

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

— 2022, № 2 (14) —

Российский научный журнал

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

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2>

Главный редактор

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, академик Российской и Европейской академий естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования

Редакционная коллегия

Алексеева Галина Васильевна, д-р иск. Дальневосточный федеральный университет, Россия
Аронов Владимир Рувимович, д-р иск., член-корр. Российская Академия художеств, 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
Катасонов Владимир Николаевич, д-р филос. наук, д-р богословия. Общецерковная аспирантура и докторантура имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, Россия
Коваленко Георгий Фёдорович, академик Российской академии художеств, д-р иск. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Россия
Коноплёва Нина Алексеевна, д-р культ. Владивостокский государственный университет экономики и сервиса, Россия
Красильников Игорь Михайлович, д-р пед. наук. Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования, Россия
Крутоус Виктор Петрович, д-р филос. наук. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия
Крылова Александра Владимировна, д-р культ. Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Россия
Мясников Владимир Степанович, академик РАН, д-р ист. наук. Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия
Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, Россия
Перевезенцев Сергей Вячеславович, д-р ист. наук. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия
Роцевская Лариса Павловна, д-р ист. наук. Научный архив коми научного центра Уральского отделения Российской академии наук, Россия
Сайдашева Земфира Нурмухаметовна, д-р иск. Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Россия
Толстокулаков Игорь Анатольевич, д-р ист. наук. Дальневосточный федеральный университет, Россия
Царёва Надежда Александровна, д-р филос. наук. Тихоокеанское высшее военно-морское училище имени С.О. Макарова, Россия
Штейнберг Валерий Эмануилович, д-р пед. наук, канд. техн. наук. Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы, Россия
Ястребов Андрей Леонидович, д-р филол. наук. Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Россия

Редакционная коллегия Международного отдела

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа музыки (консерватория), Соединённые Штаты Америки
Кайков Михаил, д-р иск. Манхэттенская школа музыки (консерватория), Соединённые Штаты Америки
Котович Татьяна Викторовна, д-р иск. Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова, Республика Беларусь
Пирас Марчелло, профессор истории джаза. Университет Тито Пуэнте, Мексика
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, Синьянский педагогический университет, Китай
Стреничкова Мария, д-р техн. наук. Академия художеств, Словакия
Халдаиакис Ахиллес Г., профессор. Афинский национальный университет имени Каподистрии, Греция

Учредитель

Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»

ICONI

Art. Culture. Education. Scholarly Research

2022, No. 2 (14)

Russian Scholarly Journal

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

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2>

Editor-in-Chief

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts),
Academician of the Russian and European Academies
of Natural Sciences, Honored Artist of Russia,
Honored Worker of Science and Education

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

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

Vladimir N. Katasonov, Dr.Sci. (Philosophy),
Dr.Sci. (Theology). St. Cyril and Methodius General
Ecclesiastical Post-graduate and Doctoral Studies,
Russian Federation

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

Nina A. Konopleva, Dr.Sci (Culture). Vladivostok State
University of Economics and Service, Russian Federation

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

Victor P. Krutous, Dr.Sci. (Philosophy). Lomonosov Moscow
State University, Russian Federation

Alexandra V. Krylova, Dr.Sci. (Culture).
Rostov State Rachmaninoff Conservatoire,
Russian Federation

Vladimir S. Myasnikov, Dr.Sci (History), Academician
of the Russian Academy of Sciences, 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

Sergey V. Perevezentsev, Dr.Sci. (History). Lomonosov
Moscow State University, Russian Federation

Larisa P. Roshchevskaya, Dr.Sci. (History). Komi Academic
Archive affiliated with the Academic Center of the Urals
Section of the Russian Academy of Sciences, Russian
Federation

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

Igor A. Tolstokulakov, Dr.Sci. (History).
Far Eastern Federal University, 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

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

Michael Kaykov, Dr. Habil. (Arts). Manhattan School
of Music, United States of America

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

Marcello Piras, Professor of Jazz History.
Universidad Tito Puente, México

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Moscow State
P.I. Tchaikovsky 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

Founder

Scholarly-Methodical Center "Innovational Art Studies"

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор
Научный редактор**

Демченко Александр Иванович —
доктор искусствоведения, профессор,
академик Российской и Европейской
академий естественных наук,
заслуженный деятель искусств России,
заслуженный деятель науки и образования,
обладатель почётного звания «Основатель научной школы»

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

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

**Редактор
Мингажев Артур Аскарлович**

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

Дизайн и верстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

Адрес Редакции и Издателя:
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»,
450059, Российская Федерация, Республика Башкортостан,
г. Уфа ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306
Тел.: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Журнал 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. 12+.

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

<https://doi.org/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.*

На обложке: К. Малевич. «Голова крестьянской девушки»
(фрагмент). 1913

EDITORIAL STAFF

**Editor-in-Chief
Academic Editor**
Alexander I. Demchenko —

Dr.Sci. (Arts), Professor,
Academician of the Russian and European
Academies of Natural Sciences,
Honored Artist of Russia,
Honored Worker of Science and Education,
holder of the honorary title
“Founder of the Scientific School”

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

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

**Editor
Artur A. Mingazhev**

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

Design and Coding: Julia V. Gritsaenko

Address of Editorial Office and Publisher:
Russian Federation,
Republic of Bashkortostan,
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:
ЭЛ No. ФС 77-79424 from 02.11.2020

Online edition. 12+.

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

<https://doi.org/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.*

On the cover: Kazimir Malevich. “The Head of a Peasant Girl”
(detail). 1913

Подписано в печать 24.06.2022. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 18.0. Заказ № . Тираж (печатный) 100 экз.

Адрес типографии:
ИП Абдуллина Ирина Аркадьевна
450059, Российская Федерация, Республика Башкортостан,
г. Уфа, пр. Октября, д. 27/2.
Тел.: +7 (987) 246 42 66, e-mail: info@proprint02.ru

© Редакция и Издатель:
Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание», 2022

Signed in for printing 24.06.2022. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 18.0. Order No. Run of 100 copies (Print).

Printing house address:
Individual entrepreneur Abdullina Irina Arkadieva
450059, Russian Federation, Republic of Bashkortostan,
Ufa, prospekt Oktyabrya, d. 27/2.
Phone: +7 (987) 246 42 66, e-mail: info@proprint02.ru

© Editorial Office and Publisher:
Scholarly-Methodical Center
“Innovational Art Studies”, 2022

**Журнал ИКОНИ
(Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования)**

**The Journal ICONI
(Art. Culture. Education.
Scholarly Research)**

является российским академическим изданием и публикует статьи по следующим научным специальностям:

- 5.6.1. Отечественная история
- 5.6.2. Всеобщая история
- 5.8.7. Методология и технология профессионального образования
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства
- 5.10.3. Виды искусства (Театральное искусство, Музыкальное искусство, Кино-, теле и другие экранные искусства, Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура, Хореографическое искусство, Техническая эстетика и дизайн)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ), в Международную научную базу данных EBSCO.

Издатель — Научно-методический центр «Инновационное искусствознание» — является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

is a Russian academic periodical edition and publishes articles on the following scholarly disciplines:

- 5.6.1. Russian History
- 5.6.2. General History
- 5.8.7. Methodology and Technology of Vocational Education
- 5.10.1. Theory and History of Culture and Art
- 5.10.3. The Arts (the Theatrical Art, the Art of Music, Cinema, Television and Other Screen-Oriented Arts, Visual and Decorative-Applied Arts and Architecture, Choreographic Art, Technical Aesthetics and Design)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing process, and the reviews are preserved in the editorial board office for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are preserved in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTS).



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ) and the EBSCO international scholarly database.

The journal is published by the Scholarly-Methodical Center «Innovational Art Studies», which is a member of the Publishers' International Linking Association (PILA).



The scholarly articles are provided with DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free access provided by the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

СОДЕРЖАНИЕ

Эпохи мировой художественной культуры

Демченко А.И.
Постромантизм
(вторая половина XIX века).
Ареал позитивизма 7

Музыкальный театр

Шлыкова С.П.
Шаляпин в «Ла Скала»:
триумф русского гения 43

Творческая педагогическая мастерская

Котович Т.В.
Педагогическая система
Казимира Малевича:
формы и средства 56

Музыкальное искусство

Петров В.О.
Пятая симфония
Дмитрия Шостаковича:
смыслы в контекстах 82

Генебарт О.В.
Семантический спектр
преломлений колокольности
в языке и структуре
этюдов-картин ор. 33
С. Рахманинова 91

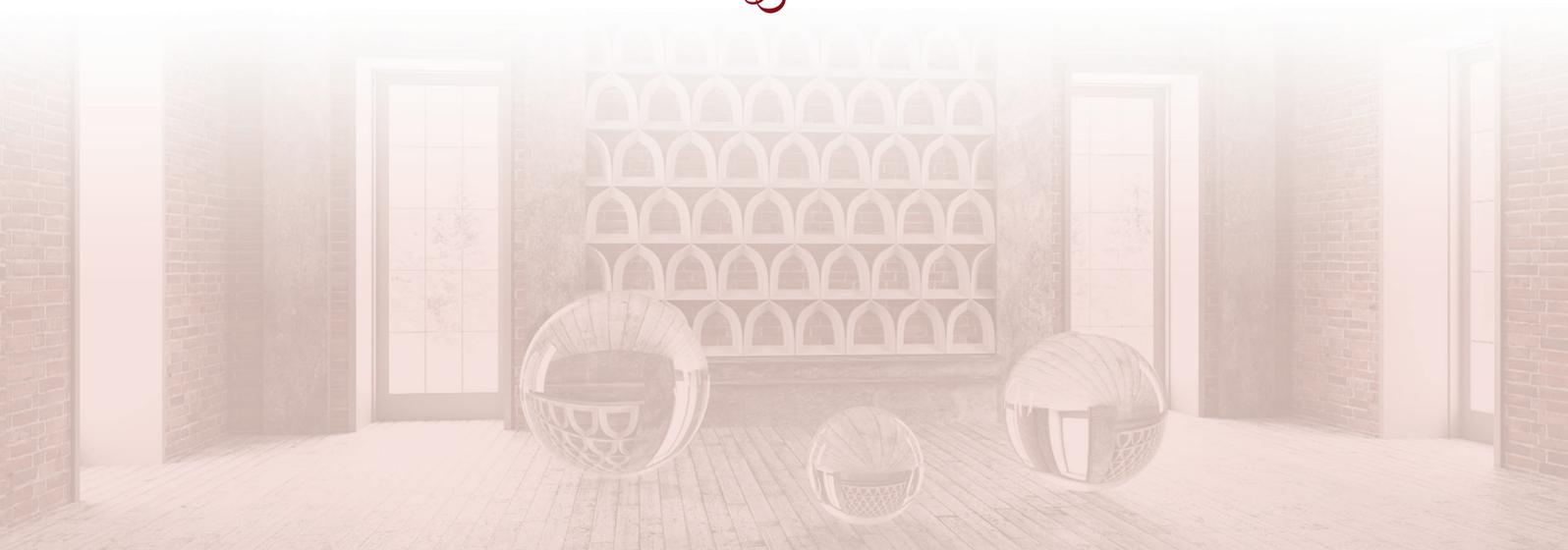
Reinhard J.
Charles Ives —
Microtonalist 101

Российское образование в контексте культуры

*Каменная Е.О.,
Коноплёва Н.А.*
К вопросу образования
и педагогической деятельности
в российской культуре.
Теоретические и практические
исследования 114

Слово просветителя

Казанцева Л.П.
Музыкальный образ:
понятие и сферы
музыкальной образности 129



CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

Alexander I. Demchenko
Postromanticism
(*Second Half of the 19th Century*).
The Area of Positivism (In Russ.) 7

Musical Theater

Svetlana P. Shlykova
Chaliapin at *La Scala*: the Triumph
of the Russian Genius (In Russ.) 43

Creative Pedagogical Workshop

Tatiana V. Kotovich
Kazimir Malevich's Pedagogical System:
the Forms and Means (In Russ.) 56

The Art of Music

Vladislav O. Petrov
Dmitry Shostakovich's Fifth Symphony:
the Meanings in the Contexts
(In Russ.) 82

Olga V. Genebart

The Semantic Spectrum
of Interpretations of Bell-Like Sonorities
in the Language and Structure
of Sergei Rachmaninoff's
Etudes-Tableaux, opus 33 (In Russ.) 91

Johnny Reinhard

Charles Ives — Microtonalist 101

Russian Education in the Context of Culture

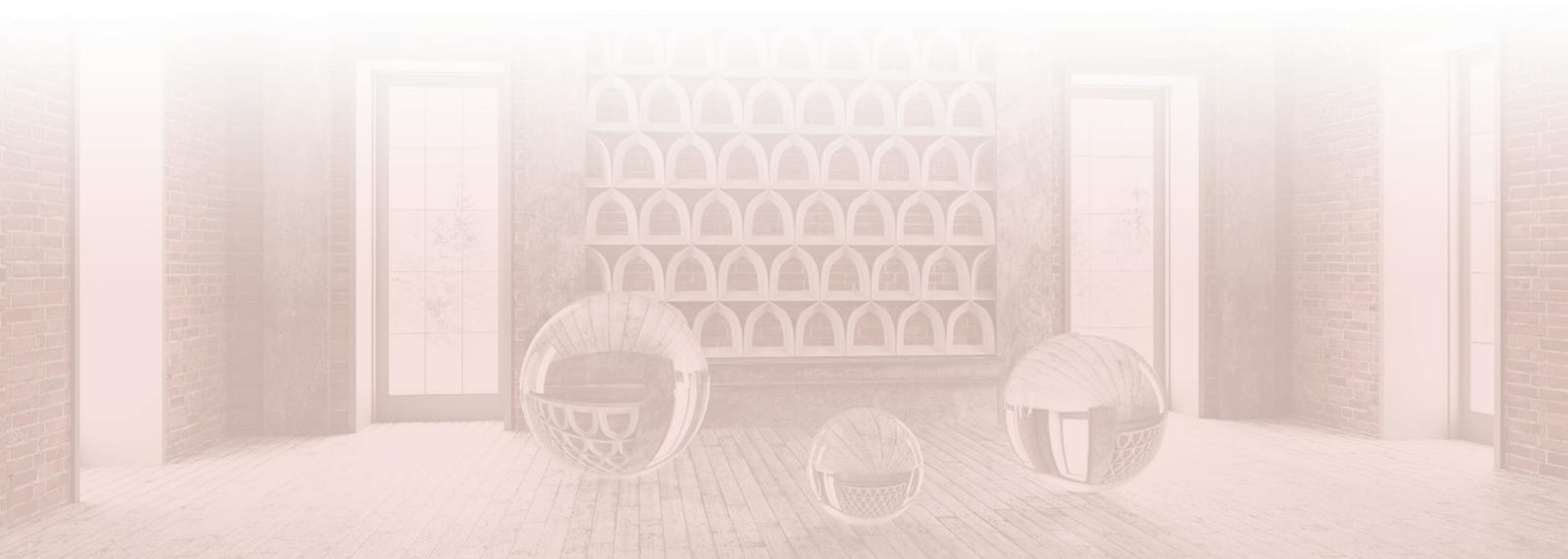
Elena O. Kamennaya,
Nina A. Konopleva

Concerning the Question of Education
and Pedagogical Activity
in Russian Culture. Theoretical
and Practical Research (In Russ.) 114

Слово просветителя

Liudmila P. Kazantseva

Musical Image:
Concept and Spheres
of Musical Imagery (In Russ.) 129



УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

Научная статья

Панорама столетий
Авторский цикл

Origin article

Panorama of Centuries
Authorial Cycle

**Постромантизм
(вторая половина XIX века).
Ареал позитивизма**

**Postromanticism
(Second Half of the 19th Century).
The Area of Positivism**

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. 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-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».

Abstract. The essence of the series of essays published by the magazine is that with the utmost conciseness 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 overall historical process and in relation to the various arts (literature, the fine arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization of national schools and the division into the separate arts 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 examined in their respective stages: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque period, the Enlightenment, Romanticism, Postromanticism, the first, second and third Modernist periods, the Postmodern trend, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture.”

*Ключевые слова:*

мировой художественный процесс,
основные исторические периоды,
Постромантизм

Keywords:

the global art process,
the main historical periods,
Postromanticism

Для цитирования:

Демченко А.И. Постромантизм (вторая половина XIX века). Ареал позитивизма // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 7–42. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

For citation:

Demchenko A.I. Postromanticism (Second Half of the 19th Century). The Area of Positivism. *ICONI*. 2022;(2):7-42. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.007-042>

В последнее время всё активнее дискутируется вопрос о существенном различии того, что происходило в художественной сфере двух полустолетий XIX века. И если за его первой половиной с полным основанием сохраняется обозначение Романтизм, то за второй его половиной всё настоятельнее закрепляется определение Постромантизм, что подразумевает коренное отличие происходившего в искусстве этих двух исторических измерений. В связи с подобной постановкой вопроса активно утверждается сама по себе дефиниция *Постромантизм* с сопутствующим этому осмыслением трансформации принципов Романтизма в соответствующем направлении [1; 2]. С наибольшей интенсивностью данный процесс происходит в литературоведении [3; 4;]. В других видах искусствознания исследовательская мысль чаще всего замыкается на более узкоспециальной проблематике, но и здесь намечаются новые горизонты изучения [5; 6; 7; 8]. Естественно, что при этом художественная практика самым широким образом связывается с ключевыми парадигмами данного периода, а именно с реализмом [9; 10; 11] и позитивизмом [12; 13].

Весь XIX век нередко называют веком Романтизма. В какой-то степени это дей-

ствительно так. Его вторая половина непосредственно наследовала первой половине столетия. Однако в это время произошло перемещение акцентов в сторону того, что в искусстве обычно именуют *реализмом*. На передний план выдвигается объективное, общезначимое, и в целом всё в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, прояснённым и гармоничным.

Оттесняемый на периферию художественного процесса, романтический образ мышления продолжил своё существование, но чаще всего — трансформируясь в разного рода *романтику* как смягчённое выражение романтической настроенности (представим себе, к примеру, приключенческие романы таких авторов, как **Жюль Верн** и **Марк Твен**) либо в форме отдельных, эпизодических вспышек романтической образности.

Сразу же приведём совершенно характерный пример. **Иоганнес Брамс** (1833–1897), крупнейший немецкий композитор этого времени, в начале творческого пути получил горячую поддержку и «благословение» выдающегося романтика первой половины XIX века Роберта Шумана и деятельно развивал его традицию в новых исторических условиях, однако



преобразуя её в плане более объективно-художественного высказывания.

И только изредка в его произведениях проявлялись сходные с музыкой Шумана черты повышенной экспрессии и сугубо субъективной эмоциональности. Но даже в таких случаях слух без труда улавливает, что его предшественник подобного написать не мог — при внешнем сходстве внутренние «координаты» средств и форм воплощения существенно изменились. В качестве совершенно характерного образца можно привести **Рапсодию для фортепиано соль минор (ор. 79, № 2)**.

Пожалуй, самое важное в происшедших переменах состояло в следующем: если в первой половине XIX века романтическое воспринималось как общераспространённое, типичное, то теперь, во второй половине столетия, оно выглядело скорее как локальное, специфичное, приобретая порой характер аномалии, то есть своего рода отклонения от нормы.

Обратимся с этой точки зрения к роману **Фёдора Достоевского (1821–1881) «Преступление и наказание» (1866)**. Главный герой, Раскольников, ведёт себя подчас как человек, находящийся на грани патологии. Для её проявления характерны болезненные крайности. Это чрезвычайно противоречивый и сложный характер, в котором *«столько злобного презрения уже накопилось»*.

Даже читая трогательное письмо любящей матери, когда поначалу *«лицо его было мокро от слёз»*, он постепенно переходит в иное состояние, так что под конец лицо его *«было бледно, искривлено судорогой, и тяжёлая, жёлчная, злая улыбка змеилась по его губам»*.

Он совершенно некоммуникабелен, высокомерен, ставит себя выше других.

Действительно, Раскольников полон сознания своей исключительности, увлечён моралью «сверхчеловека» и, чтобы убедить себя в возможности пренеб-

речь законами для всех, идёт на убийство старухи-ростовщицы.

Это с одной стороны. А с другой — у этого мизантропа случаются приступы остро выраженного человеколюбия, ему свойственно горячее сочувствие к обездоленным, готовность принять самое живое участие в их горе, вступить за них.

Парадоксальность его природы и в том, что он может смертельно обидеть самого близкого человека, возненавидеть его, а к сирым и обиженным судьбой испытывает какую-то болезненную привязанность. Это можно услышать в рассказе Раскольникова о девушке, на которой он предполагал жениться, если бы не помешала её смерть.

Конечно же, это сфера романтических проявлений, но опять-таки совсем иных в сравнении с тем, что было в первой половине XIX века. То есть романтические формы художественного выражения приобретали те качества, которые были прежде просто немыслимы.

Совершенно осязаемые свидетельства тому находим в изобразительном искусстве. Начнём с пейзажной живописи, к которой будем возвращаться многократно, поскольку никогда ещё не приобретала она такой значимости и именно в то время пережила свой высший расцвет. Определяющей причиной этого расцвета было стремление художников второй половины XIX века воссоздать *реальную* среду обитания *реального* человека. Но возникали и сугубо романтические ракурсы видения этой среды.

Совершенно новый и особый тип представлений о мире природы выдвинул в своих пейзажах **Архип Куинджи (1841–1910)**. Он словно задался целью показать в привычном для глаза соотечественника нечто неожиданное, исключительное. И ему удавалось поразить своих современников. Поражает это и сегодня. Хотя, к сожалению,

краски на полотнах Куинджи очень поблели в сравнении с тем, что было когда-то.

Для примера обратимся к картине «**Ночь на Днепре**» (1880), где, казалось бы, изображены просто река и обыкновенные мазанки (украинские побелённые избы) на берегу, просто небо и луна. Но при этом «просто» — какое огромное, высокое небо и в каком разрыве облаков плывёт луна! Какая ослепительная гладь раскидистой водной ленты и какими кострами полыхают освещённые стены мазанок!

Конечно же, романтичен сам выбор ситуации: ночь, лунный свет. Но особенно романтична трактовка избранного изобразительного сюжета: лик луны, резко выделенная полоса холодного света на речной глади среди обступающего мрака и тёплый, такой «домашний и уютный» свет в окне избёнки, а также чрезвычайная раздвинутость пространства, безмерность просторов порождают впечатление едва ли не космизма масштабов.

Куинджи прославился главным образом украинскими пейзажами, однако нечто особенное, непривычное он умел высветить и в природе средней полосы России. Этого он добивался, как всегда, благодаря использованию необычайно ярких красок, резких цветовых контрастов и исключительно интенсивных световых эффектов (одна из картин художника получила весьма показательное с этой точки зрения название — «Зима. Пятна света на крышах хат»).

В сугубо русском полотне «**Берёзовая роща**» (1879) главное состоит, пожалуй, в резко поданном контрасте света и тени. Ослепительный свет центрального участка картины соседствует с донельзя затенённым его окружением, так что создаётся впечатление одновременного сочетания полудня и полуночи. Романтическое своеобразие хорошо ощу-

тимо и в обрисовке контура деревьев, в том числе обращает на себя внимание неожиданный диагональный наклон берёзы в центре.

К выразительным ресурсам романтического толка искусство второй половины XIX века обычно обращалось именно тогда, когда требовалось отобразить нечто из ряда вон выходящее: портретировать натуру особого типа, обрисовать экстремальную ситуацию или воплотить некую символическую идею.

Время от времени подобная потребность возникала и у сугубых, «сто процентных» реалистов, что произошло, к примеру, в картине **Ильи Репина** (1844–1930) «**Иван Грозный и сын его Иван**» (1885).

Образ Ивана Грозного как одной из ключевых фигур русской истории широко вошёл в искусство второй половины XIX века, представители которого пристально всматривались в прошлое, чтобы глубже понять настоящее (вспомним драму Л. Мея «Псковитянка», 1859, одноимённую оперу Н. Римского-Корсакова, 1862, скульптуру М. Антокольского и т. д.).

Россия второй половины XIX столетия дала трёх титанов, которые составляют самые высокие вершины в своих видах искусства — Лев Толстой в литературе, Илья Репин в живописи и Пётр Чайковский в музыке. Второй из них — центральная фигура *реалистической* живописи того времени. Но изредка и он обращался к *романтическим* ракурсам изображения.

Вот и в названном полотне передаётся совершенно исключительная ситуация, и художник акцентирует в личности царя черты патологии: содеяв убийство в припадке безумия, он полон теперь безумного отчаяния. Осознавая ужас непоправимости содеянного (помимо всего прочего, он лишил себя наследника), судорожно обхватив тело умирающего царевича, Иван Грозный

буквально вопиет безумием выпученных глаз (взгляд вперился в пустоту — состояние полного жизненного тупика). Предельную остроту экспрессии усиливает жгучий по цвету поток крови, заливающей центр полотна — мы вспомним о выразительности этого приёма красочного пятна в центре картины, когда речь пойдёт о репинской работе «Арест пропагандиста».

«Апофеоз войны» (1871) — пожалуй, наиболее известная картина самого выдающегося художника-баталиста второй половины XIX века и, вероятно, мировой живописи в целом, каким является **Василий Верещагин** (1842–1904).

В силу избранного пути в искусстве, он вынужден был постоянно наблюдать, чем чреваты любые войны, и создал в этом полотне их ужасающую метафору — неисчислимое множество уносимых ими человеческих жизней. Изображение дополняется мрачной иронией названия картины («Апофеоз войны»).

Идея художественного решения совершенно экстраординарна, но передана она через очень конкретную, физиологически-осязаемую предметность (жуткая пирамида из ощеренных черепов, над которой кружится стая воронья) и отталкивается от реального исторического факта: когда-то по повелению Чингиз-хана насыпали курганы из отрубленных голов побеждённых.

Само собой разумеется, что это — из проявлений символической образности, значимость которой на протяжении второй половины XIX века нарастала (особенно ощутимо во французской поэзии — Поль Верлен, Стефан Малларме, Артюр Рембо и др.), подготавливая расцвет символизма на рубеже XIX и XX столетий.

Романтическая или, вернее сказать, романтизированная образность существенные позиции занимала в середине XIX века, поскольку позволяла ярко вы-

разить свойственную данному историческому этапу атмосферу повышенной жизненной активности. В изобразительном искусстве это удавалось превосходно передать в метафорической форме, используя жанры пейзажной живописи.

С точки зрения сказанного показательно название картины ведущего французского пейзажиста второй половины XIX века **Камиля Коро** (1796–1875) «**Порыв ветра**» (около 1865–1870). Гиперболизированно обрисованный *порыв ветра* настолько силён, что даже могучее дерево (оно занимает почти всё полотно) склоняется под его ураганным напором. Но примечательна маленькая фигура женщины с вязанкой хвороста за спиной — вопреки разбушевавшейся стихии она неуклонно продолжает свой путь. Это очень важная смысловая деталь, высвечивающая реалистическую и оптимистическую настроенность времени, а также по-своему служащая возвеличению человека-труженика.

Подобный мотив встречаем и в ряде работ выдающегося русского мариниста **Ивана Айвазовского** (1817–1900). К слову, так же, как в отношении батальной живописи В. Верещагина, есть основания утверждать, что это был наиболее крупный мастер морского пейзажа всех времён и народов.

В его «**Радуге**» (1873) ситуация совершенно ясна: гибель парусника и стремление людей в шлюпке достичь спасительной суши. Сюжет этот чисто романтический — конечно же, кораблекрушение происходит не каждый день. И облик бушующей стихии подаётся в совершенно грандиозном масштабе, а красочные полосы и завихрения в чём-то уже предвосхищают абстрактную живопись.

Смысловое сближение с тем, что только что отмечалось в картине Коро, состоит в столь характерном для второй половины XIX века ярко мажорном акценте.

Несмотря на катастрофичность положения, примечателен свет, наполняющий полотно («*Радуга!*») — оно излучает веру в то, что в конечном счёте всё для этих людей закончится благополучно.

«**Девятый вал**» (1850) как едва ли не самая знаменитая работа этого мастера — во многом аналогична предыдущей по сюжету, теме и художественной идее: человек в борьбе со смертоносными силами природы, что легко проецируется на жизнь как таковую. И вновь полыхающий свет надежды, отмечающий при всём драматизме происходящего безусловно оптимистическую настроенность.

В параллель сказанному можно привести известнейший образец музыки ярко романтического звучания, который вплотную подводит нас к разговору о ситуации середины XIX века — **стретта Манрико** из оперы итальянского композитора *Джузеппе Верди* (1813–1901) «**Трубадур**».

После целого ряда предварительных опытов в области оперы, относящихся к 1840-м годам, то есть ко времени Романтизма, этот композитор создаёт в 1850-е, на выходе во вторую половину XIX века, подряд три оперных шедевра — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853). В них утверждается новая эстетика, которая, несомненно, соотносится с реалистическими устремлениями. Вместе с тем отдельные страницы названных произведений несут в себе явно романтический художественный заряд, и он связан, как правило, с выявлением энергетики напряжённейших преодолений.

Так и стретта Манрико (в данном случае это стремительное и динамичное завершение соответствующего акта оперы, а Манрико — главный герой оперы «Трубадур») даёт пример ярко романтизированной, приподнятой по тону героической бравуры. Исключительный подъём сил, всё преодолевающий на-

тиск (солист поддержан энергичнейшими подхватами мужского хора) приобретают здесь радикальную, революционно-гражданственную окрашенность.

Итак, *середина XIX века*, исчисляемая примерно с конца 1840-х годов (как раз в 1848 году по Европе прокатилась волна революций), — время вхождения в координаты Постромантизма, время повышенной активности, героических преодолений, публицистического пафоса, время бурного самоутверждения новых сил, поднимавшихся на поверхность жизни.

В 1850-е годы эта атмосфера наиболее впечатляюще была запечатлена в творчестве венгерского композитора **Ференца Листа** (1811–1886). Чтобы представить контуры воплощённой им героической концепции, обратимся к исходному пункту его **Сонаты си минор** (1853) и к завершению симфонической поэмы «**Прелюды**» (1854) — двум сочинениям, созданным одно за другим. Смысловая траектория, характерная для многих произведений композитора тех лет, прочерчена здесь с полной отчётливостью: от мощного напряжения преодолевающих усилий, сопровождаемых отстранениями в интеллектуальную рефлексию, к апофеозу победоносного шествия с гимническим утверждением в конце.

Главные бои за утверждение обновляемого мироустройства развернулись в 1860-е годы. Именно тогда выдвинулось основное поколение творцов искусства второй половины XIX века (их стали называть *шестидесятниками*) или окончательно установились в новом эстетическом качестве те, кто пришёл из предыдущих десятилетий (так или иначе всё движение нередко именуют *шестидесятничеством*).

И касалось это не только России, которая пережила этап кардинального социального реформирования и где возникла упомянутая терминология



(представители «Могучей кучки», Чайковский — здесь и далее в качестве художественной параллели приводятся имена наиболее значительных композиторов).

В Западной Европе происходили во многом аналогичные события: движение Рисорджименто в Италии и освободительные походы Гарибальди (*Верди*, которому присвоили титул *маэстро итальянской революции*), демократическое движение в Чехии (*Сметана*, *Дворжак*), революционное брожение во Франции с кульминацией в Парижской Коммуне (*Гуно*, *Бизе*), объединение Германии (*Вагнер*, *Брамс*).

Процесс обновления мироустройства был сложным, противоречивым, что с наибольшей явственностью отразилось на состоянии русской культуры — для нашей страны главное и зачастую мучительное состояло тогда в изживании патриархального, крепостнического уклада и в переходе к ускоренной капитализации. Эта противоречивость естественным образом порождала резко выраженную критическую настроенность.

Вот почему такое распространение получил *критический реализм*, то есть не просто реализм, а реализм, нацеленный на критическую оценку и обличение социального зла. Припомним хрестоматийные строки одного из ведущих выразителей критической настроенности в русской литературе: **Николай Некрасов** (1821–1877/78) и его стихотворение «**Размышления у парадного подъезда**» (1858).

Глубокая, искренняя боль за народ была лейтмотивом русской литературы этого времени. Другим её лейтмотивом стало гневное обличение сановных самодуров, держиморд и царских опричников, менее всего озабоченных судьбой трудовых низов.

Более чем кто-либо другой, всеобъемлюще и беспощадно разрабатывал эту тему **Михаил Салтыков-Щедрин**

(1826–1889). Говоря о нём, обычно в первую очередь имеют в виду «**Историю одного города**» как обобщение многого из административного «опыта» русского самодержавия, как убийственную пародию на него.

Открытая и острая сатирическая тенденция обнаруживается здесь уже в топонимическом обозначении «объекта»: город Глухов — это, конечно, Россия, а его сменяющие друг друга градоначальники — это, разумеется, «столпы» державной власти. Их перечисление с соответствующими «деяниями», данное в самом начале книги, не требует никаких комментариев.

Критический реализм с его обличительным пафосом произрастал в России на почве равнодушия, боли за страну. Он был нацелен на то, чтобы искоренить пороки и социальное зло, помочь людям подняться к достойной жизни. И это было выражением не слабости, а силы нации, смело анализирующей своё реальное состояние.

Россия могла позволить себе самую жёсткую самокритику, поскольку в это время она стала ведущей мировой державой, достигла своего максимального территориального расширения (Кавказ, Средняя Азия, Прибалтика, а кроме того, в состав Российской империи входили тогда Польша и Финляндия).

Ярким свидетельством мощи страны был и поистине «золотой век» русской культуры, которая стала лидирующей в мировом художественном процессе, — достаточно сказать, что фигур такого масштаба, как Толстой в литературе, Репин в живописи, Чайковский в музыке, искусство второй половины XIX века в других странах выдвинуть не смогло.

Идея России как могучей державы, позитивные стороны её государственности, пожалуй, лучше всего раскрыты в музыкальном эпосе **Александра Бородина** (1833–1887), а это прежде всего его симфонии и опера «Князь Игорь».

К примеру, в начальной части его **Второй симфонии** совершенно осязаемо запечатлён в звуках державный лик великой России второй половины XIX века. Передано это в былинно-богатырских контурах, свойственных национальной традиции с характерной для неё грузной окладистостью и колокольностью звучаний. Наряду с возвышенно-идеализированными чертами, что особенно ощутимо в лироэпической теме побочной партии, присутствует и печать грозной, даже устрашающей мощи, в которой можно почувствовать отголоски имперского диктата...

Теперь только что отмеченные линии художественного творчества рассмотрим на образцах изобразительного искусства. Вначале — о явлениях *критического реализма*, который не только обнажал язвы социального миропорядка, но и обращался к житейской стороне существования, подмечая человеческие слабости, вскрывая подноготную обыденной жизни.

Родоначальником такого ответвления критического реализма стал **Павел Федотов** (1815–1852). Его картины уже с конца 1840-х годов открывали то направление, которое всесторонне развернулось в русской живописи второй половины XIX века.

В работах, подобных «**Завтраку аристократа**» (1850), был зафиксирован поворот реалистически настроенных художников середины XIX века к сугубо обыденной, повседневной жизни, в связи с чем происходит расцвет *бытового жанра* (особенно широкое развитие он получил в русской живописи). Федотов предстаёт здесь мастером ярко характеристической подачи материала, причём облакаемого в формы остр сюжетной сценки. В этом хорошо заметно активное воздействие литературы, которая становится в те времена безусловно лидирующим видом художественного творчества (кстати, совершенно оче-

видно её воздействие и на музыкальное искусство, о чём речь пойдёт позже).

За литературоцентризмом и сюжетостроением в данном случае просматривается тот подтекст, который зафиксирован и в романе Ивана Гончарова «Обломов» (создавался примерно в те же годы): оскудение и угасание потомственного дворянства, на смену которому шли люди дела и крепкой житейской хватки. Эту ситуацию художник подаёт в комедийно-бытовом ключе — персонаж, внешне по-прежнему живущий на широкую ногу, при стуке в дверь прячет свой жалкий харч, то есть речь идёт о тщательно скрываемом отсутствии средств к существованию.

Происходивший в середине XIX века поворот к реализму вообще и критическому реализму в частности был продолжен и закреплён в 1860-е годы в творчестве **Василия Перова** (1833/34–1882). Причём усиление обличительного пафоса доводится им до мыслимого предела, что в определённом смысле делает его «Некрасовым в живописи». Так, по сюжету «**Чаепития в Мытищах**» (1862) солдат-инвалид вынужден просить подаяние у тех, за кого недавно отдавал жизнь, те же равнодушно отворачиваются от него. Здесь с исключительной остротой раскрывается вопиющий контраст несчастного калеки и донельзя разьевавшихся служителей церкви, вызывающих чувство почти физической брезгливости.

Подзаголовок картины «**Тройка**» (1866) поясняет ситуацию: «Ученики-мастеровые везут воду». Столь свойственный Перову социально-обличительный пафос достигает здесь болевого порога. Полотно превращается в трагический диссонанс: обездоленные дети, в лютый мороз запряжённые вместо скотины в повозку, надрываются от непосильного напряжения. Через подобные образы низовая Россия кричала горестным воплем о своём подневолье и нищете,

о совершаемом преступлении против жизни.

Этот сильнейший заряд социального критицизма и глубокого сострадания к «униженным и оскорблённым» принесли с собой так называемые *разночинцы* — выходцы из *разных чинов*, то есть сословий (духовенство, купечество, мещанство, мелкое чиновничество), занимавшиеся умственным трудом и составившие основной костяк русской демократической интеллигенции второй половины XIX века.

Если бы мы захотели представить типичный облик разночинца, то обратились бы к «Автопортрету» молодого **Ивана Крамского** (1837–1887). Надо признать, что в сравнении с прежним героем русского портретного жанра здесь в известной мере утрачено благородство внешнего облика, однако несомненные черты вдумчивости, ищущей натуры, а также тот критический, недоверчивый, всё поверяющий взгляд, который невольно вызывает ассоциации с образом Базарова из романа И. Тургенева «Отцы и дети».

Перед нами типаж, олицетворявший тот слой общества, который оттеснил в духовной жизни России дворянскую элиту — опять-таки из только что названного тургеневского романа припомним поражение Павла Петровича в его духовном поединке с Базаровым. И именно этому «шестидесятнику» суждено было стать вождём *передвижничества*, оказавшегося самой яркой вспышкой художественного радикализма и демократизма 1860-х годов, которые со временем выросли в наиболее значительное течение русского изобразительного искусства.

Передвижники воссоздали всю панораму жизни России, в том числе отразили и *революционные настроения*, которые своё самое явственное выражение получили в народническом движении (движение разночинной интел-

лигенции второй половины XIX века, выступавшей против крепостничества и за свержение самодержавия). И какой смелостью нужно было обладать, чтобы в тех условиях рассказать в красках об этих подвижниках идеи!

Илья Репин такой смелостью обладал (мы с ней уже встречались в его картине о царе-убийце). И, возможно, власти вынуждены были закрывать глаза на эту смелость, поскольку сознавали, что имеют дело не только с ведущим представителем передвижничества, но и с наиболее крупной фигурой русской и мировой живописи того времени.

Сюжет его картины «**Не ждали**» (1884–1888) прочитывается без труда: политкаторжанин возвращается из ссылки в родной дом. Дом достаточно состоятельный, ухоженный, живущий мирной жизнью, а он в арестантской шинели, обросший, с горящими глазами фанатика.

В этом контрасте несовместимости обобщённо схвачено состояние страны эпохи народничества: господствующая норма человеческого существования и те, кто выпадал из этой нормы.

Репину принадлежит целая серия картин подобного содержания (одна из самых характерных — «**Отказ от исповеди**», 1875–1885). В них он настойчиво портретировал тех, кого можно назвать изгоями, по собственной воле презревших то, чем жило большинство (из породы людей, подобных тургеневскому Рахметову в романе «Накануне»).

В работе «**Арест пропагандиста**» (1880–1889) раскрывается примерно та же мысль, что и в картине «Не ждали», но выраженная неизмеримо более остро, в резко драматизированном контрасте противопоставляемых сущностей. «Норма жизни» — люди вокруг арестованного. Это обыкновенное, «правовое» большинство с его житейским усердием и мелочной суетой. В центре полотна — тот, кто выпадает из «нормы жизни». Суть его жизненного назначения

обозначена в горящих глазах и в горящем пятне красной рубахи (как и в картине «Иван Грозный и сын его Иван», это пятно вынесено в самый центр полотна).

Как уже говорилось, при всей силе оппозиционных настроений не менее существенным для русского искусства второй половины XIX века было утверждение положительных ценностей (то, например, что выше отмечалось в музыке А. Бородина). В том числе это касалось и образа России, обретавшей тогда статус ведущей мировой державы.

Памятник тысячелетию России (1862) был установлен в Новгородском Кремле, поскольку считалось, что Великая Русь, или Великороссия (в отличие от Малой Руси, Малороссии, то есть Украины, и Белой Руси — Белоруссии), пошла с Новгорода, который известен по летописям с 859 года, в то время как Киев — с 860-го.

Это плод коллективного труда: монумент по эскизу художника-рисовальщика **Михаила Микешина** (1835–1896) выполняла целая группа ваятелей (позже таким же образом был воздвигнут памятник Екатерине II в Петербурге).

Сложная и вместе с тем очень чёткая в своей конфигурации композиция призвана воскресить в памяти потомков основные вехи национальной истории и возвеличить образ России (ил. 1). Сделано это на «почвенной» основе (в форме огромного колокола) и под эгидой получившей тогда хождение официальной доктрины триединства «православие, самодержавие, народность», чему соответствуют три яруса фигур:

- нижний барельеф, самый «многолюдный» — сцены славных битв и мирной жизни народа;
- средний пояс монумента — выдающиеся мужи страны разных времён;
- верхний увенчивает всю эту вздымающуюся ввысь пирамиду фигурой ангела с крестом.

Реализм как господствующее направление в художественном творчестве второй половины XIX века представлял очень многогранным. Прежде всего заметим, что есть все основания для того, чтобы именовать его *классическим*. И не только в силу принадлежности Классической эпохе.

Как это отмечалось в отношении *классического романтизма* первой половины XIX века и термина *романтизм*, само понятие *реализм* впервые вошло в лексикон искусства именно во второй половине этого столетия, а главное — именно тогда были созданы эталоны соответствующей эстетической направленности.

В самом общем плане реализм того времени предполагал точность видения человека и окружающего его мира, безусловное знание житейского моря, что требовало от творцов искусства исключительной наблюдательности, глубокого вникания во все подробности и обстоятельства происходящего вокруг.

То, что именуется достоверностью отображения реалий бытия, зачастую называлось в те времена верностью *натуре*. Отсюда распространённость соответствующей терминологии в обозначении литературных течений:

- *натуральная школа* в русской словесности после Гоголя (Фёдор Достоевский, Иван Тургенев и другие);
- *натурализм* во Франции во главе с Эмилем Золя;
- *веризм* в Италии (от итал. *vero* — правда).

Под верностью натуре нередко подразумевалось точное соответствие миру действительности, что порой вело к прямому жизнеподобию, то есть как в жизни — в формах, адекватных самой жизни.

Одна из граней такого «натурального» реализма была связана с обращением к самым обыкновенным, привычным,



*Ил. 1. Памятник тысячелетию России
(скульпторы М. Микешин, И. Шредер; архитектор В. Гартман).
1862. Бронза, гранит. Общая высота 15,7 м.
Площадь Новгородского кремля, Великий Новгород, Россия*

*Il. 1. The Monument to the Millennium Anniversary of Russia
(Mikhail Mikeshin, Ivan Schröder sculptors; Victor Hartmann, architect).
1862. Bronze, granite. Overall height 15,7 m.
Plaza of the Novgorod Kremlin. Novgorod the Great, Russia*

повседневным сторонам жизни. Особую склонность к подобным мотивам испытывала лидировавшая тогда в мировой живописи русская школа.

Допустим, изображённый в картине **Василия Поленова** (1844–1927) «**Московский дворик**» (1878) уголок — это Москва, но не «*златоглавая*» и не «*стольный град*», а, как говорили иногда о ней, — «*большая деревня*». Всё сделано очень просто, без малейшего приукрашивания, с обрисовкой совершенно обычной, хорошо знакомой для русского национального быта среды. Среда эта включает и атрибуты полусельского уклада (лошадь с повозкой, русоголовый мальчонка в посконной одежде), что дополняется ненавязчивым контрастом (он отмечен как бы походя, между прочим) состоятельной жизни и бедности (два строения, находящиеся рядом). Все отмеченные атрибуты переданы очень реально, обыденно и вместе с тем по-своему поэтично — в картине много света, воздуха, что высвечивает неискоренимую радость жизни.

С той же точки зрения можно рассмотреть и две чисто пейзажные работы **Алексея Саврасова** (1830–1897).

«**Грачи прилетели**» (1871) — в этой, пожалуй, самой известной картине художника без какой-либо «тенденции» повествуется о неизбывной для непоказной России скудости и бедности существования. В пасмурном колорите ранней весны виднеются характерные для провинциального городка серенькие заборы, приземистые деревянные строения, церковь с колокольней. Тем не менее весна, отмеченная галдящими птицами, означает надежду на иное, лучшее. И как бы там ни было, всё это незатейливо-безыскусное несёт в себе для глаза русского человека печать глубоко национального, родного.

Другой характерный пример из творчества этого художника — «**Радуга**» (1875). Казалось бы, отмеченное в на-

звании картины удивительное явление природы должно было вызвать к жизни исключительно яркую палитру, многоцветие красок (вспомним недавно называвшееся одноимённое полотно И. Айвазовского, написанное почти тогда же, в 1873 году). Но нет, против ожидания, художник-реалист верен себе. При всей свежести колорита (зелень, омытая дождём) его и здесь более всего занимает обыкновенное, привычное в жизни. Поэтому контур радуги только намечен еле угадываемой полоской, а в центре внимания оказываются луг, дорога, взбирающаяся по взгорью, и неказистые крестьянские домишки. За типичным обликом заброшенной русской деревеньки прочитывается мысль о скромной, неброской красоте русской земли и тихих радостях жизни.

Итак, речь идёт о том, что реализм второй половины XIX века был связан с поворотом искусства к реальным, насущным потребностям жизни, чаще всего жизни обычной, повседневной, с её житейскими заботами и всем тем, что покрывается понятием *быт*.

Вот почему в живописи такое распространение получил так называемый бытовой жанр, что без труда модифицируется в другое понятие — *бытовой реализм*, и уже в этом качестве оно приложимо к любым другим видам художественного творчества.

Александр Даргомыжский (1813–1869) своей оперой «**Русалка**» (1855), написанной на пушкинский сюжет, положил начало русскому оперному реализму. И реализм этот определёнными своими сторонами естественным образом побуждал к обрисовке ситуаций и характеров бытового наклона. Конкретным примером из названной оперы может послужить **Ария Мельника**, в которой композитор убедительно рисует крепкую, кряжистую натуру русского мужика, плоть от плоти народной среды. При этом портрет оказывается



весьма объёмным: Мельник говорит с укором, но и с любовью, он полон отеческой озабоченности за судьбу дочери. Надо признать и то, что Мельник достаточно деликатен, пытается внушить ей свой образ мыслей, но не «давит» родительской властью. Он сметлив, расчётлив, не очень разборчив в средствах достижения цели, однако за этим скрывается большой жизненный опыт, трезвое понимание происходящего, цепкая житейская хватка.

С реализмом вообще и бытовым реализмом в частности в искусство широко вошла *проза жизни*. Одним из следствий этого стало то, что в литературе на безусловно господствующие позиции выдвинулись соответствующие жанры — проза и драматургия, основанная на прозаическом тексте.

Поэзия, которая так много значила в первой половине XIX века, отходит на второй план. И главенствует в ней то, что можно назвать некрасовским направлением. А оно в своей поэтике тяготело к тому, что следует определить как прозу в стихах. То есть сам по себе слог наделён ритмом и рифмой, но характер изъяснения уподобляется прозаическому, настолько сильны в нём особенности конкретно-описательной, чисто повествовательной манеры. Вспомним хрестоматийные строки: *Однажды, в студёную зимнюю пору, // Я из лесу вышел; был сильный мороз (Николай Некрасов, «Крестьянские дети», 1861).*

Вошедшая в искусство проза жизни, порой оборачивающаяся откровенным прозаизмом, зафиксировала тот факт, что пришло время деловитости, практических надобностей. Один из штрихов жизненных перемен: на большие расстояния теперь начали перемещаться не в карете и дилижансе, а по железной дороге.

И разве не символично, что жизнь персонажей романа *Льва Толстого*

«*Анна Каренина*» (1877) и в первую очередь его главной героини так или иначе связана с железной дорогой! Вронского она впервые увидела на вокзале, его объяснение с ней произошло на глухой станции, и после целой цепи подобных обстоятельств Анна гибнет, бросаясь под поезд...

В архитектуре на первый план выдвинулись сооружения практического назначения: железнодорожные вокзалы, крупные магазины, административные здания, корпуса заводов и фабрик, многоквартирные дома.

Базаров в романе *Ивана Тургенева «Отцы и дети»* говорит: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», то есть демонстрируется трезвый, сугубо практический взгляд на мир.

Резко возросла деловая активность. Если воспользоваться именами героев романа *Ивана Гончарова*, Обломовых оттеснили деятельные, рациональные Штольцы. Среди этих деятельных натур немало настоящих хищников — стяжателей, накопителей, дельцов различного масштаба.

Целая галерея подобных типажей выдвинута в романах *Эмиля Золя* (один из его романов назван символично — «*Деньги*») и пьесах *Александра Островского*. В «*Бесприданнице*» последнего проскальзывает характерный штрих о Паратове, по виду и манерам «*блестящем барине*». Разговор идёт о любимом пароходе, владельцем которого является этот персонаж:

Кнуров. Как это вам, Сергей Сергеич, не жаль «*Ласточку*» продавать?

Паратов. Что такое жаль, этого я не знаю. У меня ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам, что угодно.

И ещё об одной грани реализма. Это был по преимуществу *демократический реализм*, то есть реализм, обращённый к жизни широких слоёв общества, в том

числе к низовой народной жизни. В таком масштабе и в столь многообразной обрисовке она, в сущности, впервые вошла в искусство. Писатели, художники, композиторы научились мастерски передавать её пестроту и многоголосие. Например, в отношении картин Ильи Репина и Василия Сурикова часто говорят о «хоровом звучании». Разумеется, это метафора, но уже совершенно впрямую подобную характеристику можно отнести к музыкальным драмам их современника *Модеста Мусоргского* «*Борис Годунов*» и «*Хованщина*».

Важно подчеркнуть, что отмеченное отнюдь не ограничивалось русским искусством, которое в наибольшей степени тяготело к такой образности. Одним из доказательств является опера французского композитора *Жоржа Бизе* (1838–1875) «*Кармен*» (1874), где в ряде эпизодов обрисована народная стихия, и сделано это на редкость живо, ярко, с исключительной красочностью и реалистической полнокровностью (как, скажем, в начале IV действия).

В предыдущем изложении основное внимание было уделено реализму в качестве ведущего художественного направления второй половины XIX века, что как раз и позволяет с достаточным основанием именовать данный исторический период Постромантизмом.

Продолжая разговор, следует подчеркнуть, что хотя термин *реализм* вошёл в европейский лексикон только с 1860-х годов, но для эстетической практики того времени он был настолько долгожданным, что сразу же обрёл статус едва ли не закона.

Иван Крамской, вождь передвижников, настаивал: «Искусство должно быть идейным и содержательным, в его основе должны лежать художественный реализм». Как видим, в этих словах не просто декларируется приверженность реалистическому методу — он напрямую связывается с требованием обязатель-

ной идейности и содержательности художественного творчества.

В этом состояла ещё одна важнейшая сторона реалистического искусства тех десятилетий — искусства крупных идей и масштабного охвата действительности, искусства подлинно концепционного. Чтобы наглядно представить себе эту *масштабность* и *концепционность*, вернёмся к образцам русской живописи.

Прежде всего следует отметить тот факт, что в изобразительное искусство широко входит *принцип историзма*. Ключевой смысл этого принципа заключается в раскрытии жизненных противоречий и драматических коллизий современности через призму созвучных событий прошлого. Именно этим определялся расцвет жанра *исторической картины*, получивший наиболее капитальную разработку в творчестве *Василия Сурикова* (1848–1916), автора масштабных, многонаселённых полотен, исполненных напряжённой действительности и открытой конфликтности.

Сюжет его картины «*Утро стрелецкой казни*» (1881) передаёт сложную ситуацию из времён начала петровских преобразований. Однако своей сутью образный мир полотна обращён к неизменно актуальной теме противостояния власти и народной массы. Выражение этой мысли сконцентрировано в открыто ненавидящем взгляде, который стрелец, находящийся в левой части полотна, бросает в сторону Петра (фигура молодого царя выделена тем, что это *единственный* всадник).

Ещё один острый авторский акцент: действие происходит в самом сердце страны — Москва, Красная площадь, возле храма Василия Блаженного.

Главным героем подобных произведений становится именно народная масса — выше говорилось о свойственном им «хоровом звучании». Причём

масса показывается не слитно, вообще, а через множество индивидуально очерченных типов, поэтому приходится говорить ещё и о *полифоничности* этих многолюдных композиций.

Всё сказанное (острый социальный конфликт из исторического прошлого, многообразно обрисованный образ народа, смысловая полифония) подтверждает прямое созвучие картин Сурикова музыкальным драмам Мусоргского, которые создавались в те же годы. Это созвучие усиливается и благодаря сюжетным переключкам (например, событийная идентичность «Утра стрелецкой казни» и «Хованщины» Мусоргского).

Другое известнейшее полотно Сурикова — **«Боярыня Морозова»** (1887). В согласии с историей раскола, художник воссоздаёт лик одной из тех, кто фанатично отстаивал старую веру (отмечено жестом двоеперстия). И естественно возникает ещё одна параллель к опере Мусоргского «Хованщина» (сближение образов боярыни Морозовой и Досифея).

Но при том, что в центре — истовый образ подвижницы, заклиняющей именем неба, сутью полотна становится собирательный портрет народа, поданный через пестроту многоликой толпы, очень по-разному реагирующей на происходящее. Среди этой пестроты и этого разноречия явственно выделен Юродивый, напутствующий боярыню. Как и Юродивый в опере Мусоргского «Борис Годунов», изображённый здесь в рваной, ветхой исподней рубахе, он выступает олицетворением сирой, убогой Руси, обречённой на голь и нищету.

Однако высвечивается этим образом и мысль об извечном кресте русского народа, который не только не умеет, но и не хочет устроить свою земную жизнь. Он тянется к духовным прозрениям, отбрасывая бременные потуги на сытость и благополучие.

Так Суриков через исторический жанр выходит на крупные художественные обобщения-срезы, касающиеся национальной жизни.

Илья Репин ту же проблематику предпочитал осмысливать на современном материале, выдвинув особый тип жанровой картины с преобразованием её в плоскость *социально-бытового жанра*, в рамках которого через показ сцен быта осуществлялся глубокий социальный анализ действительности.

В живописной эпопее **«Крестный ход в Курской губернии»** (1880–1883) внешне перед нами — просто обрядовое шествие толпы с хоругвями во время большого церковного праздника. Но за этим «ходом» и за этой «губернией» встаёт вся Россия — от мала до велика и во всей своей иерархии (от столпов общества до последнего нищего). В сравнении с картинами Сурикова, сделано это с ещё бóльшим, совершенно грандиозным размахом. Тщательно выписана огромная масса лиц и фигур, причём каждая из них — во всей своей неповторимости. И через их многоликий калейдоскоп дан всеобъемлющий портрет русского народа в его торжественно-мерном движении вперёд.

То же и в другом репинском шедевре — **«Бурлаки на Волге»** (1870–1873). Казалось бы, опять-таки просто зарисовка — в данном случае зарисовка тяжёлого труда. Тем более что на картине представлена вроде бы совсем небольшая группа людей (ил. 2). Но каждое лицо, каждая поза, каждый жест здесь настолько значимы и несут в себе такое обобщение, что это полотно превращается в монументальное олицетворение Руси, её извечной неустроенности и бесконечного долготерпения — напоминая трагические некрасовские строки в их восхождении от конкретного (*«То бурлаки идут бечевой...»*) к обобщающему (*«Создал песню, подобную стону...»*). И выражена мысль, снедавшая русскую



*Ил. 2. И. Репин. «Бурлаки на Волге».
1870–1873. Холст, масло. 130,5×281.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 2. Ilya Repin. "Barge Haulers on the Volga".
1870–1873. Canvas, oil. 130.5×281 cm.
State Russian Museum, St. Petersburg, Russia*

интеллигенцию второй половины XIX века: боль за нищету и подневолье огромной массы людей, всей низовой России. Вот что сделало эту картину одним из самых хрестоматийных образцов русской живописи.

Народ, нация, страна, история — с этими понятиями было сопряжено самое отчётливое выражение устремлений второй половины XIX века к искусству больших идей и высокого проблемного содержания. По-своему, причём весьма выразительно, эти устремления преломились и в портретном жанре — через воссоздание образа значительной, мыслящей личности.

Русская живопись тех десятилетий запечатлела целую галерею деятелей национальной культуры — галерею, огромную по числу, исключительную по художественным достоинствам. Именно с раскрытием облика лучших представителей русской интеллигенции и был прежде всего связан высочайший расцвет портретного жанра.

В портрете **П.М. Третьякова** (1876) кисти **Ивана Крамского**, как и в других подобных работах, главенствует подчёркнуто реалистический подход. Его первейшие принципы: безусловная достоверность, полная естественность жизненных проявлений, снятие какой-либо исключительности.

При всём том для нас совершенно очевидна глубокая одухотворённость облика портретируемого и столь же несомненно стремление художника всемерно высветить красоту внутреннего мира этого человека, возвышенность его помыслов и деяний. И надо признать, что изображённый на полотне Павел Третьяков (1832–1898) был достоин этого. Ведь он, подобно многим из своего окружения, мог бы умножать своё большое состояние или, напротив, промотать его, однако все свои силы и средства употребил на то, чтобы собрать лучшее в русской живописи.

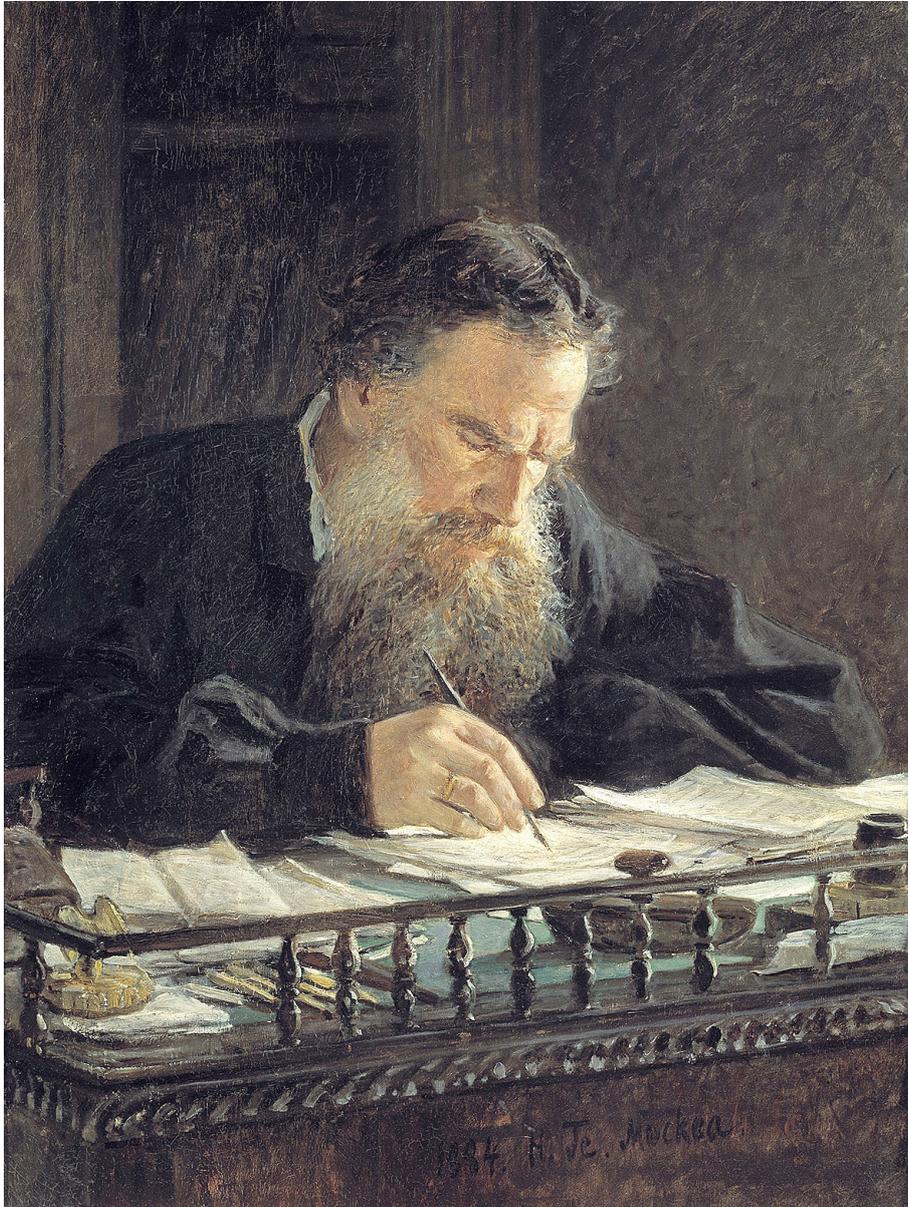
Как известно, в 1856 году Третьяков основал частное собрание картин и со временем передал его государству. Став общенациональным достоянием, это собрание превратилось в крупнейший в мире музей, получивший имя основателя — *Третьяковская галерея*.

Русским художникам-реалистам была присуща удивительная способность: воссоздавая вполне обыкновенную человеческую наружность портретируемого, вдохнуть в изображение изнутри идущее ощущение того, сколь могучие личности были рождены на волне общественного подъёма 1860-х годов — те самые личности, которые составили цвет русской интеллигенции.

В портрете Льва Толстого (1884) **Николая Ге** (1831–1894) великий писатель изображён в момент творческого процесса, в состоянии полной сосредоточенности на том, что составляло главное, огромное дело его жизни (ил. 3). Он весь в работе мысли, фиксируемой движением пера. Мы не видим даже глаз, настолько Толстой ушёл в себя. Схвачено самое драгоценное в его существовании, являя зримое свидетельство того высокого напряжения, какое он пережил, к примеру, в трудах над романом «Война и мир», которому отдал, по его собственным словам, семь лет «непрестанного, мучительного и радостного труда».

К этому можно добавить и тот общеизвестный факт, что, шлифуя текст, Лев Николаевич собственноручно семь раз переписывал четыре большие тома, составляющие знаменитую эпопею.

Переходя к портретам личности, воссоздаваемым средствами музыкального искусства, заметим, что оно в силу своей специфики акцентировало не столько медитативно-интеллектуальную, сколько эмоциональную характеристику, рисуя объёмный облик вдумчивой и глубоко чувствующей человеческой натуры.



*Ил. 3. Н. Ге. «Портрет писателя графа Льва Николаевича Толстого»
1884. Холст, масло. 71,7×96,2.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il. 3. Nikolai Ge. "Portrait of the Writer Count Leo Tolstoy"
1884. Canvas, oil. 71.7×96.2 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*



Великим портретистом в музыке был *Джузеппе Верди*. Для примера обратимся к арии Филиппа II из оперы «*Дон Карлос*» (1867), где находим соединение всевозможных граней: с одной стороны, властная статья державного правителя, мужество и непреклонная твёрдость характера, с другой — психологизм тягостных подозрений, мучительные терзания и мстительный запал злобного ревнивца. В облике мрачного властителя Испании проявляется и совершенно неожиданное — ламентозные сетования по поводу отвергнутого чувства, глубокое страдание человека, в слёзной мольбе взывающего к жалости и сочувствию. Но тут же следует драматическое осознание «постыдно» допущенной душевной слабости и стремление преодолеть её. Так, в сопоставлении разноплановых эмоций складывается объёмный, выразительный портрет крупной и противоречивой личности.

Подобные высказывания оперных героев, передавая во множестве граней жизнь души, могли разворачиваться в настоящее романное повествование, за которым стояла целая жизнь, как бы спрессованная во времени.

В числе таких высказываний с характерной для них непрерывной вибрацией психологической светотени — ария Маргариты из «*Фауста*» (1859) *Шарля Гуно* (1818–1893), ария Аиды (сцена у Нила) из одноимённой оперы (1870) *Джузеппе Верди*, сцена письма Татьяны из «*Евгения Онегина*» (1878) *Петра Чайковского* (1840–1893).

И уже совсем с полным основанием можно говорить о формах романного повествования в развёрнутых звуковых полотнах крупной симфонии этого времени.

Как в музыкальном театре, в соответствии с главенствующими склонностями Постромантизма, ведущим жанром стала лирическая драма (прежде всего имеются в виду оперы Верди, оперы

и балеты Чайковского), так и в данном жанре определяющие позиции заняла лирико-драматическая симфония, представленная главным образом произведениями Брамса и Чайковского.

Говоря о содержательной сути этих произведений, в качестве узловой можно выделить проблему мучительности жизненного пути и связанного с этим страдания к человеку. Герой симфоний Брамса и Чайковского словно задаётся вопросом: откуда в этом мире столько тягот и тревог и почему вместо того, чтобы просто жить, приходится вечно чего-то опасаться, что-то преодолевать, с кем-то и с чем-то обязательно бороться?

Таковыми вопросами открываются Четвёртая и Пятая симфонии Чайковского. Этим начинается и самая известная из симфоний *Йоганнеса Брамса* — Четвёртая (1885).

Задаваясь теми вопросами, которые только что были названы, эта музыка несёт в себе и мысль, очень характерную для мировоззрения Брамса: предназначение человека — терпеливо переносить жизненные невзгоды, проникнуться пониманием неотвратимости жизненных коллизий, поддерживать в себе душевную стойкость к испытаниям, способность к их мужественному преодолению.

И отметим важную особенность этой музыки — в ней как бы ведётся рассказ, складывается повесть о жизни.

Только что отмеченный момент возвращает нас к соображениям, которые уже приводились по отношению к изобразительному искусству. Речь идёт о проявившемся во второй половине XIX века сильнейшем воздействии повествовательных литературных жанров на другие виды художественного творчества.

Среди этих повествовательных жанров особенно существенную роль играл роман, который на данном этапе

выделился в качестве ведущей формы осмысления человеческого бытия. И если вновь обратиться к музыке, то с достаточным основанием можно говорить, например, о претворении приёмов романного повествования, в том числе и в инструментальных жанрах.

Действительно, художественные повествования такого типа обрели в инструментальной музыке второй половины XIX века особую гибкость и пластичность изложения, диалектично передавая в обобщённых формах сам жизненный процесс в его многофазном развёртывании с исключительным богатством граней, возникающих в движении, развитии и борьбе разноплановых образов, в их сплетении и взаимодействии, в их всевозможных трансформациях, порождающих всё новые смысловые оттенки. В результате складывается широкая, исчерпывающая в своей полноте картина потока жизни.

Это могла быть, условно говоря, симфония-роман и мог быть концерт-роман. И если иметь в виду недавно упомянутые имена, то к названным симфониям в качестве образцов следует присоединить Скрипичный концерт Брамса и Первый фортепианный концерт Чайковского.

Последнее из этих хорошо известных произведений рассмотрим в качестве конкретного примера. Помимо всего прочего, оно послужит и свидетельством того, что, учитывая всю сложность и противоречивость жизненных процессов, искусство того времени настойчиво утверждало веру в жизнь.

Итак, **Первый фортепианный концерт (1875) Петра Чайковского** это образец яркой жизнеутверждающей концепции и развёрнутого романного повествования. В трёх его частях в звуковых образах предстают все существенные из жизненных проявлений:

- есть здесь претворение деятельных процессов, волевой устремлённости, напряжённых преодолений;
- есть моменты раздумья, субъективной рефлексии, а рядом — нежные лирические излияния, передающие отраду души, идиллическую умиротворённость и романтику грёз;
- есть сугубо личные штрихи и выходы вовне, на просторы всеобщего бытия — радостное единение с ним особенно зримо на волне праздничных настроений;
- и всё это обрамляется широкой аркой гимнических провозглашений во славу жизни и Отечества (от вступительного раздела I части к завершающему апофеозу финала).

Так складывается всеобъемлющий срез различных граней, характерных для мировосприятия человека второй половины XIX века.

Итак, только что говорилось о преломлении черт романного повествования в музыкальном искусстве, а перед этим речь шла о том, что живописцы второй половины XIX века нередко как бы уподоблялись писателям. Такие аналогии возникают отнюдь не случайно — Постромантизм выдвинул на самый передний план жанр *большого романа*. Именно эта, самая развёрнутая, повествовательная форма была наилучшим образом приспособлена к тому, к чему стремились многие писатели данного периода: многомерный охват и тщательный анализ действительности с выявлением её всесторонней диалектики.

Для подтверждения сказанного обратимся к произведениям **Льва Толстого (1828–1910)**. Приступая к работе над «**Анной Карениной**» (1873–1877), автор, по его собственным словам, хотел написать «*роман широкого дыхания*».



Определение очень примечательное, оно характеризует стремление создать крупномасштабное повествование, и сделать это удалось в полной мере. Внешне, казалось бы, это роман из частной жизни, однако по сути своей он наделён огромной обобщающей силой, даёт объёмнейший срез жизни России того времени.

С точки зрения многомерного охвата и тщательного анализа действительности с выявлением её всесторонней диалектики чрезвычайно показателен другой роман *Толстого* — «**Война и мир**» (1863–1869), самый грандиозный памятник литературы второй половины XIX века. В нём воссоздана всеобъемлющая панорама не только русской, но также и общеевропейской жизни, охвачены практически все слои населения — от первых лиц общественной иерархии (императоры Александр и Наполеон) до самого последнего мужика и солдата.

Разворачивая картину европейской действительности, писатель стремится со всей ясностью показать её движущие силы, вскрыть внутренний механизм происходящего. Он настойчиво проводит идею объективной закономерности исторического развития и утверждает мысль о том, что в ходе этого развития свою роль играет каждый человек и любое обстоятельство. И именно в процессе взаимодействия отдельных человеческих волей, в процессе стечения разного рода обстоятельств складывается определённый результат.

В качестве конкретного примера сцепления обстоятельств и влияния на ход событий со стороны их самого рядового участника в романе приводится один действительный факт из летописи Отечественной войны 1812 года: казак Шاپовалов, охотясь на зайцев, случайно наткнулся в лесу на отдыхавший отряд армии Мюрата, о чём, вернувшись, со смехом поведал своим товарищам. Этот

рассказ дошёл до Кутузова, тот отдал приказ, и русская армия, внутренне уже готовая к наступлению, даёт сражение, которое и определило перелом в войне и с которого началось изгнание французов. Как видим, толчком этому ряду событий послужил казак Шاپовалов и... недобитый заяц, а случайность на соответствующей почве естественным образом переросла в закономерность.

«Война и мир» — роман-эпопея. И на определение *эпопея* может претендовать довольно многое в искусстве Постромантизма. Например, в живописи — монументальные полотна Ильи Репина и Василия Сурикова.

В музыке к таким эпопеям можно отнести цикл симфоний австрийского композитора *Антон Брукнера* (1824–1896). Их девять, и они примечательны всечеловеческим масштабом запечатлённых образов — автор взирает на всё как бы с высоты орлиного полёта и рисует в звуках жизнь Европы, даже планеты в целом.

Другой и, пожалуй, самой известной музыкальной эпопеей стала грандиозная тетралогия *Рихарда Вагнера* (1813–1883) «**Кольцо Нибелунга**» (1854–1874). Тетралогия (от греч. *четыре*) — цикл из четырёх опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов». Они тесно связаны между собой сюжетно и по тематическому материалу, опираются на тщательно разработанную систему лейтмотивов, пронизывающих всю звуковую ткань тетралогии и скрепляющих её части в единое целое.

На этой основе выстраивается глобальная концепция бытия. Контуры современности представляли здесь в мифологизированных очертаниях (через легендарные образы средневекового эпоса Северной Европы) и потому, скорее, в формах некой философской абстракции.

Совсем иным путём шёл в своей музыкальной эпопее **Модест Мусоргский** (1839–1881). Её составили оперы «**Борис Годунов**» (1869; 2-я ред. — 1872) и «**Хованщина**» (1880; завершена Н. Римским-Корсаковым в 1883 году). На совершенно конкретном материале национальной истории и через конкретные человеческие судьбы он стремился постичь сущность русского характера и русского уклада жизни. И, как никому другому, ему удалось глубоко проникнуть в коренной смысл этих явлений.

Однако при всех различиях Вагнера и Мусоргского их роднило то, что оба они всеми силами стремились к реформированию оперы на путях её преобразования в музыкальную драму. Причём жанр этот они трактовали не только с точки зрения претворения самых серьёзных проблем бытия и драматизма жизни как таковых, но и в плане максимального сближения с реалиями человеческих проявлений. Такого сближения оба композитора искали прежде всего через музыкальное преломление естественной, живой речи. Им было присуще поразительное ощущение слова и умение органично переплавить его в гибкую, многокрасочную интонационную линию.

Попытаемся почувствовать особенности, свойственные этим двум выдающимся мастерам музыкально-речевой стихии, на конкретном материале известных образцов.

Сцена 4 из II действия вагнеровской «**Валькирии**» представляет собой напряжённейший диалог основных персонажей второй части тетралогии «**Кольцо Нибелунга**» Зигмунда и Брюнхильды (в русских переводах встречается и транскрипция *Брунгильда*) — порождением их драматической любви станет Зигфрид, главный герой следующей оперы.

То, что традиционно именуют в опере речитативом, перерастает здесь в чрез-

вычайно динамичную омузыкаленную речь, в потоке которой время от времени возникают кантиленные фразы. Вокальные партии вступают в гибкое взаимодействие с насыщенной инструментальной фактурой, которая чаще всего основана на чётко очерченных тематических «формулах».

В данной сцене всё изложение пронизано оркестровым «мотивом судьбы». Это, пожалуй, ведущий лейтмотив тетралогии, которых насчитывается свыше сотни. Благодаря им как раз и осуществляется конструктивное сцепление словесно-звуковой ткани, что изредка дополняется подключением сгустков музыкально-обобщающей выразительности в картинно-изобразительных эпизодах (один из них составляет драматургическую вершину данной оперы — это знаменитый «**Полёт валькирий**»).

Другой показательный образец — **Обращение Досифея к раскольникам** из оперы Мусоргского «**Хованщина**». В этой сцене перед близящейся развязкой событий Досифей проповедью укрепляет сподвижников в решении пойти во имя веры на самоожжение («*Сгорим, но не сдадимся*»). Столь кардинальный момент естественно оказывается сердцевиной концепции и средоточием важнейших качеств стиля данного произведения.

Сердцевина концепции — в показе коренного, глубинно русского, самобытного начала (включая использование «окладистого» тембра баса, ставшее характерным для национальной оперы со времён гликинских Сусанина). Это начало подразумевает идущий изнутри драматизм русской жизни и силу духа с присущим ей оттенком истовости (выше уже отмечались параллели данной оперы с главным персонажем картины Сурикова «**Боярыня Морозова**»).

Средоточие важнейших качеств стиля состоит прежде всего в совершенно



уникальном мастерстве претворения человеческой речи в распев, мелос, что вообще стало, может быть, самым значительным художественным достижением Мусоргского и своих высот достигло именно в «Хованщине». Эта потрясающая органика омузыкаленного слова являлась для композитора главным средством, позволяющим преодолевать границу между условным искусством оперы и реальной жизнью.

Отмеченное у Вагнера и Мусоргского активное вовлечение ресурсов чутко озвучиваемого слова было свойственно и многим другим мастерам оперного жанра. В синтезе с яркими выразительными возможностями самой музыки это обстоятельство способствовало тому, что в области театра на данном историческом этапе опера успешно соперничала с литературной драмой, явно превышая её по конечным художественным результатам и по степени воздействия на аудиторию.

Такой значимости она добилась впервые, обозначив тем самым свой высший расцвет. Об этом, помимо вышеназванных Вагнера и Мусоргского, красноречиво свидетельствуют имена Верди, Гуно, Бизе, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова.

И, пожалуй, именно музыкальное искусство с наибольшей отчётливостью зафиксировало важный факт исторического развития: интенсивное расширение начавшегося ещё в первой половине XIX века процесса втягивания в орбиту мирового сообщества ряда «периферийных» народов и государств. На этой волне во второй половине столетия выдвигаются новые национальные композиторские школы Чехии (Бедржих Сметана, Антонин Дворжак), Норвегии (Эдвард Григ), Испании (Исаак Альбенис, Энрике Гранадос). Каждая из них привнесла в многоцветную палитру общечеловеческой культуры свои свежие, самобытные краски.

Эти краски рождались и в связи с обострившимся чувством родного края, что сказалось в предельно чутком восприятии его неповторимого своеобразия (такое качество уже отмечалось выше на примере пейзажной живописи тех десятилетий).

В этом отношении очень показательно, что чешский композитор **Бедржих Сметана** (1824–1884) создаёт большой цикл симфонических поэм под общим названием «**Моя родина**» (1858–1879). Одна из них («Влтава») посвящена главной реке Чехии, на берегах которой стоит столица этой страны Прага.

И совершенно иные ощущения несут в себе произведения классика норвежской музыки **Эдварда Грига** (1843–1907). Как известно, наряду с норвежским драматургом **Генриком Ибсеном** (1828–1906) Григ своей музыкой впечатляюще заявил о людях и жизни Скандинавии. Он часто воссоздавал в звуках картины родной природы. Если для примера обратиться к его **Концерту для фортепиано с оркестром** (1868), то перед нами предстанет именно северный пейзаж. И необыкновенно явственно — в обертонах нежного любования и высокой душевной отрады — высвечено отношение к нему. Эта романтика сокровенно-поэтического созерцания всемерно подчёркнута изысканной утончённостью звуковой палитры.

Особую значимость ко второй половине XIX века приобрело музыкальное искусство России. После М. Глинки, заложившего основы отечественной музыкальной классики, и шедших непосредственно вслед за ним А. Даргомыжского и М. Балакирева оно достигло высочайших вершин в творчестве М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского, за которыми поднималось уже новое композиторское поколение (начиная с А. Лядова, А. Глазунова и С. Танеева).

Действительность огромной страны, находящейся на пересечении Европы и Азии, естественно вызвала к жизни широкий спектр образов Востока, и это, помимо так сильно заявившей о себе «коренной русской складки», стало для мирового искусства качественно новым явлением.

Одно из самых значительных произведений, всецело обращённых к восточной теме, — симфоническая сюита **Николая Римского-Корсакова** (1844–1908) «**Шехеразада**» (1888).

Если взять завершение её финала, то, казалось бы, перед нами просто «восточная сказка» (по мотивам «Тысячи и одной ночи») и просто «тема Шахриара», но этот кульминационный пункт повествования показывает, как реальное звучание музыки выводит далеко за пределы заявленной программы. Средствами блистательной декоративно-изобразительной оркестровки воссозданы зримые очертания могучего колыхания не моря даже, а настоящего океана (возникают параллели с наиболее впечатляющими маринами И. Айвазовского). И встаёт за этим грандиозная картина всеобщей жизни, опять-таки напоминающая о «романе широкого дыхания» и о столь свойственном тому историческому периоду жанре масштабной художественной эпопеи.

Не менее примечательно и то, что грозные вскипания «Мирового океана» сменяются в конце оазисом успокоения, мира, тишины. То есть вновь и вновь звучит нота оптимистического мироощущения, через которую заявляла о себе гуманная сущность искусства второй половины XIX века.

В подтверждение мысли о гуманной сущности искусства Постромантизма обратимся к русской живописи. В эту смысловую плоскость мог быть повернут и портрет-сцена исторического со-

держания, как находим это в картине **Василия Сурикова** «**Меншиков в Берёзове**» (1883).

Александр Меншиков, этот, по выражению А. Пушкина, «баловень судьбы», сын конюха, ставший правой рукой Петра I, получивший от жизни всё (светлейший князь, генералиссимус, при Екатерине I фактически правитель государства), — попав в немилость, сослан в сибирскую глушь. Суриков избирает данную ситуацию, чтобы поведать о тяготах жизни и ударах судьбы, перед которыми человек во многом беззащитен. И художник с глубоким сочувствием передаёт облик исторической личности в трудные, мрачные часы её существования.

Мера этого сочувствия тем более велика, что в центре картины оказывается образ младшей дочери Меншикова (ил. 4). Из трёх персонажей, по-разному раскрывающих суть коренной национальной натуры, она олицетворяет собой совершенно особую грань. Это Русь-печальница — отсюда подчёркнуто благородная бледность лица, глубоко запавшие глаза, красота тихого страдания и бесконечной печали.

Примерно те же мотивы могли быть переданы и через пейзаж, если автор насыщал его изнутри проникновенной задушевностью и явственной сопричастностью человеку.

Среди русских художников это, может быть, особенно удавалось **Фёдору Васильеву** (1850–1873). Прожив совсем короткую жизнь и поработав с мольбертом всего несколько лет, он сумел вписать в отечественное искусство незабываемую страницу. Сюжет его картины «**Оттепель**» (1871), где изображены две человеческие фигурки, бредущие по весенней распутице, рождает столь характерное для русского мировосприятия чувство неизбывной грусти-печали. Од-



*Ил. 4. В. Суриков. «Меншиков в Берёзове» (фрагмент).
1883. Холст, масло. 205,5×169,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*Il 4. Vasily Surikov. "Menshikov in Berezovo" (detail).
1883. Canvas, oil. 205.5×169.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

нако тончайшая нюансировка цветовой гаммы привносит в изображение катарсическое ощущение чарующей поэтичности, а высветленный колорит полотна рождает предчувствие того, что рано или поздно придёт весна и «всё образуется». Более того, пронизывающее картину незримое сияние несёт с собой особый свет духовности, знаменуя глубокую веру в высокое предназначение России.

Гуманизм искусства второй половины XIX века чаще всего был так или иначе связан с жизнеутверждающей настроенностью. Ярче и определённое, чем кто-либо, эту настроенность воплотил в своей пейзажной живописи **Иван Шишкин** (1832–1898). Красоту и радостный лик земного мира он, как правило, передавал через бесконечную изменчивость ландшафтных видов русского леса — по своей «специализированности» он оказался сродни И. Айвазовскому, который писал практически только море.

Особенно притягательным для художника был сосновый бор. Средоточием его творческих интересов стали предстающие в солнечных лучах сосны с их теплом и золотистым отливом. Законченную словесную «формулировку» это сочетание получило в названии этюда «Сосны, освещённые солнцем» (1886). Такое двуединство Шишкин мог варьировать нескончаемо (см. картины «Сосновый бор», «Утро в сосновом лесу» и т. д.). Присутствует оно и в картине «**Рожь**» (1878).

Золото хлебного поля, изумрудная зелень придорожной травы и сосны, вольно поднимающиеся среди бесконечных просторов, — всё это в ярких красках солнечного полудня (ил. 5). Можно ли точнее и убедительнее передать через пейзаж представление о России в её светоносном обличье?!

Не меньшей обобщающей силы образ России отмечался выше и в картине И. Репина «Бурлаки на Волге», но здесь представлен совершенно иной поворот данного образа — неисчерпаемые богатства родной земли, её лучезарная красота и стоящая за всем этим щедрость русской души.

Переходя к *архитектуре*, стоит напомнить, что в данной сфере художественного творчества предшествующая эпоха, то есть эпоха Романтизма, не создала собственного стиля, базируясь в основном на том, что шло от классицизма как основного направления времён Просвещения.

Такое положение сохранилось и на стадии Постромантизма, но теперь именно в области зодчества с наибольшей отчётливостью обозначилась новая тенденция.

Состояла она в том, что, приближаясь к концу XIX века, этот период всё более начинал воспринимать себя наследником и завершителем не только Классической эпохи, но и огромной временной дистанции начиная от эпохи Возрождения, то есть всей новоевропейской культуры (то, что в исторической науке иногда отмечают как *Новое время*).

В связи с этим в практику архитектуры всё шире входило обращение к различным стилям, возникшим на протяжении последних шести столетий (основные из них — готика, ренессанс, барокко, классицизм). И поскольку подчас возникало впечатление стилистической пестроты, данное направление стали именовать *эkleктизмом*, или *эkleктикой*, подразумевая имевшее место порой механическое, произвольное соединение разнородных стилиевых элементов. Тем не менее в своих художественно приемлемых вариантах *эkleктизм* дал достаточно интересные творческие решения. В этом случае с целью



*Ил. 5. И. Шишкин. «Рожь».
1878. Холст, масло. 188×107,5.
Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия*

*П. 5. Ivan Shishkin. "Rye".
1878. Canvas, oil. 188×107.5 cm.
State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia*

снятия сниженной эстетической оценки в последнее время всё шире употребляются понятие *исторические стили*.

В наиболее концентрированном виде данное направление представлено в **Вене**, где тогда специально отстраивали **Рингштрассе** — полукольцо бульваров, украшенное зданиями, выдержанными в различных исторических стилях и в соединении этих стилей. В качестве образцов так называемого стиля Рингштрассе можно назвать два здания, одно из которых даёт пример неоготики (сочетание черт готики и барокко), а другое соединяет принципы античной архитектуры с наслоениями ренессанса и классицизма времён Просвещения. Первый из образцов — **Ратуша** (1872–1883, архитектор **Франц Шмидт**), второй — **Парламент** (1873–1883, архитектор **Теодор Ханзен**).

Преимущественно на основе эклектизма во второй половине XIX века во многих столицах и других крупных городах развернулось сооружение оперных театров, в том числе происходило это и в России (Мариинский театр в Петербурге, превосходный оперный театр в Одессе и оперные театры в ряде других городов).

Из вновь открытых зарубежных оперных театров выделились Национальный театр в Праге, великолепный театр в Монте-Карло и особенно *Grand Opéra* (Гранд Опера — *Большая опера*) в Париже — два последних построены по проектам французского архитектора Шарля Гарнье (1825–1898). Стиль его *Grand Opéra* (1861–1875) иногда весьма критично определяют как гипертрофированно бравурную эклектику (ил. 6). Однако следует признать, что соединение элементов различных архитектурных стилей с применением богатейшего декора в данном случае дало желаемый эффект — перед нами роскошное здание, пред-

назначенное поражать своим пышным великолепием, и его репрезентативный, парадный облик во всём отвечал магистральной задаче превращения Парижа в «столицу мира» (центр Франции в это время капитально реконструировался под эгидой столь амбициозного устремления).

И опять-таки не случаен следующий факт: впечатление, производимое этим сооружением, было настолько велико, что *Grand Opéra* породила многочисленные подражания в ряде столиц Европы и Америки.

Русская архитектура того времени, проходя аналогичную историко-стилевую стадию, широко обращалась к традициям национального зодчества. В качестве показательных следует назвать два сооружения в Москве, возведённые по проектам **Владимира Шέρвуда** (1833–1897) и **Константина Тона** (1794–1881).

Сооружённое по проекту первого из них здание **Исторического музея** (1875–1881) достаточно органично вписывается в ансамбль Красной площади, завершая его. Оно выполнено в так называемом *русском стиле* (своего рода русифицированная неоготика), напрямую резонируя контурам и колориту Московского Кремля, поскольку очертания башен напоминают кремлёвские башни, а в качестве материала использован тёмно-красный кирпич.

Что касается К. Тона, то именно он открывал в России линию возрождения архитектурной старины и по праву считается создателем так называемого русско-византийского стиля.

Помимо Большого Кремлёвского дворца (1839–1849), по его проектам строились храм Христа Спасителя (1837–1883, восстановлен в 1994–1997) и Оружейная палата в Московском Кремле (1844–1851).



*Ил. 6. Здание Grand Opéra (архитектор Ш. Гарнье).
1875. Мрамор, эйшонский камень, оникс, бронза, сусальное золото.
Общая высота (с подвалом и куполом) — 73,6 м.
Проспект оперы, Париж, Франция*

*Il. 6. The Grand Opéra Building (Charles Garnier, architect).
1875. Marble, eischon stone, onyx, bronze, gold leaf.
Overall height (with basement and dome) – 73.6 m.
Avenue de l' Opéra, Paris, France*

Георгиевский зал (ил. 7) даёт представление о величии и парадной импозантности **Большого Кремлёвского дворца**. Его величественность и царственная пышность несли в себе собирательно-обобщающий образ русской храмовой и дворцовой архитектуры.

Среди господствующей в городах второй половины XIX века утилитарно-прозаической, «практической» застройки (вокзалы, банки, торговые и жилые дома, административные и промышленные здания) отмеченные и подобные им архитектурные сооружения ярко выделялись пышной импозантностью.

Как бы там ни было, эпоха заботилась о презентабельности, представительности облика, энергично формируя, если можно так выразиться, свой фасад. В согласии с подобной направленностью определённое развитие в живописи получил и парадный портрет — жанр, подававший «фасад» эпохи в лицах.

Один из ярких образцов этого жанра — выполненный **Ильёй Репиным** портрет **А. Рубинштейна** (1888). Выдающийся музыкант, основоположник профессионального музыкального образования в России, изображён за дирижёрским пультом, в концертном фраке. Артистизму портретируемого отвечает блистательный артистизм живописного исполнения.

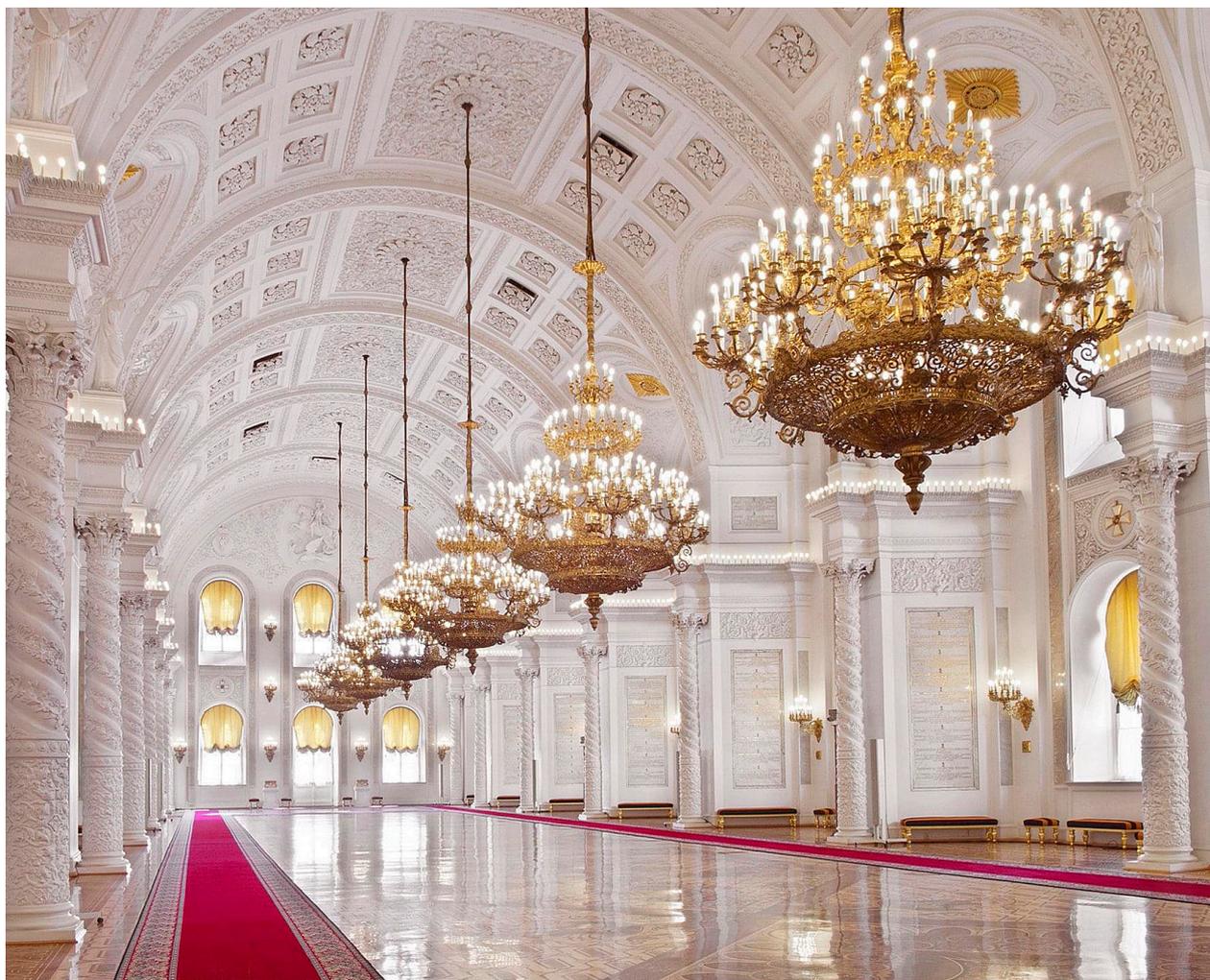
Говоря о парадно-репрезентативных сторонах художественного творчества, которые развивались наряду с искусством больших идей — искусством масштабным и глубоко концепционным, — можно сделать вывод, что эпоха вела полноценное существование, имела вкус к жизни и умела наслаждаться ею. Эту притягательность бытия и его обольщения, пожалуй, особенно замечательно сумел выразить в визуальных формах *импрессионизм* — ведущее

направление французской живописи второй половины XIX века. По своей тематике он и был нацелен главным образом на воспевание радостей жизни, находя красоту в обычных проявлениях современного быта, досуга, но особым образом поэтизируя это обычное, схватывая драгоценную прелесть и неповторимость текучих, ускользающих мгновений.

У каждого импрессиониста была своя излюбленная, «заповедная» тема в искусстве. **Огюст Ренуар** (1841–1919) как бы в параллель прозе **Ги де Мопассана** (1850–1893) в характерном для себя светлом, нарядном колорите и с чисто французским шармом передавал обаяние современных ему парижанок, любясь их грацией и чувственной обольстительностью. Один из лучших примеров — его «**Ложа**» (1874) (ил. 8). Зафиксированная в этой работе атмосфера светской жизни привлекала даже самых крупных представителей художественного творчества (вспомним множество страниц, посвящённых ей в романах Л. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина»).

Очень широкое преломление она получила в музыкальном искусстве, особенно в таких жанрах, как балет и оперетта. Балет, который ведёт родословную со времён эпохи Возрождения, приобрёл свой законченно классический облик именно во второй половине XIX века (прежде всего в партитурах **Лео Делиба** и **Петра Чайковского**).

Оперетта как жанр вообще формировалась именно на данной исторической стадии, и позднее созданное в эти десятилетия стали именовать классической опереттой. Она была представлена в двух основных вариантах: французская, или парижская (её глава — **Жак Оффенбах**, 1819–1880) и австрийская, или венская (**Йоганн Штраус-сын**, 1825–



*Ил. 7. Геогиевский зал Большого Кремлёвского дворца (архитектор К. Тон).
1838–1849. Размеры — 61 × 20,5 м, высота потолка — 17,5 м.
Кремль, Москва, Россия*

*Il. 7. St. George Hall of the Grand Kremlin Palace (Konstantin Ton, architect).
1838–1849. Size — 61 × 20.5 m, height of ceiling — 17.5 m.
Kremlin, Moscow, Russia*



Ил. 8. О. Ренуар. «Ложка» («Ложка в опере»).
1874. Холст, масло. 80×63,5.
Галерея Института искусств Курто,
Лондон, Великобритания

Il. 8. Auguste Renoir. "La Loge"
("La loge dans l'opéra").
1874. Canvas, oil. 80×63.5 cm.
The Courtauld Institute of Art,
London, United Kingdom



1899). Единой для них была склонность к запечатлению радостных, беспроblemных сторон жизни, а это выводило по преимуществу в плоскость того, что именуют *лёгкой музыкой*.

Такого рода музыка, в свою очередь, нередко была пронизана ритмами вальсового кружения. Вальс как главный танцевальный жанр XIX века в целом и второй половины столетия в особенности вообще значил для того времени столь много, что в отношении него можно встретить определение *век вальса* (знаковой фигурой в этом отношении являлся И. Штраус-сын, которого именовали *королём вальса*).

Но, разумеется, музыкальное искусство, впрочем, как и породившая его эпоха, отнюдь не стремилось к бездумному скольжению по поверхности бытия. И даже репрезентируя «фасад» своего времени, то есть являя пристрастие к свету, невероятной лёгкости и блистательному артистизму, оно тем не менее поддерживало внутреннюю содержательность и значительность. Именно об этом свидетельствует одно из «культовых» произведений французского композитора *Камиля Сен-Санса* (1835–1921) — **Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром** (1863).



 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Jingjing Zh. Emily Brontë in the Post-Romantic Age: The Transformation of Romantic Imagination in Emily Brontë's Poems // Brontë Studies. 2021. Vol. 46, No. 1, pp. 4–17. <https://doi.org/10.1080/14748932.2021.1835057>
2. Gazzaniga A. Michael Field's Shared Sublime and Post-Romantic Transcendence // Texas Studies in Literature and Language. 2020. Vol. 62, No. 3, pp. 316–343. <https://doi.org/10.7560/TSL62304>
3. Dong F. Collapsing the Absolute: Early Celan and the Post-Romantic Strangeness // Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas. 2018. Vol. 16, No. 2, pp. 205–224. <https://doi.org/doi:10.1353/pan.2018.0012>
4. Tatsumi T. Excerpt from Young Americans in Literature: The Post-Romantic Turn — “The Origins of Originality: Poe, Hawthorne, Noguchi” // Journal of Transnational American Studies. 2018. Vol. 9, No. 1. <http://dx.doi.org/10.5070/T891041901>
5. Чернышева М.А. Образы отечественной истории в русском искусстве XIX века. Проблемы и перспективы исследования // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Том 8. № 3. С. 460–479. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>
6. Балонина М. Г. Хронотоп странничества в русской живописи второй половины XIX века // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2020. № 6. С. 30–33. <https://doi.org/10.37882/2500-3682.2020.06.01>
7. Bullock Ph.R. Tchaikovsky and the Economics of Art Music in Late Nineteenth-Century Russia // Journal of Musicology. 1 April 2019. Vol. 36, No. 2, pp. 195–227. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.195>
8. Усачёва С.В. Жанр вне жанра. Натюрморт в русской живописи второй половины XIX века // Academia. 2020. № 1. С. 33–40. <https://doi.org/10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40>
9. Калугина О.В. Правда жизни и правда искусства в творческом методе русских скульпторов второй половины XIX — начала XX в.: к постановке проблемы // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. № 1 (11). С. 120–132. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2018-1-120-132>
10. Калугина О.В. Образ и предмет в русской монументальной пластике второй половины XIX века. К проблеме взаимоотношения скульптора и зрителя // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 333–341. <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-3-31>
11. Боровская М.И., Девятайкина Н.И. Текст и образ в немецкой графике второй половины XIX века: особенности взаимодействия (В. Буш) // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 12. С. 294–298. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.58>
12. Локтионов М.В. Истоки русского позитивизма. Эмпириосимволизм // Полилог/ Polylogos. 2019. Т. 3. № 4. <https://doi.org/10.18254/S258770110008003-5>
13. Lapointe S. (Ed.). Philosophy of Mind in the Nineteenth Century: The History of the Philosophy of Mind. 2018. Volume 5 (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429508134>

Информация об авторе:

А.И. Демченко, доктор искусствоведения, профессор,
главный научный сотрудник Международного Центра
комплексных художественных исследований.



REFERENCES

1. Jingjing Zhao. Emily Brontë in the Post-Romantic Age: The Transformation of Romantic Imagination in Emily Brontë's Poems. *Brontë Studies*. 2021;46(1):4-17. <https://doi.org/10.1080/14748932.2021.1835057>
2. Gazzaniga A. Michael Field's Shared Sublime and Post-Romantic Transcendence. *Texas Studies in Literature and Language*. 2020;62(3):316-343. <https://doi.org/10.7560/TSL62304>
3. Dong F. Collapsing the Absolute: Early Celan and the Post-Romantic Strangeness. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. 2018;16(2);205-224. <https://doi.org/doi:10.1353/pan.2018.0012>
4. Tatsumi T. Excerpt from Young Americans in Literature: The Post-Romantic Turn — “The Origins of Originality: Poe, Hawthorne, Noguchi”. *Journal of Transnational American Studies*, 2018;9(1). <http://dx.doi.org/10.5070/T891041901>
5. Chernysheva M.A. Images of National History in Russian Art of the 19th Century. Research prospects. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2018;8(3):460-479. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.308>
6. Balonova M.G. Chronotope of Wandering in Russian Painting Second Half of the XIX Century. *Modern Science: Actual Problems of Theory & Practice. Series of “Cognition”*. 2020;(6):30-33. (In Russ.) <https://doi.org/10.37882/2500-3682.2020.06.01>
7. Bullock Ph.R. Chaikovsky and the Economics of Art Music in Late Nineteenth-Century Russia. *Journal of Musicology*. 2019;36(2):195-227. <https://doi.org/10.1525/jm.2019.36.2.195>
8. Usacheva S.V. Genre Out of Genre. Still Life Painting in Russian Art of the Second Half of the 19th Century. *Academia*. 2020;(1):33-40. (In Russ.) DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-33-40
9. Kalugina O.V. The Truth of Life and the Truth of Art in the Creative Method of Russian Sculptors of the Second Half of the 19th – Early 20th Century: Towards the articulation of an Issue. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Social Studies. Art Studies” Series*. 2018;1(11):120-132. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2018-1-120-132>
10. Kalugina O.V. The Image and the Subject in Russian Monumental Sculpture of the Second Half of the 19th Century. On the Problem of Relations between a Sculptor and a Spectator. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*. Vol. 8. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Press. 2018, pp. 333–341. (In Russ.) <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-3-31>
11. Borovskaya M.I., Devyataikina N.I. Text and Image in the German Graphics of the Second Half of the XIX Century: Peculiarities of Interrelation (W. Busch). *Manuscript*. 2019;12(12):244-298. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.58>
12. Loktionov M.V. The Origins of Russian Positivism. Empiriosymbolism. *Polylogos*. 2019;3(4). (In Russ.) <https://doi.org/10.18254/S258770110008003-5>
13. Lapointe S. (Ed.). *Philosophy of Mind in the Nineteenth Century: The History of the Philosophy of Mind*. 2018. Volume 5 (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429508134>

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Chief Research Associate of the International Center
for Comprehensive Art Studies.

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Алешина Л.С., Ракова М.М., Горина Т.Н. Русское искусство XIX – начала XX века. М.: Наука, 1972. 486 с.
2. Аношкина В.Н., Петров С.М. История русской литературы XIX века. М.: Просвещение, 1989. 445 с.
3. Березовая Л.Г., Берлякова Н.П. История русской культуры. Ч. 2. М.: Владос, 2002. 400 с.
4. Богдан В.-И.Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века. Санкт-Петербург: Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, 2007. 364 с.
5. Демченко А.И. Время шестидесятников XIX века // Диалог искусств и арт-парадигм. Том 36. Саратов: SGK, 2022. С. 3–54.
6. Демченко А.И. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2021. 470 с.
7. Демченко А.И. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.
8. История русского драматического театра / в 7 т. М.: Искусство, 1977–1987. Т. 5: 1862–1881 / Е.Г. Холодов, Т.К. Шах-Азизова [и др.]. 1980. 551 с.
9. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII — начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый Город, 2009. 567 с.
10. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. 495 с.
11. Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1989. 381 с.
12. Сучков Б.Л. Исторические судьбы реализма: Размышления о творческом методе. М.: Сов. писатель, 1977. 526 с.
13. Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994. 424 с.
14. Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1989. 301 с.
15. Bourdeau M., Pickering M., Schmaus W. Love, Order, and Progress: The Science, Philosophy, and Politics of Auguste Comte. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018. 416 p.
16. Brumfield W.A History of Russian Architecture. Seattle; London: University of Washington Press, 2004. 644 p.
17. Gray R. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. Oxford: Clarendon Press, 2000. 216 p.
18. Hamilton G.H. The Art and Architecture of Russia. New Haven; London: Yale University Press, 1983. 482 p.
19. Petit A. Le système d'Auguste Comte: De la science à la religion par la philosophie. Paris: Vrin, 2016. 389 p.



УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2022.2.043-055

Научная статья

Original article

Шаляпин в «Ла Скала»: триумф русского гения

Chaliapin at *La Scala*: the Triumph of the Russian Genius

СВЕТЛАНА ПЕТРОВНА ШЛЫКОВА

SVETLANA P. SHLYKOVA

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
shlykovasv19@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7051-5881>*

*Saratov State L.V. Sobinov
Conservatoire,
Saratov, Russia,
shlykovasv19@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7051-5881>*

Аннотация. В статье даётся небольшой комментарий к либретто оперы о Шаляпине, автором которого является Лев Гладких. В творческом арсенале мало известного в нашей стране литератора Льва Гладких (1929–1987) — драматурга, актёра, переводчика, режиссёра, киносценариста — пьесы о выдающихся деятелях отечественной и зарубежной культуры Вере Комиссаржевской, Винсенте Ван Гоге, Исааке Левитане, поэте Рудаки и многих других. В основу либретто о выдающемся русском певце Л. Гладких положил известное событие — попытку сорвать выступление Шаляпина в итальянском театре «Ла Скала», на сцене которого тот дебютировал в роли Мефистофеля из одноименной оперы Арриго Бойто. Заговор миланских клакёров был разрушен гениальным исполнением русского оперного гения, триумф которого был оглушителен. Фотокопию либретто, напечатанного в сборнике Льва Гладких «Живые рукописи», из библиотеки Цюриха любезно предоставил Григорий Ганзбург.

Abstract. The article provides a short commentary on the libretto of the opera about Chaliapin written by Leo Gladkikh. In the artistic legacy of writer, playwright, actor, translator, director, and screenwriter Leo Gladkikh (1929–1987), who is insufficiently known in our country, there are numerous theatrical plays about outstanding figures of Russian culture and that of other countries, Vera Komissarzhevskaya, Vincent van Gogh, Isaac Levitan, poet Rudaki and many others. The libretto about the outstanding Russian singer Leo Gladkikh was based on a well-known event — the attempt to disrupt Chaliapin's performance at the Italian *La Scala* theater, on the stage of which he made his debut in the role of Mephistopheles from the opera of the same name by Arrigo Boito. The conspiracy of the Milanese clackers was overturned by a brilliant performance of the Russian operatic genius whose triumph was stunning. A photocopy of the libretto published in Leo Gladkikh's collection *Living Manuscripts* was kindly provided by Grigory Ganzburg from the Zurich Library.

Ключевые слова:

Фёдор Иванович Шаляпин, Арриго Бойто, Мефистофель, театр «Ла Скала», Лев Гладких, Власий Дорошевич, клака

Keywords:

Fyodor Chaliapin, Arrigo Boito, Mephistopheles, *La Scala* Theater, Leo Gladkikh, Vlassy Doroshevich, claque

Для цитирования:

Шлыкова С.П. Шаляпин в «Ла Скала»: триумф русского гения // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 43–55. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.043-055>

For citation:

Shlykova S.P. Chaliapin at *La Scala*: the Triumph of the Russian Genius. *ICONI*. 2022;(2):43-55. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.043-055>

Введение

Поводом для написания данного материала стала присланная в Международный Центр комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова фотокопия либретто оперы о Шаляпине, напечатанного в сборнике Льва Гладких «Живые рукописи», которую из библиотеки Цюриха любезно предоставил Григорий Ганзбург. Данное либретто является для российского читателя уникальным материалом, поскольку раскрывает новые грани личности и творчества выдающегося певца. Автор этого произведения — малоизвестный в нашей стране литератор Лев Гладких (1929–1987), драматург, актёр, переводчик, режиссёр, киносценарист, чтец (лауреат 1 премии Всесоюзного конкурса чтецов за исполнение «Анны Снегиной» С. Есенина). В его творческом арсенале — пьесы о выдающихся деятелях отечественной и зарубежной культуры Вере Комиссаржевской, Винсенте Ван Гоге, Исааке Левитане, поэте Рудаки и многих других.

В ряду этих произведений — либретто о Фёдоре Ивановиче Шаляпине¹.

¹ Текст входит в сборник Льва Гладких «Живые рукописи», который был опубликован в 1998 году издательством «Скопус» в Иерусалиме. Подготовкой материала к печати занималась Маргарита Костинская, корректор и литературный консультант — Наталья Файвишевская.

Действие основано на реальных событиях, рассказывающих о первой гастрольной поездке Ф. Шаляпина по Италии в начале XX века. В Милане на сцене «Ла Скала» он пел заглавную партию в опере «Мефистофель» итальянского композитора и либреттиста Арриго Бойто.

В мае 1900 года Ф. Шаляпин получил из «Ла Скала» телеграмму с предложением петь в «Мефистофеле» А. Бойто и поехал в Италию со своим близким другом композитором С. Рахманиновым, где разучивал оперу и постигал итальянский язык.

История триумфального дебюта Шаляпина в итальянском театре в партии Мефистофеля хорошо известна и не раз пересказана. Сохранилась она и в мемуарах Шаляпина «Страницы моей жизни», из которых можно узнать о произведённом певцом впечатлении на Артуро Тосканини и Арриго Бойто, покорённых совершенно необычной трактовкой образа дьявола в его исполнении. В очерке А. Куприна «Гоголь-моголь» (1915) сам певец рассказывает «о первых своих успехах в La Scala в Милане. Оговаривается, что история эта давняя, почти всем известная история его дерзкой победы не только над избалованной и придирчивой миланской публикой, но и над соперниками, над хором, оркестром, клакой и газетами»². Сохранилась эта история

² Куприн А. Гоголь-моголь // Собр. соч. в 9 т. Т. 6 : Произведения 1914–1916. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. С. 392.

и в воспоминаниях болгарского певца П. Райчева «Жизнь и песня».

Но более всего о перипетиях первого выступления певца в Милане, отношении к нему местной публики и о триумфе великого русского баса писал Власий Михайлович Дорошевич (1865–1922) — русский журналист, театральный критик и публицист, один из известных фельетонистов конца XIX — начала XX века³.

Малоизвестный «Мефистофель»

Представляется целесообразным сказать несколько слов об опере «Мефистофель» А. Бойто, не самой известной и популярной в нашей стране. Бойто приступил к написанию оперы на фаустовскую тему сразу после окончания учёбы в Миланской консерватории в 1861 году, так как «Фауста» Шарля Гуно считал легковесной интерпретацией серьёзной философской темы. Опера Бойто основывается на древней легенде о Фаусте, изложенной Гёте. Страстный почитатель Рихарда Вагнера, Бойто, как и его кумир, писал либретто⁴ сам, хотя это и не было

принято в итальянской опере того времени.

«Мефистофель» — опера в пяти действиях с прологом, позже сокращённая автором до четырёх действий и эпилога. Премьера состоялась 5 марта 1868 года в театре «Ла Скала» в Милане под управлением самого композитора и оказалась совершенно провальной. Премьерные роли исполнили: Мефистофель — бас Франсуа-Марсель Хунка, Фауст — баритон Джероламо Спалацци, Маргарита — сопрано Мелани-Шарлотта Ребу.

Композитор немедленно приступил к кардинальной переработке произведения, и премьера исправленной версии состоялась в Болонье 4 октября 1875 года и на этот раз имела успех у публики и критики. В ролях: Мефистофель — бас Романо Наннетти, Фауст — тенор Итало Кампанини, Маргарита — сопрано Эрминия Борги-Мамо. Но, несмотря на успех, композитор вплоть до 1881 года продолжал вносить в партитуру изменения.

Считается, что возрождение оперы, «полная реабилитация» её в XX веке связаны с именем Фёдора Шаляпина, который 16 марта 1901 года исполнил главную партию Мефистофеля на сцене миланского театра «Ла Скала». Шаляпин дал десять представлений, и каждое его выступление было высоко оценено музыкальной критикой и имело оглушительный успех у весьма взыскательной миланской публики. Возможно, успех этот был связан и с «итальянской школой» самого Шаляпина как ученика Д. Усатова, который, в свою очередь, учился у Эверарди, а тот «совершенствовался в вокальном искусстве... в Неаполе у Маццини, в Милане у Франческо Ламперти» [1, с. 58].

Дирекция театра после триумфов Шаляпина в мало популярном «Мефистофеле» Бойто даже захотела показать его в той же роли в более востребованной у публики опере Гуно.

³ См. работы В.М. Дорошевича: Шаляпин в «Scala». Первая публикация в газете «Россия», 14 марта 1901, № 676; Шаляпин в «Мефистофеле» (Из миланских воспоминаний). М.: Товарищество И.Д. Сытина, 1905; Шаляпин. Старая театральная Москва. Петроград, 1923.

⁴ Прочитать либретто оперы А. Бойто можно по QR-коду:



Известный «Мефистофель»

Для Шаляпина роль в опере Бойто была новой, но с образом Мефистофеля его связывали долгие годы. Партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно Шаляпин исполнял в Оперном товариществе (Панаевском театре) и Мариинском театре в Петербурге, в Русской частной опере и Большом театре в Москве, а также практически во время всех гастролей (например, в Венгрию он совершил за десять лет восемь поездок и практически каждый раз пел Мефистофеля, в роли которого был «грандиозен» [2, с. 279]).

Об этой роли, самой знаменитой и самой мучающей его, Фёдор Иванович писал в своих мемуарах «Маска и душа»: «Роль Мефистофеля как будто считается одной из моих лучших ролей. Я пел её сорок лет подряд во всех театрах мира. Я должен сделать признание, что Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворённостей всей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, единственно подходящим средством выражения является скульптура. Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии. ...Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Это острые кости в беспрестанном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том,

что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моему замыслу, не осуществляя его вполне. Мне нужно вполне нагое скульптурное существо, конечно, условное, как всё на сцене, но и эта условная нагота оказалась неосуществимой: из-за соседства со щепетильным “пу” мне приходилось быть просто раздетым в пределах салонного приличия»⁵. К слову, театральный художник К. Коровин так пишет о сценическом образе Шаляпина: «Костюм был ему не впору. Движения резкие, угловатые и малоестественные. Он не знал, куда деть руки <...> Хороша фигура для костюма. Но костюм Мефистофеля на нём был ужасный» (цит. по: [3, с. 111]).

О природе, сущности «шаляпинского мефистофельства» рассуждает А. Демченко в посвящённой русскому басу монографии: «Хорошо знавший человеческую породу, Шаляпин мог позволить себе в театре позицию “сильной личности” или даже “сверхчеловека”. За этим стояло поистине дьявольское знание людских слабостей. И он беспощадно развенчивает их, используя все средства осмеяния, едкого сарказма, вплоть до уничтожающего цинизма. Всё сказанное нашло впоследствии логическое завершение в трактовке образа Мефистофеля из одноимённой оперы итальянского композитора Бойто»⁶. А в наши дни составило «теоретическое наследие оперного актёра Ф.И. Шаляпина» [4, с. 67].

⁵ Шаляпин Ф. Маска и душа. URL: http://az.lib.ru/s/shaljapin_f_i/text_0040.shtml (дата обращения: 10.03.2022)

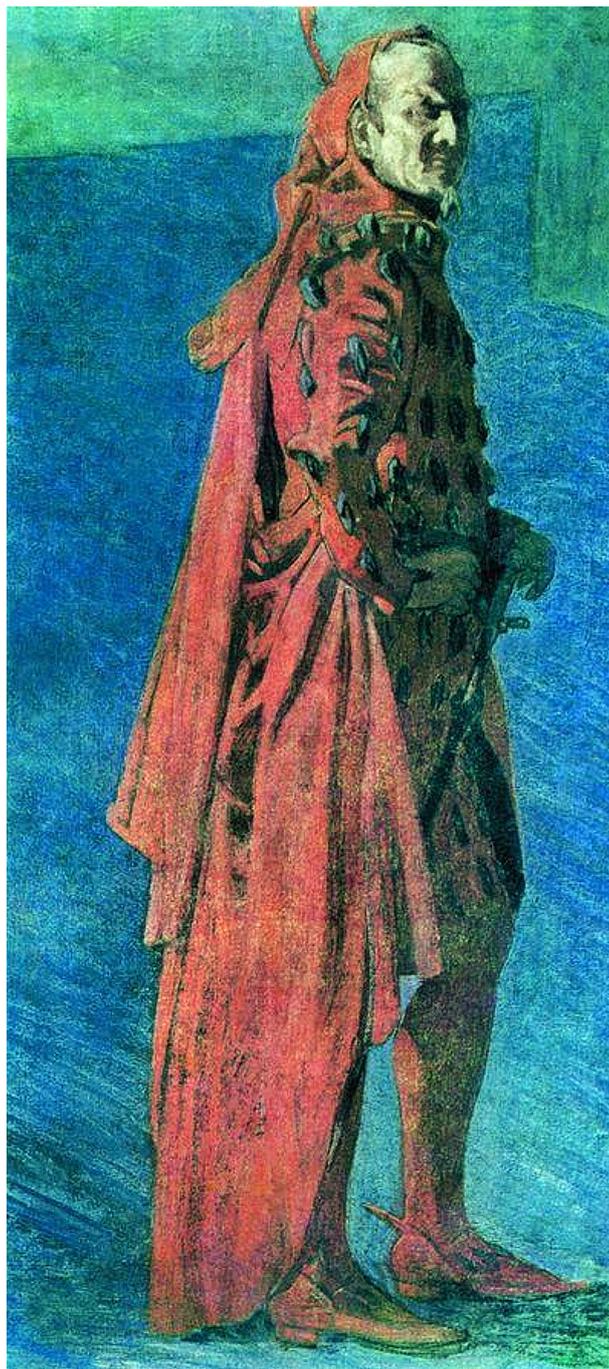
⁶ Демченко А.И. Великий мастер. К 150-летию со дня рождения Ф.И. Шаляпина. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. С. 42.



*Фото 1. Шаляпин в образе Мефистофеля⁷.
1915. Фото С. Прокудина-Горского*

*Photo 1. Chaliapin in the appearance
of Mephistopheles.
1915. Photo by Sergei Prokudin-Gorskii*

⁷ Знаменитый костюм Мефистофеля создан по эскизу В. Поленова (1844–1927) — русского художника и театрального декоратора.



Ил. 1. А. Головин. «Портрет Ф.И. Шаляпина в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст»». 1905. Пастель, холст. 225×109. Музей-квартира И.И. Бродского, Санкт-Петербург, Россия

*Il. 1. Alexander Golovin.
“Portrait of Feodor Chaliapin
in the role of Mephistopheles in Charles Gounod’s Opera ‘Faust’.”
1905. Pastel, canvas. 225×109 cm.
Joseph Brodsky Museum-Apartment, St. Petersburg, Russia*



Пресса о шаляпинском Мефистофеле

Позволим себе обширную цитату из написанного по свежим впечатлениям театрального очерка Власа Дорошевича «Шаляпин в “Scala”», посвящённого началу триумфальных гастролей Ф. Шаляпина в Италии в марте 1901 года, непосредственным свидетелем которых был журналист. Данный очерк наиболее подробно повествует о событиях, которые легли в основу либретто Л. Гладких.

Дорошевич описывает негодование итальянских артистов в ответ на приглашение Шаляпина, «русского медведя», в «Ла Скала» на роль Мефистофеля: «Десять лет не ставили “Мефистофеля”. Десять лет, — горчайше жаловался один бас, — потому что не было настоящего исполнителя. И вдруг Мефистофеля выписывают из Москвы. Да что, у нас своих Мефистофелей нет? Вся галерея полна Мефистофелями. И вдруг выписывать откуда-то из Москвы. Срам для всех Мефистофелей, срам для всей Италии...»⁸.

И далее журналист повествует о порочной практике клакёрства, процветающей в европейских театрах, с которой впервые пришлось столкнуться Шаляпину. Клака — группа людей (клакёров), нанятых для аплодирования или освиствывания, захлопывания артиста, чтобы создать впечатление успеха или, наоборот, провала выступления. Узнавший о шантаже клакёров, Шаляпин заявил, что никогда аплодисментов не покупал и никогда покупать не будет.

Дорошевич так описывает этих «дельцов от искусства»: «На самом деле, надо знать, что такое эти “ladri in guanti gialli”, и до какой степени зависят от них в Италии артисты, как позорно, как оскорбительно это иго. Человек несёт публике плоды своего таланта, искусства, вдохновения, труда, и не смеет сделать этого, не заплативши “негодяю в жёлтых перчатках”. Иначе он будет опозорен, ошельмован, освистан»⁹.

И вот как запечатлел Дорошевич кульминацию этого противостояния — клакёров, итальянских артистов, публики и русского певца: «Занавес поднялся. ...и на ясном тёмно-голубом небе, среди звёзд, медленно выплыла мрачная, странная фигура.

Только в кошмаре видишь такие зловещие фигуры.

Огромная чёрная запятая на голубом небе.

Что-то уродливое, с резкими очертаниями, шевелящееся.

Откровенно говоря, у меня замерло сердце в эту минуту.

Дирижёр г. Тосканини наклонил палочку в сторону Шаляпина.

Шаляпин не вступает.

Дирижёр снова указывает вступление.

Шаляпин не вступает.

Все в недоумении. Все ждут. Все “приготовились”.

Дирижёр в третий раз показывает вступление.

И по чудному театру “Scala”, — с его единственным, божественным резонансом, — расплывается мягкая, бархатная могучая нота красавца-баса.

Могуче, дерзко, красиво разнёсся по залу великолепный голос:

— Ave, Signor!

Уж эти первые ноты покорили публику. Музыкальный народ сразу увидел,

⁸ Дорошевич В. Шаляпин в «Scala» // Театральная критика Власа Дорошевича / Сост., вступ. статья и коммент. С.В. Букчина. Мн.: Харвест, 2004. (Воспоминания. Мемуары). URL: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_0420.shtml (дата обращения 10.03.2022).

⁹ Там же.

с кем имеет дело. По залу пронёсся ропот одобрения.

Публика с изумлением слушала русского певца, безукоризненно по-итальянски исполнявшего вещь, в которой фразировка — всё. Ни одно слово, полное иронии и сарказма, не пропало.

Кидая в небо, туда наверх, свои облечённые в почтительную форму насмешки, Мефистофель распахнул чёрное покрывало, в которое закутан с головы до ног, и показали великолепно гримированные голые руки и наполовину обнажённая грудь. Костлявые, мускулистые, могучие.

Эта зловещая голая фигура, завёрнутая в чёрное покрывало, гипнотизирует и давит зрителя. Бойто был прав. Такого Мефистофеля не видела Италия. Он действительно произвёл сенсацию.

Мастерское пение пролога кончилось.

Театр действительно “дрогнул от рукоплесканий”. Так аплодируют только в Италии. Горячо, восторженно, все сверху донизу.

Победа русского артиста над итальянской публикой — действительно, победа полная, блестящая, небывалая.

— Ну, что ж Маринетти с его «ladri in guanti gialli»? — спрашиваю я при выходе у одного знакомого певца.

Тот только свистнул в ответ.

— Вы видели, какой приём! Маринетти и К° не дураки. Они знают публику. Попробовал бы кто-нибудь! Ему переломали бы рёбра! В такие минуты итальянской публике нельзя противоречить!»¹⁰

Дополним рассказ Дорошевича описанием филигранно исполненной певцом «арии со свистом», которое приводит А. Демченко: «Действительно, сколько здесь жёсткого “металла” в голосе, сколько ядовитого скепсиса, перерастающего

в демоническое всеотрицание — чего только стоят презрительные реплики “no” (итал. — нет) с их глиссандирующими окончаниями.

Этот Мефистофель Шаляпина грубо измывается над всем, что относится к существованию ничтожно копошащегося муравейника рода человеческого, так как в несколько минут звучания благодаря неожиданным контрастам и резким перепадам вокальной артикуляции певцу удаётся спрессовать множество состояний, позиций, поворотов мысли и её оттенков.

В конечном счёте, целое превращается в настоящий шабаш, и свою кульминацию нигилистический разгул получает в разбойном освистывании, завершающем каждый “куплет”»¹¹.

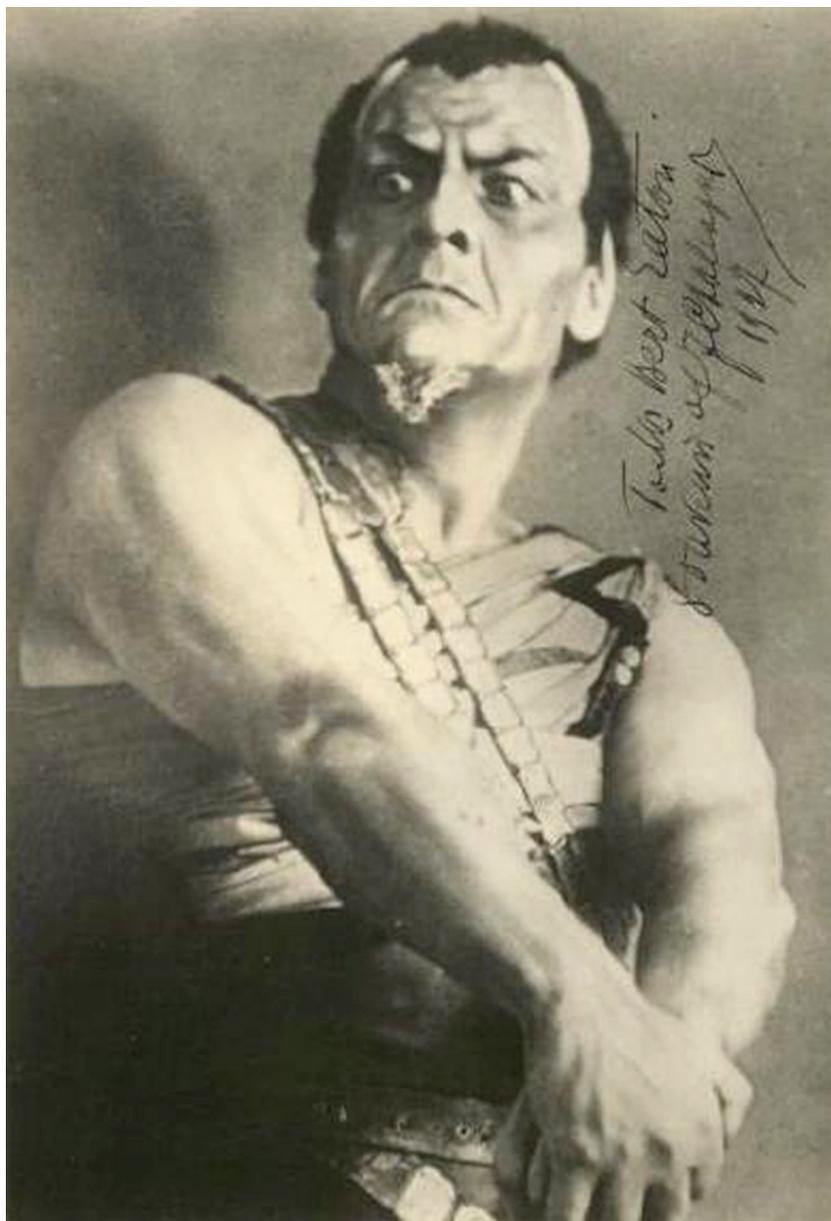
Пьеса о шаляпинском Мефистофеле

Либретто Льва Гладких состоит из пролога, двух действий и семи картин и, несомненно, отсылает к очеркам В. Дорошевича, что подчёркивает и сам автор, косвенно упоминая имя журналиста. В основе сюжетной линии — история неудачной попытки срыва выступления Ф. Шаляпина в «Ла Скала» в 1901 году с использованием клакёров.

Но если Дорошевич делает акцент на конфликте Шаляпина с клакёрами и последующей победе над ними, признании певца итальянской публикой, мэтрами итальянской оперы, то для Гладких, очевидно, эти события являются лишь фабульной линией. Основным лейтмотивом либретто становится раскрытие творческих исканий, мук гениального артиста, показывающих его напряжённую внутреннюю работу над образом Мефистофеля.

¹⁰ Там же.

¹¹ Демченко А.И. Указ. соч. С. 44.



*Фото 2. Ф. Шаляпин в роли Мефистофеля
в опере А. Бойто*

*Photo 2. Feodor Chaliapin in the role of Mephistopheles
in Arrigo Boito's opera*



*Фото 3. Ф. Шаляпин в роли Мефистофеля
в опере А. Бойто*

*Photo 3. Feodor Chaliapin in the role of Mephistopheles
in Arrigo Boito's opera*



Совершенное воплощение образа Мефистофеля на сцене, поиск которого терзал Шаляпина долгие годы, в миланском театре обрело своё завершение. Вернёмся к воспоминаниям Ф. Шаляпина, в которых он описывал мечтаемого им Мефистофеля: *«Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. <...> Мне нужно вполне нагое скульптурное существо»*¹². И вот в «Ла Скала» в опере Бойто Шаляпин смог завершить свою идею воплощения сценического образа дьявола. Можно только представить, насколько шаляпинский Мефистофель не соответствовал оперным шаблонам тех времён! Его зловещая, обнажённая фигура, завёрнутая в чёрное покрывало, явившаяся в Прологе словно из самой преисподней, не могла не шокировать публику. Но это был тот самый Мефистофель, которого представлял композитор Бойто, — гений сомнения и торжества зла.

Основное недовольство миланских критиков и артистов заключалось в том, что на заглавную роль пригласили не итальянского певца, а неизвестного местного театралом баса из России. Национальное чувство гордости за итальянское искусство оперного пения было попорно этим фактом.

Напряжённость в отношениях с итальянской публикой, недовольной приглашением «в храм бельканто» незнакомца из России, Гладких усиливает хоровыми вставками. Присутствие хора, отсылающего к строению древнегреческой трагедии, в архитектонике либретто играет иную роль — не выражает основную идею произведения, а на протяжении действия является антагонистом главного героя. Хор расширяет ареал не-

приятия «лаптёжника», «белого медведя» артистическим сообществом Милана, но когда давший отпор класе Шаляпин обретает уверенность в своих силах, хор начинает выступать на его стороне, стороне искусства.

Интересной находкой автора стала музыкальная битва между Шаляпиным и Мефистофелем. В первой картине Шаляпин поёт об искренней любви к театру, музыке, зрителям. Ария «Люблю тебя, театр!» — это признание в страстной любви к искусству, в котором артист балансирует «между восторгом искусства и муками исканий», говоря словами А. Куприна¹³. В предпоследней, шестой, картине во время сна Шаляпина на сцене появляется «настоящий» Мефистофель. Подсознание Шаляпина, измученное поисками идеального образа гения зла и предстоящим выступлением, терзаемое сомнениями в правильности выбранного противостояния с миланской клаской, воплотило в жизнь адское создание. Ария Мефистофеля, злобно клянущего искусство и его служителей, выражающего протест всему земному, сопровождается хоровой вставкой и безумным танцем ведьм, колдуний, чудищ. Слова хора, резонирующие полным ненависти словам Мефистофеля, словно вырываются из самого ада:

*Долой искусство! Жизнь долой!
Уверенность и радость прочь гоните!
Спокойствие долой! И мир долой!
Да здравствует разруха, смерть и муки!*¹⁴

Антитеза двух арий — светлой, полной преданной любви к искусству и тёмной, злобной, пронизанной ненавистью ко всему прекрасному, — создаёт

¹² Шаляпин Ф. Указ. соч.

¹³ Там же.

¹⁴ Гладких Л. Живые рукописи. Иерусалим: Скопус, 1998. С. 68.

бифуркационное напряжение, которое в итоге разряжается полной победой Шаляпина.

Характерно, что в отличие от Дорошевича, который буквально упивается триумфом Шаляпина, Гладких оставляет его за кулисами действия; овации и восторженное неистовство публики во время выступления певца словно не интересуют автора либретто.

Заключение

Либретто Льва Гладких состоит из пролога, двух действий и семи картин и, несомненно, отсылает к очеркам В. Дорошевича, что подчёркивает и сам автор,

косвенно упоминая имя журналиста. В основе сюжетной линии — история неудачной попытки срыва выступления Ф. Шаляпина в «Ла Скала» в 1901 году с использованием клакёров.

Но если Дорошевич делает акцент на конфликте Шаляпина с клакёрами и последующей победе над ними, признании певца итальянской публикой, мэтрами итальянской оперы, то для Гладких, очевидно, эти события являются лишь фабульной линией. Основным лейтмотивом либретто становится раскрытие творческих исканий, мук гениального артиста, показывающих его напряжённую внутреннюю работу над образом Мефистофеля.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Косовцов Н.Е. Классическое вокальное образование в России в XIX веке. Теоретические основы и традиции // Ценности и смыслы. 2018. № 1 (53). С. 45–64. <https://doi.org/10.24411/2071-6427-2018-00004>
2. Колонтари А. «Эй, ухнем...» Будапештские гастроли Ф.И. Шаляпина // Центральноевропейские исследования. 2021. Вып. 4 (13). С. 273–300. <https://doi.org/10.31168/2619-0877.2021.4.11>
3. Сунцова Е.А. Литературный и живописный портрет: Ф. Шаляпин глазами К. Коровина // Уральский филологический вестник 2022. № 1. С. 107–124. https://doi.org/10.26170 / 2306-7462_2022_01_
4. Кузнецов Н.И. Ключевые сценические понятия и термины в теоретическом наследии Ф.И. Шаляпина // Манускрипт. 2022. Том 15. Вып. 2. С. 67–70. <https://doi.org/10.30853/mns20230011>

Информация об авторе:

С.П. Шлыкова, кандидат искусствоведения,
преподаватель музыкального училища
при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова.

 REFERENCES 

1. Kosovtsov N.E. Classical Vocal Education in Russia in the 19th Century. Theoretical Foundations and Traditions. *Values and Meanings*. 2018;(1):45-64. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2071-6427-2018-00004>
2. Kolontári A. “Yo, heave-ho...” Budapest Tournees of Feodor Chaliapin. *Central European Studies*. 2021;(4):273-300. (In Russ.) <https://doi.org/10.31168/2619-0877.2021.4.11>
3. Suntsova E.A. Literary and Scenic Portrait: F. Chaliapin in Korovin’s View. *Ural'skii filologicheskii vestnik [Ural Philological Bulletin]*. 2022;(1):107-124. (In Russ.) https://doi.org/10.26170 / 2306-7462_2022_01_
4. Kuznetsov N.I. Key Stage Notions and Terms in the Theoretical Heritage of Feodor I. Chaliapin. *Manuscript*. 2022;15(2):67-70. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns20230011>

Information about the author:

Svetlana P. Shlykova, Ph.D. (Arts),
Lecturer at the Music College
at the Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire.



УДК 7.05; 7.067; 7.08

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.056-081>

Научная статья

Original article

Педагогическая система Казимира Малевича: формы и средства

Kazimir Malevich's Pedagogical System: the Forms and Means

ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА КОТОВИЧ

TATIANA V. KOTOVICH

*Витебский государственный университет
имени П.М. Машерова,
г. Витебск, Беларусь,
t.kotovich@yandex.by,
<https://orcid.org/0000-0001-8364-196X>*

*Vitebsk State University
named after P.M. Masherov,
Vitebsk, Belarus,
t.kotovich@yandex.by,
<https://orcid.org/0000-0001-8364-196X>*

Аннотация. Педагогическая система Казимира Малевича представляет для нас комбинированную и многоуровневую модель, возникшую в пространстве модернистского искусства, необходимости новой программы его изучения, исследования и преподавания. Целью исследования является вербализация и визуальные элементы системы Малевича. Задачами — рассмотрение элементов его системы и персоналий.

Abstract. Kazimir Malevich's pedagogical system represents for us a combined and multilevel model that arose in the space of modernist art, the necessity for a new program of its study, research and instruction. The purpose of this research is to cognize the verbalization and visual elements of Malevich's system. The aim is to examine the elements of the artist's system and personalities.

Ключевые слова:

педагогическая система К. Малевича, витебские ученики, форма и средства преподавания

Keywords:

Kazimir Malevich's pedagogical system, students from Vitebsk, the form and means of teaching

Для цитирования:

Котович Т.В. Педагогическая система Казимира Малевича: формы и средства // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 56–81. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.056-081>

For citation:

Kotovich T.V. Kazimir Malevich's Pedagogical System: Forms and Mean. ICONI. 2022;(2):56-81. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.056-081>



Введение

В мастерской Казимира Малевича в Витебске (ВНХУ — Витебское народное художественное училище, где К. Малевич начал преподавание осенью 1919 года и создал творческое объединение УНОВИС — Утвердители Нового Искусства) обязательно сочетались индивидуальная, групповая и фронтальная формы деятельности и обучения: «В итоге им была разработана уникальная учебная программа, включавшая в себя новые, ранее никогда не использовавшиеся элементы формообразования и графического языка изобразительного искусства. По времени педагогическая деятельность Малевича продолжалась всего несколько лет. Однако за этот небольшой срок Малевич создал оригинальную методику обучения и воспитал целое поколение прославленных художников» [1, с. 16]. Кроме того, следует упомянуть тот факт, что «в Киеве найдены новые тексты Казимира Малевича и документы, касающиеся его преподавания в Киевском художественном институте в 1929–1930 годах. И даже свидетельство о создании до следственного (исследовательского. — Т.К.) кабинета, своеобразного научного института Малевича. Это открытие способствовало возобновлению интереса к методу К.С. Малевича, который может улучшить методику преподавания визуального искусства на уроках истории» [2, с. 35].

Упомянутые выше индивидуальная, групповая и фронтальная формы деятельности и обучения в современных условиях обозначаются в зависимости от социальных потребностей, установок и — главное — целей развития личности. Самостоятельному обучению сейчас придаётся большое значение как подготовительному этапу и выполнению домашних заданий, а также готовности к репетиционному процессу в технологиях сценического творчества и творчества изобразительного. Этюды, наброски, эскизы выступают в качестве самоцен-

ного осмысления учеником заданного в классах.

Школа Малевича и его принципы преподавания

У студентов К. Малевича, кроме обозначенного, были ещё и философские штудии. «Он сразу же впишется в уже существующий витебский философический контекст, будет тесно общаться с молодым М. Бахтиным, с философами Учительского института и участниками философской секции при УНОВИСе» [3, с. 45]. Из Витебска К. Малевич постоянно писал в Москву М. Гершензону в том числе и о своих философских изысканиях: «Гершензон и Малевич вели активную переписку, обсуждая в ней не только вопросы искусства, но и проблемы философии. При этом сам Малевич, согласно свидетельствам, был мало знаком с философскими произведениями. Гершензон же, вероятно, был единственным философом, тексты которого тот внимательно прочитал. Плодами этого творческого взаимодействия стал не только диалог философа-художника, но и постепенное «офилософствование» творчества Малевича. Именно Гершензон вдохновлял его на фиксацию «философских размышлений» в тексте, и, вне всякого сомнения, крайне успешно. Впоследствии Малевич напишет ряд философских работ, например, такие как «Бог не скинут» (1922 года) и «Супрематизм: Мир как беспредметность, или Вечный покой» (1918–1924 годов)» [4, с. 115].

В организации форм обучения в своей мастерской К. Малевич выступает как учитель/мастер, воспитатель, координатор и как художник, развивающий собственные способности учеников и устремляющий их на поиск.

Одной из форм организации учебного процесса сразу же по созданию школы Малевича стало **опытное рисование**.

22 марта 1920 года было устроено таковое «с целью показать, “что кубизм

не вымысел и не пустое занятие»¹. Способом доказательства послужила следующая структура урока: рисуется кубистическая композиция, при этом поясняются состояния центра композиции, значение вертикали, контрастной плоскости, достижения остроты контраста, возможность достижения целостности и единого живописного тона. Практически сразу ученики пытаются осознать первую стадию кубизма целой группой, совместно, при содействии друг друга, наглядно: «...вся композиция разработана в целом. <...> Рисуется скрипка в первой стадии кубизма, стремясь изобразить её со всех сторон со всеми качествами её материала»². В комментариях к факсимильному изданию альманаха УНОВИС № 1 из стенограммы урока мы видим, каким образом строится занятие:

- Юдин начинает занятие с распределения форм на холсте. Ставит в центре точку, проводит линию и плоскость по контрасту к ней. Ищет композиционную стройность и остроту и тон: «глаз не должен останавливаться на этих плоскостях, но проникать внутрь»³.

- Участники урока задают вопросы прямо во время юдинского показа, к примеру, зачем нужна та или иная форма, созданная только что на холсте, или что она означает, или делают замечания о характере композиции, например, Зуперман утверждает, что указанная им форма должна быть выше, или обсуждают, к примеру, роль штукатурки в качестве фона или элемента композиции.

- Другой участник урока показывает свою работу и подчёркивает, что отверг

предмет и настаивает на энергии живописных масс, живописи вне предмета вообще, а также ищет возможности роста формы и совмещения фактур.

- Малевич подводит итог дискуссии и попытки учеников проникнуть в самую суть кубизма: на первой стадии кубизма предмет рассматривался со всех сторон, чтобы передать его во всей его полноте, а далее происходило следующее: «Подобное кубистическое разложение предмета стало впоследствии одним из способов добиться из него не красоты, а формального и живописного содержания для постройки чисто живописного организма»⁴.

- В своих последующих публикациях о приёмах преподавания в школе Малевич вернётся к описанию групп учащихся, а во время опытного мартовского рисования 1921 года уже определит последующее формирование этих групп: одно предложение идёт от сознания художника, а второе — веление интуиции. «Кубизм уже в первой стадии разбил стойло (перспективу — Т.К.), рассматривая вещи со всех сторон, и дальше кубизм вышел к чистому полю творчества»⁵.

- Анализируя результаты двух участников урока (Юдина и Зупермана), мастер характеризует их как «близость уяснения природоестественного положения живописного развития»⁶.

- Опытное рисование не только совмещало индивидуальную и групповую формы обучения, но и сочеталось с **фронтальной формой**, при которой, во-первых, работали сразу целой большой группой (фото 1), а во-вторых, Малевич активно использовал способности своих учеников и их желание учиться при создании проектов оформления зданий, афиш, вывесок и пр. (фото 2, ил. 1–5).

¹ Цит. по: УНОВИС № 1. Витебск, 1920 : Прил. к факс. изд. / Гос. Третьяк. галерея. М.: Сканрус, 2003. 109 с.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.



Фото 1. Казимир Малевич со студентами УНОВИСа в Витебске. 1921 год.

Слева направо: 1. Л. Юдин. 2. И. Чашник. 3. В. Ермолаева. 4. Н. Суетин. 5. Л. Хидекель. 6. Н. Коган. 7. Г. Носков. 8. М. Векслер. 9. Е. Рояк. 10. Н. Фейгельсон. 11. И. Червинко. 12. К. Малевич

Photo 1. Kazimir Malevich with the students of the UNOVIS in Vitebsk. 1921.

From left to right: 1. L. Yudin. 2. I. Chashnik. 3. V. Ermolaeva. 4. N. Suetin. 5. L. Khidekel. 6. N. Kogan. 7. G. Noskov. 8. M. Veksler. 9. E. Royak. 10. N. Feigelson. 11. I. Chervinko. 12. K. Malevich

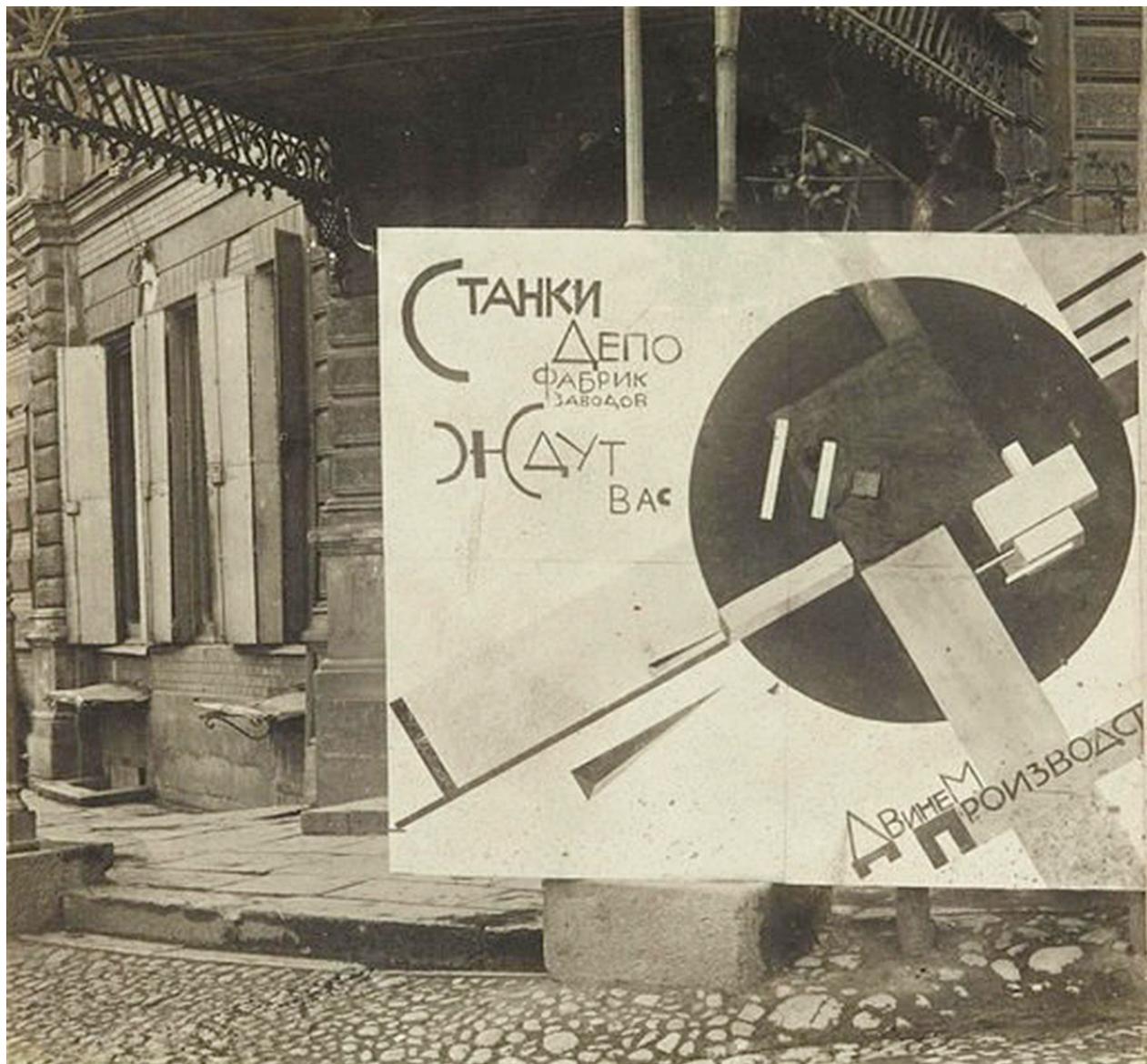
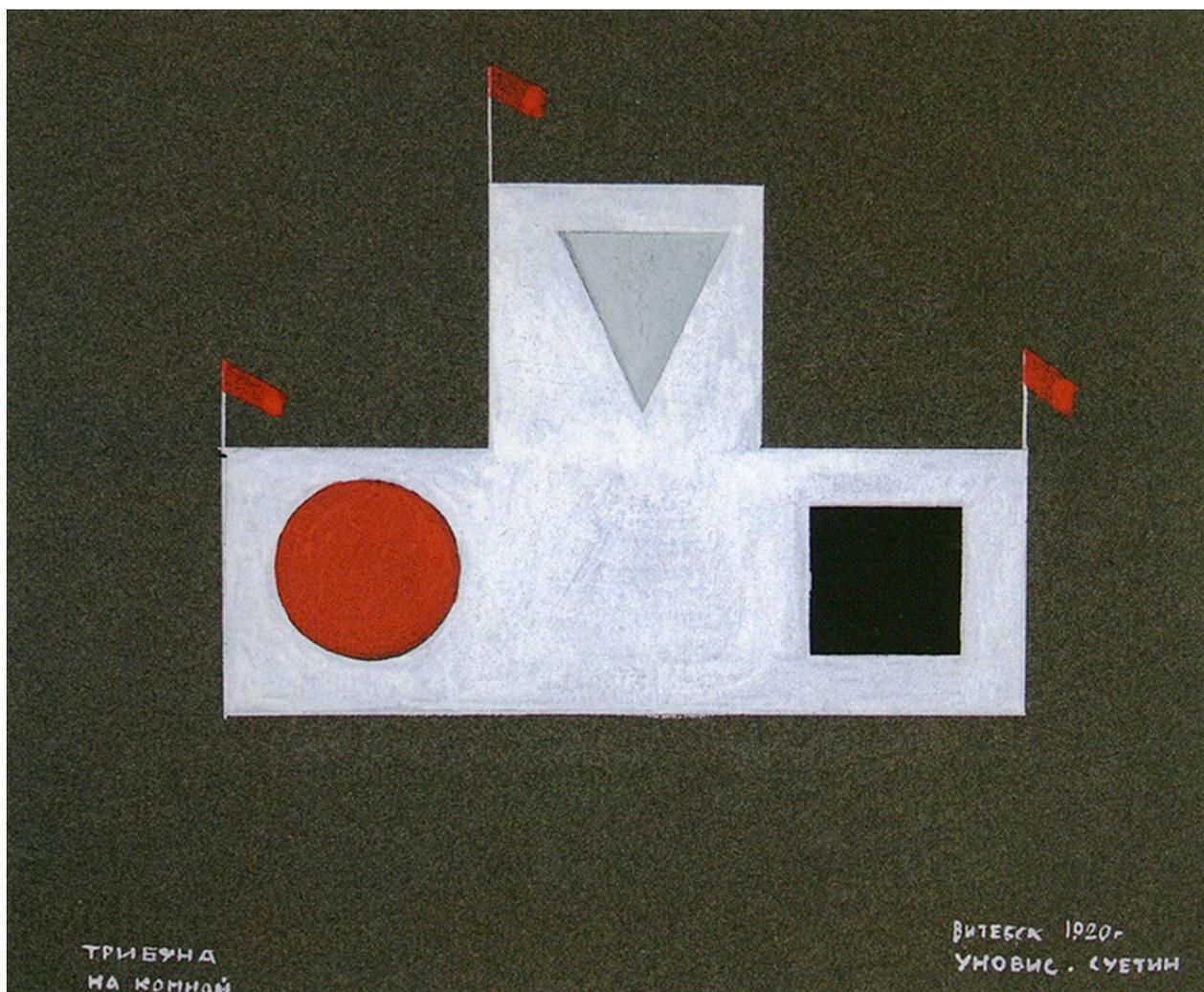


Фото 2. Эль Лисицкий. Проект планшета/призыва. 1919. Витебск

Photo 2. El Lisitsky. Project of the Sketch-board/Summons. 1919. Vitebsk



Ил. 1. Н. Суетин. Эскиз оформления трибуны. 1920

Il. 1. Nikolai Suetin. Sketch of the Layout of a Tribune. 1920



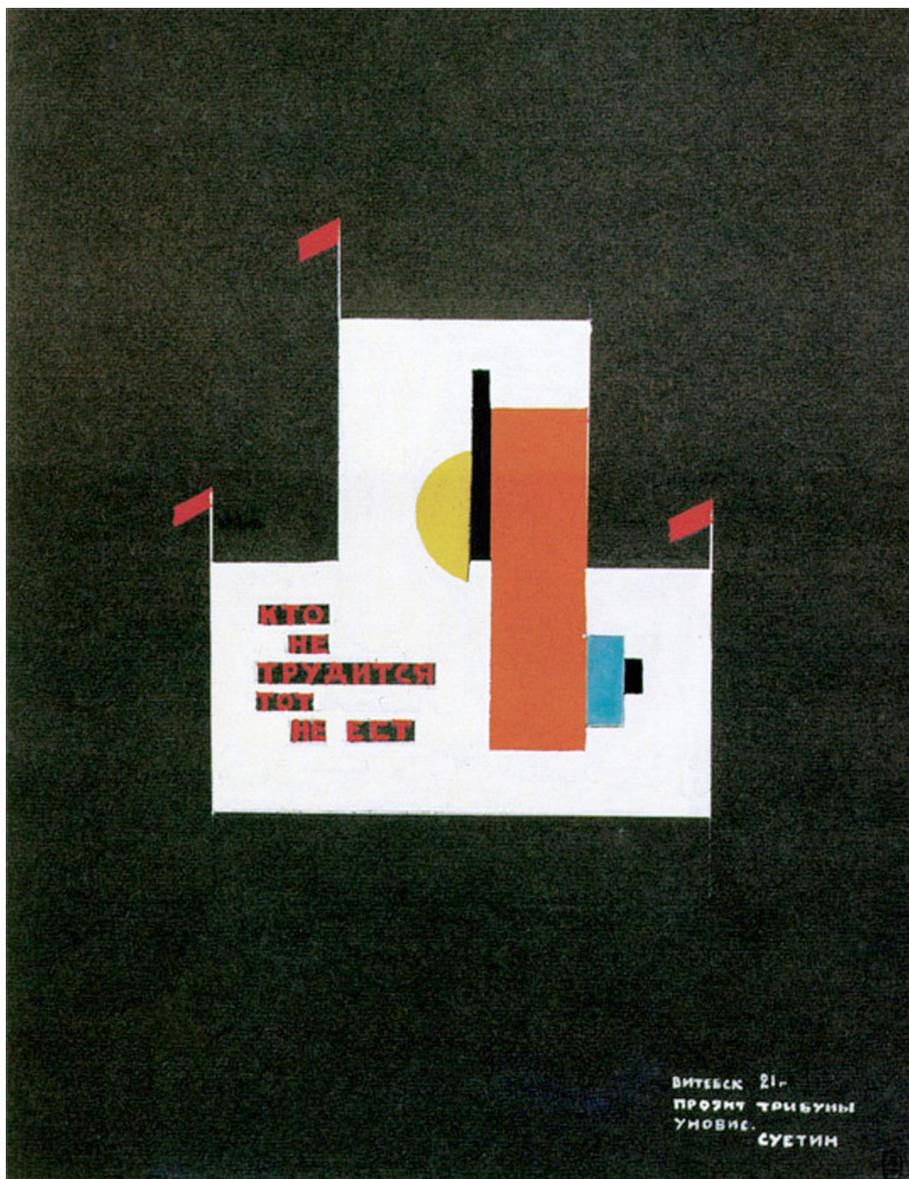
Ил. 2. Н. Суетин. Оформление борта вагона УНОВИСа. Июнь, 1920

Il. 2. Nikolai Suetin. Layout of the Deck of the Train Car of UNOVIS. June 1920



Ил. 3. Н. Суетин. Проект вывески. Магазин № 1 ЕПО. 1920

Il. 3. Nikolai Suetin. Project of a Signboard. Store No. 1 EPO. 1920



Ил. 4. Н. Суетин. Проект трибуны УНОВИС. 1921

Il. 4. Nikolai Suetin. Project of the Tribune of UNOVIS. 1921



Ил. 5. Эль Лисицкий. Плакат «Клином красным бей белых». 1920

Il. 5. El Lisitsky. Poster "Beat the Whites with the Red Wedge." 1920

Кроме того, уновисты организовывали выставки и участвовали в них, в том числе и в совместных:

- начало 1920 года — выставка к годовщине ВХУ;

- весна/лето 1920 года — участие в выставке на 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских;

- начало июня 1921 года — участие в совместной выставке с учениками ВХУ-ТЕМАСа в клубе им. Сезанна (Москва);

- декабрь 1921 года — на выставку в Московский ИНХУК отвезли 200 работ;

- март 1922 года — участие уновистов в ещё одной выставке в Москве;

- май 1922 года — последняя выставка в Витебске;

- октябрь – декабрь 1922 года — коллективное участие уновистов в Первой русской художественной выставке в галерее Ван Димен (Берлин) как «Витебская школа» (без указания авторов) и отдельно: четыре произведения Малевича, по две работы Юдина и Цейтлина, по одной — Каган и Ермолаевой;

- май – август 1923 года — в Академии художеств Петрограда «Выставка картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923». Все уновистские работы были представлены под общим именем в развитии от кубизма к футуризму и супрематизму посистемно.

Приняли участи уновисты и в Витебской философско-научно-исследовательской экспедиции, которая вела работы под наблюдением К. Малевича. Членами её стали Суетин, Червинка, Ермолаева, Коган, Юдин, Хидекель, Векслер, Гершзон, Рояк, Санников, Георгий Носков. Экспедиция подразделялась на два отдела: первый — кубистическо-футуристический, второй — супрематический.

В первом отделе Коган, Рояк и Санников изучали систему и исследовали конструкции живописной, а также материальной фактуры. Коган, Юдин

и Малевич вели литературно-теоретическую работу — исследование живописи в её движении через систему кубизма, для чего составляли графики этого движения.

Во втором — супрематическом — отделе экспедиции Суетин исследовал движение супрематических форм, Юдин работал над выделениями цветовых колебаний из цветного спектра в особый спектр, называемый «Лабораторий Металлический». Ермолаева и Коган составляли научные графики цветных движений, материальных силовых и других явлений, касающихся человеческой культуры вообще. Чашник и Червинка были заняты конструкциями динамических исследований в супрематической системе под общим названием «УЭЛ». Общую философскую и теоретическую работу осуществляли Малевич, Ермолаева, Коган⁷.

Учебные пособия Малевича

Учебно-методическими пособиями на занятиях Малевича стали его труды «О новых системах в искусстве» и «Супрематизм. 34 рисунка».

Первый витебский труд Малевича — трактат **«О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А»** — это блок текстов и графических раскладок, представляющих собой основное первоначальное пособие для учащихся школы.

Речёвка/эпиграф **«Я иду / У — эл — эль — ул — эл — те — кА / Новый мой путь»** представляет собой код/шифр явленного и скрытого движения, концентрированных точек на линии движения,

⁷ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И. Вакар и Т. Михиенко. М.: РА, 2004 (ОАО Тип. Новости). С. 461.



понятие нового и незнаемого, а также картирование этого нового понятия; шаги и утверждение; настойчивость и щелчки «ключей».

Эпиграф/стих **«Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях»** — главный лозунг УНОВИСа вместе с помещённым на основных страницах трактата чёрным квадратом на белом фоне, который стал отличительным знаком/нашивкой на рукавах.

Малевич характеризовал свою позицию и цель исследования как вопрос экономический, так как первоисточком всякого действия является энергия тела. Так, вопрос сохранения энергии становится главным экономическим вопросом: «Экономия движения, защита своей энергии, быстрота перемещения неминуемо развиваются в нас — и мы выдвигаем новые обретения, удовлетворяющие их, для чего лишаем энергии предыдущие организмы»⁸.

Гипотеза исследования излагается следующим образом: «Так движется всё творчество человека. И его творческая мысль давно убегает от путаных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергийного действия, так что все сложения такого действия уже слагаются не из эстетического, а из экономического веления»⁹.

Пункты программы преподавания в школе соответствуют исходным структурным разделам: кубизм, футуризм и супрематизм, рассматривающим все положения заявленного экономическое действия.

Исходным параметром для Малевича явилось заявление, что ядром всякого произведения, будь то красивый пейзаж,

прекрасные платья людей в картине и т. д., выступают: 1) движение и покой живописных масс; 2) градация форм; 3) симметрия; 4) согласованность противоречий; 5) создание контрастов; 6) «текущие силы живописно-цветовых энергий»; 7) целостность композиции.

То, что вскоре будет определено Малевичем как ощущение, здесь рассматривается как «единый творческий центр» в имманентном мире человека, в «его черепе». Этот самый центр руководит осмыслением мира с его деталями.

Вместе с тем Малевич высказывает предположение, что все изменения в мире природы и все изменения в преобразении мира природы, а также изменения в ощущениях влекут за собой в будущем и преобразование самого человека: «...и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зелёном животном мире»¹⁰. Итак, сходятся три доказательства перемен:

1) трансформации в природе и появление новых технологий и объектов;

2) трансформации ощущений в связи с этими природными изменениями;

3) трансформации самого облика и сущности человека, вызванные всеми этими переменами.

Эти новые требования ставят задачей не иллюстрации и не зеркальные повторения видимого мира, а живописные, пластические, беспредметные и бессюжетные композиции. Отпадает смысл отображать предмет, появилась необходимость понять взаимодействие линий, объёмов, плоскостей, фактур и цвета, то есть вникнуть в самую суть тела, «заглянуть» за его видимую оболочку.

⁸ Там же. С. 172.

⁹ Там же. С. 155.

¹⁰ Там же. С. 159.

Собственно, это соотносилось с научными открытиями начала XX века, с проникновением в микромир, в закономерности существования его мельчайших частиц. Этот поиск был аналогичен квантованию мира и поиску взаимодействия квантов вещества. Нельзя сказать, что 34 рисунка Малевича в Витебске стали отображением такого поиска и, тем более, иллюстрацией квантового мира. Это — параллельный науке процесс, познание иным, чем в науке, методом мировидения, миростроения и миропостроения: «...художник должен думать о живописном, а не о техническом, должен выстроить живописную систему как живое тело»¹¹.

Малевич характеризует эволюцию в искусстве как направление к сложению знаков вместо повторения природы и определяет этапы этой эволюции: **сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм**.

В основе **сезаннизма** лежит геометризация с указанием на её разновидности: конус, куб, шар как минималистские выражения предмета: Сезанном были заложены «выпуклые основы» кубизма. При этом он строит произведение на смешении цветовых лучей, которые образовали слоистость его живописи, шероховатость фактуры и осязаемую тяжесть поверхности. Кроме того, в сезаннизме происходит выход к чистой живописи, к контрасту форм: прямые горизонталы стремятся к центрам вертикалей или живописной плоскости, кривые группируются, создавая контраст с плоскостью или объёмом, причём объём и плоскость тоже контрастны между собой. Именно в этом Малевич подчёркивает суть, которую возьмут кубисты из сезаннизма.

Кубизм как направление в живописи использует схему контрастов. Однако сначала кубисты пошли иным путём: предмет оставался в их картине, но это была трактовка предмета со всех сторон. На следующем своём этапе кубизм отказался от предмета, заявив, что суть произведения заключается не в передаче полноты предмета, а в разложении его на элементы. Для решения этой задачи нужно было вернуться к идее Сезанна — к живописному контрасту. Методом стала абстракция, геометрическая чистота объёмов, контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы, сдвиг формы. Далее наступает вторая стадия кубизма, в которой интерес сосредоточен в понимании времени, точнее, одновременности предмета. Методом построения произведения на этой стадии стало введение форм одного предмета в расплывённые формы другого, асимметрия и достижение динамического напряжения. На третьей стадии выявилась новая гармония связей из прямых, кривых, рельефа, контррельефа, фактур и материалов. Цель такого нового построения состояла в сопоставлении статики и движения (нарастание форм). Методом на этой стадии стало введение материалов в конструкцию.

Истоком динамического **футуризма** Малевич определяет Ван Гога, во-первых, выделяя, его манеру разлагать натуру на самостоятельные мазки — гряды, волны; во-вторых, отмечая, что предметы на его полотнах становятся выражением движения энергии; в-третьих, обращая внимание на то, что фактурные волны преодолевают предметы.

Малевич утверждает, что «Сезанн только шёл к абстрагированию природных тел, так как видел в них толь-

¹¹ Там же. С. 168.

¹² Там же. С. 177.



ко живописные поверхности и объёмы, потому что предмет был связан с ним как весом, [так] и живописными содержаниями, а [у] Ван Гога ещё и динамическим движением»¹². Сравнивая Сезанна и Ван Гога, Малевич отмечает: «Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван Гога — лёгкому. Тяжесть Сезанна — медлительное движение; Ван Гог тоже тяжесть, но лишённая медлительности, а следовательно, больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве»¹³.

Футуризм представляется как преодоление пространства и — главное — движение в глубину. Если кубизм сосредоточен на конструкции, то футуризм — только на динамике, на концентрации самого бега как такового. Методом становятся живые движущиеся формы, разлом предмета, энергия и живой трепет движения по радиусам, пересекающимся линиям; в центре находится сам человек как ось, что определяется смещением изображения вверх/вниз, спереди, сзади, с боков — одновременно.

Супрематизм — логическое продолжение кубизма, вплотную двинувшегося в беспредметность. Малевич называет это пятым измерением и определяет супрематическую плоскость как последний этап на линии движения искусства и как основу дальнейшего развития формы. Л. Юдин, к примеру, из сказанного берёт «...материал в кубизме и супрематизме. Через цвет, как энергию, к материалу, как энергии»¹⁴.

К слову, чрезвычайно строгий к себе, Лев Юдин писал в дневниках в апре-

ле 1922 года (по прошествии более чем двух лет с момента издания своего труда Малевичем) о том, что уновисты только теперь дошли до понимания новых систем¹⁵.

«**Супрематизм. 34 рисунка**» является продолжением и новым этапом, выводом из содержания текста «О новых системах в искусстве» и ещё одним методическим указанием в системе преподавания Малевича в Витебском институте как учебное пособие и как средоточие мобильного иллюстративного материала, объясняющего суть основных математических законов супрематизма (ил. 6, 7).

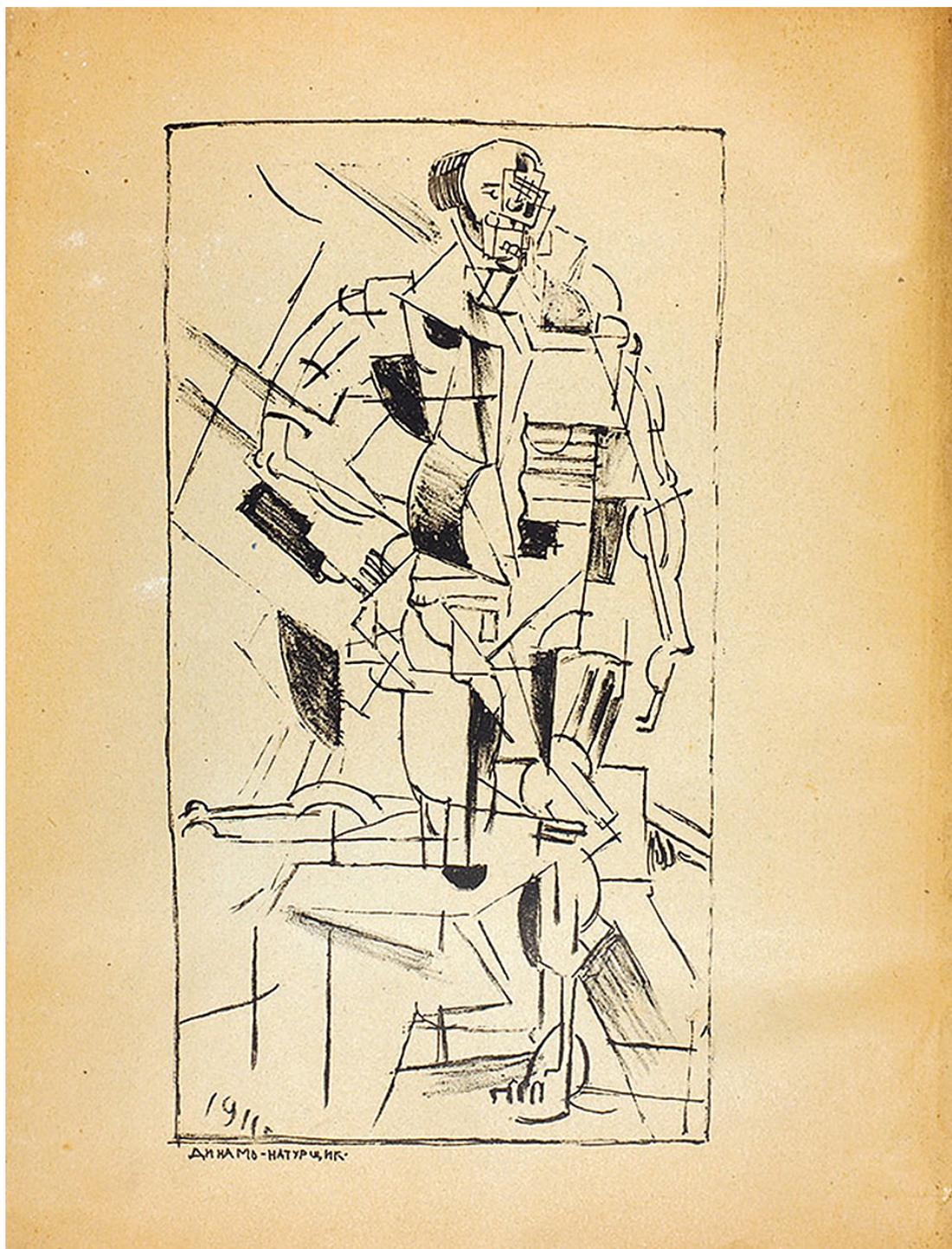
Все 34 работы составляют полный художественный текст супрематического канона, его принципы, отношения с плоскостью, формой, фигурами. Брошюра Малевича соотносилась с изысканиями его витебских учеников. К примеру, в декабре 1921 года Л. Юдин писал в дневниках о собственных поисках: «Ощущается целиком. После чёрное, чуть-чуть седое. Проницаемость его. Направление движения — по диагонали. Слоистость, мерцание, влажность. Делать проще...»¹⁶ или в январе 1922-го — деление на группы: «<...> огромная плотность и вес, <...> большая скорость и пробег, <...> большая насыщенность, мерцание <...> огромное излучение, раскалённое состояние, сухость, серая окраска <...>, матовость, угасшие фактуры, поверхность колеблется, бугорчатая фактура, слоистая фактура, абсолютное поглощение. Главное, выяснить связь между состояниями и причинность перехода из одного в другое. Причинность и связь, несомненно, есть. Уж теперь видно, что все эти группировки

¹³ Там же. С. 178.

¹⁴ Юдин Л. «Сказать — своё...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Сост., автор вступит. статей и коммент. И.Н. Карасик. М.: РА, 2017. С. 69.

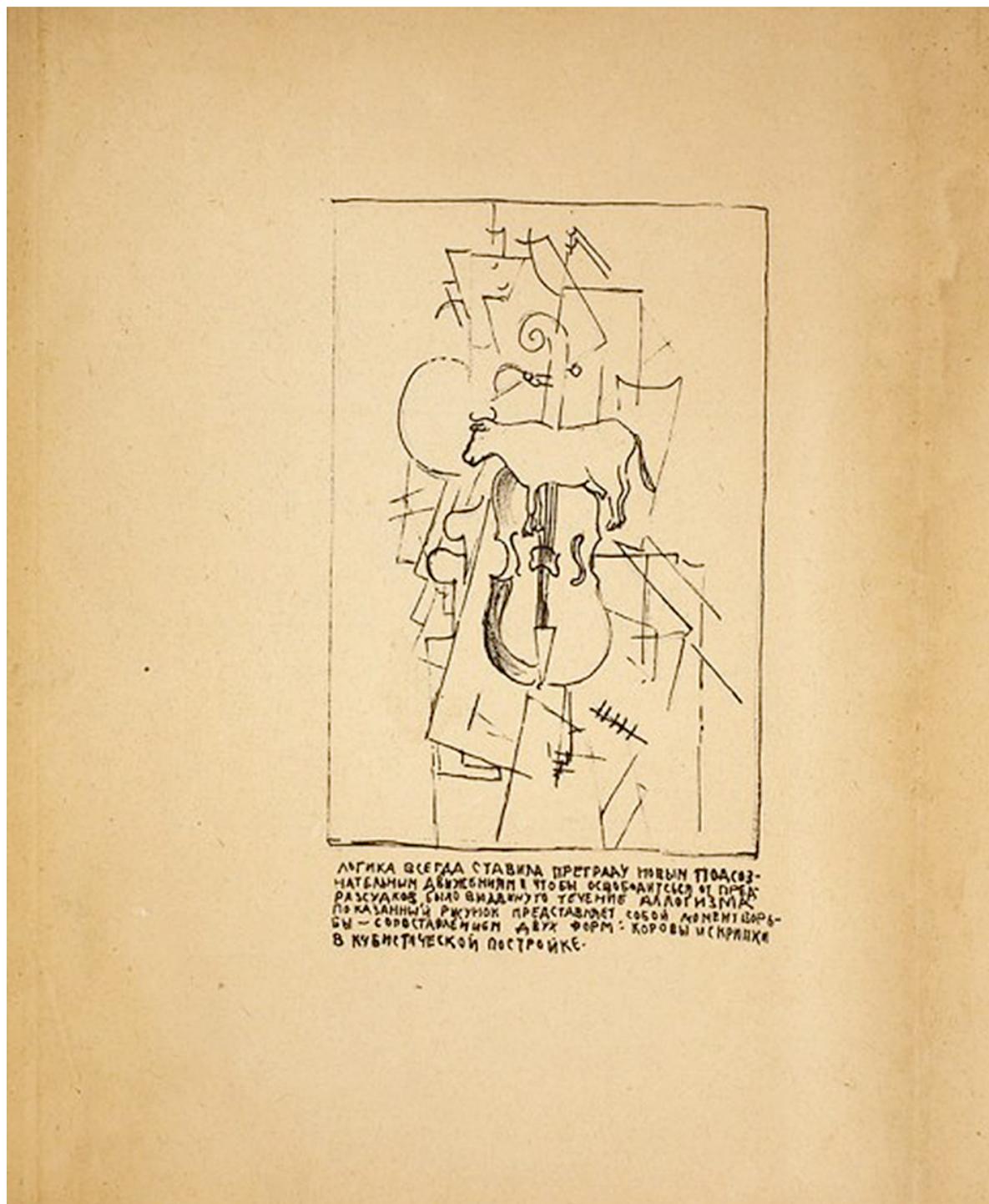
¹⁵ Там же. С. 149.

¹⁶ Там же. С. 102.



Ил. 6. Иллюстрации из труда К. Малевича «О новых системах в искусстве»

Il. 6. Illustrations for Kazimir Malevich's Text "About New Systems in Art"



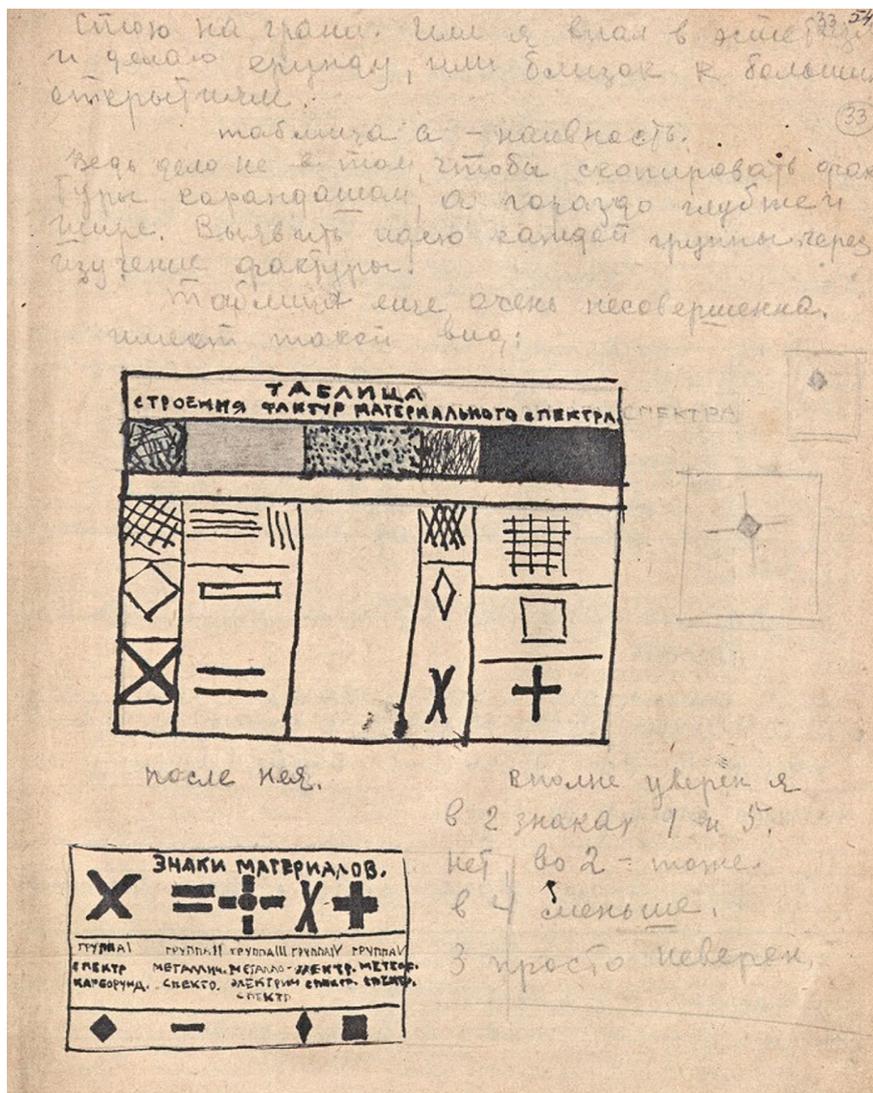
Ил. 7. Иллюстрации из труда К. Малевича «О новых системах в искусстве»

Il. 7. Illustrations for Kazimir Malevich's Text "About New Systems in Art"

условны и суть лишь видоизменения целого состояния» (ил. 8).¹⁷

В схемах другого ученика Малевича — Л. Хидекеля — исследуются концентрические шары, которые сосредотачивают в себе энергию нашей планеты, а произ-

водимые вокруг её центра колебания образуют вещество на земле и определяют его состояние (ил. 9, 10). По мнению Хидекеля, от теплоёмкости зависят равномерные точки и равномерное распределение кривизны к более правильному

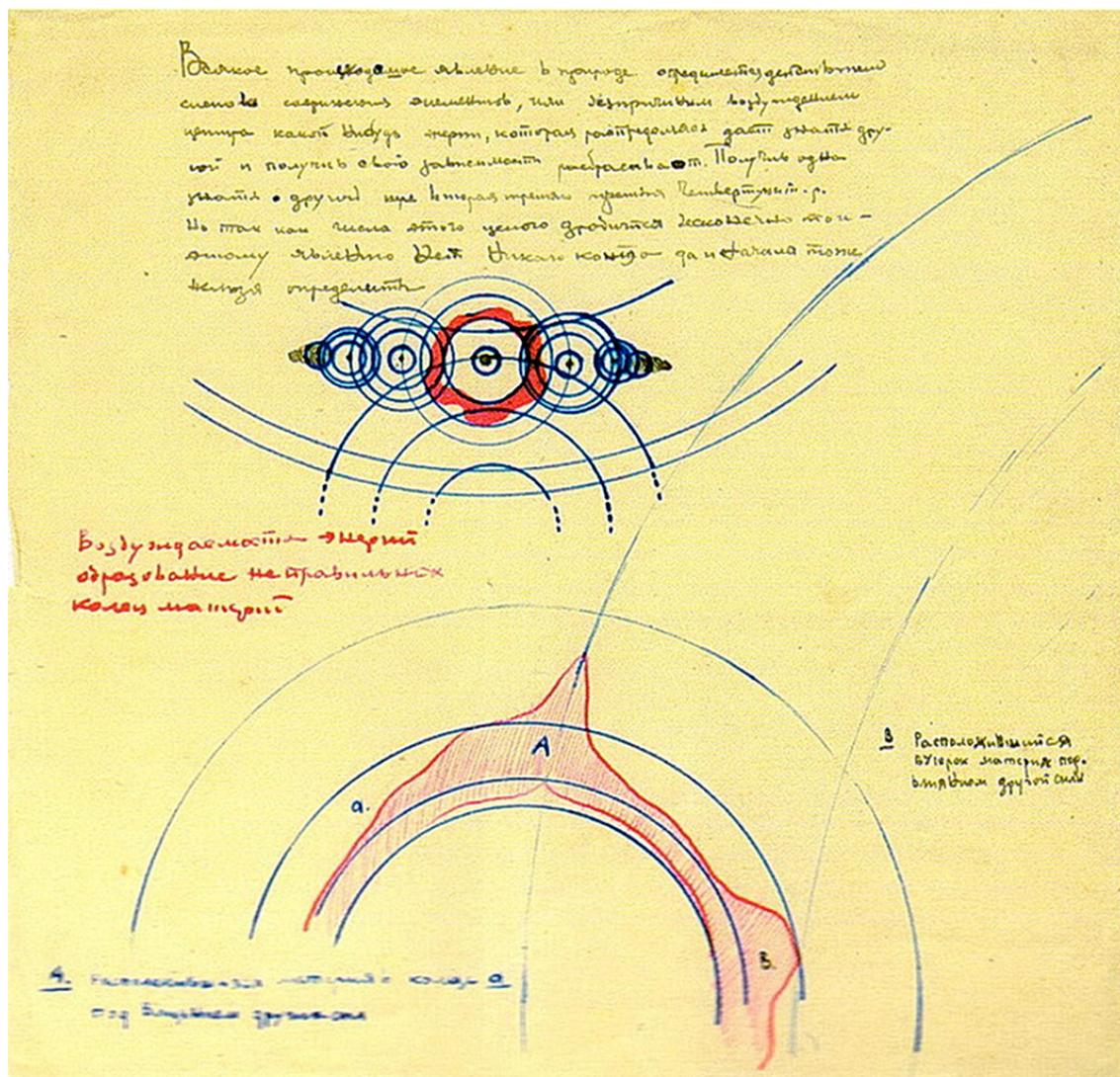


Ил. 8. Рисунки из книги Льва Юдина «Сказать — своё...»¹⁸.

Il. 8. Drawings from Leo Yudin's book "To Say – One's Own"

¹⁷ Там же. С. 116.

¹⁸ Юдин Л. указ. соч.



Ил. 10. Из записных книжек Л. Хидекеля. Схемы-наброски живописного действия в природе

Il. 10. From Lazar Khidekel's Notebooks. Schemes-Sketches of the Pictorial Act in Nature



кольцеобразному движению; Земля представляет собой сферу, на которую надеты кольца разной энергии; всякие явления в природе определяются действием слепого соединения элементов или беспрепятственным возбуждением центра какой-нибудь энергии, которая, распределяясь, взаимодействует с другой; целое дробится; возбуждение энергий создаёт неправильность колец материй; кольцо *A* расплывается под воздействием других сил, появляется бугорок *B* под воздействием другой силы¹⁹.

Ученики Малевича пытаются зафиксировать свои попытки осознать форму, формообразование, зависимость вещества и энергии и, конечно, осмыслить термин своего учителя «возбуждение».

Витебский Музей современного искусства

Произведения витебского Музея современного искусства (МСИ) стали одним из средств/пособий в учёбе/практике школы Малевича. Работы копировали, они служили материалом для обсуждений, лекций, выявления определённых заданий и тем. Во время митингов их использовали как основное доказательство идей современного искусства. Если происходили показательные уроки в школах, то картины музея становились примерами для учеников школы, где работали уновисты, и для копирования ими.

В музее были представлены «...наиболее значительные современные худож-

ники после периода “Мира искусств”, имеются картины Фалька, Рождественского, Кандинского, Кончаловского, Машкова, Гончаровой и др.»²⁰, всё это экземпляры основных течений актуальной в начале XX века живописи.

Попытку систематизировать коллекцию МСИ предпринял исследователь В. Шишанов в книге «Витебский Музей современного искусства. 1918–1941»²¹. Он писал: «В общей сложности произведений, о которых мы располагаем более или менее полной информацией, насчитывается 90 (46 авторов). Учитывая сведения о картинах, приобретённых с Первой Государственной выставки картин местных и московских художников, сведения об отдельных приобретениях, а также прибавив коллекцию “школьного музея”, можно получить число, близкое к 150»²².

М. Шагал получил здание особняка банкира И. Вишняка 8 октября 1918 года для организации в нём Витебского народного художественного училища, а также Музея. В августе 1919 года из Москвы было привезено 29 работ двенадцати художников, были закуплены также работы М. Шагала, Ю. Пэна, Н. Альтмана, Д. Бурлюка, А. Ромма, К. Сомова, А. Бразера и С. Юдовина. Из-за расположения Музея в сентябре 1919 года возник конфликт между М. Шагалом и А. Роммом: Шагал с семьёй занял ранее предназначенные под музей три комнаты в училище. Музею же не нашлось соответствующего места в особняке даже после того, как Шагал эти комнаты оставил. Предполагались разные варианты и за пределами ВХУ, но все старания оказались напрасными. В начале лета 1920 года было объявлено об открытии выставки картин Музея в помещении училища. Демонстрировались работы в течение всего лета, однако после закрытия экспозиции

¹⁹ Из записок Л. Хидекеля (из фондов его семьи).

²⁰ А. Ромм. Музей современного искусства / Известия Витгубревкома и Губкома РКП. 1920. № 157. 15 июля. С. 4.

²¹ В. Шишанов. Витебский Музей современного искусства. 1918-1941. Мн., 2007. С. 105–140.

²² Там же. С. 53.

музей был свёрнут, а его экспонаты спрятаны в небольшой комнате до следующего лета.

Время от времени между занятиями учащиеся доставали из «потайной» комнаты картины и пересматривали их, развешивали, вели беседы и снова обсуждали работы известных художников: «...развесил картины; одну стенку очень удачно. Вещи удивительно выиграла. Особенно в Ле-Дантю открылось много нового, живого»²³.

Малевич, давая пояснения, постоянно подчёркивал, что старые художники уже неинтересны. Он всегда поддерживал своих учеников с их работами и в их устремлениях.

Музей современного искусства в стенах ВХУ дополняло собрание «школьного музея», состоящего из работ учеников. 33 картины после Первой отчётной выставки работ учащихся 1919 года стали источником и началом этого музея. На многочисленных групповых фотографиях учеников, преподавателей и работников училища фоном на стенах присутствуют эти картины. Произведения членов УНОВИСа — Червинки, Векслера, Хидекея, Цейтлина, Магарил, Юдина, Кунина, Носкова, Бескина и др. — были отмечены премиями. Как и работы со Второй отчётной выставки весны 1920 года. Всего — пятьдесят работ 36 учащихся. Помещения и для этого музея не нашлось, но работы развесили по стенам особняка.

На размещённом выше фото (см. фото 1), сделанном в мастерской К. Малевича, можно увидеть в левом верхнем углу две его работы, а также четыре работы Суетина (большая в центре слева от чертёжной доски, ещё одна над чертёжной доской, две небольшие работы в левой части фото над головой Юдина). Меж-

ду двумя последними упомянутыми работами Суетина и центральной большой его работой — картина Червинки; его же работа справа от стоящего Малевича.

Этот приём с размещением работ учащихся прямо в классах училища повторялся ещё и в частной жизни учеников. Так, Лев Юдин записывал в дневнике в ноябре 1921 года: «...развесил работы только супрематические. Очень важно, чем окружаешь себя, и показательно, так как это тоже есть твоё выявление, и так как проявление зависит от движения внутреннего, так и проявление влияет на последнее. Заставить члена Уновиса жить в Третьяковской галерее»²⁴.

Летом 1922 года ректор Вера Ермолаева вывезла сначала три картины, а потом ещё четыре в Петроград, так как в Витебске в помещении школы все они погибли бы. Ректор Иван Гаврис пытался ещё в сентябре 1922 года открыть музей, собиравшись выставить 70 полотен русских художников и студентов института: «Музей открывается главным образом для обслуживания института как художественного учебного заведения, а также и для посещения частной публики и экскурсантами»²⁵. Предполагалось даже назначить организатором музея остававшегося в Витебске уновиста Ивана Червинку.

«Между тем, в Витебск прибывали эмиссары из Петрограда. 23 сентября завершилась миссия Н. Суетина по доставке в МХК (Музей художественной культуры. — Т.К.) 14 произведений из Витебска <...> 10 октября Г. Носков передал в МХК картину К. Малевича “Супрематизм” 1915 г.). Вероятно, неудачной оказалась поездка Л. Юдина, которому 30 декабря 1922 г. было выписано удостоверение с полномочиями доставить в Петроград

²³ Юдин Л. Указ. соч. С. 137.

²⁴ Там же. С. 69.

²⁵ Известия Витгубревкома и Губкома РКП. 1922. № 198. 31 августа. С. 3.



все картины, оставшиеся в ВХПИ (Витебском художественно-практическом институте). Таким образом, в течение июля – октября 1922 г. МХК получил 22 работы»²⁶.

В начале 1924 года Малевич, бывший директором МХК, говорил в своём докладе о витебском музее, о плачевном его положении и беспокоился о перевозе 13 картин (работы Стржеминского, Куприна, Шевченко, Лентулова, Розановой, Родченко, Клуна и др.) из Витебска в Ленинград²⁷, писал в Витебск, требовал, однако желаемого добиться не смог. Осенью 1924 года появились сведения, что картины режут на холсты для учащихся, и начались разбирательства.

В декабре 1925 года состоялось предварительное следствие по обвинению Гавриса, Ермолаевой и Керзина, было установлено, что пропало около 70 картин, однако установить, при каких именно обстоятельствах это произошло, за давностью времени, к сожалению,

не представлялось возможным. При предоставлении дела на прекращение были прописаны не только слухи об употреблении порезанных холстов для работы учеников, но и о том, что преподаватели увозили картины с собой даже во Францию. 3 марта 1926 года дело прекратили. 19 произведений музея находятся сейчас в Государственном Русском музее, пять — в Национальном Художественном музее Беларуси. В Витебске сохранилась одна работа Д. Штеренберга и коллекция графики Д. Якерсона.

«Алфавит современного искусства»

Малевич приучал витебских студентов к системности мышления. Так, Лев Юдин создаёт «Таблицы строения фактур материального спектра» (ил. 11), раскрывающие идею материала, как собственную разработку **пособия спектра** пяти групп, различающихся по свойствам:

Виды фактур, спек;

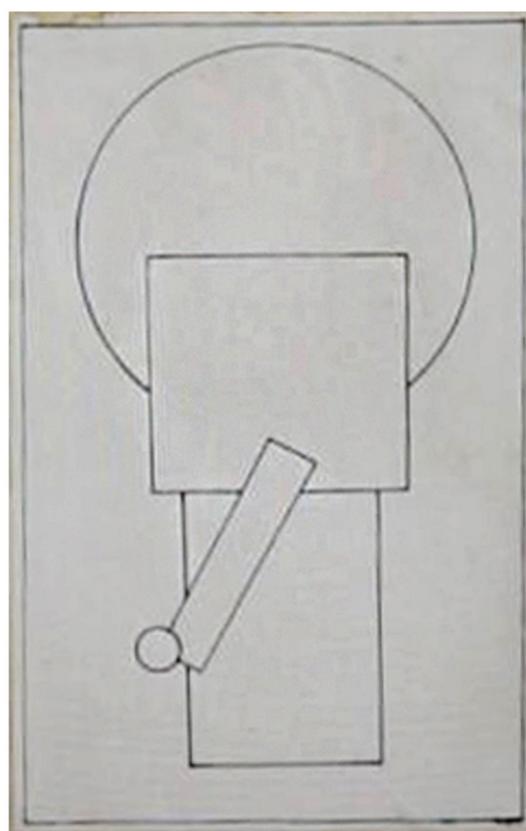
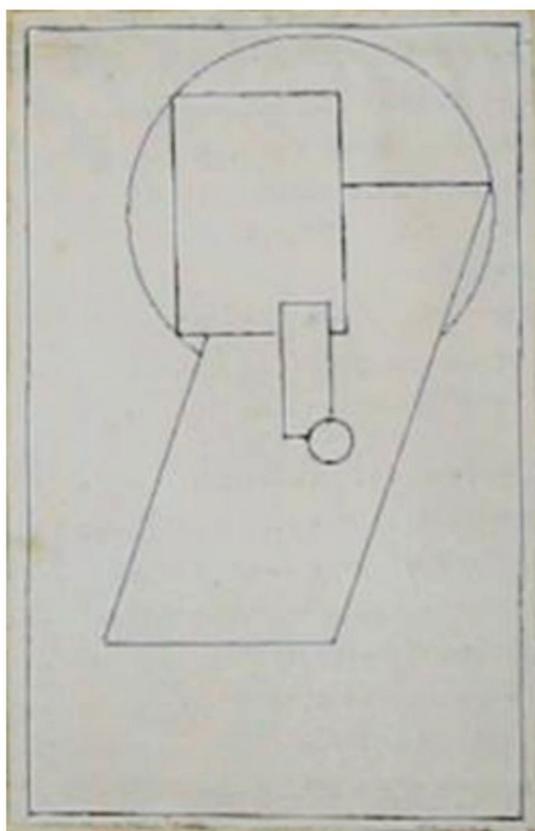
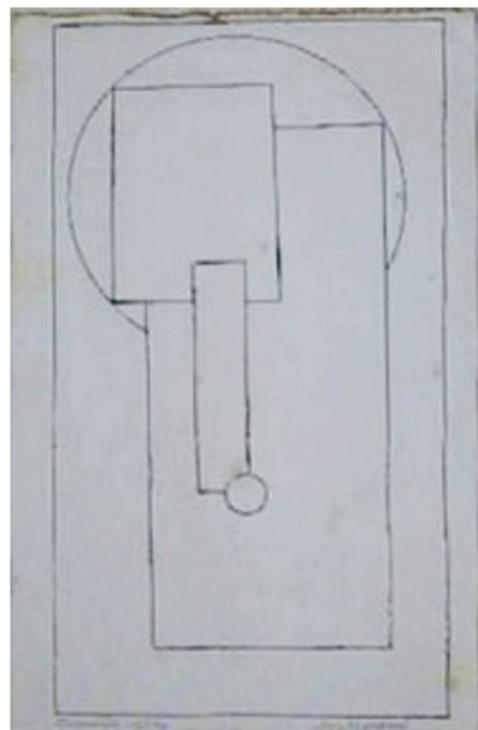
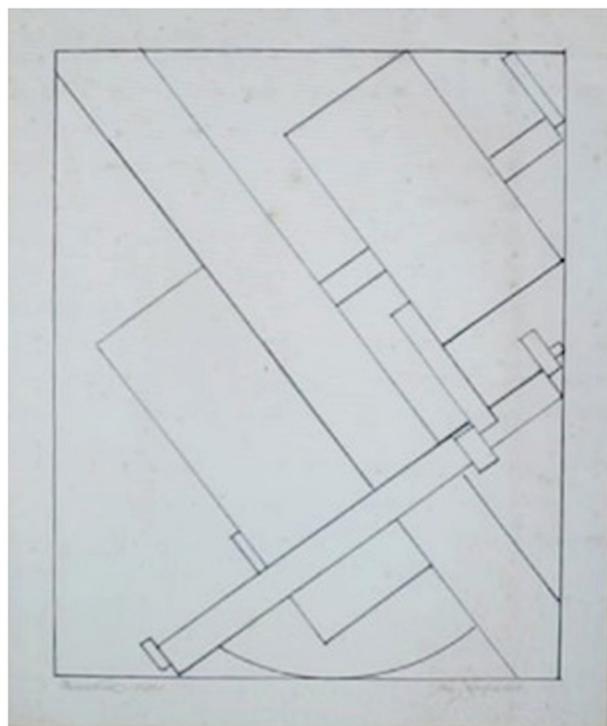
Карборунд.	1	X	со	выражение, ершание,
шафалин.	2	≡	про	хандение, чешение
шафалино-ш.	3	+		хандение, бел, летя-
				ние, склеивание.
Электрическое	4	X	из?	...
			раз)	мгание, хандение
Алфавит	5	+	по?	пыление, хандение,
			у)	пространение.
				машинка, тухание
				хандение, гасание.

Ил. 11. Схема Л. Юдина

П. 11. Leo Yudin's Scheme

²⁶ В. Шишанов. Указ. соч. С. 35.

²⁷ Там же. С. 38.



*Ил. 12. Пояснительные графические работы в журнале «АЭРО».
Из коллекции семьи Хидекелей*

*Il. 12. Explanatory Graphic Works in the magazine "AERO."
From the Collection of the Khidekel Family*



«1. Карборунд, алмазный материал. Плотность и вес.

2. Металлические. Большая скорость, пробег. Жидкое состояние. Плотность меньше, чем в 1-й группе.

3. Металло-электрические. Большая насыщенность. Плотность невелика, мерцание.

4. Электрические. Раскалённое состояние. Серая окраска. Сухость.

5. Метеоритные фактуры. Матовость. Угасшие фактуры. Плотность невелика. Ровная, бугорчатая, слоистая фактура».

А Илья Чашник и Лазарь Хидекель печатают журнал «АЭРО» как пособие с чертежами/иллюстрациями (ил. 12).

В предисловии к изданию Л. Хидекель прокламировал, что «сознание не удовлетворяется красотой <...>, которую передавали нам наши предки, удовлетворяясь в прежнем старом искусстве», а также: «Настоящий дух и сознание нового творчества миростроительства в настоящем темпе требует высшего усовершенствования и завоевания скорости мирового пространства, направляющихся на путь экономии»²⁸. А две статьи посвящены детальному анализу строения живописного полотна как единства и целостности энергетического свойства.

В начале февраля 1922 года начались зачёты по теоретической и практической части. Сдавали знание систем во всех их стадиях и общие основы супрематизма, а также предоставляли конструктивные работы: «Во вторник будет собрание о зачётах. К.С. (Малевич. — Т.К.) опять здорово взялся за дело и поднял группу на дыбы»²⁹.

В зачётной записке на тему «Метод супрематизма» И. Чашник записывал: «Система супрематизма в своём первом пе-

риоде устанавливает моменты геометризации формы как полнейшего через них выявления динамических ощущений»³⁰.

Динамическое ощущение — ощущение, возникающее из системы супрематических форм, — становится объектом теоретического рассуждения Чашника. Он, так же, как и Н. Суетин, увлечён возбуждением супрематического ритма, что он и считал выражением динамики. Исследуя собственное творчество, Чашник следовал приёмам Малевича, размышлял над ошибками, думал о правильном подходе к системе супрематизма, серьёзно и внимательно вскрывал разные периоды супрематизма: «...если закономерно и систематично проработать первый период, т. е. работу в чёрном, то проходящему систему это должно дать развитие ощущений геометричности самой супрематической формы и динамичности её состояния, что является главным условием в дальнейших периодах расплывённости, экономическому и геометрическому вычленению конструкции как полноте выражения динамизма»³¹.

Выводом из исследования Чашника служит утверждение, что вначале формы выражены одинаково, а затем происходит постепенное конструирование нескольких форм, то есть устанавливается отношение форм между собой и происходит поиск их динамики.

Малевич был приверженцем жёсткой детерминации и вырабатывал уже в Витебске чёткий алгоритм в организации материала: самым главным здесь выделялся рецептурный натюрморт. И параллельно он исследовал нарушение алгоритма, сбой и причины случайностей. Он искал «алфавит современного искусства» как базовую систему знаков,

²⁸ Цит. по: Котович Т.В. УНОВИС — школа Малевича : монография. Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2021. С. 19.

²⁹ Юдин Л. Указ соч. С. 139.

³⁰ В. Ракитин. Илья Чашник. Художник нового времени. М.: РА, 2000. С. 113.

³¹ Там же. С. 114.

с помощью учебного эксперимента он анализировал блоки/тексты художественных систем и находил механизм воспроизведения каждой системы усилиями ученика, воспроизведения чистого без примесей эклектики. Искренне противостоя эклектическим элементам в произведении, Малевич всегда настаивал на достижении учеником внутреннего единства произведения.

Подобная принципиальная позиция в школе Малевича инспирирована объективной потребностью нацелить творческую мысль на постижение структуры искусства, на познание наиболее общих законов произведения во имя предсказания последующих функциональных состояний всей художественной практики. Дальнейшая деятельность учеников Малевича и способы их самопроявления как художников базировались на этом его системном подходе к их обучению/образованию.

Основываясь на этих постулатах, Малевич соединял способности членов УНОВИСа с усилиями по их реализации в пространстве города и с дальнейшими перспективами деятельности учеников на новом уровне в Петрограде/Ленинграде.

«В основе всего они видели геометрические формы. Их стерильная простота и ясность, казалось, гарантировали единство. <...> Геометрия Казимира Малевича провозглашалась мерой гармонии»³².

В конце 1934 года Л. Юдин подчёркивал: «Всё дело, конечно, в том, что

К.С. учил нас работать не впечатлением от формы, а самой формой. Реальной формой. <...> К.С. <...> чрезвычайно уважает логику формы. Вот что он ни за что не соглашается нарушить. Эта логика для него высшая реальность живописца. Отсюда его органическая, непредвзятая чистота. К.С. не просто колеблет формы, пока они примут более или менее затейливый и пикантный вид (что очень часто бывает у нас). Он добивается решения форм, для чего жертвует всеми побрякушками»³³.

Заключение

«Казимир Малевич стал новатором в искусстве своей эпохи и не боялся показать в своём творчестве собственное мировоззрение и отношение к событиям, происходящим в стране. “Чёрный квадрат” каждый понимает по-своему, поэтому эта картина стала легендой и известна по всему миру. Малевич, создавая свою новую религию, призывал всех взглянуть на мир иначе и отказаться от старых порядков. Художник стремился к свободе самовыражения в своём творчестве через протест в виде создания своего нового стиля — супрематизма. Искусство не должно быть подчинено идеологиям государства, а настоящим оно становится только тогда, когда мировоззрение творца отображено в его творчестве» [5, с. 92]. Именно такую позицию борца за собственные принципы в искусстве К. Малевич прививал своим ученикам.



³² Там же. С. 70.

³³ Юдин Л. Указ. соч. С. 31.

 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Зинченко Н.В., Хлебников А.С., Пензин И.С. Путь к совершенству. Педагогическая деятельность К.С. Малевича // Научное мнение. 2021. № 4. С. 16–22. https://doi.org/10.25807/22224378_2021_4_16
2. Мороз С.А. Теоретические аспекты преподавания визуального искусства // The Scientific Heritage. 2021. Т. 67, № 4. С. 34–42. <https://doi.org/10.24412/9215-0365-2021-67-4-34-42>
3. Котович Т.В. Опера «Победа над солнцем» как ключевое событие школы Казимира Малевича (УНОВИС) // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 45–52. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.4.045-052>
4. Подобуева Е.В. Кризис искусства: Малевич, Бердяев, Гершензон // АРТИКУЛЬТ. 2020. № 1 (37). С. 115–124. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-1-115-124>
5. Калинина З.Н., Бадретдинова С.А. Казимир Малевич: в поиске нового искусства // Colloquium-journal. 2019. № 9-5 (33). С. 51–52. <https://doi.org/10.24411/2520-6990-2019-10233>

Информация об авторе:

Т.В. Котович, доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и культурного наследия.

 REFERENCES 

1. Zinchenko N.V., Khlebnikov A.S., Penzin I.S. The Path to Perfection. Pedagogical Activity of K.S. Malevich. *Nauchnoe Mnenie* [Scientific Opinion]. 2021;(4):16-22. (In Russ.) https://doi.org/10.25807/22224378_2021_4_16
2. Moroz S.A. Theoretical Aspects of Teaching Visual Art. *The Scientific Heritage*. 2021;67(4):34-42. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/9215-0365-2021-67-4-34-42>
3. Kotovich T.V. The Opera “Victory over the Sun” as the Crucial Artistic Event of Malevich’s School (UNOVIS). *ICONI*. 2019;(4):45-52. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.4.045-052>
4. Podobueva E.V. The Crisis of Art: Malevich, Berdyaev, Gershenzon. *ARTICULT*. 2020;(1):115-124. (In Russ.) <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2020-1-115-124>
5. Kalinina Z.N., Badretdinova S.A. Kazimir Malevich: Searching for a New Art. *Colloquium-journal*. 2019;9-5(33):51-52. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2520-6990-2019-10233>

Information about the author:

Tatiana V. Kotovich, Dr. Sci. (Arts),
Professor of the Department of History and Cultural Heritage.



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.082-090>

Научная статья

Original article

Пятая симфония Дмитрия Шостаковича: смыслы в контекстах

Dmitry Shostakovich's Fifth Symphony: the Meanings in the Contexts

ВЛАДИСЛАВ ОЛЕГОВИЧ ПЕТРОВ

VLADISLAV O. PETROV

*Астраханская государственная
консерватория,*

г. Астрахань, Россия,

petrovagk@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0006-9812-8249>

*Astrakhan State
Conservatoire,*

Astrakhan, Russia,

petrovagk@yandex.ru,

<https://orcid.org/0009-0006-9812-8249>

Аннотация. Статья посвящена одному из самых значительных симфонических полотен российского композитора Дмитрия Шостаковича — Пятой симфонии, в которой отражено личностное восприятие автором трагических исторических перипетий, происходящих в Советском Союзе в 30-х годах XX столетия. Рассматривается широкий контекст событий, повлиявших на образную семантику произведения, в котором, как указывают некоторые исследователи, представлен некий компромисс композитора с властью в контексте окружающей его действительности. Особое внимание в статье уделяется трактовкам финала Пятой симфонии, вызывающим в научном мире ряд противоположных мнений. Приводятся высказывания учёных разных сфер деятельности, друзей, коллег Шостаковича относительно образного содержания симфонии, её особой статусности как в наследии самого композитора, так и в эволюции симфонического жанра в целом. Исторический метод, предпринятый в статье, позволил сфокусировать внимание на аспектах замысла и создания опуса, его контекстах, особенностях трагической образности, определённого структурного и содержательного планов. Научная новизна заключена также в использовании литературных высказываний самого

Abstract. The article is devoted to one of the most significant symphonic oeuvres by Russian composer Dmitri Shostakovich – the Fifth Symphony, in which the composer's personal perception of the tragic historical vicissitudes taking place in the Soviet Union in the 1930s. An overview is made of a broad context of events which made an impact on the work's figurative semantics in which, as some researchers indicate, there is a certain compromise made with the government in the context of the realities surrounding him. Special attention in the article is given to the various interpretations of the finale of the Fifth Symphony which aroused a number of contradictory opinions in the academic world. The utterances of scholars from various spheres of activities, as well as Shostakovich's friends and colleagues are adduced regarding the symphony's figurative content, its special status in both the composer's own heritage and the evolution of the symphonic genre in total. The historical method applied in the article makes it possible to focus attention on the aspects of the conception and the creation of the work, its contexts, the peculiarities of the tragic imagery, and the particular structure and content of the work. The scholarly novelty of the research work is also present in the use of literary utterances of the composer himself, which made



композитора, что позволило более отчётливо выразить контекст бытия Пятой симфонии в мире шостаковических образов.

Ключевые слова:

Дмитрий Шостакович, Пятая симфония, музыка и история, контекст создания произведения, образная драматургия

it possible to express in the most concise way the context of the presence of the Fifth Symphony in the world of Shostakovich's images.

Keywords:

Dmitri Shostakovich, Fifth Symphony, music and history, the context of the creation of a musical work, figurative dramaturgy

Для цитирования:

Петров В.О. Пятая симфония Дмитрия Шостаковича: смыслы в контекстах // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 82–90. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.082-090>

For citation:

Petrov V.O. Dmitry Shostakovich's Fifth Symphony: the Meanings in the Contexts. *ICONI*. 2022;(2):82-90. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.082-090>

7 февраля 1936 года нарком Керженцев «совершенно секретно» рапортует Сталину: «Сегодня у меня был (по собственной инициативе) композитор Шостакович. На мой вопрос, какие выводы он сделал для себя из статей в “Правде”, он ответил, что хочет показать своей творческой работой, что он указания в “Правде” для себя принял. На мой вопрос, признаёт ли он полностью критику его творчества, он сказал, что большую часть он признаёт, но всего ещё не осознал... Я ему посоветовал по примеру Римского-Корсакова поехать по деревням Советского Союза и записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии и выбрать из них и гармонизовать сто лучших песен. Это предложение его заинтересовало, и он сказал, что за это возьмётся. Я предложил ему перед тем, как он будет писать какую-либо оперу или балет, прислать нам либретто, а в процессе работы проверять отдельные написанные части перед рабочей и колхозной аудиторией»¹. Композитор пообещал, что отправится в длительную

командировку для изучения фольклора социалистических республик. И Пятую симфонию Шостакович мыслил первоначально именно как «фольклорную», с опорой на народные песни. Однако получилось совершенно неожиданное музыкальное полотно — симфония, выросшая из страха.

По мнению В. Бобровского, если «красота Четвёртой симфонии — результат неосознаваемой тенденции, она рождена “кровью земли”», то «в красоте Пятой слышна осознанность; это красота, идущая не только от соков земли, но и от синевы неба. Эта красота светит причастностью к высшей, вневременной правде. Но и высшая правда не отрывается от тревог сегодняшнего дня — она освещает их особым сиянием, она вливает дух веры в то, что не несут с собой реалии жизни, но что живёт в нас как исконное идеальное начало»². Философский взгляд на концепцию симфонии, высказанный Бобровским, заставляет говорить

¹ Цит. по: Сарнов Б.М. Сталин и писатели: Книга первая. М.: Эксмо, 2009. С. 28.

² Бобровский В.П. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. Публикация, вступительная заметка Е. Чигаревой // Советская музыка. 1991. № 9. С. 27.

о Пятой, как о симфонии, имеющей над-бытовое, вселенское значение. В ней четыре части: медленная драматическая первая часть, насыщенная полифоническими элементами; скерцо, отличающееся внешней простотой, полное юмора; третья часть своими истоками восходит к музыкальным сочинениям Малера, являясь наиболее традиционной; финал, не приносящий, однако, логичной развязки драматическому конфликту, воплощённому в первой части. Симфония скорее алогична по общей форме³.

Премьера симфонии состоялась 21 ноября 1937 года в Ленинграде. Вот что вспоминал А. Глумов: «Во время финала многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест. Так бывало только на спектаклях Ермоловой. Музыка какой-то поистине электрической силой заставила к концу встать весь зал. Головокружительный грохот оваций сотряс белоколонный филармонический зал, и Мравинский поднял партитуру высоко над головой, как бы указывая, что не ему, дирижёру, принадлежит эта буря рукоплесканий и криков и не оркестру, а музыке — музыке! — создателю Пятой симфонии Шостаковичу»⁴. О небывалом успехе произведения Шостаковича писал и И. Гликман: «Публика, заполнившая филармонию, воздала ему дань безграничного восхищения, слушая Пятую. Я был потрясён тем, что во время Largo (третья часть) многие, очень многие плакали: и женщины, и мужчины. На концерте присутствовал академик Владимир Фёдорович Шишмарёв, знаменитый филолог и хороший музыкант. Я был знаком с этим замечательным человеком.

Не любя громких слов и эпитетов, Владимир Фёдорович сказал мне, что подобное волнение, испытанное публикой, подобный триумф композитора он наблюдал лишь один раз в жизни: на Шестой симфонии Чайковского под управлением гениального автора, незадолго до его смерти»⁵. Премьеры Пятой симфонии в Ленинграде в ноябре 1937 года были омрачены «выходкой» действующей власти. Триумф Шостаковича был очевиден: слушатели долго аплодировали композитору (см. об этом: [1]). Чиновники же, пытаясь нивелировать столь восторженное отношение публики к маэстро, «высадили» на ленинградскую землю «звёздный десант». Вот как описывает это событие М. Чулаки: «Общепринятый и общепонятный жест вызвал крайнее неудовольствие в официальных инстанциях, ибо был сочтён за неприличную фронтду по отношению к критике, высказанной на страницах партийной печати в адрес предыдущих произведений того же автора, который, разумеется, не мог в столь короткий срок перестроить своё мировоззрение и создать стопроцентно советскую симфонию! К тому же официальное мнение о симфонии ещё не было сформулировано. Итак — демонстрация! Немедленно в Ленинград были присланы два ответственных работника Комитета по делам искусств — В.Н. Сурин и Б.М. Ярустовский. Они присутствовали на одном из последующих исполнений симфонии. В их задачу входило выяснить, каким образом устроителям концерта удалось инспирировать столь шумный и демонстративный успех. Особенно усердствовал Ярустовский. После концерта, стоя вместе с Суриным на хорах и лично являясь свидетелем неслыханного триумфа Шостаковича, он, стараясь перекричать шум зала, непрерывно подавал безапелляционные

³ См. об этом: Петров В.О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: Монография. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.

⁴ Глумов А.Н. Нестёртые строки. М.: Всероссийское театральное общество, 1977. С. 361.

⁵ Гликман И.Д. Письма другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. М.: Композитор, 1993. С. 14.



реплики: «Смотрите, ведь слушатели явно подобраны по одному человеку, персонально!.. Здесь нет обычных нормальных слушателей! Успех симфонии скандально подстроен!..» и т. д., и т. п. Напрасно директор филармонии (им был в то время) старался уверить разошедшегося деятеля, что публика пришла на концерт, купив билеты обычным порядком, через кассу, — Ярустовский, молчаливо поддерживаемый Суриным, был в своём мнении непреклонен. С тем оба представителя центра и отбыли в Москву. Некоторое время отголоски раздутого ими «симфонического скандала» всё ещё доходили до Ленинграда. Приходилось писать объяснения, давать справки, доказывать отсутствие криминала»⁶.

В целом же партия положительно приняла Пятую симфонию. Но здесь не было выбора: после критических отзывов об опере «Леди Макбет», о балете «Светлый ручей» и о ряде других произведений Шостаковича *вышестоящие структуры должны были признать правильность Пятой симфонии*, несмотря на понимание ими двойственной природы этого опуса. Не признать её — означало не признать «эволюции» творческого метода и стиля композитора, эффективности своего воздействия на его мышление. А уж этого власть допустить не могла. Шостакович стал воплощением композитора, «исправляющего свои ошибки».

Компромиссна ли Пятая симфония?⁷ Некоторые исследователи утверждают

её бесспорную компромиссную сущность (о герменевтической возможности трактовки произведений Шостаковича см., например: [2, 3, 4]). Так, К. Мейер отмечает, что «Пятая симфония — своего рода компромисс, на который пошёл Шостакович после нападков на его более ранние сочинения», в то же время подчеркивая, что «этот компромисс не дал отрицательного результата. Автор удивительным образом сумел совместить упрощение музыкального языка с сохранением своей яркой индивидуальности. Несомненно одно: в противоположность «Леди Макбет Мценского уезда» или Четвёртой симфонии, не говоря уже о самых ранних сочинениях, Пятая симфония не является произведением новаторским. Шостакович провёл в ней явный отбор средств, используя их очень экономно, с опорой на традиционные образцы формы»⁸. Но разве проявление компромиссности заключается только в упрощении музыкального языка и в использовании общедоступных форм выражения, как утверждает К. Мейер? С этой точки зрения Пятая симфония — действительно компромисс. Но с содержательной стороны в ней компромиссности не наблюдается. Многие исследователи конца XX века, поддаваясь общим стремлениям заклеить сталинскую эпоху всеми возможными и невозможными отрицательными эпитетами, находят в партитурах композитора «антисталинские» *содержательные элементы*. Некоторым из них такой повод дали высказывания Флоры Литвиновой, общавшейся с Шостаковичем в Куйбышеве во время эвакуации в годы Второй мировой войны и опубликовавшей свои воспоминания о встречах с композитором. Так, на вопрос о содержании Седьмой симфонии, Шостакович ответил ей: «Конечно, фашизм. Но музыка, настоящая музыка, никогда

⁶ Чулаки М.И. Сегодня я расскажу о Шостаковиче // Звезда. 1987. № 7. С. 190–191.

⁷ О творческих компромиссах Шостаковича см.: Петров В.О. Творческие компромиссы Шостаковича в контексте истории XX века (заметки на полях Биографии Художника) // Творчество Д.Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 1–2 марта 2007 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. С. 17–46.

⁸ Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DСH – Композитор, 1998. С. 210.

не бывает буквально привязана к теме. Фашизм — это не просто национал-социализм. Это музыка о терроре, рабстве, несвободе духа»⁹. «Позднее, — вспоминает Ф. Литвинова, — когда Дмитрий Дмитриевич привык ко мне и стал доверять, он говорил прямо, что Седьмая симфония, да и Пятая тоже — не только о фашизме, но и о нашем строе, вообще о любом тоталитаризме»¹⁰. В любом случае без привлечения общего исторического контекста эти симфонии рассматривать бессмысленно, поскольку сочинялись они в очень важные для отечественной истории даты — в 1937 и 1941 годах¹¹. Отметим, что в Пятой симфонии Шостаковича используются *цитаты из оперы «Кармен»* Бизе (в побочной партии первой части — интонационное и ритмическое воссоздание из «Хабанеры» — слова «Любовь! Любовь!», в музыке с ц. 14 первой части — фрагмент из «Сегидильи», в побочной партии финала — основные мотивы «Хабанеры»). До настоящего времени многие музыковеды пытались понять цели привнесения композитором чужой музыки в текст Пятой симфонии (например, Л. Мазель в 1967 году). Ответ был дан А. Бендицким¹² и М. Якубовым¹³.

⁹ Литвинова Ф. Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12. С. 12.

¹⁰ Там же. С. 11.

¹¹ О драматических моментах в жизни Шостаковича см.: Петров В.О. Шостакович в контексте русской истории: семантическое определение личности // Перекрёстки истории: Актуальные проблемы исторической науки. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. С. 20–24.

¹² Бендицкий А.С. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2000. 58 с.

¹³ Якубов М.А. Пятая симфония Шостаковича. Автор и критика о симфонии // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 72–78.

Процитируем фрагмент статьи М. Якубова, опирающегося, в свою очередь, на суждения А. Бендицкого: «Обнаруженные истоки тематизма симфонии Бендицкий убедительно сопоставил с известными ныне фактами жизни композитора. В середине 1930-х годов Шостакович познакомился с молодой девушкой и увлекся ею... В 1936 году Е.К. уехала в Испанию и там вышла замуж за человека, которого звали Роман Кармен»¹⁴. Она стала тоже Кармен. Эти находки также могут помочь исследователям в определении содержания Пятой симфонии. Может быть, это личная драма? На это указывает и её тематизм! Однако в этой же симфонии используется и другая цитата из «Кармен» Бизе — из сцены ареста главной героини, когда она произносит слова: «Нет, тайну свою от всех вас сохраню!» В 1937 году! Это наталкивает уже на несколько иные параллели — в сознании рождаются образы ареста самой Е. Константиновской и многих ни в чём не повинных людей.

Французский музыковед Ш. Лемэр Франс считает, что «...наиболее верным представляется рассматривать Пятую симфонию удачным музыкальным свидетельством определённого согласия в подчинении обстоятельствам и некоторой веры в будущее, вплоть до того момента, когда подавление свободы и крушение надежд не навалилось на Шостаковича как жестокая реальность»¹⁵. Исследователь видит проявление компромиссности только во внешних факторах — упрощении языка и использовании доступных форм. Содержание же её более глобально и антикомпромиссно. То, что Пятая симфония отражает в содержании все горести действительности, сомнению не подлежит, и эта точка зрения также находит отражение в литературе: «...в Пятой симфонии,

¹⁴ Там же. С. 74.

¹⁵ Лемэр Франс Ш. Музыка XX века в России и республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. С. 89.



— отмечает В. Бобровский, — сама композиция которой говорит о высшей мудрости, живут “демоны” тех лет. Разве не кровью сердца Шостакович превращает прекрасное (но с внутренним надломом) в зловеще грозное? Разве не кровью сердца горюет Largo? Выстраданный свет последних тактов — разве это могло быть создано просто силой чисто музыкальной гениальности Шостаковича? Нет, это глубоко личная исповедь — одновременно горестное сознание погибающей правды, это — страдания совести. Но ведь великие души и в казематах верят в правду; так и Largo: и горестный плач по поруганной правде, и, вопреки всему, — вера в неё»¹⁶.

Напомним, что в годы создания Пятой симфонии был арестован и расстрелян друг и покровитель Шостаковича М. Тухачевский, а сам композитор был вызван в НКВД и допрошен в связи с заговором против Сталина как подозреваемый и свидетель (подробнее об этом — см. далее). Таким образом, в содержании Пятой симфонии можно констатировать присутствие событий, связанных с личной жизнью композитора. И. Нестьев считает, что в ней воплощён плач по безвинным жертвам сталинского режима, а Л. Мазель говорит о проявлении в ней личной скорби и мучительной боли. А было ли это «конечное торжество добра»? Или в финале представлены несколько иные образы? По поводу «ужасности» финала высказался А. Фадеев: «Пятая симфония Шостаковича. Изумительной силы. Прекрасная 3-я часть. Но конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая»¹⁷. Известно, в каких условиях писал Шостакович фи-

нал Пятой симфонии: именно в эти дни он узнал, что его старшая сестра, у которой раньше арестовали мужа, сослана в Среднюю Азию, а его тещу отправили в концлагерь в Казахстане. Основную тему финала этой симфонии позднее Шостакович использует в романсе на стихи Р. Бёрнса «Макферсон перед казнью» на словах «Так весело, отчаянно шёл к виселице он». Мясковский не воспринял серьёзно концепцию финала Пятой симфонии Шостаковича: «Лучше всего первая и третья части, вторая — малерично (в характере менуэтов и лендлеров), четвёртая — хлёстко, хорошая середина, но конец — плохой. *D-dur*’ная отписка. Инструментовка — дьявольская»¹⁸. Не критикуя Мясковского, отметим, что эту «отписку» трактовать можно по-разному, и большинству современников Шостаковича она казалась изображающей глубокий пессимизм, нежели оптимизм. По крайней мере, композитор предоставил слушателям выбор в понимании финального эпизода.

Л. Михеева считает, что «финал симфонии в решительном, целеустремлённом маршевом движении словно отмечает прочь всё лишнее. Это движется вперёд — все быстрее и быстрее — сама жизнь как она есть. И остаётся либо слиться с нею, либо быть ею сметённым. При желании можно трактовать эту музыку как оптимистичную. В ней — шум уличной толпы, праздничные фанфары. Но есть что-то лихорадочное в этом ликовании... вступают фанфары, звучащие под двусмысленные — то ли праздничные, то ли траурные — удары литавр. Этими вколачивающими ударами и заканчивается симфония»¹⁹. В целом,

¹⁶ Бобровский В.П. Цит. изд. С. 24.

¹⁷ Фадеев А.А. Собрание сочинений. В 5 тт. Т. 5. Статьи, рецензии, записные книжки, письма. М.: Гослитиздат, 1961. С. 273.

¹⁸ Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. С. 265.

¹⁹ Михеева Л.В. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. С. 203.

отмечая трагический колорит Пятой симфонии, Л. Михеева пишет, что эта «музыка удивительно точно передавала своё время. Время, когда огромная страна днём, казалось, бурлила энтузиазмом под бодрые строи “нам ли стоять на месте”, а по ночам не спала, охваченная ужасом прислушивалась к уличным шумам, каждую минуту ожидая шагов на лестнице и рокового стука в дверь»²⁰. Мог ли Шостакович, композитор-интеллектуал, композитор-историк в контексте тех ужасных для развития всего человечества дней просто «отписаться» (как утверждал Мясковский) и не вложить в финал симфонии «двойной смысл» (для тех, кто ничего не понимает, и для тех, кто всё понимает)? Мог ли он в дни, когда исчезали все самые близкие ему люди и когда он ждал собственного ареста, создавать социально-реалистическое произведение без «двойного дна», без выхода на грани остросовременного содержания? Естественно, не мог. Поэтому и получился такой *двусмысленный финал*.

Примечательны в этом контексте и некоторые «фантазийные» мнения музыкантов. Так, В. Спиваков отмечает: «Во время работы над Пятой симфонией я, мне кажется, понял внутреннюю психологическую пружину этого сочинения. Здесь... обозначена тема гибели автора. Финал симфонии внешне жизнерадостный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут — как все мы когда-то шли — по Красной площади в Москве или по Дворцовой площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг Герой (а это — сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе»²¹.

Далее, рассуждая о причинах введения в партитуру симфонии цитаты из «Кармен» Бизе (тема любви) и об *идентификации* в сочинении композитора с *Иисусом Христом* (ещё одно спорное утверждение, требующее аргументации), Спиваков не указывает никаких причин столь свободной трактовки финала. Остаётся загадкой, что именно в финале вызывает ассоциации с убийством героя симфонии и что натолкнуло музыканта на подобные сравнения.

Не менее интересной, но также спорной выглядит концепция Пятой симфонии, представленная В. Заком. Он считает, что в ней раскрыт *библейский сюжет о Каине и Авеле*: «Шостакович хочет убедить нас от зла, показывая изначальную красоту души homo sapiens. Потому-то эпилог Первой части симфонии — чарующее “трио-катарсис” (флейта-пикколо, челеста и скрипка). Мудрость художника, однако, и в том, что симфония звучит Предупреждением Человечеству. Финал как бы говорит нам: “Бойтесь коварства Каина, изгоняйте его, ибо иначе он одолеет Вас, восторжествует над Вами. Слышите это “возможное торжество”? Вот почему так пугают у Шостаковича и “темы-оборотни”, преображающие лирическое в устрашающее. Это и есть та атмосфера загадочности, где по-новому слышится повторение вечного: кто я? Не грозит ли мне Каин? И не становлюсь ли я Каином сам? Конечно же, это отнюдь не иллюстрация Библии, а её истолкование...»²².

Максим Шостакович, сын композитора, предлагает своё видение: «Пятая симфония — это “Героическая симфония”. В ней композитор обращается с призывом “Слушайте меня! Теперь я буду говорить!”. В I части всё развивается медленно — темы показывают общую

²⁰ Там же.

²¹ Спиваков В.Т. Голос всех безголосых. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе // Чайка. 2004. № 19. С. 8.

²² Зак В.И. Ещё об идеалах // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 158.



атмосферу того времени. Но вдруг появляется Allegro — это нападение зла, деструктивные силы начинают расти. Здесь именно агрессия негативных бездушных сил, машина уничтожения... Когда начинает солировать скрипка — это словно голос замученного ребёнка, раздающийся из-под солдатского сапога... III часть — «Именно прошлой ночью мужчина приговорён к смерти в ГУЛАГе»... Но был человек, жил со своей семьёй... Слышно дыхание его детей, плач жены... и вечный вопрос: «Почему я?»... Слёзы... В финале — шторм, вызывающий ассоциации борьбы, в которой герой побеждает. Эта победа выражена ускорением темпа... Здесь есть и предвестие войны — словно летят бомбардировщики... Вывод однозначен

— зло угрожает Шостаковичу и нации»²³. Если в трактовке Спивакова в финале Пятой симфонии герой гибнет и толпа не замечает его гибели (слишком невелика судьба человечка по сравнению с судьбой гибнущего поколения), то в трактовке М. Шостаковича герой выживает и даже побеждает в борьбе. Но победа эта временна, и настроение продолжает оставаться пессимистичным!

Финал Пятой симфонии, как, впрочем, и вся симфония в целом, будет будоражить воображение музыковедов ещё не один десяток лет — появятся новые варианты его прочтения. Это неопровержимый факт, поскольку сомневаться в «двойном кодировании» этой концепции не приходится.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Van B. The Role of E. Mravinsky in the Triumph of D. Shostakovich's Fifth Symphony // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. No. 4, pp. 1–10. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36033>
2. Акопян Л.О. Музыка Д.Д. Шостаковича как объект герменевтики // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. 2019. № 1 (940). С. 129–143. <https://doi.org/10.22204/2587-8956-2018-092-03-129-143>
3. Демченко А.И. Творчество Д.Д. Шостаковича // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 1. С. 95–107. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.1.095-107>
4. Петров В.О. Сюита для двух фортепиано Дмитрия Шостаковича как музыкальный роман (к вопросу о проявлении эпоса в наследии композитора) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2021. № 4. С. 67–76. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165>

Информация об авторе:

В.О. Петров — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки.

²³ Notes by Maxim, transcribed by J.-M. Albert // DSCH Journal. 1990. No. 4. P. 14. (Перевод мой. — В.П.)

REFERENCES

1. Van B. The Role of E. Mravinsky in the Triumph of D. Shostakovich's Fifth Symphony. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021;(4):1-10. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36033>
2. Akopyan L.O. Shostakovich's Music as an Object for Hermeneutics. *Russian Foundation for Basic Research Journal. Humanities and Social Sciences*. 2019;(1):129-143. (In Russ.) <https://doi.org/10.22204/2587-8956-2018-092-03-129-143>
3. Demchenko A.I. The Musical Oeuvres of Dmitri Shostakovich. *ICONI*. 2020;(1):95-107. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.1.095-107>
4. Petrov V.O. Dmitry Shostakovich's Suite for Two Pianos as a Musical Novel (on the Question of the Manifestation of the Epic in the Composer's Legacy). *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021;(4):67-76. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2021.4.36165>

Information about the author:

Vladislav O. Petrov — Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Department of Theory and History of Music.





УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

Научная статья

Original article

**Семантический спектр
преломлений
колокольности
в языке и структуре
этюдов-картин оп. 33
С.В. Рахманинова**

**The Semantic Spectrum
of Interpretations
of Bell-Like Sonorities
in the Language and Structure
of Sergei Rachmaninoff's
Etudes-Tableaux, opus 33**

ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА ГЕНЕБАРТ**OLGA V. GENEBA RT**

*Тамбовский государственный
музыкально-педагогический
институт им. С.В. Рахманинова,
г. Тамбов, Россия,
hoehnebart@mail.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-3559-3415>*

*Tambov State
Musical Pedagogical Institute
named after S.V. Rachmaninov,
Tambov, Russia,
hoehnebart@mail.ru,
<https://orcid.org/0009-0007-3559-3415>*

Аннотация. Предлагаемое исследование посвящено рассмотрению в сборнике этюдов-картин оп. 33 С.В. Рахманинова средств преломления колокольности — жанрового компонента, отражающего одну из констант отечественной музыкальной культуры и особенно рельефно представленного в художественном мире композитора. Отмечен широкий спектр значений колокольных звучностей, множественность звуковысотных, регистрово-динамических и фактурных форм преломления колокольности в условиях звукоимитации, тенденции к реконструированию или созданию аллюзии, намёка на звонность. Выявлена вариативность образных и жанровых контекстов, типов звуковысотной организации, аккордовых и интервальных структур, создания способов дления, эффектов рождения и угасания, форм изложения, определяющих создание эффектов звонности. Найдены и исследованы проявления корреспондирования, связей на расстоянии в соотношении ряда смежных пьес,

Abstract. The present research work is devoted to analysis in the cycle of Etudes-Tableaux opus 33 of the means of interpretation of bell-like sonorities — the genre-related component reflecting one of the constants of Russian musical culture and represented in an especially relief quality in the composer's artistic world. A broad spectrum of meanings of bell-like sounds, the multiplicity of pitch-related, register-dynamic and textural forms of interpretation of bell-like sonorities in the conditions of sound imitation, the tendency of reconstruction, or the creation of allusions, intimations of bell reverberation. The variation quality of the figurative and genre-related contexts, the types of pitch organization, chordal and intervallic structures, the creations of the means of duration, the effects of generation and extinction, and the forms of exposition defining the creation of effects of bell reverberation. The manifestations of corresponding, the connections from a distance in correspondence of a set of adjacent

определяющие очертания микроциклов внутри сборника, и в то же время его художественной целостности как единого текста.

pieces defining the traits of micro-cycles in a cycle of pieces are discovered and researched, and at the same time its artistic integrity as a single text.

Ключевые слова:

колокольность, С.В. Рахманинов, семантика, спектр созвучий, колористика, звукоизобразительность

Keywords:

bell-like sonorities, Sergei Rachmaninoff, semantics, spectrum of sonorities, color characteristics, sound figurativeness

Для цитирования:

Генебарт О.В. Семантический спектр преломлений колокольности в языке и структуре этюдов-картин оп. 33 С.В. Рахманинова // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 91–100. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

For citation:

Genebart O.V. The Semantic Spectrum of Interpretations of Bell-Like Sonorities in the Language and Structure of Sergei Rachmaninoff's Etudes-Tableaux, opus 33. *ICONI*. 2022;(2):91-100. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.091-100>

Колокольность в музыке Рахманинова — качество, отражающее одну из стилевых констант русской музыки как символа отечественной национальной культуры, неотъемлемая черта индивидуального стиля композитора, отмечаемая в исследованиях как «доминирующий «обертон» русскости» в образной системе композитора [1, с. 82]. Семантика колокольности вбирает в себя широкий спектр значений, проявления её многоуровневые. Она локализуется по-разному в зависимости от конкретики звуковысотных, темброво-регистрово-динамических, ритмоинтонационных и фактурных форм. Притом, что проявления колокольности всегда вторичны, представлены той или иной мерой звукоимитации, звукоподражания тому или иному типу «натуральных» колоколов, их музыкальное воспроизведение в музыке С. Рахманинова — не просто колористический штрих, как это могло быть в творчестве отечественных композиторов предшествующего периода. По множественным наблюдениям исследователей,

у Рахманинова колокольность с самых ранних опусов обрела свойства внутреннего, сокровенного начала, выражения сущности духовного мира отечественной культуры. Это отмечает, например, А. Демченко, обращаясь к объёмному, многослойному образному миру Прелюдии оп. 3 № 2 *cis moll* [2, с. 201].

Мифология русского звона выразилась в творчестве С. Рахманинова во всей полноте: от «красного» звона до заупокойного¹, от зачаровывающего, сплывающего до пророчествующего, оплакивающего², от небесного, светоносного до бесовского, карающего. Колокольные звучания, в той или иной форме воспроизведённые, составляют звуковую ауру значительной части сочинений композитора или фрагментарно внедряются

¹ Скафтымова Л.А. О Dies irae у Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993). М.: МГК, 1995. С. 86.

² Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Советский композитор, 1990. С. 90.



в текст как существенный компонент семантики и структуры. Многочисленные исследовательские наблюдения в этой сфере, введено в научный обиход понятие «рахманиновская колокольность»³, при этом акцентированы, как правило, религиозно-философский аспект, рассмотрение в контексте драматургической концепции крупных сочинений, в меньшей степени — малых форм. Однако можно назвать лишь единичные примеры внимания к языковой структуре, рождающей аллюзию колокольности — звуковысотной составляющей, артикуляции, фактурному рисунку, отражению в них деталей семантического спектра, реконструируемых композитором колокольных звучаний.

Известна особая органичность преломления колокольности в тембре фортепиано, легко объясняемая тем, что «молоточек фортепиано приближается к языку колокола»⁴. «Рукотворные» резонаторы — корпус инструмента, концертный зал — как бы оживляют природные: площади, пространства полей, лесов, — отмечает Е. Назайкинский и далее высказывает мысль о том, что «колокольность» — один из важнейших путей семантизации бытовых и обиходных музыкальных звуков в художественном творчестве⁵.

Звучание «натурального» колокола характеризуется как специфически колокольный гармоние-тембр, «гармонический шум ритмо-тембров», «звучащая софийность материи»⁶. Специфика колокольных звучаний — в спектральной

уникальности. Звук русского колокола охарактеризован как «негармоничный»: «входящие в его спектр частичные тоны не образуют натурального ряда»⁷. Обертоновый ряд отечественных колоколов, индивидуальный для каждого из них, по составу призывков оказывается качественно иным по сравнению с общеизвестным обертоновым звукорядом. Затруднительна оценка какого-либо выделяющегося тона как основного, это не всегда самый нижний звук. Уникальность спектра дополняется различиями в громкости, стабильной локализации в пространстве.

Варианты «колокольного обертонового звукоряда», приведённые в книге А. Цветаевой и Н. Сараджева⁸ на основе записей московского звонаря К. Сараджева, позволяют найти множество заложенных в них структурных версий аккордов, консонирующих и диссонансирующих — как диатонических, так и хроматически усложнённых, терцовых, с побочными тонами, нетерцовых. Среди них — терцовые и квинтовые двузвучия, кварты и квинтоктавы, мажорные и минорные аккорды, терцовые созвучия с побочными тонами (секстой, квартой), септаккорды с большой и малой септимой, аккорды с целотоновой структурой, нетерцовые структуры — квартакорды, пентакорды, кластеры; при этом «басовитость, гулкость, гудящий характер тона» может рождать каждый из них. Такая множественность форм вертикализации «колокольного» спектра обертонов предопределяет «желанность» и естественность самых разнообразных структурных решений колокольных созвучий и, отсюда, их весьма широкие семантические возможности. Примечательно, что все названные структуры (а также

³ Кандинский А.И. «Симфонические танцы» Рахманинова (к проблеме историзма) // Советская музыка. 1989. № 1. С. 96.

⁴ Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 106.

⁵ Там же.

⁶ Ильин В. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Православный колокольный звон. Теория и практика. М.: Триада плюс, 2002. С. 69.

⁷ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 106–107.

⁸ Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988. С. 70, 105, 107, 108.

дополняющий этот ряд одиночный тон в басу, удвоенный в октаву) представлены в спектре колокольных звучаний фортепианных миниатюр С. Рахманинова. В то же время заметим, что названные созвучия применяются и вне колокольной семантики, в связи с чем возникает вопрос о типологических признаках преломления колокольности.

Среди симптомов этого жанрового начала, при всём безграничном многообразии конкретных вариантов, отмечается *повышенная характеристичность*, индивидуальность созвучия (или звука), реконструирующего звучание колокола, его густота, гулкость⁹, иногда — в сочетании с возможными на фоне этого мощного гудения оживленно-плясовыми остигнутыми ритмоинтонациями, имитирующими высокие колокола. На синтаксическом и регистрово-фактурном уровнях — это всегда та или иная форма отграниченности, обособленности, в артикуляции — эффект гулко-ударного и постепенного вибрирующего рассеивания звука. В звуковысотном наполнении — эффект «биений», создаваемых «обертонной расстроенностью»¹⁰. В условиях равномерной темперации фортепиано эти биения присутствуют, но почти не ощутимы, и специфика колокольного обертонового своеобразия может достигаться структурной и тембро-звуковысотной вариативностью (структурным варьированием мерно повторяемых созвучий), приоритетом диссонантности, иногда жёсткой.

Повышенная характерность тона в значительной степени определяется и спецификой развёртывания во времени. Известна особенность актуализации звучаний «натурального» колокола: звонкий, достаточно резкий удар — и плавное затухание, в котором могут

всплывать то одни, то другие обертоны¹¹, при общей динамике спада в звуке колокола возникают и волновые громкостные эффекты.

Здесь описаны колористические возможности больших и средних колоколов (заметим, что звонность, как известно, ими не ограничивается). Эти свойства колокольного звона способствуют рождению безгранично широкого спектра технических возможностей его художественного воплощения.

Различают два основных вида «натуральных» колокольных звучаний — благовест и звон (и его разновидность — двузвон, трезвон). «Благовестом называется такой звон, при котором ударяют в один колокол, или в несколько, но не вместе, а поочередно в каждый колокол. В последнем случае благовест называют “перезвоном” и “перебором”»¹².

Благовест представлен несколькими разновидностями, но при этом сохраняется общий принцип ударять в каждый момент только в один колокол. Второй тип — звон. Он имеет свои разновидности. В отличие от благовеста в нём ударяют сразу в два и более колоколов. Среди разновидностей звона выделяется «трезвон», который получил своё наименование от звона в два, три и более колоколов; обычно он идёт вслед за благовестом на вечернем и утреннем богослужении и Литургии. Благовест — просто призыв к молитве, а трезвон — выражение ликования, радостного, праздничного настроения.

Трезвон также имеет ряд разновидностей: великий, средний, малый, «во дво́и». Особая разновидность трезвона — набатный звон, оповещающий о пожаре,

⁹ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 107.

¹⁰ Ильин В. Указ. соч. С. 68.

¹¹ Назайкинский Е.В. Указ. соч. С. 107.

¹² Типикон сі есть Устав. М., 1906. Гл. 35. Перепечатан Московской Патриархией в 1954 г. Цит. по: Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Указ. соч.



природной стихии, а также любой праздничный звон во все колокола. Трезвонот отмечали все самые торжественные праздники, а на Пасху, в знак особого величия праздника, трезвон продолжался весь день, пасхальный звон назывался красным звоном¹³.

В композиторской практике встречается обращение ко всем видам звонов церковного обихода (благовест, трезвон, перезвон, или перебор), каждый из которых мог осуществляться вариативным количественным составом колоколов и сопровождать различные моменты ритуала. В русских операх, а также единичных образцах фортепианной музыки «кучкистов» («В монастыре» из Маленькой сюиты Бородина, «Богатырские ворота» Мусоргского) это, по большей части, своеобразная реконструкция колокольных звучаний инструментальными средствами, «колокольная» звукоизобразительность. Такого рода преломление колокольности широко представлено в фортепианных миниатюрах Рахманинова. В то же время в них можно наблюдать и иной семантический оттенок преломления колокольности — своеобразную аллюзию колокольности, её метафору.

Одно из специфических свойств рахманиновской колокольности — искусство создания разными средствами эффекта продления постепенно «рассеивающегося», затухающего созвучия, взятого жёстким *marcato*. Это своеобразная реконструкция звучания натурального колокола, который предстаёт нашему слуху «в виде богатого звукового “букета” обертоновых призвуков, рождаемых даже единичным прикосновением ударом в колокол»¹⁴ — одна из форм актуализации колористической функции аккордов, часто многозвучных, создающих

эффект смешанного по составу красочного звукового комплекса, «пятна».

Фортепианное творчество С. Рахманинова, составляющее неизменно прочный фундамент концертного репертуара лучших пианистов мира, отмечено в то же время неиссякающим исследовательским вниманием. Так, в статье Т. Коряпиной «Этюды-картины соч. 33 С. Рахманинова: опыт сравнения двух авторских редакций» [3] привлечено внимание к текстологическому аспекту сборника Этюдов-картин ор. 33. Ещё один предмет изучения — аккордовый материал, различные факторы обогащения вертикали, средства актуализации гармонической колористики, фонической стороны гармонии. Эта область глубоко и всесторонне исследована и отражена в трудах выдающихся учёных XX века, в то же время результаты новых наблюдений и обобщений в сфере аккордики предлагаются в недавно изданном материале Шелудяковой, привлекающем высокой степенью детализации анализа рахманиновских созвучий, их ладового и гармонического контекста, пристальным вниманием к семантике рассматриваемых структур [4, с. 160].

Предлагаемые аналитические наблюдения посвящены средствам преломления колокольности, сферы образной модальности, пронизывающей почти все сочинения сборника Этюдов-картин ор. 33¹⁵. Семантический спектр колокольных звучаний, его основные составляющие, каждая из которых, в свою очередь, имеет множество оттенков, можно обозначить как символ преходящего времени (повторяющаяся в верхнем регистре подвижная ритмоинтонационная формула, например, имитация дорожных колокольцев), знак торжественности, ликования, радости (воссоздание праздничного трезвона),

¹³ Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Указ. соч.

¹⁴ Кандинский А.И. Указ. соч. С. 96.

¹⁵ Нумерация приводится по нотному изданию: С. Рахманинов. Этюды-картины ор. 33 и 39. М.: Музыка, 1973.

воплощения печали, скорби, тревожных предзнаменований (воспроизведение набата, погребального перезвона).

Впервые колокольные звучания формируются в **Этюде-картине *f moll op. 33 № 1***. Они венчают мрачно-скерцозную образность пьесы и формируются в коде, воспроизводя скорбный трезвон («колокольная» структура — *малый минорный септаккорд, диатонически-терцовое соотношение квинт* в одиночных «ударах», *трихордовые интонации* в «переборах» в высоком регистре), и как будто определяют «колористическую среду» звучания большей части последующих пьес. Фактурно-регистровое решение определяет трёхкомпонентность состава: остинато квинты, медленное движение «средних» колоколов, обрисовывающих полусферу, купол. В верхнем слое — «высокие» колокола, подвижная фигурация, и в ней — скрытый голос, воспроизводящий обращённый купол («геометризация», восходящая к «натуральной» звонности и несущая сакральный смысл, проявляется и в «кучкистской» колокольности).

Далее, интонационно-ритмический фон всей пьесы создаёт звукоимитация дорожных колокольцев в **Этюде-картине *C dur op. 33 № 2***. Её антитезу составляют редкие удары набата, которые воспроизводятся гулками басовыми звучаниями *квинт-октавы*. Привлекает внимание и другой вариант созвучий «колокольчиковой» гармонической формулы, отмеченной некоторым сходством с «колокольной» гармонической структурой I части Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Рахманинова.

Следующая миниатюра, ***c moll op. 33 № 3***, продолжает линию набатной колокольности, подспудно намеченной в предыдущем Этюде. «Колокола скорби» сопровождают хоральное с чертами траурного шествия звучание основной темы I части, которая завершается печальным «перезвонном», почти точно цитирующим здесь вступление I части упомянутого Концерта.

В пьесе ***d moll op. 33 № 5*** сигнальные интонации, маркирующие грани разделов, могут быть услышаны как звонные формулы малых колоколов.

Мистическая скерцозность **Этюд-картины *es moll op. 33 № 6*** во многом определяется спецификой привлечения «колокольных» созвучий. Колокольность как жанровый компонент находит здесь множественные, при этом фрагментарные, контурно намеченные проявления и актуализирована как аллюзия, «намёк». Пьеса наполнена интонационно-ритмическими и тоновыми, интервальными и аккордовыми микроструктурами, означенными как аллюзии «тревожной» и «скорбной» сакральной колокольности, её разных проявлений, — и «дорожных» колокольчиковых звучаний. Обрамляющие пьесу «переклички» малых терций, репрезентантов главных тональных функций (подобные звучания вводятся спустя много лет в песню «Белилицы, румяницы» из цикла «Три русские народные песни»), трактуются как «вестники судьбы». Начальные нисходящие «переброски» терций и, после них, сопоставляемые «гудящие» октавы, сопровождающие вихревое движение фигурационной темы, приносят черты апокалиптической символики — воспроизводят контуры отдалённого погребального звона, описываемого как удар «в каждый колокол от малого к большому»¹⁶ (фактурное решение погребального перезвона ранее претворено «кучкистами» в разных аккордово-гармонических воплощениях — например, в опере Мусоргского «Борис Годунов», пьесе Бородина «В монастыре»). Этот регистрово-фактурный рисунок (фонически варьированный, представленный октавными «гулами») воспроизведён и как контрапункт к «вьюжной», фигурированной основной теме пьесы.

¹⁶ Ильин В. Указ. соч.



Затем в первом эпизоде (в целом — рондальная, двойная трехчастная простая форма) воспроизводится причудливый звон дорожных колокольцев (фигурированные звучания в духе листовских *campanelli* — отдалённо мерцающие октавные «звоны» в сверхвысоком регистре) сначала в чередовании с «призраком» фанфары, затем на фоне столь же «ирреально» звучащей интонации *Dies irae* в танцевально-скерцозном преломлении и, наконец, в сочетании с нисходящей хроматической микроформулой, *passus duriusculus*. Во втором эпизоде вводятся звучания, воспроизводящие набатные колокола, интонационно интерпретируемые в верхнем голосе как мотив «креста», — в потоке моторного движения прорисовывается трагедийно трактуемое звучание колоколов, скорбная кульминация всей пьесы. В целом в архитектонике «колокольных» звучаний проявляется принцип концентричности, отражающий «картинную» составляющую объявленного композитором жанра пьесы (погребальный звон — «дорожные» колокольцы — «грозный» набат — «дорожные» колокольцы — погребальный звон). Многообразие и «призрачный», «нездешний» характер звучания, естественные в условиях (скорее, создающие эти условия) негативно-фантастической скерцозности, осуществляются в рамках лаконичного и целостного звуковысотного оформления «колокольности». Так множественные моменты включений «звонов» с разными семантическими оттенками представлены двумя типами структур — октавами с разным фактурным рисунком и созвучиями терцовой структуры (собственно терции — большие и малые — и два названных выше типа септаккордов).

В звуковысотном решении «колокольных» микроструктур проявляются архитектурная целостность, лаконизм: октавные фигуры «колокольцев» обрисовывают звуки тонического трезвучия, озвучивают преобладающий

колорит «самой тёмной» тональности, семантика которой обозначена ранее в миниатюрах С. Рахманинова. Терцовые и аккордовые «колокола», воплощение «предостерегающей» и «погребальной» колокольной сферы, представляют вариативно обрисованную область неустойчивости, окрашенную звучанием терций. Обе ипостаси колокольности объединяет принцип «единовременного контраста», заключённый во всех «колокольных» структурах, кроме тех, что обрамляют пьесу.

Заметим, что в смежных этюдах-картинах *es moll* и *Es dur op. 33* воплощены две контрастные семантические сферы колокольности.

Крайние части пьесы *Es dur* основаны на колористической разработке одного реконструированного «праздничного» колокольного звучания. При этом здесь используются различные формы воспроизведения эффекта угасания «звона», в частности, после басового «удара» протянут длинный «шлейф» мелодико-гармонической фигурации, гармонически насыщенной благодаря терцовым дублировкам, при этом мощный гул поддерживается сигнальными интонациями. В жанровом синтезе совмещаются колокольность и фанфарность (два рода сигналов), акцентирована таким образом призывная функция колокольности начальных тактов.

Во второй части (в целом — простая трёхчастная форма с контрастной серединой и репризой-кодой) танцевально-скерцозный тематический элемент с «шутовским» оттенком сменяется «пластическим диалогом», комедийной «сценкой» с чередованием «зазывных» сигналов и наигрышей, в которую вплетено изображение набатного звона. В гармоническом решении — целотонные звучания — увеличенные трезвучия с секундой, «доминантообразные» альтерированные квинтсектаккорды и секундакорды, по сути, это артикуляция одного оstinатно повторяемого

увеличенного трезвучия с варьированием местоположения дополняющей его секунды. Геометризация в последованиях аккордов (зеркально-симметричные линии расходящихся крайних голосов) напоминает о кучкистской традиции преломления колокольности. Линия неуклонного крещендирования «колокольных» звучаний, воспроизводящих «зазывный» перезвон, приводит к воспроизведённому в репризе-коде праздничному трезвону — полиостинатной трёхплановости «колокольню-мелодических» звучаний, имитирующих высокие колокола, аккордовый пласт средних по регистровому положению и «гудящие» басовые октавы. Светлотность звучания консонирующей тоники, ослепительно яркая окрашенность трезвучия *Es dur* оттеняется мелодико-фигурационными тонами верхнего голоса, привносящими скрытую диссонантность и, тем самым, колористическую «достоверность» имитируемого колокольного гула. В мелодико-фигурационном многоцветии выделена структура, названная А. Кандинским «рахманиновским» колокольным созвучием — это мажорное трезвучие с большой секстой (в поэме «Колокола» — это колокольная лейт-гармония I части).

Таким образом, почти вся пьеса может быть «прочитана» как разработка звонных звукоизображений. В целом в ней прослеживается крещендирующая динамика раскрытия колокольности — от реконструкции праздничного благовеста в начале (одиночные «удары» нарастающей громкости) до воспроизведения кульминационного трезвона в коде.

В соотношении этих смежных пьес проявляется принцип антитезы, выраженный в актуализации колокольности: в Этюде *es moll* призрачной, в виде «намёков», аллюзий, с эффектом отдалённости, едва слышных звонов — предостерегающих, «дорожных», погребальных, — и почти достоверно выполненная реконструкция призывных и праздничных звонов, полнокровно, едва ли

не «в натуральную величину» преломлённых в пьесе *Es dur*. При этом явно выраженное корреспондирование этих смежных миниатюр создаётся фонической общностью — маркированной артикуляцией интонационно обособленных начальных терций и регистрово-фактурным сходством звонов «во двою» в середине каждой пьесы.

Элегически печальный тон следующей миниатюры, **Этюда-картины *g-moll* op. 33 № 8**, «прорезают» два одиночных «удара» — *trезвучие cis* в кульминационной зоне середины и *октава g*, завершающая пьесу, объединённые «мистическим» тритоновым родством. Эффект колокольности в обоих случаях подчёркнут начальным *marcato* и воспроизведением эффекта реверберации — эхо-эффекта и выпяченного «колокольного» угасания звучности.

Заметим, что колористически и громкостно-динамически выделенное трезвучие *cis moll* предвещает «модус и тонус» следующей пьесы, ***cis moll* op. 33 № 9**. Вся миниатюра пронизана набатной колокольностью. Палитра созвучий, реконструирующих звоны, здесь особенно богата. В 1 части — мерные «удары» минорных трезвучий, малых уменьшённых и малых мажорных септаккордов и завершающей квинтоктавы с воссозданием постепенного «вибрируемого рассеивания» звука, создаваемого «гулом» басовой фигурации этого созвучия, и достоверно воспроизведёнными «биениями», которые описаны исследователями церковных колоколов. А далее, во второй части и коде, воспроизводится нарастающая мощь колоколов «вселенской скорби» — настойчиво повторяемые аккорды, сопровождение-контрапункт к мощной патетической декламации, представлены структурами нарастающей сложности, плотности и объёма звучания, вариативными формами реконструируемого «дления звона».

По-разному преломлённая колокольность определила не только парадигма-



тику, но и синтагматические связи в ряде смежных пьес, рождающие представление о формировании нескольких микроциклов. Это, в свою очередь, может быть значимой мотивацией при составлении концертных программ пианистов, в концепции исполнительской интерпретации, планировании артикуляционного и динамического профиля, возможностей маркировки или вуалирования «связей на расстоянии» в соотношении миниатюр. Средства воссоздания колокольности не только в рассмотренном сборнике, но и в фортепианном творчестве Рахманинова в целом — это возможная форма корреспондирования между произведениями и, отсюда, возможный фактор создания целостности и композиторского стиля, и исполнительской интерпретации. Примечательно, что в исследовательских трудах, посвящённых проблемам исполнительства, отмечает-

ся как знак русской фортепианной школы приоритетная роль «весовой» игры, возможность в этих условиях создания фортепианного «гула», качества обертонового богатства звучания [5, с. 41]. Это качество, с одной стороны, рождено практикой воспроизведения колокольных звучаний, столь частых в творчестве отечественных композиторов, с другой — стимулирует развитие и совершенствование этой важнейшей стороны исполнительского мастерства.

Помимо деталей самих «колокольных» звучаний, в проявлениях колокольности маркируются контрапунктирующие жанровые лексемы, их ладоинтонационная структура, их семантика. Воплощение колокольности индивидуально в каждом сочинении, и в его множественной вариативности — одно из проявлений неповторимого своеобразия текста как художественного открытия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Демченко А.И. «Здесь русский дух..» К 145-летию со дня рождения С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1 (30). С. 81–87. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.081-087>
2. Демченко А.И. Творчество С.В. Рахманинова // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 198–210. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.198-210>
3. Коряпина Т.П. Этюды-картины соч. 33 С.В. Рахманинова: опыт сравнения двух авторских редакций // Музыковедение. 2020. № 3. С. 3–16. <https://doi.org/10.25791/musicology.03.2020.1114>
4. Шелудякова О.Е. К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4 (37). С. 158–166. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
5. Монастырский В.Н. «Русский» метод фортепианного исполнительства // Научное мнение. 2020. № 9. С. 40–43. <https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.9.40.43>

Информация об авторе:

О.В. Генебарт, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки.



REFERENCES

1. Demchenko A.I. "The Russian Spirit is Here..." Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018;(1):81-87. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2018.1.081-087>
2. Demchenko A.I. The Musical Legacy of Sergei Rachmaninoff. *ICONI*. 2019;(1):198-210. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.1.198-210>
3. Koryapina T.P. Etudes-tableaux op. 33 of S.V. Rachmaninoff: to Comparison of Two Authorial Editions. *Musicology*. 2020;(3):3-16. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.03.2020.1114>
4. Sheludyakova O.E. Concerning the Issue of Interaction between the Melodic Element and Harmony in Sergei Rachmaninoff's Works. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019;(4):158-166. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2019.4.158-166>
5. Monastyrskii V.N. Russian Method of Piano Performance. *The Scientific Opinion*. 2020;(9):40-43. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22224378.2020.9.40.43>

Information about the author:

Olga V. Genebart, Cand. Sci. (Arts),
Professor at the Department of History and Theory of Music.





УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.101-113>

Original Article

Научная статья

Charles Ives — Microtonalist. Part I

Чарлз Айвз — микротоновый композитор. Часть I

JOHNNY REINHARD

ДЖОННИ РАЙНХАРД

*Manhattan School of Music,
New York, United States of America,
afmmjr@aol.com,
<https://orcid.org/0000-0003-4470-3691>*

*Манхэттенская школа музыки,
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки,
afmmjr@aol.com,
<https://orcid.org/0000-0003-4470-3691>*

Abstract. The article presents the great American composer Charles Ives as a pioneer of microtonal music. This is in addition to his Three Piece for Two Pianos in Quartertones and amongst the sketches to his unfinished Universe Symphony (which was subsequently realized by the author of the article for a Lincoln Center premiere in 1996). In fact, Ives composed with an elaborate tuning system formed by spiraling fifths, but constituted only in his mind and through his notation. True dissonance for Ives was the result of temperament, while the tuning he imagined for his original music - even for his piano music, was meant for a microtonal design that is only being realized a century later. It is noted in the article that Ives was virtually unknown in the American musical scene during most of his lifetime, recognition having been gradually given to him towards the end of his life, while in the second half of the 20th century he was finally acknowledged as a monumental figure in American music. It has been observed and noted by many musicians that he notated the accidentals in

Аннотация. Статья представляет великого американского композитора в роли первооткрывателя микротоновой музыки. Единственные микротоновые сочинения, написанные им, это «Три пьесы для двух фортепиано в четвертитонах» и наброски к незавершённой Вселенской симфонии (впоследствии завершённой автором этой статьи для премьеры в Линкольн Центре в 1996 году). На самом деле, Айвз сочинял музыку, которая подразумевала усложнённый строй, сформированный циклом спиралевидных квинт, правда, оставшийся лишь в уме композитора и проявленный посредством нотации. Настоящий диссонанс для Айвза проявлялся в результате темпераций, в то время как строй, который он считал подходящим для его музыки, даже для фортепианных сочинений, он предполагал для микротоновой конструкции, которую откроют только спустя столетие. В статье отмечается, что Айвз был фактически неизвестен на американской музыкальной сцене в течение большей части своей жизни, признание пришло к нему постепенно ближе к закату его дней, и во второй половине XX века он был наконец признан как значительная фигура в американской музыке. Многие музыканты

his musical scores in certain original ways, which correspond to the concord of what may also called 3-limit just intonation, and perfectly coherent from the standpoint of extended Pythagorean tuning principles. The article consists of several parts and includes analyses of the notation in prominent sections of major works by Charles Ives, including such compositions as the “Concord Sonata,” “Universe Symphony,” “Unanswered Question,” and “String Quartet #2.” Ives’s perspective for the tuning of his music was to lose all temperament by utilizing a spiral of pure perfect fifths offering as many as 28 different specific notations for particular microtonal applications. These conclusions are entirely based on the composer’s written music, his extensive writings in “Memos,” “Essays Before a Sonata,” and “Some Quarter-tone Considerations,” and general microtonal knowledge for appropriate analysis. It places Ives’s contributions in an historical context with his contemporaries, and reflects his profound debt to Hermann von Helmholtz’s *On the Sensation of Tone*, and to the influence of his microtonalist father, George Ives.

Keywords:

Charles Ives, American music, microtonalist, microtonality, Pythagorean tuning, spiraling fifths, Universe Symphony, Concord Sonata, aggregate chords, microtonal music

отмечали, что он записывал хроматические знаки альтерации в своих партитурах определёнными оригинальными способами, соответствующими звукорядам того, что можно назвать «трёх-лимитным чистым строем», и в полной мере совпадающими с принципами расширенного пифагорейского строя. Статья состоит из нескольких частей и включает в себя анализы нотации заметных фрагментов важнейших сочинений Чарльза Айвза, таких как «Конкорд соната», «Вселенская симфония», «Вопрос, оставшийся без ответа» и Второй струнный квартет. Идеей Айвза для строя, подходящего для его музыки, была постепенная утрата всякого рода темперации посредством спиральной последовательности чистых квинт, благодаря которой возникают вплоть до 28 различных видов нотаций для определённых микротоновых применений. Эти заключения основаны на сочинениях композитора: «Мемуары», «Эссе перед сонатой» и «Некоторые четвертитоновые рассуждения», а также на общем знании микротоновых строев и темперации, применимых для анализа. Они помещают вклад, внесённый Айвзом, в исторический контекст его современников и отражают влияние, оказанное на него книгой Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях» и микротоновыми идеями его отца, Джорджа Айвза.

Ключевые слова:

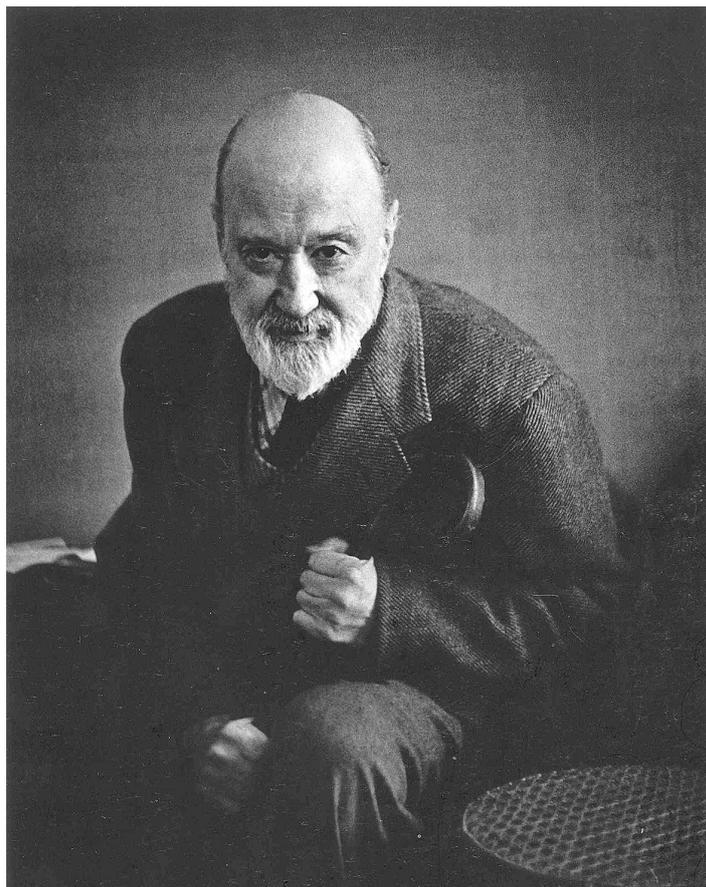
Чарльз Айвз, американская музыка, микротоновый композитор, микротоновость, пифагорейский строй, спиралевидные квинты, Вселенская симфония, Конкорд соната, составные аккорды, микротоновая музыка

For citation:

Reinhard J. Charles Ives — Microtonalist. Chapter I. *ICONI*. 2022;(2):101-113
<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.101-113>

Для цитирования:

Райнхард Дж. Чарльз Айвз — микротоновый композитор. Часть I // ИКОНИ / *ICONI*. 2022. № 2. С. 101–113. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.101-113>



Charles Edward Ives
1874–1954

Most people do not occupy themselves with the intonational intricacies of Charles Ives (1874–1954), let alone other American microtonalists working in earnest. What of Lou Harrison, Ben Johnston, Easley Blackwood, and Harry Partch? How about Elodie Lauten, Pauline Oliveros, Harold Seletsky, Tui St. George Tucker, and James Tenney? Ivor Darreg? Julián Carrillo? The term “microtonalist” was not yet a category of musicians for at least until the last decades of the 20th Century, and these are just some of the more prominent microtonalists no longer living.

Who then might you suspect was announced as the top composer in the American field back in the 1930s? Charles Ives? No, surprisingly; he was near invisible in the music world during his composing career.

As his contemporary, the famous musicologist Charles Seeger wrote about him, “Of all the men past or present in American music, who has come nearer to filling this hypothetical position? Carl Ruggles”.¹

Charles Seeger, the father of American musicology and ethnomusicology, and Pete Seeger, among others, might well be considered to have anticipated American microtonality: “We need at least a start toward the development of a tonal system using smaller intervals than the semitone.”²

While Seeger never mentioned Charles Ives in his article “Carl Ruggles” (1932),

¹ Seeger Ch. Carl Ruggles. *The Musical Quarterly*. 1932;18(4):578-592.

² *Ibid.* P. 583.

he also did not mention how he had recently been schooled in microtonality by Augusto Novaro. Recognized as a microtonal master in his native Mexico, Novaro was visiting in New York City at the time when Seeger was resident and likely regaled him with tuning matters. Charles Seeger was born in Mexico City, a city which Novaro called home. His views about the expansion of the pitch spectrum can be fathomed by these words: “Our present tendency toward the acceptance of the duodecuple scale leaves us, theoretically, with only twelve tones to the octave, obviously a serious come-down from the pitch resources during the period from 1700 to 1900, when there were certainly not less than forty or fifty to the octave.”³

Charles Ives was then rather invisible, although Ruggles and Ives were in personal contact with each other. Ives would, as if by worldwide consensus, move into the primary position regarding Ruggles by the final quarter of the 20th century.

By the time of the American bicentennial in 1976, Charles Ives’s reputation as a towering patriarch of American composition seemed solid. Leonard Bernstein called him “our Washington, Lincoln and Jefferson of music,” celebrating Ives’s output as “a pinnacle of the first two hundred years of this country’s musical achievement.”⁴

Yet when Leonard Bernstein conducted the first performance of Ives’s “Symphony #2” in 1951, the composer, rather than listen in attendance, listened at home to the radio. This composition was written while Ives was still a student under the influence of his Yale music professor Horatio Parker. Ives’s older brother Moss Ives commented on “Charlie’s” peculiar disposition concerning attending in person other people’s interpretations of

their original works: “I simply cannot hear my own book preached about any more than Charlie can listen to his own music played.”⁵

For Charles Ives, the microtonality was all in his head. Seriously. Henry Bellamann, Ives’s good friend for over 15 years, wrote of what he learned from their time together in his essay, “Charles Ives: The Man and His Music,” published in the *Musical Quarterly* (1933). “There were many discouraging and trying years; but some of the plans that seemed the most visionary and idealistic were the ones that worked out the best.” Bellamann described his friend’s anguish as he expressed it to him personally regarding his decision to strike a new path: “He said: ‘I found I could not go on using the familiar chords only. I heard something else.’ That is to be remembered. These curious harmonies were not sought out on a keyboard. They were first *heard* as appropriate expression of the musical idea.”⁶

Ives walked a fine line between actually hearing the spiraling fifths tuning his writings indicate,⁷ and a more psychological heightening of musical intent with an equal temperament performance. Ives had made it clear he used symbols for notation in different ways than others. In his earliest music his notation may have corresponded to equal temperament in the usual way, but as he moved on from his university training, his “sign posts” had a distinctive meaning to this imaginative sign maker. Describing the equal temperament cases, situations that would include just about everybody during his lifetime, Ives chose to go the psychological route. Ives tried to be clear

³ Ibid. P. 587.

⁴ Massey D. The Problem of Ives’s Revisions, 1973–1987. *Journal of the American Musicological Society*. 2007. Vol. 60. No. 3. P. 599.

⁵ Ives M. *Memories and Letters*. New York, Parabola Press, Inc., 1973. P. 249.

⁶ Bellamann H. Charles Ives: The Man and His Music. *The Musical Quarterly*. 1933. Vol. 19, No. 1. P. 49.

⁷ Please note: rather than employ the term “Extended Pythagorean” which comes with unnecessary baggage, the term “spiraling fifths” will be used herein for its neutrality.



about his sign posts, of what he expected players to understand when playing his music, even if it seemed somewhat counter-intuitive: “In some cases, more a help and incentive for the ear and mind to say (nearer to) what it feels. For instance, in the key of *C*, *B* going up to *C*, sometimes under certain moods, is sung (regardless of the piano) nearer to *C* than the *B* on the piano—and, going down from *C* to *Bb*, farther away.”⁸

Ives is writing in this memo as if speaking aloud to a potential client, perhaps as one makes a sale door to door for a life insurance policy. It is very matter of fact, and he is not making any fancy claims. Alternatively, Ives tried a philosophic expression, an explanation for why he believed he was obsessed with the sounds he had internalized: “That music must be heard, is not essential—what it sounds like may not be what it is.”⁹

Harry Partch (1901–1974), in contradistinction to Ives, needed to make his music manifest with carefully constructed acoustic instruments, tuned in ratio relationships based on what microtonalists call “just intonation.” As Partch himself expressed the situation, “I am no Charles Ives. I’ve got to hear in order to go on. And I’ve reached the point where any more composition is pointless, unless for some specific dramatic project” (Sept. 27, 1955 letter to Peter Yates).¹⁰

Partch, of course, was enmeshed in a completely different tuning paradigm, one described as a monophonic fabric of 43 notes made up of overtone and undertone series relationships through the 11th limit. Partch and Ives, at opposite poles of financial success, chose totally different mappings

for their music. Both were inspired and catapulted into a lifetime of microtonal composition by the 19th century German scientist Hermann Helmholtz (1821–1894)¹¹.

Imagine listening to Harry Partch’s “Delusion of the Fury” or “Barstow” or “U.S. Highball” in twelve-tone equal temperament on orchestral instruments. Would it even be recognizable? Thankfully, Ives’s tuning is closer to conventional equal temperament and can suffer the difference.

Ives wrote that there was indeed a code to decipher his music to bring his music transcendently into the future for a new audience: “Perhaps there are flashes of light still in cipher, kept there by unity, the code of which the world has not yet discovered.”¹²

Indeed, the “still in cipher” reference is found in his writings, especially his then unpublished memos, published after his great music making had ceased. His reference to being “kept there by unity” is indicative of the consistency in which Ives explains how his music had matured into a simple unity of pure fifths spiraling, using designated notations, or “sound posts” as he referred to them, to specify their unique interval makeup. Truly, Charles Ives’s insistence on pure fifths stands out historically as fifths have ever been tempered flat since meantone began at the birth of Europe’s Renaissance. Ives essentially liberated the pure fifth, now genuinely a “perfect fifth.” However, he said “no” to the 5/4 major third of the harmonic series, at least as far as his primary major third. He chose the ditone (81/64) instead, which is measured at 408 cents, while having available an alternative major third which simulates the fifth harmonic at 384 cents (e.g., *A* – *Db* = 384 cents), two cents shy of just intonation calculations.

⁸ Ives Ch.E. *Memos* / edited by John Kirkpatrick. W.W. Norton, 1972. P. 189.

⁹ Ives Ch.E. *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*. Edited by Howard Boatwright, W.W. Norton, 1970. Epilogue. P. 189.

¹⁰ Enclosures VII. *The Letters of Harry Partch*, San Diego, CA: Paragon Press, 2015. P. 324.

¹¹ Helmholtz H. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* / Translated by Alexander J. Ellis. Longmans, Green and Co., New York, Bombay and Calcutta, 1912. P. 217.

¹² Ives Ch.E. *Essays...* P. 121.

Ives had posited about the challenge a composer would face by attempting to circumvent the “tyranny” of the fifth: “But this is doubtful; the octave and fifth are such unrelenting masters in the realm of the physical nature of sounds.”¹³ His acoustical plan is expressible entirely on perfect fifths above and below the note “A” as calculated in cents.¹⁴

Musicologist and journalist for *The New York Times*, Richard Taruskin brought me into the story as a result of my realizing a performance score of the “Universe Symphony” based entirely on Ives’s extant sketches: “In their Ivesian context, the microtones link the natural past with the spiritual, if not the commercial, future. To chalk up the coincidence as another coup for the Great Anticipator might seem trivial, but it symbolizes in its way a more significant anticipation. Ives’s omnivorous ‘Universe,’ at least as mediated by Mr. Reinhard, foreshadows today’s musical scene in all its polymorphous perversity, its rejection of stingy theorizing and its re-opening to universal possibility.”¹⁵

Relative to his peers, Ives was notorious for favoring dissonance in his compositions. Perhaps quite surprising to readers is that Ives’s music is less discordant when experienced in spiraling fifths tuning than otherwise, and significantly more striking as a result of pure fifth generated tuning. Oh, there is plenty of dissonance, but on a wider scale, such as with sudden dynamic outbursts, or with the grating dissonance of temperament.

¹³ Ives Ch.E. Some Quarter-Tone Impressions. *Franco-American Musical Society Quarterly Bulletin*. March 1925. Pp. 112–114.

¹⁴ 1200 cents to the octave is a logarithmic device to measure various ratios which otherwise could not be easily identifiable by the ratios themselves, 100 cents per semitone in twelve-tone equal temperament.

¹⁵ Taruskin R. Classical Music; Out of Hibernation, Ives’ Mythical Beast. *The New York Times*, June 2, 1996. P. 26.

Ives’s greatest microtonal call to arms is in his discussion of “uneven” intervals. Even ratios would be representative of the 5/4 major third versus the uneven 81/64 ditone. As Ives himself writes in his *Memos*, “The other intervals are uneven — some way out from a simple ratio 2/1 — for instance 261/712 etc. This, at first, seemed very disturbing — but when the ears have heard more and more (and year after year) of uneven ratios, one begins to feel that the use, recognition, and meaning (as musical expression) of intervals have just begun to be heard and understood. The even ratios have been pronounced the true basis of music, because man limits his ear, and not because nature does. The even ratios have one thing that got them and has kept them in the limelight of humanity — and one thing that has kept the progress to wider and more uneven ratios very slow — (it is said for the power of man’s ear to stand up against the comparatively uneven 3rds, to the very even octaves and 5ths, was a matter of centuries) — in other words, consonance has had a monopolistic tyranny, for this one principal reason: — It is *easy* for the ear and mind to use and know them — and the more uneven the ratio, the harder it is. The old fight of evolution — the one-syllable, soft-eared boys are still on too many boards, chairs, newspapers, and concert stages!”¹⁶

To demonstrate unevenness, Ives chose the improbable ratio of 261/712 as an extreme example worthy of serious examination from among the myriad of microtonal possibilities.

Ives went comically overboard to convolute his “complex” 261/712 interval. The choice of this ratio to represent “uneven” intervals is actually a musical joke, though clearly an inside joke for the composer in his time. To unravel this pitch puzzle and better understand Ives’s thinking on tuning, please bring your attention to the ratio denominator

¹⁶ Ives Ch.E. *Memos*... P. 110.



of 712: it is a double of the number 356. In other words, the ratio 261/712 as expressed by Ives is an interval greater than the octave. It is also possible to interpret as a member of some kind of undertone series related set of intervals because the numerator is smaller than the denominator. Ives had demonstrated earlier that he knew the difference between complex and simple ratios because he used 2/1 as an example of a “simple ratio.”¹⁷ Simple ratios for Ives are apparently superparticular ratios of integers within the octave.

After identifying what Ives described as the “raucous” interval created by the ratio, and reducing it by an octave, one arrives at the unusual interval of 537 cents. The identified interval 261/712 never appeared in any single example of Ives’s music. It certainly is not a member of spiraling fifths tuning. It’s not even a higher harmonic within the 128 notes of the 8th octave of the overtone series. As a one-off, it served the composer merely as a polemic to focus the keen abilities and interests of microtonally gifted musicians.

A cello solo line in the “Universe Symphony” (measure #78 of the score) has a *Db* going up to an *F#*. The interval between these written notes in Ives’s tuning context forms a melodic interval of 522 cents. (Another 15 cents larger at 537 cents, and the ratio would be the uneven ratio raised by Ives as an extreme example of an uneven ratio in *Memos*).

Ives indicates his acoustic model for tuning by describing his microtonal music as being “in tones,” as he wrote his “Universe Symphony” was in fact a painting of the universe in tones. It seems a direct evolving of Helmholtz’s translated title of his book, but now in the plural: *On the Sensation of Tones*, in the plural. As Ives writes in his *Memoirs*, “These are good evidences of how, when once one using ‘tones’ to take off or picture a football game for instance, [how] natural

it is to use sound and rhythm combinations that are quite apart from those that would be a ‘regular music.’ For instance, in picturing the excitement, sounds and songs across the field and grandstand, you could not do it with a nice fugue in *C*.”¹⁸

Professor Richard Taruskin brought this term “in tones” with its stupendous meaning to the attention of the world in his “Universe Symphony” feature in *The New York Times* on Sunday, June 2, 1996: “One fine October day in 1915, elated by the landscape of the Keene Valley in the Adirondacks, where he was visiting relatives, Charles Ives was seized with an artistic vision to set alongside Wagner’s ‘Ring.’ He called it the ‘Universe in Tones’ or ‘Universe Symphony.’

It would be ‘a striving,’ as he called it, trying frantically to capture his conception in words, ‘to present and to contemplate in tones rather than in music as such, that is — not exactly written in the general term or meaning as it is so understood — to paint the creation, the mysterious beginnings of all things, known through God to man, to trace with tonal imprints the vastness, the evolution of all life, in nature of humanity, from the great roots of life to the spiritual eternities, from the great unknown to the great unknown.’”¹⁹

One analogous example for this concept of Ivesian sound painting is his baseball piece for piano, “Some South-Paw Pitching.” The first line has no bar lines and features, as throughout the piece, chords with simultaneous sharps and flats. Starting on four B naturals on a single quarter note beat, a half-note triplet follows to evoke a baseball pitcher on the mound, first still, and then taking a wind-up pitch, before throwing the ball, which gets hit and starts the game. The publisher of the piece described the composition as an “impulsive work, composed right after a particular ball game.”

¹⁷ Ibid. P. 110.

¹⁸ Ibid. P. 40.

¹⁹ Taruskin R. *Op. cit.*

The title references a baseball pitcher, the individual who directs the game's action, who happens to be left-handed. The composer's role is to paint a sound picture of the game just witnessed. Ives's ears were "stretched" to imagine the bigger picture of his recent experience, one filled with the exciting sounds in the stands.

According to Ives, "If more of this and other kinds of ear stretching had gone on, if the ears and minds had been used more and harder, there might have been less 'arrested development' among nice Yale graduates — less soft-headed ears emasculated art making money."²⁰

Using "in tones" for his expanded concept of tonality, he wrote of a natural "tonal diversification" to reflect his reasoning behind the surprising looking sound posts he insisted on using for his music. As Ives writes in his Memos, "The continuity of this music is more a process of natural tonal diversification and distribution than of natural tonal repetition and resolution. Often the roots or the beginning and end of a passage or cycle are not literally the beginnings or ends — but combinations of tone that can and do stand for them, if not to the eye, to the ear and mind after sufficient familiarity."²¹

Charles Ives laid it out if only one was receptive in examination. There are no keys functioning, so no starts and ends. There is no polytonality, two keys at the same time, because they sound together in a single aggregate chord with no intention for a clash but to achieve a composite, a simultaneity that rings. For those who did not care to engage with Ives, well they were simply dismissed as "Rollo" by Ives. That's a pretty large group of people, including almost everyone of his generation. According to the composer, "The more one studies and listens and tries to find out all he can in

various ways, technically, mathematically, acoustically, and aurally, he begins to feel (and more than that, actually know and sense) that the world of tonal vibrations, in its relation to the physiological structure of the human ear, has unthought of (because untried) possibilities for man to know and grow by — greater and more transcendent than what has too easily and thoughtlessly been called a natural law! Just a few months' study of what can be found in the tables of acoustical vibrations — pure, tempered, differences of overtones, beats, etc. — as found in Helmholtz et al — and it will be realized that nature's laws are greater than a mere plagal cadence."²²

Ives gave a second piece of crucial evidence, in various places, for a unified acoustical plan to be applied to the majority of his mature compositions. Besides his already explored intent of keeping sharps played higher in pitch than their corresponding flats (both psychologically and acoustically in spiraling fifths tuning), a *B#* is pitched an eighth tone higher than its neighboring *C* natural. In response to a spoofed "Prof. \$5000" a.k.a. "Grandma Prof.," Ives castigates the "*g—d—sap!*" for objecting to "a *B#* and a *B* natural in the same chord" (Memos, p. 189). Additionally, Ives thought it significant to point out that *B* natural and *B* sharp have a harmonic relationship in a full chord. As if to personally respond to potential and recurring accusations against his use of two different *B*'s together (both *B* natural and *B#*), Ives explained: "Now when both the two *B*'s are used in chord, there is a practical, physical, acoustical difference (overtone, vibrational beats) which make it a slightly different chord than the *B*'s of an exact octave — and on the piano the player sees that and feels that, it goes into the general spirit of the music — though on the piano this is missed by the imaginative."²³

²⁰ Ives Ch.E. *Memos*... P. 41.

²¹ *Ibid.* P. 195 [marked January 1929].

²² *Ibid.* P. 197.

²³ *Ibid.* P. 189.



C-G	G-D	D-A	A-E	E-B	B-F#	F#-C#	C#-G#	G#-D#	D#-A#	A#-E#	E#-B#
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

By continuing the spiral of fifths to *B#* from *C*, and after 12 perfect fifths have been stacked and octave displaced, *B#* is indeed an eighthtone higher than its nearest *C*.²⁴

Once again, Hermann Helmholtz foretold exactly what Charles Ives would later claim for his own music in his *Memos*: “Hence the tone *B#* is higher than the Octave of *C* by the small interval 74/73.”²⁵

Helmholtz’s English translation by Alexander J. Ellis would prove every bit as important to a young Harry Partch, albeit with different areas of interest than those that occupied Ives: “It perhaps has been the tendency in recent years to overstate Helmholtz’s contributions to music theory, or at least to emphasize the wrong ‘contributions.’ His analysis of beats is of course important, since it throws light on the determination of relative consonance, but his impatience with temperament was, in my opinion, more important — salutary and long-overdue influence ‘I do not know that it was so necessary to sacrifice correctness of intonation to the convenience of musical instruments,’ he wrote, and called the mixture stops on the equal temperament organ a ‘hellish row’ and the difference tones of Equal Temperament a ‘horrible bass’.”²⁶

In a pencil addition to the cover of a copy of the “Concord Sonata,” Ives rationalized that “mind, ear, and thought don’t have to be always limited by the ‘twelve’ — for a *B#*

and a *C* are not the same — a *B#* may help the ear-mind get higher up the mountain than a *C* natural always.”²⁷ Here we have a non-tuning system explanation for his insistence on retaining specific choices for notation spellings (contrary to the whims of his editors). But whether reflected as a genuine tuning difference with audible distinctions waiting to be heard, or only the mere psychological trappings of semantic meaning, there can be no doubt that Ives was fully aware of the difference between them. As Ives himself expressed it, “I suppose I should explain by footnotes for soft-footed, for those who can’t see or do anything unless they have been ‘learned to’ nice in some music kindergarten for grown-ups in legs. The twelve notes in a nice well-tuned piano are ‘twelve notes’ — machine-made almost — but at present the best instrument, that is, the widest sound implement we have, for only one man to use.”²⁸

“But at present” describes a condition where people like Ives can already imagine using technology and simple inventions to make their music sound as intended. Mexico’s Julián Carrillo (1875–1965) built microtonal instruments and came to New York City with some of them in 1926. Harry Partch literally buried a design for a microtonal organ in a time capsule which was retrieved ten years after his death by Jonathan Glasier in San Diego. Ives’s music clearly had a life, long after he died. As the diviner of life insurance in the United States through the company he founded — Ives & Myrick — well respected by his colleagues, Ives understood as well as anyone might

²⁴ An equal tempered eighthtone is technically 25 cents, while the *B#* above a *C* would be 23.5 cents. *B#* is 1.5 cents lower than an actual equal tempered eighthtone as also found in the “Universe Symphony.”

²⁵ Helmholtz H. Op. cit. P. 312.

²⁶ Partch H. *Genesis of a Music*. Da Capo Press. New York. P. 389.

²⁷ Ives Ch.E. *Memos...* P. 189.

²⁸ *Ibid.*

that music written down would eventually be thoughtfully and competently performed for the ages. It would come to the American Festival of Microtonal Music to create live performances of his music in spiraling fifths tuning. Performances were by world class musicians in great venues and recorded by excellent engineers. We have only to analyze them. Consider the experience a bit of reverse engineering as one theoretically analyzes a recording of music made up exclusively of untempered chords.²⁹ As Ives wrote, “Thus when a movement, perhaps only a section or passage, is not fundamentally based on a diatonic and chromatic tonality system, the marked notes (natural, sharp, flat) should not be taken as literally representing those implied resolutions, because in this case they do not exist. The eye mustn’t guide or enslave the ear too much or entirely in all cases — any more than the hand should too readily (‘easily’ better word), by the way of its anatomy physiology, and its life, limited too much by custom and habit and bodily ease, should narrow (enslave? — soften? — dwarf? — emasculate? — pianoforte music — Zat’s right, Rollo?”³⁰

A fascinating alternative universe to Charles Ives is seen in Adam Neely’s video, “Is *Cb* the same note as *B*?” Neely emphasizes in the video how the notation spelling on a piano keyboard in equal temperament still matters because of the function of the keys. Ironically, the video presented is from a “just intonation” perspective, with the ideal major third being the “even” 5/4 major third of 386 cents. Ives normally abhorred that third, referring to it as the “dol-mi-soh” triad of soft listening. Yet, Adam Neely gave good reasons for their differences, some of which applied to how Ives imagined it

(except it was based on a totally different tuning paradigm). While Adam Neely presents succinctly that *Cb* is not a *B*, even on a 12-note per octave keyboard, and even calculates their cent values, Charles Ives had different cent values.

Like his hero Ralph Waldo Emerson, Ives would join the American Transcendentalists’ movement by breaking away from the rules that were inherited from Germanic influence.³¹ Kyle Gann described how Ives made a “complete break” from inherited tradition: “He had been taught that he must use the same chords, the same voice leadings, the same genres and forms used by the great European composers. His intuition, his psychology, his knowledge of acoustic science told him something different. He did not have to accept received authority in his field any more than the other Transcendentalists did in theirs. Like them, he had to make a complete break and rely radically on his own intuition.”³²

Musicologist Maynard Solomon referred to a letter Charles Ives is said to have read by his father to a student. Solomon was incredulous that George Ives taught his son anything remotely credited to him by his son: “Aware of the paucity of external evidence to support his claims, Ives quoted a singular letter from his father to one of his music students, in which George Ives discussed the state of contemporary music at some length: ‘The older I get... the more I play music and think about it, the more certain I am that many teachers (mostly Germans) are gradually circumscribing a great art by these rules, rules, rules, with which they wrap up the students’ ears and

²⁹ Spiraling fifths tuning can also be described accurately as “3-limit Just Intonation” in that each tone is in a relationship of integers only up to and including the 3rd harmonic.

³⁰ Ives Ch.E. *Memos...* P. 190.

³¹ “Despite sometimes naming specific theorists, Ives seemed to have associated the ‘rules’ of consonant music with the more general nineteenth-century practices of teaching music theory in German (and subsequently American) conservatories” (Chelsey Hamm, pp. 98–94).

³² Gann K. *Charles Ives’s ‘Concord’: Essays after a Sonata*. University of Illinois Press, 2017. P. 27.



minds as a lady does her hair-habit and custom all underneath.”³³

Charles Ives moralized about the reception he could expect to receive from Rollos of the future. (I find it funny that he keeps bringing up the money Rollos earn undeservedly.) According to the composer, “Of course here we are referring to a kind of music that he is not much accustomed to, and which he has not trained himself to listen to and hear. What would he tell the public about what is taking place, as to its form, as to its tone-associations, as to its rhythms, as to its tonalities (poly-, a-, or others), its division of tones, as to the recurrences or sequences of the musical thought, its sound-centers, the relation of the different groups of tones and intensities, etc. etc.? In the premises, what would he do? And if he did anything, should he be justified in taking money for selling his opinion to the public? Answer, Raven — ‘Nevermore.’”³⁴

What is the connection between Ives and transcendentalism? Ives considered music to be itself a transcendental language: “But maybe music was not intended to satisfy the curious definiteness of man. Maybe it is better to hope that music may always be a transcendental language in the most extravagant sense.”³⁵

Through his wife Harmony and the extended Twitchell family, Charles Ives became reacquainted with the philosophies of transcendentalism, a literary, religious and social reform movement which flourished between approximately 1830 to 1860 in New England, and which emphasized a unity of the individual soul with nature and with the divine. A core belief is in the inherent goodness of people and nature, and that people are at their best when truly “self-

reliant” and independent, which corresponds well with Ives’s approach to music.

Like the philosopher Ralph Waldo Emerson, who broke away from particular religious restrictions in his Christian denomination, Ives broke away from the musical rules imparted to him by Horatio Parker at Yale University. Regarding the acknowledgement of a recognized natural law in music, Ives likely burned inside with the knowledge he possessed. This knowledge included how to hear new intervals, or at least intervals that one rarely encountered, intervals waiting to make their entrance on the world stage through eventual music performances properly in tune. Ives recognized these new realities would take more than a hundred years to be actualized by the musical public, and he was right. The easy way comes first, while the complex needs to wait for a century at least to realize. As Ives wrote, “What are the true, fundamental, natural laws of tone? The people who talk and tell you exactly what they are, who teach them explicitly, who write treatises about them — ipso facto, — know less about them than the deaf man who wonders! They measure a vibrating string and want to tie your ears to it. When it’s easy to catch the vibration, then it’s ‘natural,’ and they smile. When it’s hard then they scold or get mad, or go to sleep.”³⁶

Ives is no doubt frustrated that so few, if any of his generation could follow him. This could be perceived in the following words: “They talk about some fundamental laws [of] sound — for instance, an obvious physical phenomenon, or rather a material arrangement of things — is 2:1 (that is, an octave). It happens to be self-evident, easy to hear and understand — but when you think of it, for some reason it is no more a fundamental law than 1:99.

“1:99 is just as fundamental and natural as 2:1. The physical movement of a string

³³ Solomon M. Charles Ives: Some Questions of Veracity. *Journal of the American Musicological Society*. 1987. Vol. 40, No. 3. P. 450.

³⁴ Ives Ch.E. *Memos...* Pp. 31–32.

³⁵ Ives Ch.E. *Essays...* P. 186.

³⁶ Ives Ch.E. *Memos...* P. 50.

vibrating or dividing into segments is but a thing the eye and ear can know and see easily. Does that make it, or not make it, a fundamental law?"³⁷

The ratio 1/99 is an undertone series derived interval many octaves below a fundamental that Ives pulled out of his metaphysical hat. When it is octave displaced to a scale within an octave it is measurable at 755 cents, and corresponds to a slightly sharpened quartertone, specifically an E quartertone sharp +5 cents.

Finally, Ives looks himself in the mirror, aware that he might be tone deaf to the cause of his plight. Using parenthesis to signal he is thinking to himself, Ives wrote revealingly of his situation. "(Are my ears on wrong? No one else seems to hear it the same way.)"³⁸ The problem with everyone else could be summed up simply as suffering from "an aural limitation," his term.³⁹ Rolloos by definition simply do not take the necessary time to learn the new intervals with any exactitude, musical intervals such as the ditone, or learning the distinction between the two sizes of whole tones (8/9 and 9/8), or of navigating quartertones. Ives posited that a Rollo would react to the ratio 1/99 as "horrid." Ives preached to those who would possibly hear: "They assume that fundamentally all of this (music?) ought to be and supposedly is based (and therefore limited, and so weakened, but they don't say that) on their tonal habitudes, or call them the normal scales, the diatonic, tempered, major and minor scale platforms. And these resulting uses, by years of custom and habit, these chordal progressions, modulating tones rowing around them, systems of suspensions, etc., etc., assume something that in this Sonata is *not* assumed, except in a relative (analogous better word here) or occasional way."

Developing the topic further, the composer wrote, "Thus here the music naturally grows, or works naturally, to a wider use of the twelve tones we have on the piano, and from (ever in an aural kind of way) building chordal combinations which suggest or imply (and of course to the aural imagination only, when played on a piano) an aural progression which physically is not in the piano strings, may be implied by the mind-ear as a thing [of] musical sense".⁴⁰

Ives tried to be clear, although Ives Society editor John Kirkpatrick just laughed his conviction off which he expressed to Carol Baron in a recorded interview that "pianos only have 12 notes." Essentially, Kirkpatrick was tone-deaf to the fact that he was in effect a *primo* Rollo. Charles Ives insisted otherwise to his eternal consternation: "As to the matter of implied changes in the tone of a note (usually only one or two in a chord say of from six to eight notes) which when played on a piano does not change, but which the player can think aurally as going higher or lower, as the case may be... in many cases... (though really not an accidental, a sign for a different ratio of overtone vibrations) is made to suggest and conform to the above theory — in other places so as not to bring to mind a tonality which does not exist, and so not feel or think about not having a key. This is so it won't mislead the eye first, then as a result also the ear and the mind et al."⁴¹

All throughout Ives's writings, this conveyer of life insurance thought of the future, beyond his earthly bonds. Ives's prediction is of more than a century for a time when equal division hegemony will give way to alternatives. He places the following words in parenthesis: "(Besides, I think that new scales will gradually be evolved in a natural way probably, perhaps in centuries, and that their intervals will not be (or all be)

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid. P. 71.

³⁹ Ibid. P. 192.

⁴⁰ Ibid. P. 192–193.

⁴¹ Ibid. P. 194.



of the whole, half, or quarter tones known or so-called now.)”⁴²

“Rollo” were what Charles Ives called non-microtonalists, people who could not hear let alone imagine like he could. And it appears that no one on earth could hear the way Charles Ives could hear. Music thinkers, with rare exceptions continue to think of Charles Ives in equal temperament terms as far as to assume he was using “dissonant counterpoint,” a later fashion in American composition quietly invented by Charles Seeger in 1914, and propagated several years later by his young protege, Henry Cowell, later editor of many of Ives’s works, and his first biographer. Indeed, it was later

discovered that Charles Ives financed Henry Cowell’s entire professional life quietly.⁴³ The composer states: “There may be an analogy between (or at least similar results from similar processes of) the ear, mind, and arm muscles. They don’t get stronger with disuse. Any art or any habit of life, if it is limited chronologically to a few processes that are the easiest to acquire (and for that reason are said to be some natural laws), must at some time, quite probably, become so weakened that it is neither a part of art nor a part of life. Nature has bigger things than even-vibration-ratios for man to learn how to use.”⁴⁴

Below are the cent calculations for notes in Ives’s music tuned in spiraling fifths:

A	Bb	A#	Cb	B	C	B#	Db	C#	D	Eb	D#	Fb	E	F	E#	Gb	F#	G	Ab	G#
0	90	114	180	204	294	318	384	408	498	588	612	678	702	792	816	882	906	996	1086	1110

To be continued

Information about the author:

Johnny Reinhard, composer, microtonal music specialist, Master of Music Degree (MM), Manhattan School of Music; Founder and artistic director of the American Festival of Microtonal Music (1981), and Microtonal University (2021).

Информация об авторе:

Дж. Райнхард, композитор, специалист по микротоновой музыке, магистр музыки, Манхэттенская школа музыки; основатель и художественный руководитель Американского фестиваля микротоновой музыки (1981) и Микротонового университета (2021).



⁴² Ibid. P. 111.

⁴³ Mead R.H. Cowell, Ives, and ‘New Music.’ *The Musical Quarterly*. 1980;66(4):538-559.

⁴⁴ Ives Ch.E. *Memos...* P. 42.

УДК 316.75:37.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.114-128>

Научная статья

Original article

К вопросу образования и педагогической деятельности в российской культуре. Теоретические и практические исследования

Concerning the Question of Education and Pedagogical Activity in Russian Culture. Theoretical and Practical Research

¹ЕЛЕНА ОЛЕГОВНА КАМЕННАЯ

¹ELENA O. KAMENNAYA

²НИНА АЛЕКСЕЕВНА КОНОПЛЁВА

²NINA A. KONOPLEVA

^{1,2}Владивостокский государственный университет,

^{1,2}Vladivostok State University,

г. Владивосток, Россия

Vladivostok, Russia

¹elena.kamennaya1@vvsu.ru

¹elena.kamennaya1@vvsu.ru

¹<http://orcid.org/0000-0001-8652-155X>

¹<http://orcid.org/0000-0001-8652-155X>

²nika.konopleva@gmail.com

²nika.konopleva@gmail.com

²<http://orcid.org/0000-0002-5969-3193>

²<http://orcid.org/0000-0002-5969-3193>

Аннотация. Трансформационные процессы в современной российской культуре способствуют изменению мировосприятия молодёжи, её ценностных установок, сущностных смыслов бытия и отношения к институциям. И хотя требования, диктуемые современным миром к будущим профессионалам, обуславливают необходимость получения образования, в том числе и высшего, для успешной реализации в условиях российской рыночной экономики, тем не менее отношение к этой социокультурной форме сегодня меняется. Именно этот факт способствует необходимости исследования особенностей образовательной деятельности и установок по отношению к ней современных молодых людей. Качественное высшее образование не только обеспечивает подготовку квалифицированных кадров, но и способствует высокому положению страны на мировом уровне. При этом ценность и своеобразие современного

Abstract. The transformational processes in contemporary Russian culture have been conducive to changing the worldviews of young people, their values, essential meanings of being and attitude to institutions. And although the requirements dictated by the contemporary world towards future professionals make it necessary to receive an education, including a higher education for successful personal realization of one's potentials in the present-day conditions of Russian market economy, nevertheless, the attitude towards this sociocultural form is changing today. It is this fact that contributes to the need for studying the features of educational activity and attitudes of contemporary young people towards it. A proficient higher education not only provides training of qualified personnel, but also contributes to the high position of the country at a world level. At the same time, the value and originality of modern education should be defined



образования должны определяться не только применяемыми педагогическими технологиями, но и учётом происходящих в стране экономических, политических и социокультурных трансформаций. Ведь именно они обуславливают направленность личностного развития и склонностей молодёжи. Причём в образовательной деятельности нельзя обходить стороной воспитательную функцию, способствующую становлению высоко нравственной и духовно развитой личности будущего профессионала, соблюдающего нормы поведенческой морали как в бизнесе, так и в повседневной жизнедеятельности. Специалистам сферы образования надо помнить, что не только образовательные, но и воспитательные функции их деятельности способствуют формированию личности, именно поэтому необходимо включать личностно-ориентированное обучение в образовательно-воспитательную деятельность.

На данном этапе исследования решающее внимание было направлено нами на обучающую функцию образования. Прикладное исследование было посвящено выявлению сильных и слабых, по мнению обучающихся, сторон в деятельности кафедры дизайна и технологий в процессе реализации ряда направлений бакалавриата.

Ключевые слова:

образование, педагогика, педагогические парадигмы, воспитание, направление подготовки

not only by the pedagogical technologies applied, but also taking into account the economic, political and sociocultural transformations taking place in the country. After all, it is they that determine the direction of personal development and the inclinations of young people. Moreover, in educational activities it is impossible to ignore the educational function that contributes to the formation of a highly moral and spiritually developed personality of a future professional who observes the norms of behavioral morality both in business and in everyday life. Specialists in the field of education should remember that not only the educational, but also the instructional functions of their activities contribute to the formation of personality, which is why it is necessary to include personality-oriented learning in educational and instructional activities. At this stage of the research, we focus our decisive attention on the instructional function of education. The applied research was devoted to identifying what the students evaluate as the strengths and weaknesses in the activities of the Department of Design and Technologies in the process of implementing a number of directions in undergraduate education.

Keywords:

education, pedagogy, pedagogical paradigms, instruction, direction of training

Для цитирования:

Каменная Е.О., Коноплева Н.А. К вопросу образования и педагогической деятельности в российской культуре. Теоретические и практические исследования // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 114–128. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.114-128>

For citation:

Kamennaya E.O., Konopleva N.A. Concerning the Question of Education and Pedagogical Activity in Russian Culture. Theoretical and Practical Research. *ICONI*. 2022;(2):114-128. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.114-128>

Введение

Современные российские реалии характеризуются внедрением новейших технологий в профессиональную деятельность, обуславливая необходимость роста интеллектуального потенциала населения и актуализируя требования к качеству подготовки и компетентности кадров. Благодаря росту в современной культуре глобализационных процессов и развитию межкультурных коммуникаций возрастают социальная мобильность молодёжи, интерес к модернизирующимся реалиям, восприятию и принятию новейших технологий и идей. В связи с этим в обществе формируются вызовы к современному молодому человеку как производительной силе, востребующей обновлённые знания, понимание происходящих трансформационных процессов не только в экономике, политике, культуре в целом, но прежде всего в образовании как культурной форме, имеющей решающее значение в развитии и становлении успешной в современном обществе личности, обладающей расширенными знаниями, необходимыми умениями, проектными навыками.

Культурные изменения влекут за собой нововведения в сфере образования, обуславливая изменение мотивов и модификацию стимулов и ценностных установок по отношению к профессиональной деятельности у современной молодёжи, способствуют смене смысловых ориентиров в связи с необходимостью приобретения навыков быстрой обучаемости, адаптируемости к высокому уровню потребительских стандартов, требованиям к компетентности и профессионализму субъектов деятельности. В этих условиях, с одной стороны, актуализируются творческие способности, знания и умения в сфере новейших информационных технологий, восприятие и понимание требований

общества и культуры, становясь мощным базисом в развитии подростков и молодёжи в условиях современного экономического рынка, а с другой — выдвигаются требования к сфере образования, являющейся первоосновой создания человеческого капитала благодаря компетентной педагогической деятельности.

Согласно Федеральному закону «Об образовании в Российской Федерации», образование — это «единый целенаправленный процесс воспитания и обучения». Обращаясь к истории и сущности понятия «образования», в частности российского, как неразрывному синтезу обучения и воспитания, носящему глубокий исторический смысл, необходимо отметить, что возникновение первых школ на территории Российского государства связано с деятельностью церкви после принятия христианства как формы распространения духовности среди населения. При этом термин «образование» связан по происхождению с понятием «образа Божьего» и рассматривался как духовная опора, создающая культурные ценности.

Научная значимость образования отражается не только в педагогической науке, но и в социальных, культурологических, психологических и других исследованиях.

Научные подходы к сущности педагогической деятельности

Воспитание же как процесс, определяющий становление личности, адаптированной к жизни в обществе и значимым для неё группам в частности, формирование её ценностных ориентаций и установок, моральных принципов и нравственности, мировосприятия, обеспечивает подготовку подрастающего поколения к социокультурным реалиям, способствуя восприятию культурно-исторического опыта, овладению багажом коллективных общечеловеческих



ценностей, развитию личностного потенциала, определению собственных интересов в контексте социокультурных требований. Таким образом, воспитание и обучение — это два неразрывно связанных образовательных действия, способствующих формированию социально зрелой и культурно сформированной личности современной молодёжи [1].

Подходы к образованию в контексте одной его функции — обучающей, при исключении воспитания, приводят к ограниченности культурного развития индивида, обусловленного недостаточным восприятием культурных и исторических традиций, сложившихся в обществе ценностей и норм, формированию девиантного поведения, бездуховности и другим проявлениям аномии.

Таким образом, говорить о сфере образования необходимо не только как о «социальном институте, создающем, поддерживающем и развивающем интеллектуальный ресурс страны, научный потенциал и кадровое богатство социума»¹, но и как о сфере становления морально и нравственно зрелой личности.

В свою очередь, рассматривать педагогическую деятельность необходимо как процесс не только передачи знаний, умений и навыков с целью усовершенствования интеллектуальных способностей обучающихся, приобретения основ будущей профессии, но и становления их высоко нравственными, приобщения к требованиям общества; помощи в раскрытии творческого потенциала. Вместе

с тем современная педагогическая деятельность является преимущественно источником трансляции накопленного интеллектуального опыта и передачи знаний от старшего поколения младшему [2].

Причём в науке педагогическая деятельность рассматривается в контексте различных теоретико-методологических подходов, трактующих её сущность, выделяющих зависимость взаимоотношений между педагогом и обучающимся, определяющих её становление и функции, в результате данная сфера культуры осмысливается в ряде социогуманитарных дисциплин, а не только педагогики, в частности социологии, психологии, антропологии, этнологии, культурологии и других [3].

Так, сущность, закономерности и возможности воспитания и обучения рассматриваются в контексте системного подхода как целостный комплекс мер, направленных на формирование мировоззрения, усвоения понятий и основ наук, творческого развития и системного мышления обучающихся.

Личностно-деятельностный, или, как определяют отечественные педагоги, личностно-ориентированный подход был сформирован в психологии в 1980-х годах и нашёл отражение в работах Б. Ананьева, Л. Выготского, А. Леонтьева, С. Рубинштейна. Практическое применение его принципов распространилось В. Давыдовым и Д. Элькониным. При этом задачи учителей заключаются в определении уровня сложности поставленных заданий с постепенным переходом от лёгких решений к сложным. В контексте личностной составляющей задачи ориентированы на конкретного ученика, его способности, возможности и интересы, благодаря чему процесс обучения направляется на комплексное развитие каждого обучающегося. Педагогическая деятельность при таком подходе выступает средством формирования

¹ Цит. по: Неровня Т.Н., Корчинский А.А., Гречко М.В. Рынок образовательных услуг: институциональная характеристика, структура, основные детерминанты // Пространство экономики. 2008. № 3–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rynok-obrazovatelnyh-uslug-institutsionalnaya-harakteristika-struktura-osnovnye-determinanty> (дата обращения: 17.04.2022).

субъектности будущего профессионала, решения главной проблемы его самоопределения. Причём организация образовательного процесса зависит от мотивов учеников, обусловленных их потребностями. При этом обучающиеся должны быть способны самостоятельно ставить цели, выделять принципы и мотивы собственной жизнедеятельности и формировать ценностные ориентиры. И в этом контексте решающую роль имеют знания психологического своеобразия школьников и студентов и необходимых воспитательных приёмов.

В связи с этим значимые для построения диалога между обучающимся и преподавателем принципы и приёмы определяются диалогическим или полисубъектным подходом к педагогике. Приобретение гуманистических установок, культурной и социальной нравственности, моральных устоев происходит благодаря коммуникативным процессам. Диалогичность в педагогической деятельности формирует личность, способную принимать чужие аргументы и опыт, находя компромиссы во взаимодействии с людьми.

В свою очередь основывающийся на культурно-историческом опыте соответствующих этносов этно-педагогический подход находит отражение в фольклоре, произведениях искусства, традициях и обрядах, способных сформировать чувство гордости за собственную Родину и патриотизм как важные ценности молодёжи. Образование в рамках этнопедагогического подхода рассматривается «помощником» в адаптации к информационным и технологическим изменениям, становясь защитой от потери культурной самобытности.

В контексте культурологического подхода формируется связь индивида с культурой как с системой ценностей общества. При этом главная задача педагога заключается в раскрытии творческого потенциала личности посред-

ством приобщения к культурным объектам, ценностям, а также искусству. Необходимость применения принципов культурологического подхода к современному образованию связана с его гуманизацией, личностным становлением индивидуумов. Изучение исторического российского наследия и его использование в развитии культурно зрелой личности необходимо для творческого совершенствования индивида, способного в дальнейшем к самостоятельному определению ценностных установок и формированию целостной картины мира. Преподаватель при этом выступает «проводником» обучающегося в мир культуры.

В контексте антропологического подхода человек, его цель и смысл существования являются главными ценностями. Так, основы антропологического подхода к педагогике отражены в работах П. Лесгафта, определявшего зависимость образовательно-воспитательного процесса и «постройки организма» индивида, опираясь на его потребности. При этом, основываясь на анализе системы человеческого опыта, рассматриваемой в рамках различных научных дисциплин, применяя принципы целостного знания о человеке, воспитание способствует выделению культурных и профессиональных ценностей, используя исторический опыт человеческих отношений, направляет свои приёмы на формирование и развитие личности.

В свою очередь теоретические стандарты обучения и воспитания, критерии методологии определяются парадигмами: педагогической, антропологической, акмеологической и коммуникативной.

Парадигмы, определяющие стандарты обучения и методологии педагогической деятельности

Так, педагогическая парадигма в российском обществе с 90-х годов прошлого



столетия и до настоящего времени являлась моделью теоретических установок, при которых воспитательная функция не выделялась. Главная цель — это становление специалистов высокой квалификации, действующих по должностным инструкциям, стрессоустойчивых, педантичных и конформных.

Андрологическая парадигма подразумевает самостоятельную постановку цели и достижение ее обучающимся, преподаватель выступает в качестве помощника и наставника. Для реализации принципов этой парадигмы необходимо создание учебной среды с возможностью самостоятельного выбора каждым обучающимся. Андрологическая парадигма широко применима в высшем образовании, способствуя учёту способностей и интересов студента.

Необходимость создания комфортной обучающей среды и предоставление преподавателями помощи при раскрытии способностей и реализации личностного потенциала студентов для достижения ими наивысших результатов в духовном развитии обосновывается в контексте акмеологической парадигмы. Принципы акмеологической парадигмы нацеливают педагогов на использование технологий, способствующих достижению субъектом обучения вершины профессионального мастерства, ориентируясь на его личностный потенциал и индивидуальность. Необходимым условием для применения принципов данной парадигмы в обучении и воспитании является личность преподавателя, обладающего не только педагогическими знаниями, умениями и навыками, но и имеющего психологическую подготовку, позволяющую учитывать личностные особенности обучающихся. Реализация данной парадигмы широко применима в гуманитарном образовании, художественных, эстетических и языковых школах [4].

Воспитательный процесс на основе принципов коммуникативной парадигмы выстраивается благодаря взаимодействию специалистов из одной предметной области для обмена ими информацией с целью дальнейшего совершенствования навыков — как своих, так и обучающихся. В рамках реализации сущности этой парадигмы педагог как эксперт в соответствующей предметной области выступает в качестве тренера или консультанта, используя коммуникативные технологии, а сам процесс обучения является семинаром, тренингом или симпозиумом.

Необходимость учёта в обучении уникальности каждой личности обуславливает актуальность в российской педагогике личностно-ориентированной парадигмы. Технологии, основанные на ее принципах, применяются для гармоничного развития личности, учитывая направленность её действий и психологические особенности.

В свою очередь закономерности развития социума и происходящие в нём трансформационные процессы обуславливают необходимость совершенствования теоретических знаний, смены устаревших методологических приёмов. Это актуализирует обращение к принципам культурно-исторической парадигмы и учёту в формировании картины мира обучающихся новаций, значимых для российской культуры традиционных ценностей и проверенных временем морально-нравственных установок. Благодаря транслируемому культурно-историческому опыту, получаемые современные теоретические знания обогащаются, а способность обучающегося обобщать и анализировать увеличивается за счёт привития им научно-исследовательских навыков [5]. Таким образом, в системе образования в целом и высшего в частности прослеживается необходимость применения в совокупности принципов всех рассмотренных нами педагогических парадигм.

Глобализация современности диктует необходимость изменения современных профессионалов, расширения и совершенствования образовательных платформ для обеспечения динамичного развития социума в культурной, социальной, политической, экономической, а также научной сфере. Педагогика при этом выполняет теоретические и технологические функции. Теоретические функции заключаются в объяснении, диагностике и прогнозировании. Технологические же направлены на развитие и совершенствование проектной, преобразовательной и рефлексивной компетентности обучающихся. Все функции, выполняемые педагогикой в совокупности, способствуют выделению общей культурологической функции, реализующей интегративность и синтез накопленного социокультурного опыта и служащей не только для его трансляции, но и для разработки вспомогательных методических баз [6].

Гуманизация и гуманитаризация обеспечивают трансформацию социокультурной жизни, развивают общекультурные ценности, позволяющие сформировать личность, способную быть релевантной условиям существования в современности. Направленность на инновационное развитие обусловлена запросами общества и прежде всего процессом истощения традиционных социально-экономических ресурсов: природных и временных. Сокращающееся время между разработкой инноваций и их внедрением в производство задаёт возрастающий темп развития как науки, так и производства, затрагивая все социальные институты [7].

Именно эти социокультурные процессы заставляют преподавателей многих учебных заведений к анализу требований обучающихся и выпускников к современной образовательной деятельности.

Анализ деятельности кафедры дизайна и технологий ВВГУ. Результаты эмпирического исследования

Кафедра дизайна и технологий (ДЗТ) является подразделением Института креативных индустрий (ИКИ) Владивостокского государственного университета (ВВГУ), одного из ведущих вузов Дальнего Востока, в котором готовят специалистов в том числе гуманитарного профиля в рамках образовательных программ высшего профессионального образования, направлений «дизайн» (профили — «дизайн костюма», «дизайн среды», «цифровой дизайн») и «сервис», (профили — «имиджмейкерские услуги», «сервис в авиации», «медиакоммуникации в сервисе»).

В целях дальнейшего совершенствования деятельности кафедры и реализуемых направлений подготовки было осуществлено исследование, направленное на выявление особенностей восприятия деятельности кафедры её выпускниками и обучающимися. Было проведено пилотное социологическое исследование с помощью анкеты-опросника, составленной авторами, и проанализированы сильные и слабые стороны в деятельности преподавательского состава кафедры. Анкетирование проводилось в 2012 и 2022 годах. В исследовании, проведённом в 2012 году, приняли участие 86 респондентов, из них 88% женского пола и 8% мужского (4% анкет из-за некорректных ответов не участвовали в обработке). В 2022 году количество респондентов увеличилось до 157 человек, среди которых женский пол составил 86%, а мужской 11% (3% анкет исключены из обработки по вышеуказанной причине). Возрастной диапазон респондентов колеблется от 17 до 23 лет.

Изменения, произошедшие, по мнению студентов, за 10 лет с направлениями подготовки, требованиями к обу-

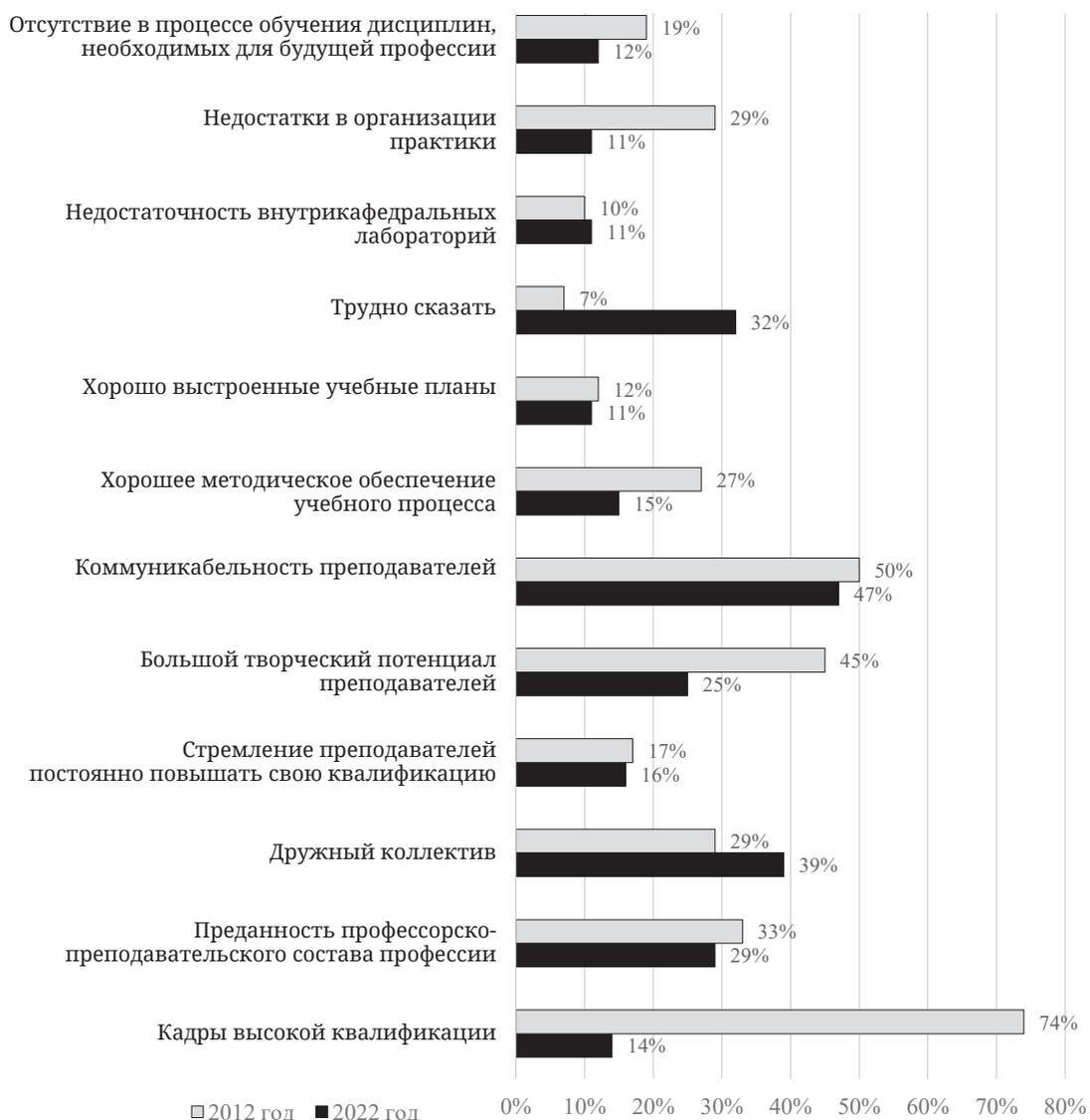


чению и профессорско-преподавательскому составу, отражаются в ответах на вопросы анкеты. Так, динамика ответов на вопрос: «Какие, по Вашему мнению, сильные стороны у кафедры дизайна и технологий?» (результаты представлены на ил. 1), — выявила снижение показателя «кадры высокой квалификации» с 74% в 2012 году до 60% в 2022 году; показатель качества методического обеспечения учебного процесса также снизился — с 27% до 15%; «творческий потенциал преподавателей» — с 45% до 25%. В свою очередь такой показатель, как «дружный коллектив», вырос с 29% до 39%. «Коммуникабельность преподавателей» оказалась относительно устойчивой: 50% респондентов в 2012 году и 47% в 2022 году указали её как одну из сильных сторон кафедры дизайна и технологий. Не резко снизился показатель по критериям «хорошей выстроенности учебных планов» — 12% и 11% соответственно в 2012 и 2022 году; «преданности профессорско-преподавательского состава профессии» — 33% (2012) и 29% (2022); по критерию стремления преподавателей постоянно повышать свою квалификацию — 17% и 16% соответственно. Естественно, результаты, полученные в ответах на первый вопрос, должны насторожить и заставить задуматься как руководство кафедры, так и весь профессорско-преподавательский состав. Вероятно, необходимо провести глубинное анонимное исследование, возможно, с анализом образовательного, методического и творческого потенциала каждого преподавателя. За эти годы состав кафедры обновился, в неё вошло много молодых преподавателей, и следует выяснять, с чем связаны полученные результаты, — с их недостаточным опытом или же с возможным выгоранием опытных преподавателей.

Обращает внимание снижение показателя по критерию «недостатки в организации практик»: 29% в 2012 году 11%

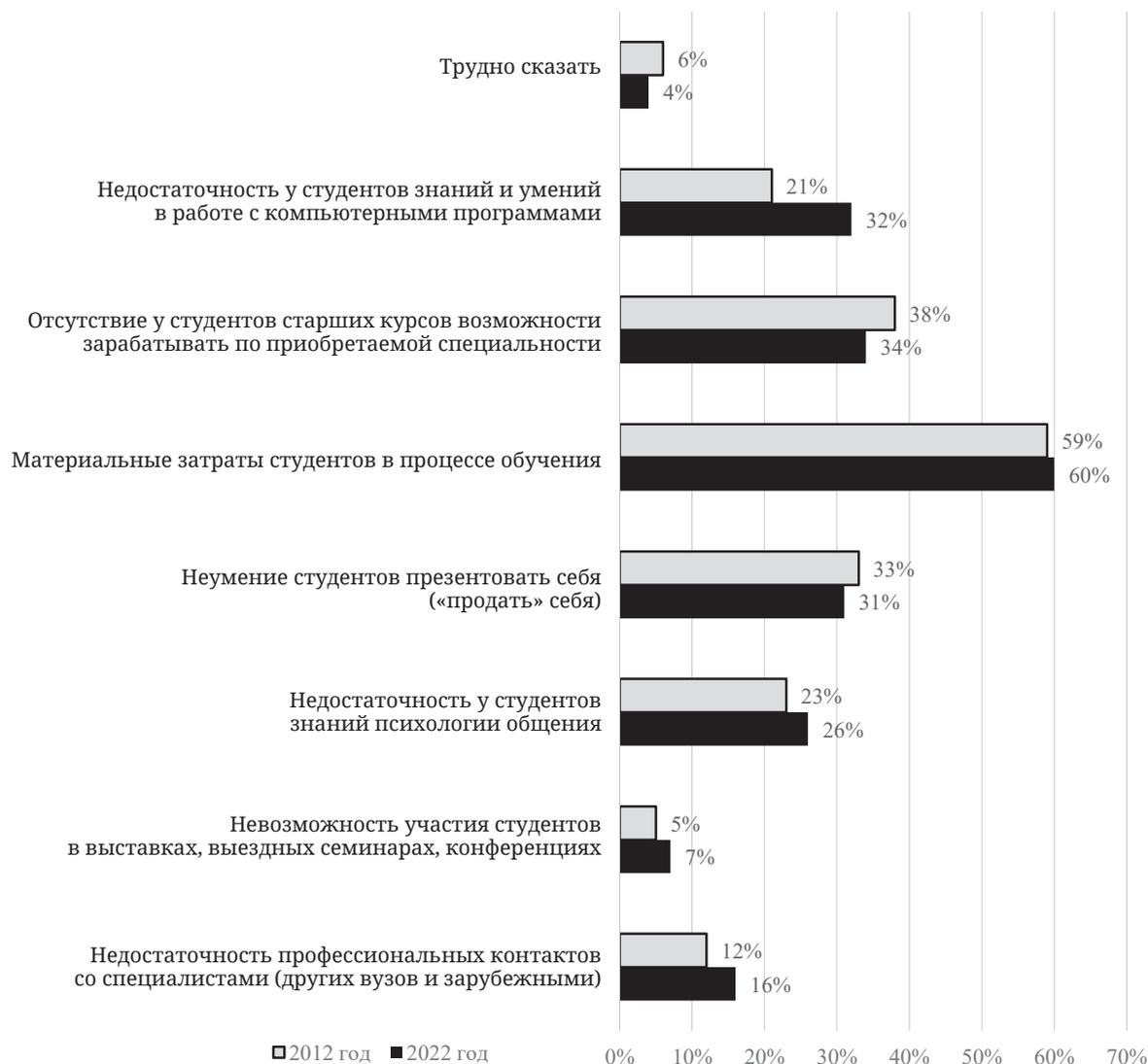
в 2022 году, что можно объяснить общеуниверситетской трансформацией планов и переносом ряда практик на 4-й курс обучения, когда студенты лишь два месяца находятся в стенах вуза, а затем уходят на практики — организационно-управленческую и преддипломную. Также примечательно снижение показателя по критерию «отсутствие в процессе обучения необходимых для будущей профессии дисциплин» с 19% до 12%, что можно объяснить внедрением новых государственных стандартов обучения, предусматривающих достаточно жёсткие требования к обязательным общепрофессиональным и дисциплинам специальности, направленным, с одной стороны, на формирование необходимых компетенций, а с другой — на предоставление студентам возможности выбора дисциплин в вариативной части планов. В процессе опроса выявлен небольшой рост в количестве студентов, недовольных показателем обеспеченности учебного процесса лабораторным фондом с 10% в 2012 году до 11% в 2022 году. Сохранение недовольства студентов по этому показателю востребует также необходимость конкретизации причин, так как материально-техническое обеспечение постоянно обновляется и модернизируется, при кафедре открыты лаборатории в рамках WorldSkills с самым современным оборудованием.

Среди проблемных сторон современного образования больше половины опрошенных отметили материальные затраты студентов в процессе обучения как в 2012 году — 59%, так и в 2022 году — 60% (ил. 2). Стабильный уровень занимает показатель критерия «отсутствие возможности у студентов старших курсов зарабатывать по приобретаемой специальности во время обучения» — 38% и 34% соответственно. Показатель недостаточности знаний и умений в работе с компьютерными программами у студентов увеличился с 21% до 32%.



Ил. 1. Показатели оценки организации процесса обучения и особенностей профессорско-преподавательского коллектива кафедры дизайна и технологии ВВГУ

Il. 1. Indicators for Assessing the Organization of the Learning Process and the Characteristics of the Faculty of Instructors and Professors at the Department of Design and Technology of the Vladivostok State University



Ил. 2. Показатели, демонстрирующие неудовлетворённость студентов ВВГУ результатами обучения

Il. 2. Indicators Demonstrating the Students' Dissatisfaction with Results of Studying at the Vladivostok State University

Причину снижения компетентности по нему также необходимо выяснять дополнительно, так как в планах по всем направлениям подготовки достаточно дисциплин, способствующих приобретению высокого уровня информационных знаний и умений.

Что касается анализа полученных знаний и навыков, то респонденты, проходившие анкетирование в 2012 году, указали на недостаточность знаний в области менеджмента, компьютерных технологий и программ, навыков публичных выступлений, а также выделили проблему трудоустройства по специальности. Обучающиеся же в 2022 году обозначили необходимость дополнительного введения дисциплин, развивающих коммуникационные навыки, практи-

ческие умения самопрезентации и навыков работы с реальными проектами и заказчиками. Совершенствуя учебные планы под современные запросы рынка и требования заказчиков, университет уже внедрил и реализует дисциплину «Проектная деятельность», в рамках которой обучающиеся, изучив теоретический блок на первом курсе, переходят к взаимодействию с заказчиками структурных подразделений университета на втором и совершенствованию навыков проектной работы по заказам предприятий Приморского края на четвёртом курсе в рамках курсового и дипломного проектирования.

Анализ динамики востребованности направлений подготовки кафедры, представлен в таблице 1.

Таблица 1. Динамика востребованности профилей подготовки кафедры дизайна и технологий ВВГУ по мере снижения значимости направления подготовки

Table 1. The Dynamics of the State of Demand for the Training Profiles of the Department of Design and Technology at the Vladivostok State University in Correspondence with the Lessening of Importance of the Direction of the Training

	2012 год	2022 год
1.	Домоведение (Управление офисом и домом)	Дизайн среды и цифровой дизайн
2.	Дизайн среды	Медиакоммуникации в сервисе
3.	Управление в сфере жилищно-коммунального хозяйства (ЖКХ)	Имиджмейкерские услуги
4.	Сервис в авиации	Сервис в авиации
5.	Дизайн костюма	Конструирование изделий лёгкой промышленности
6.	Социокультурный сервис	Дизайн костюма, Цифровая мода



Обращает на себя внимание, что профили подготовки в рамках специальности «домоведение» — «управление офисом и домом», а также «управление в сфере жилищно-коммунального хозяйства» — перестали пользоваться популярностью среди абитуриентов уже в 2014–2015 годах, в связи с чем наборы на эти профили подготовки были прекращены. Хотя следует отметить, что реализованные для двух наборов программы по профилю «управление в сфере ЖКХ» были востребованы, все выпускники успешно трудоустроились на жилищно-коммунальных предприятиях Дальневосточного региона. Выпускники этого профиля отметили значимость таких дисциплин, как «инновации в ЖКХ».

Выпускники профиля «сервис в авиации» указали, что для их профессионализма были важны дисциплины «технология бронирования», «организация обслуживания на борту воздушного судна», «практика по получению профессиональных знаний и умений». Эти направления подготовки начиная с 2019 года и по настоящее время кафедра реализует по профилю «сервис на транспорте».

Выпускники профиля «имиджмейкерские услуги» считают наиболее важными для профессиональной самореализации дисциплины «актёрское мастерство и анимационные программы», «компьютерная графика», «экономика предприятий сервиса», «имидж территории», «сервисология», «деловые коммуникации в сервисе», «технология организаций сервиса», «технология формирования имиджа».

Выпускники профилей «дизайн среды» и «дизайн костюма» 2012 года отметили значимость дисциплин «материаловедение», «проектирование в дизайне среды и дизайне костюма (практика)», «основы композиции», «макетирование», «историю искусств», «технология швейных изделий».

В 2022 году студенты-дизайнеры указывают как наиболее важные «2D-моделирование» и «3D-технологии в дизайн-проектировании»; обучающиеся по направлению «сервис» отмечают значимость для них дисциплин «речевая коммуникация в сервисе», «деловые коммуникации в сервисе», «технология саморазвития», «индивидуальный стиль в одежде», «актёрское мастерство» и «психология».

Следует отметить, что также в 2022 году был опрошен 341 студент кафедры для выяснения, что является для них главным ценностным мотивом в получении высшего образования. В итоге было установлено, что для 55,3% это самореализация, для 54,4% — возможность получения в будущем высокого материального достатка, для 47,1% наиболее значимым оказался карьерный рост [8].

Результаты сравнительно-сопоставительного анализа исследований 2012 и 2022 годов

По результатам сравнительного анализа исследований 2012 и 2022 годов можно сделать следующие выводы: как в 2012, так и в 2022 бакалавры ждут в реализуемых планах направлений подготовки больше практических дисциплин, считают недостаточными свои знания по конфликтологии, правоведению и финансовой грамотности. Многие не удовлетворены знаниями компьютерных технологий, навыками самопрезентации. Студенты-дизайнеры отмечают нехватку коммуникационных навыков в работе с заказчиками.

Необходимо отметить, что предусмотренный в рамках ФГОС перечень дисциплин не всегда может восполнить в полном объёме потребность студентов всех направлений подготовки в дополнительных знаниях. Студенты, нуждающиеся в более высоком уровне компетентности, поступают в магистратуру или же при-

ходят обучаться по различным дополнительным образовательным программам.

Таким образом, проведённый нами анализ позволяет и позволяет в дальнейшем совершенствовать образовательный процесс и технологии, показывает необходимость такого рода обратной связи при организации преподавательской деятельности и её совершенствовании.

Вопрос же о значимости воспитательного аспекта в образовании в настоящем

исследовании был затронут нами только теоретически. Эмпирическое исследование в этом контексте планируется нами в дальнейшем.

В последние годы проблема этического и духовного воспитания подрастающего поколения приобрела острый характер. Вывод об этом сделан нами не только в результате включённого наблюдения, но и интервью с преподавателями кафедры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ярошенко Н.Н. Педагогическая имплементация понятия «социально-культурная деятельность» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 5 (103). С. 124–136. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-124-136>
2. Варфоломеева С.В. Особенности современной педагогики // Гуманитарные и социальные науки. 2021. № 1. С. 117–126. <https://doi.org/10.18522/2070-1403-2021-84-1-117-126>
3. Присухина О.В., Семькина В.В., Ракина Е.В., Астапова И.Я., Братищева Н.В. Личность воспитателя в педагогической деятельности // Интерактивная наука. 2021. № 6 (61). С. 45–47. <https://doi.org/10.21661/г-554571>
4. Огурцов И.В., Мох А.В. Интеграция педагогических подходов в обучении // Образование. Наука. Научные кадры. 2021. № 4. С. 274–275. <https://doi.org/10.24411/2073-3305-2021-4-274-275>
5. Ходырев А.М. Проблема изучения содержания педагогической деятельности // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 2 (113). С. 34–40. <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2020-2-113-34-40>
6. Молокова Т.А. Обучение и воспитание как единый процесс образования // Балтийский гуманитарный журнал. 2021. Т. 10. № 1 (34). С. 167–170. <https://doi.org/10.26140/bgз3-2021-1001-0038>
7. Сандакова Л.Г., Ильин Р.В. Гуманизация образования в судьбе человечества: невозможность или дар XX века? // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2020. Вып. 4. С. 16–23. <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2020-4-16-23>
8. Каменная Е.О., Коноплева Н.А. Образование как базовая ценность российской культуры: история и современность // Ценности и смыслы. 2022. № 2 (78). С. 146–160. <https://doi.org/10.24412/2071-6427-2022-2-146-160>

Информация об авторе:

Е.О. Каменная, ассистент кафедры дизайна и технологий.

Н.А. Коноплева, доктор культурологии профессор кафедры дизайна и технологий.

REFERENCES

1. Yaroshenko N.N. Pedagogical Implementation of the Concept of "Socio and Cultural Activity". *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*. 2021;(5):124-136. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2021-5103-124-136>
2. Varfolomeeva S.V. Osobnosti sovremennoi pedagogiki [Features of Modern Pedagogy]. *The Humanities and Social Sciences*. 2021;(1):117-126. (In Russ.) <https://doi.org/10.18522/2070-1403-2021-84-1-117-126>
3. Prisukhina O.V., Semykina V.V., Rakina E.V., Astapova I.Ya., Bratysheva N.V. Personality of the Educator in Pedagogical Activity. *Interactive Science*. 2021;(6):45-47. (In Russ.) <https://doi.org/10.21661/i-554571>
4. Ogurtsov I.V., Mokh A.V. Integration of Pedagogical Approaches in Teaching. *Education. Science. Scientific Personnel*. 2021;(4):274-275. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2073-3305-2021-4-274-275>
5. Khodyrev A.M. Problem of Studying Pedagogical Activity Values. *Yaroslavl Pedagogical Bulletin*. 2020;(2):34-40. (In Russ.) <https://doi.org/10.20323/1813-145X-2020-2-113-34-40>
6. Molokova T.A. Teaching and Upbringing as an Integrated Process of Education. *Baltic Humanitarian Journal*. 2021;10(1):167-170. (In Russ.) <https://doi.org/10.26140/bgz3-2021-1001-0038>
7. Sandakova L.G., Ilyin R.V. Humanization of Education in the Fate of Mankind: a Failure or a Gift of the 20th Century? *Bulletin of the Buryat State University. Philosophy*. 2020;4:16-23. (In Russ.) <https://doi.org/10.18101/1994-0866-2020-4-16-23>
8. Kamennaya E.O., Konopleva N.A. Education as the Basic Value of Russian Culture: History and Modernity. *Values and Meanings*. 2022;(2):146-160. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2071-6427-2022-2-146-160>

Information about the authors:

Elena O. Kamennaya, Assistant of the Department of Design and Technology.

Nina A. Konopleva, Dr.Sci. (Culturology), Professor of the Department of Design and Technology.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

1. Акимов А.А. Современная модель российского образования // Интернет-журнал «Атоминфо». 2009. URL: <http://www.atominfo.ru/news/air5781.htm> (дата обращения 14.02.2022).
2. Ананьев Б.Г. Психология и проблемы человекознания. Избранные психологические труды / Под ред. А.А. Бодалева. М.: Ин-т практ. психологии, 1996. 382 с.
3. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. СПб.: Питер, 2001. 288 с.
4. Андреев В.И. Педагогика: Учебный курс для творческого саморазвития. Казань: Центр инновационных технологий, 2012. 608 с.
5. Бахтигулова Л.Б., Гаврилов А.В. Методика воспитательной работы : Учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2020. 188 с.
6. Библер В.С. Философско-психологические предположения Школы диалога культур. М.: Роспэн, 1998. 216 с.
7. Васильева Д.Н. Этнопедагогика: теория и практика. Саратов: Институт искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 2013. 125 с.

8. Выготский Л.С. Вопросы теории и истории психологии. Сбор. соч. в 6 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1982. 488 с.
9. Выготский Л.С. Педагогическая психология / под ред. В.В. Давыдова. М.: АСТ, Астрель, Хранитель, 2008. 671 с.
10. Выготский Л.С. Психология развития человека. М.: Смысл; Эксмо, 2005. 1136 с.
11. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / Отв. ред. и сост. П.В. Алексеев. М.: Школа-Пресс, 1995. 448 с.
12. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. М.: ИНТОР, 1996. 544 с.
13. Ермакова И.В., Кондаков И.М. Культурно-историческая парадигма: контекст развития // Культурно-историческая психология. 2007. Том 3. № 2. С. 49–55.
14. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Педагогический словарь : Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2000. 176 с.
15. Коржевский В. Цели образования в контексте истории образования в России // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2007. Серия 4: Педагогика. Психология. Вып. 1. С. 27–32.
16. Краевский В.В. Общие основы педагогики : Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 256 с.
17. Левитес Д.Г. Автодидактика. Теория и практика конструирования собственных технологий обучения. М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2003. 320 с.
18. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политическая литература, 1977. 304 с.
19. Лесгафт П.Ф. Собрание педагогических сочинений. В 5 т. Т. 4. М.: Физкультура и спорт, 1953. 369 с.
20. Малахова Ю.Н. О возможности построения университета классического типа в современном обществе // Вестн. Том. гос. ун-та. 2012. № 364. С. 29–31.
21. Новиков А.М. Педагогика: словарь системы основных понятий. М.: ИЭТ, 2013. 268 с.
22. Новолодская С.Л. К вопросу о диалогическом подходе в поликультурном образовании // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. 2011. № 3. С. 230–232.
23. Общие основы педагогики / под ред. Ф.Ф. Королёва, В.Е. Гмурмана. М.: Просвещение, 1967. 391 с.
24. Поздняков А.Н. Общие основы педагогики: тезисы лекций : Учебное пособие. Саратов: Наука, 2009. 68 с.
25. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2010. 713 с.
26. Исаев И.Ф. Системный анализ профессионально-педагогической культуры: структура, критерии, уровни / Акад. пед. и социал. наук, Белгор. гос. ун-т. Белгород, 1998. С. 29–46.
27. Трушников Т.Г. Системный подход в педагогике как инновационная основа формирования образовательного пространства // Человек и образование. 2006. № 7. С. 71–72.
28. Эльконин Д.Б. Психологическое развитие в детских возрастах : Избранные психологические труды / Под ред. Д.И. Фельдштейна. М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: НПО МОДЭК, 2001. 416 с.



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

Научная статья

Origin Article

Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности

The Musical Image: the Concept and Spheres of Musical Imagery

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

*Астраханская государственная
консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

*Astrakhan State
Conservatory,
Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>*

Аннотация. Публикуемый материал открывает собою цикл из двух частей «Музыкальный образ». Первая из них вводит понятие музыкального образа как представления, воплощаемого («материализованного») в музыкальном звучании. Развёртывается обширная панорама запечатлеваемых образами «предметностей». Они группируются в сферы Человек, Мир и Музыка или же — как Движение и Игра — свободно проникают в любую из сфер. Во второй, заключительной части рассмотрению будут подвергнуты общие и особенные свойства музыкального образа.

Abstract. The material published here opens a two-part cycle titled as “The Musical Image.” The first of them introduces the concept of the musical image as the perception manifested (or “materialized”) in the musical sound. A vast panorama of objective aspects rendered by images is unfolded. These are categorized into the spheres of Man, the World and Music, or – as Motion and Play – they freely penetrate into any of the spheres. In the second, conclusive part both the general and the specialized features of the musical image shall be examined.

Ключевые слова:

музыкальный образ,
Человек — Мир — Музыка,
иллюстративно-образительный образ,
образ-абстракция, движение, игра

Keywords:

the musical image,
Man — the World — Music,
illustrative-figurative image,
image-abstraction, motion, play

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 129–156. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

For citation:

Kazantseva L.P. The Musical Image: the Concept and Spheres of Musical Imagery. *ICONI*. 2022;(2):129-156. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>

Понятие музыкального образа

Искусство — в том числе и музыка — сопряжено с образным мышлением. Отдавая себе в этом отчёт (как это делает, например, Н.В. Королевская: [1]), мы, тем не менее, вынуждены признать, что сформулировать сегодня понятие музыкального образа — задача не из лёгких. Основная её трудность заключается в том, что понятие образа, одно из фундаментальных в эстетике, психологии и философии (гносеологии), широко применяясь музыкантами, по отношению к музыкальному искусству остаётся эстетически почти не разработанным [2] и тем самым довольно сложным для анализа [3]. Поэтому музыкантам естественно опереться на наработки прежде всего эстетиков.

Разграничивая типы образов — образ-ощущение (слепок отдельных свойств непосредственно воздействующего единичного явления), образ-восприятие (синтетичное, целостное отражение непосредственно воздействующего явления) и образ-представление (результат опосредованной деятельности памяти, воображения, интуиции, эмоций, интеллекта, то есть аналитической и обобщающей работы психики), — С. Раппопорт относит художественный образ к третьему типу: переработке психикой художника былых ощущений и восприятий — и говорит о том, что это особое представление (или совокупность представлений)¹. Согласимся с эстетиком в целом, хотя заметим, что художественный образ-представление, в том числе и музыкальный, открыт также и непосредственным ощущениям и восприятиям, которые всё же для него менее значимы.

¹ Раппопорт С.Х. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М.: Педагогика, 1973. Вып. 3. С. 45–84.

Подобно прочим художественным образам, музыкальный охватывает как сферу идеального, выводящую к теме и идее, так и сферу «материализации». В области материального «овеществления» музыкальный образ также решительно заявляет о своей специфике. От других художественных образов его отличает звуковое бытие. Это означает, что музыкальный образ вызывает преимущественно слуховые представления, хотя, как добавочные, обогащающие, могут возникнуть и представления зрительные, осязательные, тактильные, обонятельные. Поскольку именно звучание соответствует природе нашего вида искусства, музыкальным образом **естественно назвать представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании.**

Видя в звуке материальный фундамент, не будем забывать и о том, что уже этот мельчайший компонент музыки заключает в себе также смысловые предпосылки и даже порой способен концентрировать в себе сущностные смыслы произведения (как, например, звук *B* в роли монограммы Бориса Тищенко). Поэтому столь важно присутствие материально-идеального феномена звука в определении музыкального образа.

Сферы музыкальной образности

Уяснив, что музыкальный образ есть представление, естественно задаться вопросом: представление о ком / о чём? Пытаясь найти на него ответ, оттолкнёмся от предметной стороны музыки как вида искусства. Последняя, довольно многогранная, может быть систематизирована и понята как охват трёх крупных сфер предметностей. В их освоении участвуют все компоненты музыкального содержания, в том числе и музыкальные образы. Обозначим и далее подробнее рассмотрим эти крупные сферы музыкальной образности: *Человек — Мир — Музыка.*



Человек. Бесспорно, для музыки существенна её способность воплощать присутствие человека — реально существующего (существовавшего) или же вымышленного (мифологического или фантастического персонажа), индивидуальную личность (Татьяна Ларина, Борис Годунов, Риголетто) или же «человека вообще» (как, например, в: [4]). Разумеется, далеко не все атрибуты человеческой личности мы можем обнаружить в музыкальном образе — среди них есть более и менее податливые для музыкального запечатления. К числу широко и многообразно отображаемых в музыке сторон человека, безусловно, относится **эмоциональность**.

Эмоциональность — широкое понятие. Оно включает в себя прежде всего *эмоции* и *чувства*. В психологии (в том числе музыкальной) эмоции и чувства соотносят двояко. Возможно различие эмоций как непосредственных ситуативных переживаний и чувств — как стабильно и целенаправленно мотивированных и включающих понятийные элементы отношений. В этой связи называются чувства нравственные (любовь, ненависть, зависть), интеллектуальные (любопытность), практические (удовлетворение или неудовлетворение трудом, учёбой, спортом), эстетические (вызываемые отношением к прекрасному в искусстве, природе, жизни), мировоззренческие (ирония, юмор), а также — конкретные (по отношению к данному произведению искусства), обобщённые (к музыке вообще), абстрактные (чувство справедливости). Возможно и отождествление эмоций и чувств, к которому в дальнейшем прибегнем и мы. Помимо эмоций и чувств психологи называют также *настроение* — не обязательно связанный с конкретным объектом эмоциональный тонус человека, удерживаемый продолжительное время (приподнятый, подавленный, печальный, торжественный, решительный).

Эмоциональный мир человека обладает рядом характеристик. Среди них — **знак** эмоции. В зависимости от наклона, эмоции подразделяются на положительные (радость, ликование, веселье, любовь, гордость, спокойствие, счастье, удовольствие) и отрицательные (печаль, горе, страх, гнев, огорчение, негодование, тревога, ненависть, уныние, неудовольствие); психологам известна и нейтральная эмоция. Крут эмоций настолько широк, настолько богат всевозможными нюансами, что какая-либо иная их систематизация становится более затруднительной, хотя подобные попытки предпринимались.

Имея в виду это многообразие, нельзя, однако, не заметить, что среди эмоций есть такие, к которым особо расположены композиторы. В их числе — меланхолия. Настроение, особенно показательное для художника-романтика («Меланхолии» Э. Грига, Ф. Листа, А. Рубинштейна, Э. Изай; «Меланхолические вальсы» Э. Грига, Ф. Листа; «Меланхолическая серенада» П. Чайковского), пришлось по душе и нашим современникам («Меланхолии» Х. Асакавы, Х. Бертуистла, М. Дэнхоффа, А. Лурье, Ф. Пуленка, Э. Раутаваары, П. Хиндемита, «Сплин» И. Лоудовой). Близкое меланхолии элегическое настроение дало жизнь музыкальному жанру (инструментальные элегии Ж. Массне, С. Рахманинова, И. Стравинского) и музыкально-поэтическому (многочисленные элегии-романсы). В музыке XX века также обретает значение жанрового признака более тёмная эмоция жалобы (*Lamento* А. Кнайфеля, В. Мартынова, Д. Смирнова.). Если вспомнить к тому же, что в XVIII веке активная радостная эмоция закрепились в сонатном Allegro, то можно утверждать, что типизированная эмоция с канонизированными способами её музыкального воплощения в состоянии породить музыкальный жанр.

Жанровая стабилизация эмоции радости в музыке XVIII века глубоко

закономерна: именно в ней сконцентрировалось жизнеутверждающее мировоззрение классицизма. Впоследствии на смену этой эмоции пришли другие: XIX век отличался эмоциональной нестабильностью, лёгкими переходами из одного состояния в его противоположность (что наиболее явно в сменах «флорестановского» и «эвзебиевского» начал у Р. Шумана), да и сама эмоция филигранно расцветивалась. Некоторые течения музыки XX века (экспрессионизм, авангардизм) стали культивировать эмоции, сопровождающие стрессовые состояния личности, — страх, крайнюю возбуждённость, тревогу. Таким образом, сфера человеческих эмоций остаётся неисчерпаемым источником музыкальных образов, обогащаясь всё более тонкими градациями и оттенками.

Эмоции в музыке (как и в жизни) выражаются с разной **степенью интенсивности**, колеблющейся от слабой выраженности настроения до аффектированности и пароксизма, **устойчивости** (от мимолетной эмоциональной реакции до длительно переживаемого личностью чувства), глубины (от поверхностного увлечения до захватывающей человека страсти). Этюд Шопена ор. 10 № 12 *c moll* и музыкальный момент Рахманинова ор. 16 № 6 *C dur* демонстрируют интенсивные, устойчивые и глубокие, распространённые на всё произведение чувства соответственно гневного волнения и радостного возбуждения; «Баркарола» Шопена излучает устойчивое и глубокое чувство покоя и удовлетворения; I часть (*Maestoso*) полонеза Шопена *es moll* моделирует глубоко захватившее субъекта и длительно проживаемое эмоционально неустойчивое состояние с диапазоном чувств от беспросветной скорби до робкой надежды и гнева, интенсивность которых меняется от полного смирения до яростных вспышек отчаяния. Процессуальное развёртывание эмоционального мира человека —

существенное отличие музыкального образа от лишь обозначающей эмоцию лаконичной музыкальной интонации.

Характеризуя эмоцию, важно выявить её **принадлежность**. Хотя эмоция, казалось бы, — атрибут человека, её воссоздание музыкой неправомерно автоматически присваивать какому-либо субъекту. Эмоция может носить типовой, обобщённый характер, быть «эмоцией вообще», не связанной с определённой личностью и ситуацией. Таковы эмоции-портреты у французских клавесинистов — приподнятые, печальные и иные настроения персонажей практически не закреплены за названными в заголовках пьес людьми и не индивидуализированы. Столь же условно связаны с персонажами эмоции в ариях из опер XVIII века — в арии мести, жалобной, героической, патетической, лирико-элегической, буффонной.

Ситуативно мотивированная, но неиндивидуализированная эмоция опять-таки указывает не на единичного человека, а на группу людей. Коллективные чувствования более уместны в хоровом, оркестровом и ансамблевом звучаниях, хотя принадлежность эмоции обуславливается, в первую очередь, не количеством исполнителей, а качеством интонации. В романсе М. Глинки «Венецианская ночь» яркая запоминающаяся мелодия у певца, поддержанная скромными аккордами фортепиано, представляет не единственную личность — интонация здесь жанрово (песенно-танцевально) опосредована и передаёт всеобщее спокойно-радостное настроение. Как видно в этом романсе, при сольном выражении коллективных эмоций высказывающий их всё же выступает не как индивидуум, а как человек, принадлежащий к некой общности людей.

Наконец, при ситуативной мотивированности и индивидуализированности эмоция становится неотъемлемой от конкретного человека, то есть *индивидуальной*. Именно Лиза и именно в дан-



ной фазе оперной интриги открывает свою истерзанную душу в арии «Откуда эти слёзы» из «Пиковой дамы» П. Чайковского; не кто иной, как Татьяна из его же «Евгения Онегина» живёт своей эмоциональной жизнью в сцене письма из Второй картины. Достоверность в данных обстоятельствах и самой эмоции, и характера её переживания должны расцениваться как проявление индивидуальной личности.

Приведённые нами параметры эмоции далеко не однозначно раскрываются в музыке, в каждом из них возможны свои колебания и даже противоречия. В начале мазурки Ф. Шопена *op. 7 No 2 a moll* мелодический, фактурный и тональный элементы интонации направлены на элегическую эмоцию, которой противоречит придающий взволнованность темп *Vivo, ma non troppo* (пример № 1). Изначальная двойственность эмоции усугубляется неустойчивостью, появлением впоследствии новых эмоциональных оттенков: негодования (т. 7–8), настойчивой горестной жалобности (т. 17–24). Так в очередной раз подтверждается тезис о бесконечном богатстве и динамичности мира эмоций, требующего от аналитика, интерпретатора и слушателя максимума чуткости и деликатности.

Достаточно точная характеристика человека достигается воспроизведением его *речи*. Благодаря удачно отысканной речевой интонации в некоторых романсах А. Даргомыжского мы почти видим их персонажи: тугодума-недотёпу и его лукавую ворчащую жену («Мельник»), с грустью вспоминающего о достойно прожитой жизни солдата («Старый капрал»), «маленького человека» — титулярного советника и горделивую дочь генерала («Титулярный советник»), преисполненного собственным ничтожеством мелкого чиновника («Червяк»). Необычайно рельефны речевые портреты М. Мусоргского.

Мастерски рисует портреты действующих лиц, усиливая речевую характерность интонации, Р. Щедрин в опере «Мёртвые души». Медоточиво-любезный Манилов (у Гоголя: «...черты лица его не были лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...») изъясняется приторно-сладкими интонациями сентиментального романса. Упрямая ворчливая Коробочка, «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожай, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок

Пример № 1

Ф. Шопен. Мазурка *op. 7 No 2*

Example No. 1

Frederic Chopin. Mazurka *op. 7 No. 2*

The image shows a musical score for Chopin's Mazurka op. 7 No. 2. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system features a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, and ends with a *stretto* marking. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

в пестрядевые мешочки, размещённые по ящикам комодов», — назойливо бубнит. В музыкальном портрете бесшабашного хвастливого жизнелюба Ноздрёва («...здоровье, казалось, так и прыскало с лица его») немало размашистых, остро ритмованных скачков. Неуклюже резкие броски из одного регистра в другой, многочисленные неожиданные ритмические «срывы», бессвязная манера звукоизвлечения portamento и пение, как сказано в ремарке партитуры, «немного в нос» будто иллюстрируют данную Чичиковым одному из персонажей — Собакевичу — характеристику: «медведь! совершенный медведь». Из речевой интонации Плюшкина, кажется, выхолощено всё сколько-нибудь одухотворенное, человеческое (примеры № 2, а–д).

Возможности речевого интонирования отнюдь не фокусируются, как это может показаться, в крупно поданном, схематизированном, статичном портрете человека. Они много шире, как, например, в «Болтунье» С. Прокофьева, где резкие переходы от безостановочной скороговорки к лирической распевности, вскрывающие сложную психическую конституцию героини, выстраивают многоплановый образ. Последовательное изменение речевых интонаций способно также детализировать динамику самого образа. Это убедительно сделано, например, в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос», где мы становимся свидетелями напряжённой душевной жизни героини, говорящей по телефону с бросившим её возлюбленным. В образе, складывающемся на основе преимуще-

Пример № 2 (а, б, в, г, д)
Р. Щедрин. «Мёртвые души»

Example No. 2
Rodion Shchedrin. “Dead Souls”

a) *Andante amoroso* Манилов

 О, Павел Иванович! О, я бы с радостью отдал бы

б) *Andante moderato* Коробочка

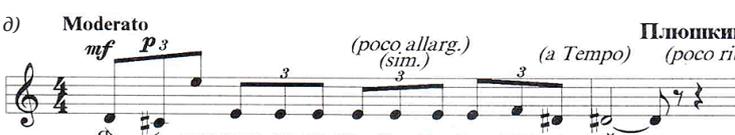
 Ох, батюшки, беда, времена плохи. Неурожай да убытки.

в) *Allegro di marcia* Ноздрев

 По-здравь! продулся в пух! Не загни я после па-ро-ле на про-кля-той се-мер-ке ут-ку,

г) *Moderato* Собакевич

 Тол-ку-ют: про-све-щень-е, про-све-щень-е,

д) *Moderato* Плюшкин

 Я дав-нень-ко не ви-и-и-и-жу гос-тей,



ственно выразительности речи, показательна не только речевая индивидуальность, характерность, но и то, как организован процесс речевого самовыражения — избегание повторов и симметричности, аperiodичность, неожиданные переходы.

Помимо монолога, музыкальный образ не менее ярко запечатлевает и диалог, обмен репликами. Чаще диалогически чередуются контрастные высказывания, ассоциируясь со спором, самоутверждением, увещанием «действующих лиц», стремлением убедить друг друга, настоять на своём. Напомним излюбленную венскими классиками вопросо-ответную природу тем симфонии «Юпитер» Моцарта; медленной части IV фортепианного концерта, первых частей фортепианных сонат ор. 2 № 2, ор. 10 № 2, ор. 27 № 1, ор. 31 № 1, ор. 31 № 2, ор. 90 Бетховена. При интонационном сходстве реплик диалог расценивается нами как внутренний, протекающий в сознании человека — так видится состояние человеческой души романтиками (этюд ор. 25 № 7 Шопена, *Warum?* из «Фантастических пьес» Шумана).

Как мы замечаем, выразительность характеристики человека, «схваченного» в манере его «говорения», настолько убе-

дительно, что выдвигается композиторами как художественная задача и в музыке инструментальной, как, например, у Бетховена (добавим к уже названному речитативы в I части V симфонии, начале финала IX симфонии, в репризе I части фортепианной сонаты ор. 31 № 2), Шостаковича (в симфониях, во второй части «Речитатив и ария» из Квартета № 2 ор. 68). В этой связи показательна пьеса Щедрина «Разговоры» из фортепианной «Тетради для юношества».

Художественный образ пьесы — беседа двух персонажей. Интонационно он решён как обмен темпово и метроритмически свободными речевыми репликами. Поначалу они идентичны и демонстрируют приоритет первого персонажа (его речь протекает в более высоком регистре) и полное единение с ним второго (имитации в нижнем голосе).

Продолжается, однако, беседа не столь гладко. В её ходе возникают вопросы, несогласия, недоумение; инициативу перехватывает второй говорящий. Настойчиво-требовательные высказывания первого не находят поддержки. Уход реплик его собеседника в «родной» низкий регистр окончательно фиксирует отдаление говорящих, их взаимное непонимание (пример № 3).

Пример № 3
Р. Щедрин. «Разговоры»

Example No. 3
Rodion Shchedrin. "Conversations"

Rubato, ma rapido

В центре музыкального образа могут стоять **двигательные характеристики** человека: плавно и грациозно скользят дельфийские танцовщицы в одноимённой прелюдии Дебюсси; бодро и радостно шагает поутру мальчик Петя в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьева, степенно ступают сваты и тучей налетают гайдамаки в его же опере «Семён Котко». Через пластику мы получаем возможность узнать не только о переживаемой в данный момент эмоции, тоне, в котором находится субъект, но и о чём-то значительно большем — о чертах его характера. Не удивляет, что пластические характеристики персонажей шумановского «Карнавала» — изнеженность и чувствительность Пьеро, гримасничество и ужимки Арлекина, меланхолическая мечтательность Эвзебия, взрывчатая непредсказуемость Флорестана, хрупкость и нежность Киарины — оказались настолько точны, что повлекли за собой оркестровку (А. Глазуновым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым,

Н. Черепниным, А. Аренским) и балетную постановку (М. Фокиным) этого фортепианного цикла.

Яркие двигательно-пластичные образы персонажей созданы С. Прокофьевым в балете «Ромео и Джульетта»: безрассудно-неугомонный Меркуцио, мудрый рассудительный патер Лоренцо, неумолимо жестокие Монтекки и Капулетти. Один из персонажей — Джульетта — достоин особого разговора.

На протяжении балета пластический образ главной героини претерпевает серьёзные изменения, но все основные черты её характера собраны в номере под названием «Джульетта-девочка». В лёгких воздушных пассажах основной музыкальной темы Джульетта предстаёт непоседливой беспечной шалуньей (пример № 4). Следующая музыкальная тема (лёгкие *staccatti* в *Vivace*) высвечивает в персонаже свой, комически-игривый, штрих. Очередная эпизодическая музыкальная тема (аккомпанированная кантиленная мелодия в *As dur*) вводит

Пример № 4

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

Example No. 4

Sergei Prokofiev. "Romeo and Juliet."
"Juliet as a Girl"

Vivace ♩ = 144





лирическую интонацию и спокойно-размеренную пластику. Утончённо-возвышенной свободной мечтательности полна очередная *C-dur*'ная тема. Если учесть, что после первоначальных показов в темах появляются существенные смысловые нюансы (в коде тема мечтаний звучит загадочно-насторожённо, а восходящие гаммообразные пассажи — нерешительно), пластический портрет юной Джульетты оказывается многогранным и детально «прорисованным».

Задачей музыкального образа может стать запечатление **мышления** человека. Воссоздавать мыслительный аспект человека отчасти умеет и музыкальная интонация. Правда, с последней обычно связываются такие элементы мысли, как понятия. В компетенции же музыкального образа находится *процесс* мышления. Он подразумевает соответствующий эмоциональный настрой — спокойный, довольно устойчивый (особенно поначалу), с невысоким уровнем интенсивности. Необходимая для него психическая предпосылка — сосредоточенность. В немалой степени названные условия обеспечиваются медленным темпом и спокойной однообразной ритмикой.

Становление мысли — образная сфера, облюбованная полифонической музыкой. Полифонические жанры и формы, включая фугу, в большинстве случаев пользуются обобщённо-абстрагированными интонациями, отдалёнными от конкретики жанра, обходясь в качестве интонационного материала общими формами движения или же уравновешивая ими любые проявления индивидуализации (в фуге интонационно «индивидуальная» часть темы гасится «общей» частью, выпуклая рельефность темы — «расплывчатостью» интермедий). Полифония располагает к пребыванию в довольно ровном спокойном

эмоциональном состоянии, избегающем эксцессов. И то, и другое оптимально для переключения на ток мысли, не отвлекающийся ни на внешние «раздражители», ни на интенсивные внутренние переживания.

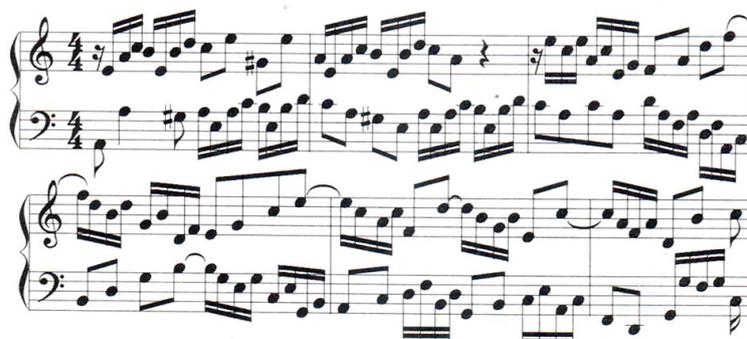
На процесс мышления, и порой довольно активный, указывает интонационная драматургия. Её задача — подать образ не как уже существующую, «сформированную» целостность, а как процесс постепенного становления, поиска мысли, разворачивающийся словно в присутствии слушателя. Отвечая определённым традициям *музыкально-интонационного становления* (интонационному сквозному развитию, интонационному конфликту, интонационному произрастанию и т. д.), интонационная драматургия в то же время следует и нормам *общей логики*. Здесь мы обнаруживаем тезис, его подтверждение, его анализ и обсуждение, его опровержение, его доказательство и утверждение. Показательно воспроизведение операций анализа (разрушения целостности музыкальной темы) и синтеза (порождение новой целостности, например образование темы *Adagio* Симфонии *c moll* Танеева из мотивов тем главной и побочной партий первой части).

Вот как осуществлено самодвижение мысли в двухголосной инвенции Баха *a moll* (пример № 5). Инвенция представляет собой сквозное развитие простого, имитационно проведённого интонационного ядра — волны со стремительным арпеджированным подъёмом и замедленным скачкообразным спуском. Ядро закрепляется и сразу же подвергается «рассмотрению»: преобразуется в обращённую волну (т. 3), секвенцируется (т. 3–6), дробится (т. 5–6).

Следующий этап «обсуждения» ядра (т. 6–17) — различные тональные ракурсы его бытия: *C dur*, *a moll*, *G dur*, *e moll*.

Пример № 5
И.С. Бах. Инвенция *a moll*

Example No. 5
J.S. Bach. Invention in *A minor*



Дальнейшая проверка тезиса на тональную «прочность» — перенос посредством секвенций в *d moll*, *C dur*, *h локрийский* — зарождает сомнения, так как, трансформируясь в уменьшённые септаккорды (т. 14–17), он звучит неуверенно, вкрадчиво, на время потеряв былую лапидарность. Возобновление основной тональности в т. 18 и плавные переходы имитационной полифонии в контрастную не только возвращают исходному тезису определённость, но и усиливают её. Даже мелькающие время от времени уменьшённые созвучия не в состоянии поколебать той уверенности, которая приобретена начальным импульсом к концу пьесы.

Развёртывание и самоутверждение мысли мы проследили в небольшой интонационно однородной пьесе. Однако общая логика этого процесса воспроизводится и в более сложных полифонических сочинениях. Те же стадии сменяют друг друга, например, в последней фуге *d moll* из цикла прелюдий и фуг ор. 87 Шостаковича. Мысль-импульс подвергается здесь очень длительному и обстоятельному анализу (только в экспозиции

четырёхголосной фуги тема проводится шесть раз). Опровержение тезиса совпадает с введением новой контрастной темы. Наконец, фаза утверждения осуществлена совмещением тем, логической процедурой синтезирования тезиса и антитезиса и достижением единства высшего порядка.

Ассоциации с процессом размышления не случайно вызывает именно полифоническая музыка — имитационная фактура и трансформации темы едва не иллюстративно воспроизводят фазы выдвижения, обсуждения и утверждения идеи. Напомним в этой связи, что одно из толкований фуги риторикой XVIII века — это диспут. А. Должанский правомерно назвал фугу «тезисом с последующим доказательством»². Закономерно и раздел «О науке» в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса выполнен как фуга. Однако процесс мыш-

² Должанский А.Н. Относительно фуги // Должанский А.Н. Избр. статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151.



ления не обязательно «овеществляется» в полифонии. Музыка гомофонно-гармонического склада также в состоянии его моделировать. Правда, здесь интонации не столь абстрагированы, но всё же они не выходят за пределы жанровых границ речи, в которой преимущественно и высказываются мысли, или напевно-декламационного синтеза. Спокойная эмоция и ровное поступательное продвижение на основе гомофонно-гармонического склада — по-прежнему необходимые условия для раздумий. Все они соблюдены в пьесе ор. 32 «Размышление» А. Глазунова для скрипки и фортепиано.

Пьеса выдержана в спокойно-светлых тонах. Её открывает интонационный импульс — волна с гаммообразным

взлётом мелодии и мягким синкопированным спуском (т. 3). Интонационно вся пьеса представляет собой многократные секвентно-вариационные преобразования этого ядра, где каждая фаза показывает его новый ракурс. В первой фазе-волне (т. 3–8) секвенцирована синкопированная фигура (пример № 6а). Вторая волна (т. 8–21) линейно и ритмически «выпрямляет» мотив интонационного ядра — крошечную синкопированную волну. В третьей фазе развития (т. 22–34) интонационное ядро вспыхивает новой тональной краской — *B dur*. В последней фазе, коде пьесы, исходная интонация постепенно лишается прежней мелодической и ритмической индивидуализированности, практически окончательно превращаясь в гамму (пример № 6б).

Пример № 6а
А. Глазунов. «Размышление»

Example No. 6a
Alexander Glazunov. "Meditation"

Пример № 6б
А. Глазунов. «Размышление»

Example No. 6b
Alexander Glazunov. "Meditation"



Ассоциация интонационной драматургии с процессом мышления обычно подкрепляется структурированием интонационного потока. Конечно, выделить какие-то структуры, специфические именно для воплощения мышления, невозможно. Тем не менее структурирование ткани таково, что обнаруживает рассудительность мыслящего субъекта и целенаправленность мыслительного процесса. Это особенно важно в начальной фазе, ибо далее процесс может быть более свободным. В приведённой ранее инвенции Баха начальный шеститакт содержит тенденцию к дроблению, а затем к некоторому укрупнению. В пьесе же Глазунова реализована модель поэтапного интенсивного укрупнения: 2 + 4 + 13. И первый, и второй принципы вполне отвечают музыкально-интонационному развороту мысли. Скорее в качестве эквивалента мышления менее приемлемо иное — последование однотипных единиц (периодичность) как слишком статичное «стояние» на месте, математически пропорциональные структуры и квадратность как свидетельства логических схем-абстракций, чуждых естественному самодвижению мысли, и, наконец, конструктивно-хаотический «беспорядок».

Бесконечно многообразны и запечатлеваемые музыкой *психические состояния* человека. Психическое состояние — сложное, достаточно устойчивое явление, охватывающее всю психику человека в целом, включая эмоции, речевое самовыражение, мыслительные и двигательные процессы, по которым оно опознаётся. Психологам известны комплексы признаков, по которым опознаётся то или иное состояние: человек *радующийся* подвижен, смешлив, многословен, общителен; человек *удивляющийся* растерян, бездвижен, издаёт восклицания; человек *страдающий* молчалив, малоподвижен, плачет, не желает общаться; человек *гневающийся* аффективно жестикулирует, кричит, теряет самообладание³. Добавим также наблюдение В. Медушевского, который небезосновательно связывает психические состояния с физиологическими процессами, такими как дыхание⁴.

³ Лабунская В.А. Невербальное поведение. Р/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1986. С. 51–57.

⁴ Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 72–77.



Психологи выделяют множество состояний, прибегая к их классификациям, на чём мы сейчас останавливаться не будем. Для нас важно то, что музыка старательно осваивает спектр психических состояний. Особенно она преуспела в XIX–XX веках, когда круг привычных ранее, довольно ясных, несложных для атрибуции состояний стал активно пополняться, в том числе и так называемыми «изменёнными состояниями». Назовём лишь некоторые из них. Романтически настроенный лирический герой любит грезить (в «Грёзах» А. Бородина, П. Хиндемита, Р. Шумана, Первой симфонии «Зимние грёзы» и фортепианных «Сладкой грёзе», «Грёзах», «Вечерних грёзах» П. Чайковского). Он делится переживанием своих сновидений («Ночь и сны» Ф. Шуберта; «Сновидения» Э. Грига и Р. Шумана; «Сны» С. Прокофьева; «Мечты (Сны)» Б. Сметаны).

Ему мерещатся причудливые образы и сцены (в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза; «Фантастических танцах» Д. Шостаковича, «Фантастических пьесах» Р. Шумана; «Иллюзиях» Э. Грига; «Видениях» Ю. Буцко, Д. Лигети, Ф. Листа, Р. Малипьеро; «Вызове видений» А. Русселя; «Петербургских видениях» С. Слонимского; «Наваждении» С. Прокофьева; «Миражах» Э. Артемьева и Д. Смирнова; «Призраках» Е. Фирсовой).

В музыке XX века величина искажения восприятия бывает столь велика, что указывает на специфическое, болезненное, состояние (в сцене бреда князя Андрея из оперы «Война и мир» С. Прокофьева, в «белой музыке» для камерного оркестра «Безумие» А. Кнайфеля, «Безумном видении» Е. Фирсовой). Человек часто теряется в сомнениях, мучительно терзается, бывает подвержен предчувствиям (в оркестровых «Предчувствиях» А. Шёнберга), прострации, мистическим погружениям и массовому психозу (в финале «Огненного ангела» С. Прокофьева), депрессиям

или стрессам (в «Ожидании» А. Шёнберга).

Порой субъект впадает в оцепенение (в Прологе «Руслана и Людмилы» М. Глинки, квинтете «Мне страшно» из I картины «Пиковой дамы» П. Чайковского, «Оцепенении» для фортепиано Ю. Буцко) — то спровоцированное созерцанием природы (в «Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа), то естественно продолжающее длительное любование идеалом (в Ноктюрне *b moll* op. 9 № 1 Ф. Шопена), то, по достижении апогея аффектации, спасительно переключающее из реально переживаемой эмоции в нивелирующую её заторможенность (в разделе *Nach und nach immer lebhafter und stärker* «Юморески» op. 20 Р. Шумана, в Trio Мазурки *As dur* op. 7 № 4 Ф. Шопена). Его манит медитирование (в четырёх медитациях «Вознесение» и девяти медитациях «Рождество Господне» О. Мессиаана; «Медитациях» В. Бирика, С. Губайдулиной, В. Дешеева, В. Сильвестрова, Б. Тищенко; «Нирване» Т. Маюдзуми).

Не довольствуясь преходящими состояниями, музыка стремится запечатлеть более устойчивые свойства человека. Одно из них — **темперамент**. Из множественного чередования сильно контрастирующих (в том числе темпово и метрически) интонаций складывается диалог сангвиника с меланхоликом в Трио-сонате *c moll* для двух скрипок и баса К.Ф.Э. Баха. Узаконенная психологией типология обусловила художественные концепции Темы с четырьмя вариациями П. Хиндемита и симфонии № 2 К. Нильсена, названных «Четыре темперамента», а также Трио для скрипки, тромбона и фортепиано «Темпераменты» В. Успенского.

Среди музыкальных образов встречаются и такие, которые запечатлевают, помимо названных, и иные свойства личности — волю, память, ощущения, восприятие. Наиболее основательно, однако, человека представляет **характер**.

Характер объединяет интеллектуальные, эмоциональные, волевые качества и проявляет себя в деятельности. В характере раскрываются отношения человека к себе, другим людям, коллективу, обществу, базовым принципам бытия, вещам. В зависимости от них, различают характеры сильный и слабый, мягкий и твёрдый и т. д. Тот или иной склад душевной жизни, «нрав» человека достоин стать музыкальным образом.

Для обстоятельной музыкальной обрисовки человека особенно удобна опера. К многогранной характеристике персонажа располагает не только сольный раздел оперы (ария, монолог), но и ансамблевая сцена. Сюжетная коллизия застаёт персонажа в различных ситуациях и заставляет его реагировать, вскрывая всё новые и новые черты характера. Неудивительно, что именно в опере созданы глубокие, незабываемые образы-характеры Риголетто, Виолетты, Бориса Годунова, Татьяны Лариной, Катерины Измайловой. Очевидно, благодаря слову возрастает возможность представлять характер и в романсе (у Даргомыжского, Мусоргского).

Сложность, многосоставность характера, казалось бы, должна быть притягательна для музыканта. Однако в инструментальной музыке она скорее оборачивается едва преодолимой композитором трудностью. «Чистая» музыка более преуспела в воплощении отдельных черт характера, складывающихся в неразвёрнутый портрет-маску. Такие портреты в инструментальных сочинениях в немалой степени инспирированы театром и напоминают традиционных сценических персонажей — благородного отца, изящную юную девушку, легкомысленно-кокетливую служанку, бесстрашного героя.

Вероятно, развивая афористичную мысль Гайдна о том, что квартет — это беседа четырёх неглупых людей, от лица «одной умной женщины» дал характе-

ристики инструментам гайдновского квартета французский писатель Стендаль: «...первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого, соседа, причём такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее склонен соглашаться с мнением остальных её участников, чем высказывать свои собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе»⁵.

Некоторые портреты дорастают до подлинных, многогранных образов-характеров. Один из таковых дан в прелюдии «Генерал Лявин — эксцентрик» Дебюсси.

Портрет реально существовавшего человека, клоуна, эквилибриста, фокусника Эдуарда Ла Вина, — апофеоз музыкальной эксцентриады. Перед нами непредсказуемый в своих репликах, движениях и поступках человек. Его портрет соткан из музыкальных «гримас», «ужимок», «прыжков», «острот», «насмешек». Игровая природа интонации сказалась в многочисленных контрастах (динамических, ритмических, регистровых, артикуляционных), фрагментарности

⁵ Стендаль. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии. Жизнь Россини. М.: Правда, 1959. С. 36–37.



и «клочковатости» мотивов-импульсов, «не желающих» вплестаться в единую линию развёртывания. Многократные тончайшие варьирования крошечных мотивов обнажают черты неуёмной натуры (примеры № 7, а–е). Запечатлённый в портрете артист — человек остроумный, непоседливый, деятельный.

Как мы видим, воссоздавая человека, музыкальный образ вбирает в себя то, что уже было заложено в музыкальной интонации, — способность воплощать разнородные черты личности. В этом смысле он — продукт совокупного действия музыкальных интонаций. Однако несмотря на то, что многое уже запрограммировано интонациями, музыкальный образ отличается от них значительно большей детализированностью и полнотой характеристики субъекта, что позволяет составить о последнем более глубокое представление.

Мир. Вторая из названных ранее сфера музыкальной образности охватывает окружающую среду, в которую человек погружён. Как и в случае с музыкальной интонацией, её сформировали такие «предметы» отображения, как природа (природные стихии, явления, флора и фауна), городская среда, космическое пространство, общественно значимые ценности, законы, традиции (религиозные, философские, этические и эстетические, типовые и ситуативные модели жизни общества). Не останавливаясь на каталогизации каждой из этих составляющих Мира, укажем лишь на их качественную разнородность — здесь соединились, с одной стороны, образы максимально приближенные к нашему жизненному опыту (иллюстративно-изобразительные), с другой же — максимально от него отдалённые (абстрагированные). Рассмотрим их.

Пример № 7 (а–е)
К. Дебюсси. «Генерал Лявин — эксцентрик»

Example No. 7
Claude Debussy. “General Lavine — Eccentric”

Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

The musical score consists of five sections (a-e) for piano and bass. Section a) is marked 'f strident' and 'p'. Section b) is marked 'ff' and 'p'. Section c) is marked 'ff' and 'sff'. Section d) is marked 'f'. Section e) is marked 'f'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions like 'm.g.' and 'm.d.'.

Необычайно широкую область сферы Мир составляют образы **иллюстративно-изобразительные**. Музыкальные образы этого типа довольно явственно уподобляются явлениям и процессам, известным по жизни. Они воссоздают свойства материального мира: лёгкость или тяжесть, плотность или прозрачность, блеск или матовость, гладкость или шершавость, цельную монолитность или рыхлость и даже его освещённость, цветовые характеристики, конфигурацию, траекторию движения. Иллюстративно «достоверные» образы активно вызывают ассоциации, причём не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные, вкусовые.

К предметно-изобразительной сфере правомерно отнести, скажем, плеск воды (море у А. Глазунова, Л. Грабовского, К. Дебюсси, Н. Римского-Корсакова; ручьи в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена, фортепианной пьесе Э. Грига «Весной» и «Весенних водах» С. Рахманинова, песнях Ф. Шуберта; мягкие переливы волн в многочисленных баркаролах), блеск огня (в финалах «Гибели богов» Р. Вагнера и «Орлеанской девы» П. Чайковского, в последних куплетах Песни Марфы и самосожжения раскольников из «Хованщины» М. Мусоргского, у А. Скрябина, в арии Огня из оперы «Дитя и волшебство» М. Равеля).

Здесь же находятся изображаемые музыкантами обитатели природы: животные (симфоническая сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Зверинец» («Бестиарий, или Кортеж Орфея») Ф. Пуленка), в том числе многочисленные птицы и насекомые, а также растительный мир («Каталог цветов» Д. Мийо, «В лесу» М. Чюрлёниса). В художественном произведении мы слышим урбанистическую среду — работу машин и механизмов (поезд в «Попутной песне» М. Глинки, песне «Пути-дороги» И. Дунаевского, пьесе «Пасифик 231» А. Онеггера, финале бале-

та «Анна Каренина» Р. Щедрина; станки в «Заводе» А. Мосолова) и многое другое.

Для яркого и убедительного иллюстративного эффекта бывает вполне достаточно интонационно указать на отдельные признаки изображаемого и тем самым лишь обозначить предмет или явление. Однако порой необходима более тщательная и длительная интонационная работа, только в результате которой — уже в образе — появится «зримо» воспринимаемое. В этом нуждаются запечатлеваемые музыкой явления, не мгновенно охватываемые взором, а длительно обозреваемые и, возможно, со временем изменяющиеся. Длящегося созерцания требует пьеса «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига. Светлая мажорная волнообразная интонация фиксирует эмоциональный строй природы, а мелькающие в ней мелизмы могут быть проассоциированы с пением птиц. Однако главным образом пьеса становится другое — *восход солнца*. Рассвет изображён длительным варьированием начальной интонации, приводящим к расширению диапазона; постепенным захватом верхнего регистра; обогащением тембровой палитры; тональным перекрашиванием интонации, в которой словно переливаются солнечные лучи.

В последние десятилетия притягательной для композиторов образной сферой, нуждающейся в длительном интонационном процессе, стал космос — происходящие в нём явления и объёмы, глобальное пространство и время, формы космической энергии (импульсы, излучения, потоки, вибрации, вспышки, сияния, всплески, сгущения и разряжения). Загадочный феномен манит слушателя в опусах «Атмосферы» Д. Лигети, «От каньонов к звёздам» О. Мессиана, «Вспышка» П. Булеза, «Дыхание Космоса» и других опусах В. Ульянича. Разумеется, в данных случаях ассоциативная энергия слушателя сопоставляет звучащее не с реальным опытом



человека, а с тем, какой образ космоса сформировался в его сознании.

В сфере, именуемой Мир, находятся также **образы-абстракции**. С общественно значимыми ценностями соотнесены образы Судьбы, бесконечности, Прекрасного, Добра и Зла, Любви, Родины, Хаоса и т. п., коими изрядно населена музыка. Сюда же относятся образы-символы религиозного происхождения (Судный день, принесение жертвы, восхваление Богородицы, *memento mori*) и мифологии (олицетворяющий силу искусства Орфей, принёсший огонь людям Прометей). К образам-абстракциям, словесно формулируемым как этические, эстетические, религиозные, философские категории, принадлежат как объективно существующие данности (Родина, культура, мир, город, история, движение, игра), так и понятия, рождённые мыслью человека, но дистанцированные от него, автономизированные (мечта, Идеал, совершенство, Любовь). В качестве примеров образов-абстракций назовём романтические идеалы (скажем, у Шопена, Листа), Рок Чайковского, «грандиозность» и «утончённость» Скрябина.

Итак, сфера Мир объединила образы, очерчивающие Бытие — как онтологическое, так и социально регулируемое. Указание на них — задача, подвластная уже лаконичной музыкальной интонации. Однако вырастающему на основе становления и взаимодействия интонаций музыкальному образу присущи большая внутренняя детализированность, масштабность и временной разворот художественных «событий».

Музыка. Следующая область музыкального содержания, ранее уже названная нами, — музыка как вид искусства [5]. В неё погружает **звучание как самоценность**, На статус главного «действующего лица» способен претендовать даже звук.

Сколь бы дерзкой ни казалась претензия единичного звука на целостный

художественный образ, подобная задача ему порой на самом деле посильна. Его смысловая весомость способна возрасти до такой степени, что он достигает статуса художественного образа. Впечатляющие, например, в музыке композитора Э. Денисова звуковые эффекты, о которых говорят Ю. Холопов и В. Ценова: «стрельба», «уколы», остроритмизованные точки, «россыпи» точек, пуантилистические «всплески», «шорохи», «гладкие нити» и т. д.⁶

Композитор вправе подвергнуть звук «анатомированию». Препарирование звука может привести к выявлению его акустических компонентов, его обертонового ряда. Внутри образа разворачиваются драматургические «события», в ранг которых возводятся изменения параметров звука, таких как высотность, тембр, регистр, динамический нюанс, *attacca* и т. п.

Поиском «празвучаний», связывающих музыку как художественный феномен и звучащую природу, были одержимы ещё романтики. Из обертонов выстраиваются многие их аккорды (особенно у Шопена, Листа); многообразными способами арпеджирований воспроизводятся «фантазирующий перезвон», «внутренние звуковые переливы», переборы струн эоловой арфы порывами ветра⁷. Беспрецедентно Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера — на протяжении 136 тактов «играющее» красочными блика-

⁶ Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 313 с.

⁷ См. об этом: Лобанова М.Н. Проблемы музыкального синтаксиса и семантики в эпоху барокко и романтизма (к вопросу о моделировании «внутренней» и «внешней речи в музыке») // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. Вып. 144. С. 46–47; Махов А.Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М.: Лабиринт, 1993. С. 71–84.

ми ми-бемоль-мажорное трезвучие есть не что иное, как разложенный на свои составляющие звук, рождающий исчерпывающий образ-символ «доисторического», мифологического пред-бытия, «начала всех начал».

Интерес к звуку и его эстетическим свойствам заметно активизировался в музыке XX века. Настойчиво приглашает вслушаться во внутреннюю структуру тона А. Кнайфель в Вариациях и строфе посвящения «Вера» (памяти Веры Комиссаржевской) для оркестра струнных инструментов. В ряде пьес этого десятичного цикла (№ 4, 5, 7, 10) композитор словно «собирает» «расплывающийся» целостный звук-пятно из «обертонов». Не абсолютная, а «искажённая» звуковосотность обертонов формирует и соответствующий, раздираемый внутренними противоречиями, жёсткий, «кричащий», переполненный экспрессией «тон».

О самоценности звучания приходится говорить также в тех случаях, когда генеральная художественная задача заключается в воссоздании тембрового облика какого-либо музыкального инструмента — его фонических особенностей, приёмов игры на нём. О большом художественном значении «иллюзорных тембров» (термин В. Цытовича) в фортепианной музыке К. Дебюсси пишет Л. Гаккель — колокола (в «Затонувшем соборе», «Мёртвых листьях», пьесе «Колокола сквозь листья» из цикла «Образы»), гитары (в «Вечере в Гренаде», «Прерванной серенаде»), флейты (в «Вереске», «Террасе, посещаемой лунным светом», «Шести античных эпитафиях»), струнных («флажолеты» в третьей октаве в «Террасе...»)⁸.

В качестве образов-звучаний композиторами облюбованы колокола (в кон-

церте для оркестра «Звоны», «Русских звонах» из «Концертино» для хора и «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина, пьесе «Звонили звоны» из «Альбома пьес для детей» Г. Свиридова, произведениях Ф. Листа), куранты (в «Вандомских курантах» для фортепиано Д. Лесюра), фанфары (в одноименной пьесе из «Тетради для юношества» и увертюре «Симфонические фанфары» Р. Щедрина, в оркестровой пьесе «Фанфара» М. де Фальи). В «Русских наигрышах» для виолончели solo Р. Щедрин подражает свистульке, балалайке, контрабасу. Особенно часто музыкальный образ становится звуковым эквивалентом какого-нибудь инструмента: гудка, балалайки, барабана, трубы, рожка и т. д. — в детской фортепианной музыке.

Интонационно и образно более сложный случай — пьеса *Concordanza* для 10 инструменталистов (1971) С. Губайдулиной. Образ здесь вырастает из множества перипетий, происходящих в сфере звучания. «Действующие лица» произведения — конкорданс (согласованность) и дискорданс (рассогласованность). Музыкальный образ пьесы складывается из их взаимодействия. Нечто подобное происходит и в Пассакалье из Первого фортепианного концерта Р. Щедрина, пьесе № 6 из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» Н. Мясковского, в пьесе Ч. Айвза «Плохие решения — и хорошее» и других сочинениях. Однако в них диатоника и хроматика нагружаются символизирующим музыку прошлого и настоящего значением. Помогают таковому жанровая и стилевая конкретность каждого из антиподов. В сочинении же Губайдулиной гармоничность и дисгармоничность звуковых сочетаний лишены жанрово-стилевой определённости, тем самым слушательское внимание заостряется на акустической самоценности звучаний.

Взаимодействие тональной и атональной систем в пьесе обретает концепту-

⁸ Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Сов. композитор, 1990. С. 32–33.



ально направленный характер. Угадывается стремление к гармонии и устою, что отвечает названию пьесы. Она развёртывается как достижение и утверждение незыблемого покоя в бескомпромиссной борьбе с антиподом — нарочитым непостоянством, дисгармонией. Вырисовывается несколько этапов их взаимодействия от многоликой панорамы звукового хаоса в начале через непосредственное противоборство консонанса и диссонанса (трезвучия у струнных

и жёсткие вертикали духовых в ц. 22 и далее — пример № 8) до кодового обобщения и итога: кластер $d - es - e - f$ постепенно превращается в унисон e , закрепляющийся во всех регистрах и тембрах. Полный ясности и уверенности, он прекращает полемику, утверждая идеально-ясное, совершенное, вечное.

Спектр специфически музыкального, показываемого музыкальным образом, не ограничивается звуковым началом. Он включает в себя палитру элементов

Пример № 8

С. Губайдулина. *Concordanza*

Example No. 8

Sofia Gubaidulina. *Concordanza*

The image shows a page of a musical score for Example No. 8, measures 22 and 23. The score is for a symphony orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor.(F)), Violin (V-no), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C.-b.). Measures 22 and 23 are highlighted with a box. The score shows a transition from 6/4 to 3/4 time signature. Dynamics include *ff* and *p*. Performance instructions include "non vibrato" and "p non vibrato".

музыки (органные Хроматическая фантазия и fuga *d moll* и дорийская Токката и fuga *d moll* И.С. Баха и «Багатель без тональности» Ф. Листа; прелюдии «Чередующиеся терции» К. Дебюсси; крупно «портретирующие» лады, интервалы, аккордику пьесы из «Микрокосмоса» Б. Бартока; *Crescendo e diminuendo* для клавесина и 12 струнных Э. Денисова, *Pianissimo...* для оркестра А. Шнитке, струнный квартет «Антифоны» С. Слонимского), сложившийся в ней жанровый арсенал («реанимация» гавота в творчестве С. Прокофьева, старинных танцев — в «Паване на смерть инфанты» и «Гробнице Куперена» М. Равеля, фортепианной Сюите ор. 25 А. Шёнберга), существующие стилевые модели (в «испанских» увертюрах М. Глинки, нескольких «испанских» произведениях М. Равеля, «Итальянском каприччио» П. Чайковского, «японских» «Эстампах» К. Дебюсси, в серии пьес-стилизаций «В манере...» А. Казеллы, полистилевых вариациях), выработанные техники письма (апофеоз полифонической оснащённости композитора в фуге и ричеркаре, демонстрация виртуозного полифонического письма как первозадача «Музыкального приношения» И.С. Баха и «Полифонической тетради» Р. Щедрина, монтажирование калейдоскопически пёстрого множества тем в «Токкатине-коллаж» и финале Второго фортепианного концерта Р. Щедрина), отточенные типы композиции (соната как воплощение диалогически развёртывающегося движения к цели; концентрическая планировка как знак эстетического совершенства в арии Царевны-Лебедь из оперы «Сказка о Царе Салтане» Н. Римского-Корсакова и — как один из аспектов Игры в фортепианном цикле *Ludus tonalis* и одноактном скетче «Туда и обратно» П. Хиндемита). В образе, погружающем в тайны музыки, должное отдаётся также манифестированному исполнительскому мастерству (в этюде, вокализе, концерте, виртуозной пьесе, джазовой импровизации).

Итак, нам открылся своего рода «каталог» музыкальных образов, который охватил отображения Человека, Мира вне человека и Музыка. Однако, несмотря на обширность возможностей, кроющихся в этой триаде, необходимо признать, что за её пределами остались предметные области, которые не получили закрепления в какой-то одной сфере. Это своего рода универсалии, крупные категории, способные адаптироваться к любой из рассмотренных нами сфер. Одна из таковых — **движение**.

Названная категория органично связана с коренной чертой музыки как вида искусства — её преимущественно (но не исключительно) временной природой. Поэтому движение несложно усмотреть в ранее представленных нами трёх образных сферах, например, Человек: эмоция раскрывается в изменении её оттенков, мышление — это процесс развёртывания мысли, не говоря уже о двигательно-жестикультурных характеристиках человека. То же мы наблюдаем и в образах, дистанцированных от человека: сфера изобразительности вбирает в себя массу пребывающих в движении одушевлённых и неодушевлённых объектов (животные, пламя, вода, ветер и т. д.), образов обобщённых и абстрактных (неперсонализированные неконкретизированные процессы приближения — удаления, увеличения — уменьшения, уплотнения — разрежения и т. д.). Те или иные акустически-эстетические качества постепенно обнаруживаются также в длении звучания и становлении образа из сферы Музыка.

Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что в рассмотренных образных сферах оно порой способно занимать существенные позиции, затмевая собою то, кто/что именно движется. Смещение смыслового центра тяжести на продвижение речи показательно, например, для оперных и кантатно-ораториальных речитативов, для моно-



логов-рассказов (в фортепианной пьесе «Разговоры» Р. Щедрина исходные речевые характеристики говорящих похожи, не индивидуальны, главный же интерес слушателя прикован к ходу и результату диалога).

Сдвиг смыслового акцента в сторону движения — не редкость и в сфере предметно-изобразительной. Казалось бы, перед нами парадокс: «визуальный» образ, довольно полно воспринимаемый одномоментно, воплощается не интонационной «вспышкой», а длительным интонационным становлением. На самом деле никакого противоречия здесь нет, ибо восход солнца (в упомянутом ранее «Утре» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, «Рассвете на Москва-реке» из «Хованщины» Мусоргского, во Второй картине «Евгения Онегина» Чайковского, пьесе «Пробуждение птиц» О. Мессиана с первоначальным подзаголовком «Весна» и подробным описанием в программе постепенного перехода от полночи к восходу солнца), приближающаяся гроза с громом и молниями (в «Пасторальной симфонии» Бетховена, начале оперы «Отелло» Верди, скрипичном концерте «Весна» Вивальди, «Севильском цирюльнике» Россини), затмение (в «Князе Игоре» Бородина и «Ярославне» Тищенко), сгущение тумана (в конце Первой картины Третьего действия «Китежа» Римского-Корсакова), приближение-приход и удаление-исчезновение (Лоэнгина в одноимённой опере Вагнера, Весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова), таяние (Снегурочки) и т. п. — процессы временные.

Уже в приведённых нами примерах заметно, что движение не только скрыто в глубинах музыкального образа, характеризующего человеческую личность или её окружение, но и способно становиться его сутью. Не будет ошибкой слышать в джазовой импровизации бесконечный ток неуёмной энергии. В этюде осуществляется самодвижение фактурно-ритмического импульса при очевид-

ном снижении интонационной индивидуализированности последнего. Те или иные типы метроритмической организации пластики олицетворяются танцами, объединёнными в барочную сюиту — грандиозную космогоническую картину Движения. (Решению такой художественной задачи способствуют обобщённость ключевых интонаций, интонационная однородность каждой пьесы, сквозное интонационное становление со слабо дифференцированными формообразующими функциями экспонирования — развития — завершения.) Постепенное присоединение новых голосов и безостановочное их взаимодействие в фуге также порой олицетворяют собой «чистое» движение (вспомним: *fugare* означает «бежать»). О. Соколов обращает внимание на специфическую моторность токкаты и то, что «известное понятие “общих форм движения” в токкате приобретает буквальный смысл: авторы стремятся сосредоточить внимание на образе движения как такового, намеренно отвлекая слушателя от того, что именно движется»⁹. Торжество моторики — содержание жанра *perpetuum mobile* («Вечное движение» А. Вустина, Н. Паганини, Ф. Пуленка, А. Пярта, А. Черепнина, И. Штрауса).

Из сказанного ясно, что процесс движения, охватывающий собой почти всё пространство музыкального образа, может моделироваться как общая закономерность бытия, то есть как образ-абстракция. Как таковое оно манифестируется композиторами XX века в заголовках «Движение» (у Э. Артемьева, Л. Берио, К. Дебюсси, Э. Денисова, Д. Лигети, А. Онегера) или «Движения» (у Н. Корндорфа, Ф. Пуленка, И. Стравинского). Не менее

⁹ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. С. 30.

явственно и другое: движение как своего рода *modus vivendi* способно стать одним из ракурсов любой образности.

Такой же — универсальный — статус присущ ещё одной категории — *игре*. Посвятивший ей специальное фундаментальное исследование Й. Хёйзинга называет игру «свободной деятельностью, которая осознаётся как “невзаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладеть играющим, не преследуя при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определённым правилам...»¹⁰.

Казалось бы, игрой занят человек, стало быть, её стихия относит нас к первой из ранее названных образных сфер. Тем не менее игру в музыку допустимо расценивать и как концентрацию сущности бытия, непосредственно не связанного с субъектом. В игровом аспекте видится, скажем, природа («Игра воды» Равеля, «Игра волн» из трёх эскизов «Море» Дебюсси, «Шум леса» из Двух концертных этюдов Листа).

Довольно сильно игровое начало в таком виде общественной жизни, как танец — от магического, священного, культового у первобытных народов до празднично-увеселяющего и спортивного в наше время. «Танец есть сама Игра», — небезосновательно считает Хёйзинга¹¹. Именно с ней мы имеем дело в танцевальных музыкальных пьесах. Композитор представляет нам возможность ощутить и осознать самоценность танцевальной стихии и в масштабных музыкальных спектаклях (танцы на ба-

лах в «Иване Сусанине» Глинки, «Лебедем озере» и «Спящей красавице», «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» Чайковского, «Ромео и Джульетте», «Золушке» и «Войне и мире» Прокофьева; «Князе Игоре» Бородина, «Весне священной» Стравинского).

Музыка не обошла вниманием игру в карты (балет «Игра в карты» Стравинского, «Пиковая дама» Чайковского, оперы «Игрок» и «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), трактуя её не столько как досуг, сколько как философскую доктрину жизни — игру с Судьбой.

В инструментальных пьесах для начинающих немало детских игр.

Вполне очевиден игровой аспект не только сфер Человек и Мир, но и — Музыка. «Музицирование несёт в себе самом почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы “обычного” бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание», — пишет Хёйзинга¹². Выдающийся нидерландский мыслитель также обращает внимание на то, что в арабском и германских языках (к ним следует добавить и русский) исполнение на музыкальном инструменте называется игрой. Именно в этом, специфическом значении — музицирование — игра опять-таки проявляет себя в песнях Орфея из одноимённой оперы Глюка, песнях Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова, музыкальных развлечениях девушек во второй картине «Пиковой дамы» П. Чайковского или царедворцев во втором действии оперы «Пугачёв» В. Кобекина.

¹⁰ Хёйзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 24.

¹¹ Там же. С. 186.

¹² Там же. С. 56–57.



Игровая природа музыки по-своему осознаётся композиторами XX века. Она осмысливается как звуковая игра — в продолжающем традиции гармонического варьирования романтиков и русских композиторов ладотональном варьировании (пьеса № 81 «Странствование» из «Микрокосмоса» Б. Бартока) и полифункциональных, политональных модификациях; в самодостаточном анализе звуковой ткани («Игры звуков» В. Котоньского, «Игра тембров» Е. Адлера). В игру вступают стили и жанры (в «Токкатине-коллаж» из «Полифонической тетради», финальной части Второго фортепианного концерта, пьесе «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина). Игровое структурирование произведения, шутливо продекларированное В. Моцартом как следующее выбросу жребия, в музыке наших современников стало принципом созидания алеаторического опуса («Людмила» из «Силуэтов» Э. Денисова, ряд произведений Р. Щедрина). Игровое усиление визуального начала музицирования привело к появлению инструментального театра, основанного на преувеличенной значимости жестикуляции и телодвижений музыкантов, их перемещениях по сцене.

Поскольку игра столь многолика, в музыке она выражается самыми разными средствами, но, пожалуй, основным принципом её воплощения является вариативность. Вариативно-изменчиво при этом ведёт себя любой из выразительных компонентов — фактура, регистр, ритм, тембр и т. д. Так решены многие шутливо-игровые образы у Гайдна, одна из граней характера Людмилы (во второй части её арии) из «Руслана и Людмилы» Глинки. Наряду с вариативностью игра раскрывает себя и через диалогичность (в теме «Блестящего каприччио» Вебера), монтаж (у Щедрина), полифоничность (стретты,

зеркальный канон, инверсия в «Полифонической тетради» Щедрина).

Подытоживая разговор об Игре, выскажем, как и в случае с категорией Движение, два соображения: о возможности показать её в музыке как абстракцию (скажем, в бессюжетном балете «Агон» Стравинского, «Движении» из «Образов» Дебюсси) и — о гибкости и адаптивности этого концепта к любой из сфер рассматриваемой нами триады.

В завершение панорамы образных сфер музыки укажем на важную закономерность музыкального образа: в нём вполне вероятно обнаружить черты сразу нескольких образных сфер. Это свойство музыкального образа правомерно назвать *синтетичностью*, интегративностью, которая ведёт к смысловой неоднозначности. В музыкальном образе потенциалы разных сфер могут реализовывать себя **одновременно**, спрессовываясь в неразделимый комплекс. Так, музыкальный образ, создаваемый прежде всего приметами речи персонажа, не исключает также участия двигательного-жестикультивных, как их называл Б. Асафьев, «немых» интонаций. У Даргомыжского исповедь Старого капрала «дисциплинирована» маршевой ритмоформулой, в угодливой речи Червяка распознаётся подобострастие не только в мыслях, но и поступках. Социальные акценты — величаявая независимость и благополучие контрастируют униженности и обездоленности — в двойном портрете Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» из «Картинок с выставки» поставлены воссозданием одновременно и речевых, и жестикулятивных свойств персонажей. В разухабистой речи Гришки Кутерьмы из «Китежа» Римского-Корсакова едва не видятся также гротесковая жестикуляция и «неверная» пританцовывающая походка (пример № 9). Понятно, что союз пластических и речевых свойств личности делает музыкальный

Пример № 9
Н. Римский-Корсаков.
«Сказание о невидимом граде Китеже»

Example No. 9
Nikolai Rimsky-Korsakov.
“The Legend of the Invisible City of Kitezh”



образ «стереофоничным» и тем самым более рельефным и убедительным.

Столь же вероятен в пределах одного образа **последовательный** переход из одной образно-художественной сферы в другую. Прячущаяся в образе-мышлении эмоция порой постепенно захватывает субъекта и на время оттесняет собою сосредоточенное обдумывание — такая драматургическая стратегия многих медленных частей сонатно-симфонических циклов. Она также воспроизведена в анализируемом ранее «Размышлении» Глазунова для скрипки и фортепиано.

Вступая во взаимодействие, те или иные аспекты музыкальной образности получают определённое значение (что прослеживается, например, в публикациях [6; 7; 8; 9]¹³). В фортепианной пьесе Грига «Весной» op. 43 № 6 из «Лирических пьес», например, «человеческое» и «природное» начала находятся в весьма гибких сочетаниях. В первой её части устойчивое спокойное, статично-созерцательное эмоциональное состояние человека довольно условно связано с природой

(пример № 10а). Омрачение колорита среднего раздела уже двойственно — его можно понять и как рецидивы зимнего холода, сопротивляющегося весеннему солнцу и теплу, и как сопряжённую с природным катаклизмом тревогу, кульминация которой приходится на аффективно-страстные возгласы протеста. В репризном разделе воодушевление и ликование субъекта недвусмысленно мотивировано пробуждением природы, интонационно обозначенной арпеджированными-струениями весенних ручейков (пример № 10б). Стало быть, эмоциональный компонент образа, заданный в начале, в последующих двух разделах пьесы дополняется всё более конкретизируемым пейзажно-визуальным.

Итак, прояснились некоторые закономерности такого элемента структуры музыкального содержания, как музыкальный образ — представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании. Открылась своего рода панорама из множества встречающихся в музыке «предметов» отображения, которые группируются в сферы Человек, Мир и Музыка. Её дополнили концепты Движение и Игра, проникающие в любую из составляющих этой триады. Оперевшись на определение музыкального образа и удостоверившись в том, что именно он умеет запечатлевать, естественно углубиться в вопрос: какими свойствами он обладает.

¹³ См. также: Kazantseva L.P., Volkova P.S. Semantic Analysis of a Musical Work // In: Proceedings of the Worldwide Music Conference 2021 / Khannanov I. D., Ruditsa R. (eds.). (Current Research in Systematic Musicology, vol. 8.) Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74039-9_7



Пример № 10а
 Э. Григ. «Весной»
 Example No. 10a
 Edvard Grieg. "In Spring"



Пример № 10б
 Э. Григ. «Весной»
 Example No. 10b
 Edvard Grieg. "In Spring"



Продолжение следует



 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 

1. Королевская Н.В. Смысл и подходы к исследованию музыкального смыслообразования в отечественной музыкальной науке // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 249–255. <https://doi.org/10.30853/mns200587>
2. Тулаева В.В. Проблема эстетического суждения о музыкальном образе в исследованиях 20–30-х годов XX века в России // Современные проблемы науки и образования. 2022. № 2. <https://doi.org/10.17513/spno.31594>
3. Паршина Л.Г., Карпушина Л.П. Формирование готовности студентов к раскрытию музыкального образа (в рамках дисциплины «Основы музыкально-теоретических знаний») // Гуманитарные науки и образование. 2021. Т. 12. № 2. С. 75–83. https://doi.org/10.51609/2079-3499_2021_12_02_75
4. У Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. 2021. № 12. С. 2803–2807. <https://doi.org/10.30853/mns20210486>
5. Григорьев А.Ф., Целковая Ю.М., Захарченко Н.С. Образ музыки как феномен культуры // KANT: Social Science and Humanities Series. 2022. № 3 (11). С. 94–103. <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2022-11.8>
6. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>
7. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 68–83. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.68-83>
8. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
9. Королевская Н.В. Смыслообразование в сонате *h moll* Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: «нефаустианский» сюжет // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4. С. 125–130. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Информация об авторе:

Л.П. Казанцева, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки.



 REFERENCES 

1. Korolevskaya N.V. Meaning and Approaches to Studying Musical Meaning Formation in the Russian Musical Science. *Manuscript*. 2022;13(12):249-255. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns200587>
2. Tulaeva V.V. The Problem of Aesthetic Judgment of a Musical Image in the Studies of 1920–1930s in Russia. *Modern Problems of Science and Education*. 2022;(2). (In Russ.) <https://doi.org/10.17513/spno.31594>
3. Parshina L.G., Karpushina L.P. Formation on Students' Readiness to Reveal the Musical Image (Within the Framework of the Discipline "Fundamentals of Music and Theoretical Knowledge"). *The Humanities and Education*. 2021;12(2):75-83. (In Russ.) https://doi.org/10.51609/2079-3499_2021_12_02_75
4. Wu Mi Na. Image of Man in Huang Ji's Chamber Vocal Work. *Manuscript*. 2021;14(12):2803-2807. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns20210486>
5. Grigoriev A.F. The Image of Music as a Cultural Phenomenon. *KANT: Social Science and Humanities Series*. 2022;(3):94-103. (In Russ.) <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2022-11.8>
6. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Genre and Style Properties. *ICONI*. 2021;(4):159-179. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>
7. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Concept, Sound Aspect, Semantics. *ICONI*. 2021;(3):68-83. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.68-83>
8. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Aesthetic and Historical-Culturological Aspects. *ICONI*. 2022;(1):120-137. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
9. Korolevskaya N.V. Meaning Generation in F. Liszt's Sonata *h moll* in the Light of Dedication to R. Schumann: Neo-Faustian Story. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2018;(4):125-130. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
Professor of the Department of Theory and History of Music.

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Гладкова М.П. Диалектика постижения смысла музыки: дис. ... канд. филос. наук. Тюмень, 2005. 142 с.
2. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. М.: Музыка, 1965. 354 с.
3. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания : Методич. пособие / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 2002. 128 с.
4. Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и свойства // Материалы Международной научно-практической конференции «IV Серебряковские чтения». Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2007. Кн. I. Музыковедение. Философия искусства. С. 169–173.
5. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. 132 с.
6. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
7. Королевская Н.В. Образ как основа музыкального смыслообразования // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы / ред.-сост. А.И. Демченко. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2018. Т. 2. С. 135–154.
8. Рыбак Н.Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 228 с.
9. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.
10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2014. 320 с.
11. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции / Московская гос. консерватория. М., 2010. 348 с.
12. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. — Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
13. Fonagy I., Magdics K. Emotional Patterns in Intonation and Music // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1963. Bd. 16. H. 3. S. 293–326.

