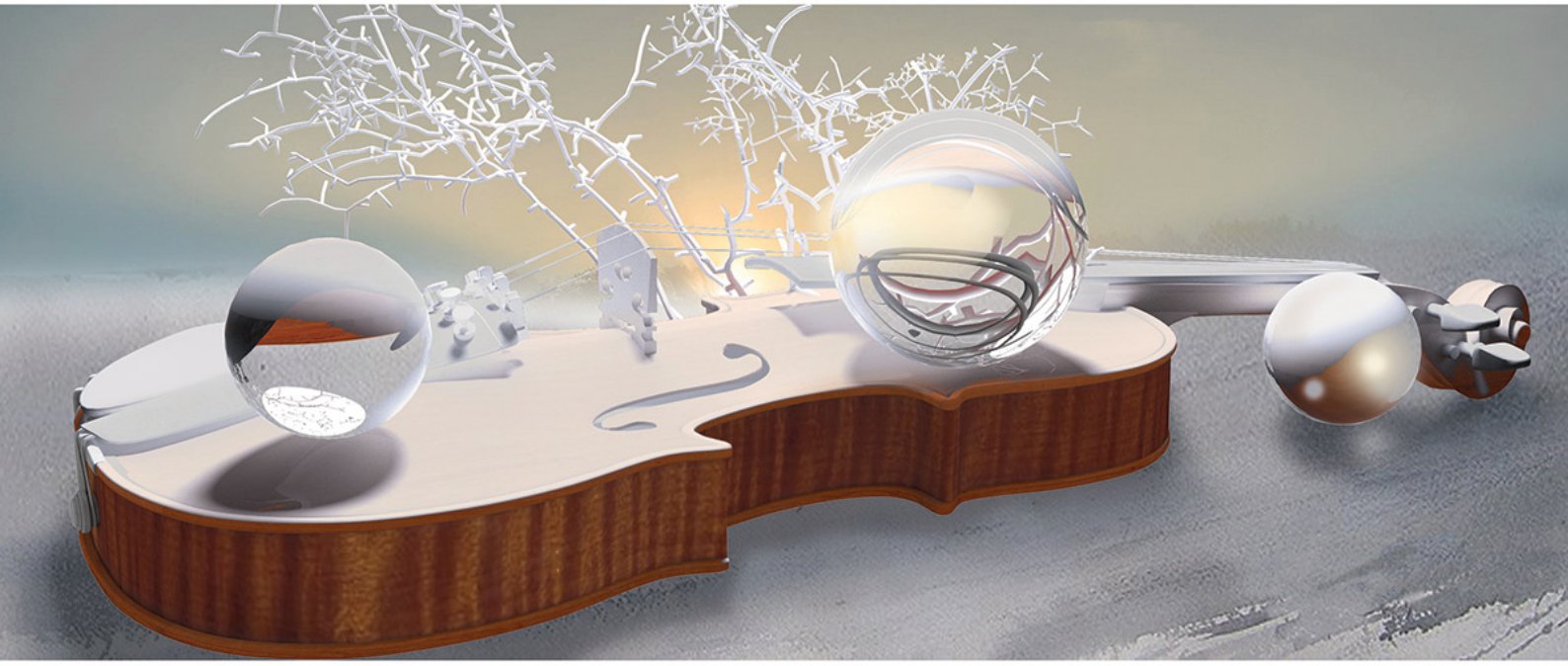
ISSN 2658-4824 (Print)

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ICONI

2019, № 4

ИКОНИ / ICONI
Искусство. Культура. Образование. Научные исследования
2019, № 4

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print) DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Редакционная коллегия Международного отдела

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

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

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

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

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

Синь Чень, Синьянский педагогический университет, Китай

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

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

Учредители

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

Научно-производственная фирма «Восточная печать»

ICONI
Art. Culture. Education. Scholarly Research
2019, No. 4
Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824 (Print) **DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4**

Editor-in-Chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editorial Board of the International Section

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

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

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

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

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

Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China

Maria Strenacikova, Dr.Sci. (Technical). Academy of Beaux-Arts, Slovakia

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

Founders

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

Firm for Research and Production "Oriental Print"

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

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

Заместитель главного редактора
Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения, профессор

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

Редактор
Мингажев Артур Аскарович

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Вёрстка: Кудаярова Юлия Маратовна

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

*Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.*

*Официальный сайт журнала:
http://journaliconi.com*
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4

EDITORIAL STAFF

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

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

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

Editor
Artur A. Mingazhev

Design: Vilur R. Shakirov
Coding: Yulia M. Kudayarova

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

*Published four times a year.
Negotiable price.*

*The official website of the journal is
http://journaliconi.com*
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4

Подписано в печать 30.12.2019. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 16,51. Заказ № 67.
Тираж (печатный) 100 экз.

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

Издательство: Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание»:
Российская Федерация, 450106, г. Уфа
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корпус 1, оф. 306
Тел.: 8 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

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

Signed in for printing 30.12.2019. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 16,51. Order No. 67.
Run of 100 copies (Print).

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

Publishing House: Scholarly-Methodical Center
“Innovation Art Studies”:
Russian Federation, 450106, Ufa
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306
Telephone: 8 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

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

СОДЕРЖАНИЕ

Диалог культур

Nataliya A. Malshina, Mu Quanzhi
The Mechanisms of Development of Musical Culture Industry in Russia and China: Educational Cooperation.....6

Этнокультура народов мира

Коноплева Н.А., Федорова С.Н.
Взаимосвязь элементов природного и культурного наследия Якутии в позиционировании региона и развитии этнокультурного туризма 14

Книжная культура и дизайн

Васильева А.Ю.
Каллиграфия как инструмент развития проектного мышления дизайнера.....27

Эстетический реализм

Len Bernstein
The Art Way of Seeing and the Pride We Are Looking For: The Life and Work of Edward Weston.....34

Музыка и живопись

Котович Т.В.
Опера «Победа над Солнцем» как ключевое событие школы Казимира Малевича (УНОВИС).....45

Музыкальное искусство

Зайцева М.Л., Будагян Р.Р., Чекменёв А.И.
Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке.....53

Подшивалова С.А., Шмакова О.В.
Образ Яромира в художественной системе оперы-балета «Млада» Николая Римского-Корсакова 61

Современный композитор

Edward Green
Interview with Ge Gan-ru.....76

Орлов В.В.
Ансамбль «Театр новой музыки»: история, деятельность, новые формы.....85

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И.
Творчество Н.Я. Мясковского.....91

Горбунова И.Б.
Музыкальный синтезатор..... 111

Творческая педагогическая мастерская

Климова Н.В.
Визуализация музыки как способ функционирования современного произведения: Эдисон Денисов, «Три картины Пауля Клее»..... 130

Университетская библиотека

Ахмадуллин М.Л.
Искусство национальной книги..... 142

CONTENTS

Dialogue of Cultures

Nataliya A. Malshina, Mu Quanzhi
The Mechanisms of Development of Musical Culture Industry in Russia and China: Educational Cooperation.....6

Ethnic Culture of the Peoples of the World

Nina A. Konopleva, Sardana N. Fedorova
Interrelation of the Elements of Yakutia's Natural Cultural Heritage in the Region's Positioning and the Development of Ethno-Cultural Tourism 14

Book Culture and Design

Anna Yu. Vasilieva
Calligraphy as an Instrument of Development of the Designer's Project-Oriented Thought ...27

Aesthetic Realism

Len Bernstein
The Art Way of Seeing and the Pride We Are Looking For: The Life and Work of Edward Weston 34

Music and Painting

Tatiana V. Kotovich
The Opera "Victory over the Sun" as the Crucial Artistic Event of Malevich's School (UNOVIS).....45

The Art of Music

Marina L. Zaitseva, Regina R. Budagyan, Alexei I. Chekmenev
Interpretation of the Concepts of "Mass Culture" in Presentday Humanitarian Sciences 53

Svetlana A. Podshivalova, Olga V. Shmakova
The Image of Yaromir in the Artistic System of Nikolai Rimsky-Korsakov's OperaBallet "Mlada" 61

Contemporary Composer

Edward Green
Interview with Ge Gan-ru.....76

Vladimir V. Orlov
The Ensemble "Theater of New Music": Its History, Activities and New Forms.....85

The Lecturer's Tribune. Authorial Courses

Alexander I. Demchenko
The Musical Oeuvres of Nikolai Myaskovsky 91

Irina B. Gorbunova
The Musical Synthesizer 111

Creative Pedagogical Workshop

Nataliya V. Klimova
Visualization of Music as a Means for the Contemporary Composition to Function: Edison Denisov, "Three Pictures by Paul Klee".....130

University Library

Mars L. Akhmadullin
The Art of the National Book 142

ISSN 2658-4824 (Print)
UDC 008+140.8
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.006-013

Nataliya A. Malshina
Mu Quanzhi

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-1632-538X
malsnataliya@yandex.ru

Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory
Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0003-2396-2213
muquanzhi@yandex.ru

Н.А. Мальшина
Му Цюаньчжи

Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-1632-538X
malsnataliya@yandex.ru

Нижегородская государственная
консерватория имени М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0003-2396-2213
muquanzhi@yandex.ru

The Mechanisms of Development of Musical Culture Industry in Russia and China: Educational Cooperation

The increasing globalization and internationalization of the cultural industry requires careful consideration of the global trends in the development of the cultural industry. During the last decade many Asian countries, especially China, have also taken a leading position in the global market of services of the cultural industry. China has achieved an impressive amount of success in the development and industry of culture and tourism around the world. The relevance of this study is due to the opportunities and need to make use of the experience of China for the development of the cultural industry and, primarily, musical culture in Russia. The development of the cultural industry, the experience of propaganda, the experience of opposing the Western model, and the experience of financing and internationalization must be studied and adapted to Russian conditions. After the Nanjing Peace Treaty of 1842 there began a gradual influence of European artistic achievements on China. Solo violin, chamber and orchestral music became widespread, the system of professional training for violinists

Механизмы развития индустрии музыкальной культуры России и Китая: образовательное сотрудничество

Возрастающие глобализация и интернационализация индустрии культуры требует тщательного рассмотрения общемировых тенденций развития индустрии культуры. Азиатские страны и Китай, особенно в последнее десятилетие, захватывают ведущие позиции на глобальном рынке услуг индустрии культуры. Китай достиг впечатляющих успехов в развитии и индустрии культуры и туризма по всему миру. Актуальность настоящего исследования обусловлена возможностями и необходимостью использовать опыт Китая для развития индустрии культуры, и в первую очередь, музыкальной культуры в России. Опыт организации управления развитием индустрии культуры, опыт пропаганды, противостояния западной модели, опыт финансирования и интернационализации должен быть изучен и адаптирован к российским условиям. После мирного договора 1842 года начинается постепенное проникновение в Китай европейских достижений. Получает значительное распространение скрипичная

began to take shape, and Chinese composers started composing their first works for the violin. In the context of the formation of a contemporary model of relations between Russia and China, scientific and educational cooperation involves a detailed analysis of the mechanisms of the organization of partner countries and the identification of possible ways of cooperation in this area. The development of the management experience of cultural industry, propaganda experience, the experience of opposition to the Western model, and the experience of financing and internationalization must be studied and disseminated in the Russian context.

Keywords:

musical culture industry in Russia and China, music education, violin art.

сольная, камерная и симфоническая музыка, начинает складываться система профессионального обучения скрипачей, китайские композиторы создают первые произведения с участием скрипок.

Ключевые слова:

индустрия музыкальной культуры в России и Китае, музыкальное образование, скрипичное искусство.

Для цитирования/For citation:

Malshina Nataliya A., Mu Quanzhi. The Mechanisms of Development of Musical Culture Industry in Russia and China: Educational Cooperation // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 6–13.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.006-013.

1. Introduction

In present-day conditions the cultural industry is becoming one of the stimulators of economic growth (providing up to 5 % of GDP of the economies of Russia and China) [6]. In order to provide opportunities to increase its attractiveness of investment, it is necessary to study the paths of its development through the project activity, the system of multi-channel financing of culture, which would create the prerequisites for the emergence and implementation of new ideas in the field of culture, contributing to its formation as an integrated source of income.

This work focuses on the study of the fundamental foundations of the functioning of the music culture industry in Russia and China and aims at solving the scientific problems of substantiating the directions of its support, creating mechanisms for the development of the music culture industry, possible strategies for the development of the culture industry in the regions of the Russian Federation and the provinces of China in order to improve its efficiency and increase its contribution to regional economic growth, as well as the development of international Russian-Chinese cooperation in the music sphere.

2. Discussions

2.1. Exploring Opportunities and Partnerships

This work involves the study of the possibilities and mechanisms of development of international cooperation in the educational musical sphere – the creation of conditions in the future for the work of the Saratov educational and cultural amalgamation – a regional educational alliance in the field of development and commercialization of the music culture industry (with the opportunities of training in other countries), coordination of technical

conditions, characteristics and disciplines; promotion of international cooperation in the field of fundamental research, development of new areas of education and culture, exchange of experience and development of joint recommendations on the evaluation of education and culture of Russia and China and further areas of cooperation; creation of conditions for the implementation of joint research projects by scientists from Russia and China; and collective publications and promotion of Russian scientists.

Modern Chinese researchers have systematized and published generalizing scholarly works on the history of Chinese-European cultural events ("The History of Musical Contacts between China and Europe" by Tao Yabin, "The First Western Orchestra of China. A Study of the Orchestra, Gotta"by Han Guohuan, "Russian Musicians in China" by Zuo Zhenguan), the principles and incentive data in the works of Angelina Sergeevna Alpatova, Tuyana Batorovna Budaeva, Oksana Borisovna Nikitenko, Peng Cheng, Gene-Ira, Nelly Grigorievna Shakhnazarova, Grigory Mikhailovich Shneerson, Shen Xingyang, and Violetta Nikolaevna Yunusova, Eastern and Chinese music discussed in the works of Igor Petrovich Blagoveshchensky, Lev Solomonovich Ginzburg and Vladimir Yurievich Grigoriev, Ruan Ting, Liu Jingzhi, Lev Nikolaevich Raaben, Su Xia, Georgy Garievich Feldgun, Qian Renping, Zhang, Baili, Israel Markovich Yampolsky, and Yan Baozhi, who wrote about the European, Russian and Chinese musical art.

At the present time there are no special holistic studies of Chinese music available in Russian. From the works devoted to its separate aspects, we shall name only a review article by Liu Junli [11], the focus of which is the national repertoire. The author of the article correctly highlights Ma Sicong as a key figure in the development of Chinese violin music, and also indicates the main directions of development of the national school of composition. Other works by these and other scholars are only partially concerned with the issues of Chinese violin music. Valuable information on concert life in China and some of the Chinese violinist-soloists is contained in the thesis of Luo Zhihui [3]. The researchwork of Lou Shi is devoted to the development of symphonic music, while the dissertations of BianMeng and Xu Bo [10] deal with the formation of Chinese culture of piano performance. The research works of Liu Qing [5], Huang Xianyu [9] and Hu Yijuan [8] are devoted to the system of music education in China and mentions the musical training of violinists. Abundant factual material about the activities of Russian violinists and violin teachers in China is presented in the worksof Zuo Zhenguan [10], Liudmila Fedorovna Goverdovskaya [1], Georgy Vasilievich Melikhov, and Olga Koreneva.

In China researchers have addressed the theme of Chinesenational violin music more frequently. The fundamental scholarly works of Qian Genping and Zhang Baili, Yang Baozhiare devoted, respectively, to the history of Chinese violin musical composition and performance. The authors' main attention is focused on the early stages of the development of the art of the violin in China. The initial stages of violin studies are covered in the book Cao Li. Higher musical education in Chinese conservatories (in particular, violin) is described, mainly, in the perspective of comparison of the European and Chinese music education systems. Many works are devoted to the issues of the violin technique, mostly based on the review and popularization of generally accepted methods of teaching and analysis of the activities of individual pedagogues.

2.2. Economic Basis

Around the time of the 1970s, structural changes began to occur in the economies of developed countries, which radically transformed the relations between theirrespective sectors. The process of deindustrialization and economic growth began, focusing mainly on the development of the service sector, which has progressed faster than industry in all countries. As a

result of these processes, up to 70 per cent of the GDP in economically developed countries is produced in the services sector, with growth rates (up to 16 per cent per year) much higher than in trade (7 per cent per year).

In most developed countries, the development of the cultural industry has led to an increase in the gross regional product by 5-15%, causing them to become the leaders and examples of the world experience of increasing competitive advantages of the economy and stabilizing the social situation in particular regions (for example, in Berlin, 22% of the city budget income is presently provided by the sphere of culture).

According to the World Bank, art-related economy accounts for about 7% of the global GDP. According to UN statistics, the annual growth of art-related economy is at least 8.7%.

In developed countries, the sphere of culture is considered to be one of the important and prestigious sectors of the economy for investment. According to the statistics from UNCTAD, in 2018 the growth rate of international trade in cultural services amounted to 3%, a larger increase (4.5 %) was observed only in trade in computer and information services [13]. All of this testifies to the growing importance of the contribution of the cultural industry to economic development in present-day conditions and the prospects for the development of the cultural industry.

Comparing the financing of the cultural sphere in Russia in the context of international comparisons, in terms of per capita expenditure on culture, Russia closes the list of 25 countries, being ahead of only Greece and Bulgaria.

3. Results

3.1. The Dynamics of Development of Music Culture Industry in China

Based on the international dynamics of the development of cultural industries, the integration of Russian cultural processes into the world cultural space is most indispensable. Of particular interest is the musical culture of China, as there is already a proven technology of cultural and educational accumulation in China.

For many centuries, Chinese culture had had little contact with European culture. The turning point in history was the Nanjing Treaty of 1842, which signified the end of China's isolation. The process of gradual penetration of European achievements into China began, including those related to the culture of violin composition and performance.

European music penetrated into China through two main channels. First, European missionaries introduced Christian Church music to China. Secondly, in the milieus of the visitors to China from other countries, musical life was established on the European model, chamber ensembles were formed and secular music of 18th and 19th century composers was performed. The art of violin performance penetrated into China through both of the designated channels.

In the early 20thcentury, a numberof Chinese violin makers had become established in the country. The first of them was Situ Mengyang (司徒梦岩). In 1906, he enrolled in the Massachusetts Institute of Technology, where he studied shipbuilding, and in his spare time took violin lessons from E. Grunberg. At the same time, he visited the workshop of the famous American master Walter Solon Goss. In 1910, Situ Mengyan built his first violin and received the first prize for it at the International Exhibition in Panama.

The formation of national schools of classical music in different countries is a process based on a common foundation. In all Eastern musical cultures, the creation of national schools was accompanied by the solution of similar tasks: the development of European instruments and musical language ("intonation form"), the expansion of the genre sphere, as well as the search for "new compositional means" [2] and ways of combining non-European musical material with European means of working with it.

The process of formation of Chinese academic music as a whole has demonstrated these patterns, but, unlike many other national schools, where this process was uniform and did not cease from its development, in China, due to the tragic events of its national history in the 20thcentury, the path of formation was more forceful. A special role in the development of the art of music was played by the ten-year period of the Cultural revolution (1966–1976), when Chinese music actually abandoned all that it had accumulated over the previous 100 years.

Among Chinese researchers there is an absence of a single point of view on whether to consider this decade as a separate stage in the history of national music or the development, after which the progressive development has continued (the study of the events of the Cultural Revolution in China is still done very cautiously). Thus, speaking about music education, Liu Qing [5] distinguishes three stages: the period before 1949 (before the formation of the People's Republic of China), from 1949 to 1966 (before the beginning of the Cultural Revolution), and then, after omitting an entire decade, focus is made on the latest, modern period, since 1976, when the Cultural Revolution ended. Nonetheless, there has not been a complete disappearance of musical creativity, including that in the field of violin music, in the decade of the Cultural revolution. Therefore, in our opinion, it is more expedient to talk about four independent stages, each of which emerges as the result of specific historical conditions.

Thetime periods of the emergence of Chinese orchestral music are classified by Lou Shi [4]: the firstof them is the period of origin (mid-19th century – 1949), the formation of the aesthetic principles of the Chinese symphony (1949–1966), the decline caused by the Cultural Revolution (1966–1976), and the period of revival (1976–2000). A similar periodization is proposed by Bian Meng, considering the development of Chinese piano music. This periodization is generally applicable to Chinese violin music, as well.

3.2. Implementation

The increasing globalization and internationalization of the cultural industry requires careful consideration of global trends in the development of the musical culture industry. Asian countries, including China, have also taken a leading position in the global market of services of the cultural industry especially in the last decade. China has achieved impressive success in the development and industry of musical culture.

However, we consider it appropriate to make some clarifications in the existing periodization. The first and longest stage is very heterogeneous and may be divided into three smaller periods, during each of which Chinese violin music faced different challenges. In addition, the selected stages were preceded in China by a period of gradual development of European musical instruments in general, and the violin in particular. Thus, we arrive at the following periodization of the development of Chinese violin music:

• the prologue to its history: from the 16th to the mid – 19th centuries;

• thefirst period: from the mid – 19th century to 1949 (the formation of China), which includes three separate stages –

a) until the end of World War I

b) betweenthe two world wars (1919–1937)

c) the time of war (1937–1949);

• the second period: from the formation of the PRC to the beginning of the Cultural Revolution (1949–1966);

• the third period: the Cultural Revolution (1966–1976);

• the fourth period: from the end of the Cultural Revolution to the present time (1977 –).

Thus, in the 20th century in China, solo violin, chamber and orchestral music

became widespread, and the system of professional training of violinists began to take shape. Chinese composers composed their first works with the participation of violins, and the instruments of Chinese masters received international recognition. All this indicates that the Chinese violin culture began its active development.

The relevance of this study is due to the possibility and necessity to use the experience of China for the development of the cultural industry, and primarily musical culture in Russia.

Notwithstanding the abundance of materials related in various degrees to the issues of Chinese violin music, the available research works do not aim to present a systematic and holistic view of the process of its formation and development, and some aspects have still remained in sufficiently studied. Thus, despite the undoubted relevance of the stated topic, there exists an obvious gap in the study of it in modern music scholarship.

4. Conclusions

Further global integration of society, culture and business requires new mechanisms to ensure the development of cultural industries in Russia, taking into account the world experience of development, maximizing the use of resource potential and the adoption of verified organizational and economic management mechanisms for the development of the cultural industry [12].

Currently, the underdeveloped state of existent organizational and economic forms and the insufficient development of mechanisms for support and strategic elaboration of the cultural industry impede an adequate expansion of this sphere, and the structure of sources of investment of sociocultural projects of the Russian Federation reveals striking imbalance between the public and private sectors and the asymmetry between the needs and the opportunities for financing these projects. These aspects of the expansion of the cultural industry have not been sufficiently developed, which confirms the novelty and high relevance of this study.

In the available scholarly literature, the experience of Europe and America in the development and support of the cultural industry is studied in detail, but the experience of China remains in the shadows. In the context of the formation of a modern model of relations between Russia and China, scientific and educational cooperation involves a detailed analysis of the mechanisms of organization of partnering countries and the identification of possible means of cooperation in this area.

The experience of organization management in the development of cultural industries, the experience of propaganda, of confronting the Western model, and offinancing and internationalization is in dire need to be studied and disseminated in the Russian context.

REFERENCES

1. Goverdovskaya L.F. *Kul'turnaya zhizn' rossiyskoy emigratsii v Kitae v 20–40-e gody XX veka* [Cultural life of the Russian Émigrés in China from the 1920s to the 1940s]. Vladivostok: Vladivostok State University of Economics and Service, 2005. 128 p.

2. Drozhzhina M.N. *Molodye nactsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: avtoref. dis. … d-ra iskusstvovedeniya* [Young National Composers' Schools of the East as a Phenomenon of the Art of Music of the 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 49 p.

3. Luo Zhihui. *Konctsertnaya zhizn' v sovremennom Kitae: dis. … kand. iskusstvovedeniya* [Concert Life in Modern China: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2016. 213 p.

4. Lou Shi. *Simfonicheskie zhanry v kontekste kitajskoj fortepiannoj kul'tury: dis. … kand. iskusstvovedeniya* [Symphonic Genres in the Context of Chinese Piano Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 268 p.

5. Liu Qing. Periodizatsiya vysshego muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya v Kitae [Periodization of Higher Musical and Pedagogical Eeducation in China]. *The Emissia. Offline Letters: electronic scientific publication.* Herzen State Pedagogical University of Russia. URL: http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm (12.01.2018).

6. *Ministerstvo ekonomicheskogo razvitiya Rossiyskoy Federatsii* [The Ministry of Economic Development]. URL: http://economy.gov.ru/minec/activity/sections/innovations/politic/doc20120319_001 (21.03.2019).

7. Xu Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolneniya v Kitae na rubezhe 19 i 20 vekov: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of 19th and the 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 24 p.

8. Hu Yijuan. *Stanovlenie i razvitie muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya* [The Formation and Development of Music Education in China: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Minsk, 2010. 23 p.

9. Huang Xianyu. Sistema muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae [The System of Musical Education in China]. *Vestnik SPbGUKI* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture and Arts]. 2012. No. 2 (11), pp. 155–159.

10. Zuo Zhenguan. *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian Musicians in China]. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 334 p.

11. Liu Junli. Comparative study of the peculiarities of the Chinese folk instrument, the Erhu and the classical European violin. *Bulletin of the Belarusian State University of Culture and the Arts.* 2008. No. 9, pp. 95–100.

12. Malshina N. Ekonomicheskie i upravlencheskie problemy v oblasti kul'tury [Economic and Managerial Problems in the Field of Culture]. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 3rd International Conference on Judicial, Administrative and Humanitarian Problems of State Structures and Economic Subjects (JAHP).* 2018, pp. 94–99.

13. *UNCTAD: United Nations Conference on Trade and Development Prosperity for all. Statistics.* URL: https://https://unctad.org/en/Pages/Statistics.aspx (24.01.2018).

About the authors:

Nataliya A. Malshina, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Humanities, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru**

Mu Quanzhi, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Department of Philosophy and Aesthetics, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (603950, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-2396-2213,muquanzhi@yandex.ru**

ЛИТЕРАТУРА

1. Говердовская Л.Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20–40-е годы XX века. Владивосток: ВГУЭС, 2005. 128 с.

2. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения.

Новосибирск, 2005. 49 с.
3. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2016. 213 с.
4. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры: дис. … канд. искусствоведения. М., 2003. 268 с.
5. Лю Цин. Периодизация высшего музыкально-педагогического образования в Китае // TheEmissia. OfflineLetters: электронное научное издание. РГПУ им. А. И. Герцена. URL: http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm(дата обращения: 12.01.2018).
6. Министерство экономического развития Российской Федерации. URL: http://old.economy.gov.ru/minec/activity/sections/innovations/politic/doc20120319_001 (дата обращения: 2019/03/21.)
7. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XIX вв.: автореф. дис. …канд.искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
8. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае: автореф. дис. канд. искусствоведения. Минск, 2010. 23 с.
9. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГУКИ.2012. № 2 (11).С. 155–159 .
10. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2015. 334 с.
11. LiuJunli. Comparative study of the peculiarities of the Chinese folk instrument, the Erhu and the classical European violin // Bulletin of the Belarusian State University of Culture and the Arts. 2008. No. 9, pp. 95–100.
12. Malshina N. Ekonomicheskie i upravlencheskie problemy v oblasti kul'tury [Economic and Managerial Problems in the Field of Culture] // Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 3rd International Conference on Judicial, Administrative and Humanitarian Problems of State Structures and Economic Subjects (JAHP). 2018, pp. 94–99.
13. UNCTAD: United Nations Conference on Trade and Development Prosperity for all. Statistics. URL: https://https://unctad.org/en/Pages/Statistics.aspx (24.01.2018).

Об авторах:

Мальшина Наталия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-1632-538X, malsnataliya@yandex.ru

Му Цюаньчжи, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры философии и эстетики, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (603950, г. Нижний Новгород, Россия),

ORCID: 0000-0003-2396-2213,muquanzhi@yandex.ru

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 338.48
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.014-026

Н.А. Коноплева
С.Н. Федорова

Владивостокский государственный университет экономики и сервиса
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0002-5969-3193
nika.konopleva@gmail.com

Северо-восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова
г. Якутск, Россия
ORCID: 0000-0002-6013-3599
vip.sardana@mail.ru

Nina A. Konopleva
Sardana N. Fedorova

Vladivostok State University of Economics and Service
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0002-5969-3193
nika.konopleva@gmail.com

M.K. Ammosov North-Eastern Federal University
Yakutsk, Russia
ORCID: 0000-0002-6013-3599
vip.sardana@mail.ru

Взаимосвязь элементов природного и культурного наследия Якутии в позиционировании региона и развитии этнокультурного туризма

В статье представлена разработанная авторами типологическая модель природного и культурного наследия Якутии, содержательными элементами которой являются природные объекты и явления, материальные артефакты культуры, материально-духовные объекты и духовные элементы культуры. Данная модель демонстрирует относительно стабильную социокультурную информационно-ценностную систему, которая сформировалась в процессе адаптации населяющих регион этносов к чрезвычайно суровым природным условиям Севера. Объекты природно-культурного наследия образуют систему, характеризующуюся в сущностном отношении эффективными приёмами природопользования, самобытной материально-духовной культурой, многообразием стратегий жизнедеятельности и хозяйствования. Они проявляются в жёстком следовании природным ритмам, передаче последующим поколениям знаний об

Interrelation of the Elements of Yakutia's Natural and Cultural Heritage in the Region's Positioning and the Development of Ethno-Cultural Tourism

The article presents the typological model of Yakutia's natural and cultural heritage developed by the authors the substantial elements of which are natural objects and phenomena, material artifacts of culture, material and spiritual objects and spiritual elements of culture. This model demonstrates a rather stable sociocultural informational and value-conscious system, formed in the course of adaptation of the ethnicities inhabiting the region to the extremely severe environment of the North. The objects of natural cultural heritage create a system characterized in intrinsic relation by effective methods of environmental management, an original material and spiritual culture, a diversity of strategies of activity and managing. These reveal themselves in the rigid observation of natural rhythms, transfer to the subsequent generations of knowledge of features of the landscapes, natural resources, migrations of birds and animals, routes of nomadic wandering, places of settlements and nomadic housing, etc., as well as in the formation of a value-oriented spiritual bond

особенностях ландшафта, природных ресурсов, миграций птиц и животных, маршрутов кочевания, мест стойбищ и кочевого жилья и прочего, а также в формировании ценностно-духовной связи с исконной средой обитания, восприятием и воспеванием её красоты и особенностей.

Ключевые слова:

наследие, природные ресурсы, культурная ценность, этнокультурный туризм.

with the primordial habitat, as well as the perception and celebration of its beauty and particularities.

Keywords:

heritage, natural resources, cultural value, ethno-cultural tourism.

Для цитирования / For citation:

Коноплева Н.А., Федорова С.Н. Взаимосвязь элементов природного и культурного наследия Якутии в позиционировании региона и развитии этнокультурного туризма // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 14–26. **DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.014-026.**

1. Об уникальности модели природно-культурного наследия

Обширная территория Якутии характеризуется взаимодействием различных этнических общностей. Самосознание народов Якутии отражается в героическом эпосе Олонхо, фольклоре, мифах, легендах. Традиционное мировоззрение народов Севера — духовное единство человека и природы — способствует устойчивому развитию и функционированию экосистем, сохранению природного и культурного наследия народов.

Только сохраняя духовные и материальные ценности культуры, уникальные природные и культурные объекты, флору и фауну, представляющие значимость для государства, народа, истории и будущих поколений, можно быть уверенным в будущем нашей планеты. Культурное наследие, являясь информационным кодом культурных традиций, обычаев, религиозных представлений, концентрирующих в себе этническую картину мира и этническую культуру, может в совокупности с природным наследием стать туристско-рекреационным ресурсом для развивающегося в трёх взаимодополняемых направлениях этнокультурного туризма: познания культуры этноса и объектов природно-культурного наследия региона, охраны и возрождения его форм, диалога культур.

Совокупность природного и культурного наследия формирует единый комплекс «природно-культурное наследие» как единый этнический наследуемый ансамбль, сочетающий особенности природной среды обитания народов Якутии и сформированной на его основе культуры. Специфика туристско-рекреационного ресурса республики Саха (Якутия) обусловлена возможностью позиционирования региона на основе демонстрации тесной взаимосвязи и взаимовлияния природных факторов следов антропогенного воздействия и формирующихся на этой основе знаний, умений, навыков, традиции и обычаев народов, заселяющих регион.

В модель природно-культурного наследия включены все объекты и явления природы, формы и артефакты культуры, материальное и нематериальное наследие в целом. Это даёт возможность в глобализирующемся мире объединить отличительные и неповторимые этнические черты, ценностные установки и

мировосприятие, картину мира народов, заселяющих регион и его природные особенности, способствуя популяризации объектов природно-культурного наследия в их неразрывной целостности. Основываясь на классификациях А.Я. Флиера, В.А. Квартального, Конвенции ЮНЕСКО о природном и культурном наследии, классификации его функций, представленной в данном исследовании, и типологическом методе, природное и культурное наследие Республики Саха (Якутия) можно подразделить на следующие типы (рис. 1).

Рис. 1. Типология природно-культурного наследия Республики Саха (Якутия)

Разработанная авторами статьи модель типов природно-культурного наследия способствует структурированию его элементов и форм, пониманию их роли в видах этнокультурного туризма.

Для народов, проживающих в суровых климатических условиях, сохранение природно-культурного наследия позволяет с определённой достоверностью воспроизвести и продемонстрировать многие элементы и формы материальной и духовной культуры непосредственно в условиях среды обитания. Несмотря на колоссальный этнокультурный потенциал и развитие внутреннего туризма, Россия, в том числе Якутия, в настоящее время находятся лишь в самом начале пути превращения в подлинную международную дестинацию этнокультурного туризма [3, с. 201]. Вместе с тем, республику Саха (Якутия) можно позиционировать и продвигать как регион, имеющий богатое природно-культурное наследие и ярко выраженную самобытность этнической культуры.

2. Героический эпос Олонхо

Одним из шедевров культурного наследия народа Саха является героический эпос Олонхо, передававшийся из уст в уста его хранителями и носителями — сказителями-олонхосутами. В 2005 году ЮНЕСКО объявило эпос Олонхо, его поэмы, длина которых в среднем составляет 10000–15000 стихотворных строк, одним из шедевров устного и нематериального наследия человечества.

Путём контаминации различных сюжетов якутские олонхосуты в прошлом создавали ещё более крупные Олонхо, но они остались незаписанными. Сказители должны быть разносторонне талантливыми: помимо актёрского и певческого мастерства, обладать ораторским искусством и даром стихосложения, умением произносить их безостановочно. Олонхо исполняется без музыкального сопровождения. Речи каждого персонажа поются в особой тональности. В древние времена самые крупные Олонхо пелись непрерывно в течение семи дней и ночей.

Впервые якутский эпос Олонхо был опубликован в 1851 году О.Н. Бетлингк в работе «О языке якутов», по материалам экспедиции А.Ф. Миддендорфа в Северную и Восточную Сибирь (Олонхо «Эр Соготох»). В 1843–1844 гг. А.Ф. Миддендорф сделал запись Олонхо «Эриэдэл Бэргэн» [2].

Крупными исследователями героического эпоса Олонхо были И. А. Худяков, В.Л. Серошевский, Э. К. Пекарский, С. В. Ястремский[1]. Они анализировали содержание Олонхо, его образы, уделяли внимание языку и стилю.В советское время новый взгляд на данную культурную форму рассматривается в трудах фольклористов и историков Г.В. Ксенофонтова, А. П. Окладникова, Г.У. Эргиса, обосновавших теорию о зарождении Олонхо на южной родине предков якутов[2]. В последующем В.Я. Пропп, и В.М. Жирмунский разработали теорию происхождения героического эпоса и определили Олонхо в жанровом отношении богатырской сказкой[3].

Среди якутских исследователей можно назвать Г.В. Ксенофонтова, А.Е. Кулаковского[4], анализирующих поэтический язык и мастерство олонхосутов, а также мифологическую природу Олонхо.

«Нюргун Боотур Стремительный» — наиболее известное из якутских Олонхо состоит из 36 тысяч стихотворных строк, его автором является Платон Алексеевич Ойунский.

Действие в любом Олонхо происходит в трёх мирах: Верхнем (Үөһээ Дойду), Среднем (Орто Дойду) и Нижнем (Аллараа Дойду). В середине мироздания находится Аал Луук Мас — Мировое Древо, корни которого уходят в Нижний мир — обиталище тёмных враждебных сил. Крона дерева растет в Среднем мире, где живут люди, а ветви устремлены высоко в небо, где обитают божества Айыы Верхнего мира. Основная тема Олонхо — это судьба эпического племени Айыы аймага, прародителей человечества, установление его счастливой и изобильной жизни в Среднем мире.

Одной из главных черт Олонхо как жанра является его историзм. Олонхо задумано, создано и подаётся как своеобразная мифологическия история всего человеческого общества. Можно выделить три группы сюжетов, на которых основываются сказания.

Первая из них — Олонхо о заселении Среднего мира людьми племени Айыы аймага. Потомки божеств Айыы, посланные из Верхнего мира, оказываются в Среднем мире с предназначением заселить его в тот момент, когда Земля только появляется; они становятся её первыми жителями. В этих сюжетах описываются строение Вселенной, всех трёх её миров, их жители, предыстория появления первых людей в Среднем Мире, а также изначальная их жизнь с момента появления на Земле, организация людьми своего жизненного уклада и преодоление препятствий на этом пути.

Ко второй группе сюжетов относятся сказания о поступках и подвигах героев единственных жителей Средней земли, основателей могучих племён или родов. Так, герой опубликованного О.Н. Бётлингком Олонхо Эр Соготох не знает своего происхождения. Он обращается к духу-хозяйке Среднего мира, обитающей в священном дереве, и узнает о своём божественном происхождении и высоком предназначении — стать основателем рода племени Ураанхай саха. Герой отправляется за избранницей, проходит множество искушений, переживаний и несчастий в упорной борьбе с Абасы (Абааһы) — враждебными племенами, обитающими в Нижнем мире, находит судьбой ему предназначенную жену, становится родоначальником процветающего народа.

Третью группу Олонхо объединяет тема защиты племён «Айыы аймага» от разрушительных действий враждебных тёмных сил Абасы. В некоторых сказаниях богатыря Айыы, божества из Верхнего мира, вымаливают жители Среднего мира для защиты от абасы. Есть другие сюжеты эпоса, где защитниками своего племени становятся рождённые при чудесных обстоятельствах дети самих жителей Среднего мира. В каждом конкретном Олонхо указанные мотивы соединяются, образуя сложные сюжетные переплетения. При этом целое сказание может описывать историю нескольких поколений героев одного рода или состоящих с ними в родстве, вплетая её в контекст всеобщей истории племён Айыы аймага.

Устойчивость сюжетов Олонхо выработала систему персонажей. Главный герой — это богатырь или богатырка из племени божеств Айыы (или людей Айыы-аймага). Он/она должны быть наделены невероятной силой, острым умом, красивой внешностью. Основная их цель — выполнение предназначенного судьбой: борьба за создание семьи, защита интересов рода, племени или всех людей. Противоборствующей силой в Олонхо является богатырь из племени Абасы, тёмных созданий, враждебных людям. Персонажи Нижнего мира олицетворяют хаос, войну, разрушение и болезнь. Остальные персонажи группируются вокруг главного героя и его противника, представляя собой членов их семей и племён. Особое место среди действующих лиц Олонхо занимают мифологические персонажи: верховное божество Юрюнг Айыы Тойон (якут. — Үрүҥ Айыы Тойон), бог-покровитель лошадей Кюн Джёсёгёй (якут. — Күн Дьөһөгөй), богини, которые способствуют рождению людей и размножению домашних животных — Иэйиэхсит и Айысыт (якут. — Айыыһыт) и др., обозначающие предназначение главного героя или каким-то иным образом ему помогающие (советом, даром, и т.д.). Среди них особое значение имеют второстепенные Айыы — духи-покровители главного героя. Они активно вмешиваются в его судьбу, помогают ему выйти из безвыходных ситуаций или одолеть врага, превосходящего по силе. Главному герою могут помочь также иччи, духи предметов, и говорящие животные или старец-мудрец «Сэркээн Сэсэн».

Во время исполнения олонхосут чередует речевые и поющиеся разделы. При этом речевая часть изобилует событиями, так как развитие сюжета передаётся речитативом, а прямая речь героев Олонхо — пением. Монологи персонажей содержат информацию из прошлого, которая проясняет ту или иную ситуацию, волшебный совет или предчувствия и предвидения божеств-покровителей, эмоциональное состояние героев, дающее толчок к дальнейшему развитию сюжета и т. д.

Обычно в Олонхо выделяются несколько разных мелодий, характеризующих различные группы персонажей. Главный контраст составляют мелодии Айыы и Абасы. Самостоятельную музыкальную характеристику имеют так называемые герои-трикстеры, являющиеся медиато-

рами между Средним и Нижним мирами. Это, как правило, младший брат героя, старуха-скотница Симэхсин-Эмээхсин и др. Существуют также персонажи-животные: конь богатыря, являющийся его верным другом и советником; стерхи (белые журавли), через которых небесные божества отправляют главному герою свою помощь; птичка, сопровождающая богатыря в младенчестве и оберегающая его от злых сил. Олонхосут своим голосом передаёт их речь и пение яркими мелодиями.

В каждой общине был свой сказитель, имевший богатый репертуар, и поэтому существовали многочисленные версии Олонхо. Традиция Олонхо развивалась в условиях семьи и одновременно служила развлечением и средством обучения. Отражая верования якутов, культура Олонхо является свидетельством образа жизни народа, борющегося за выживание в сложных климатических и географических условиях в эпоху политической нестабильности.

В начале XX века в каждом якутском селении насчитывалось по несколько олонхосутов. Профессиональные олонхосуты обычно были бедными людьми. Очень много времени они тратили на заучивание текста, на прослушивание других олонхосутов, длительные тренировки в пении и декламации. Из-за этого им некогда было следить за своим хозяйством, а за исполнение им платили немного, обычно натурой: мясом, маслом, зерном. Известны великие олонхосуты прошлого — такие «суперзвёзды» своего времени, как Табаахырап, Чээбий, Говоров, Кынат, Тонг Суорун.

Платон Алексеевич Ойунский, один из основоположников современной якутской литературы и поэзии, был страстным любителем и популяризатором Олонхо. В юности он сам был известным олонхосутом. Именно он записал самое известное якутское Олонхо — «Нюргун Боотур Стремительный» [6]. Известным олонхосутом в советское время был Сергей Афанасьевич Зверев — Кыыл Уола. По мотивам Олонхо «Нюргун Боотур Стремительный» он создал одноимённую драму. Одним из последних представителей современных олонхосутов является Пётр Егорович Решетников из Таттинского улуса.

Исследователь эпоса Олонхо профессор В.В. Илларионов пишет об огромном интересе эпосоведов к Олонхо, объясняя его несколькими факторами: «…во-первых, генетически якутское Олонхо уходит в древнейший пласт культуры евразийской степи; во-вторых, эпические сказания народа саха являются синкретическим сплавом жанровых особенностей якутского фольклора; в-третьих, Олонхо — уникальный феномен якутской самобытной культуры; в-четвёртых, эпос помогает умозрительно воссоздать мироощущение первобытного сознания, характер родовых духовно-нравственных и поведенческих мотивов; в-пятых, олонхосуты —общенациональные величины, многогранно талантливые, профессионально выученные люди из массы продолжателей традиционных основ культуры» [5, с. 18–19].

Олонхосуты были самыми долгожданными и почётными гостями праздника Ысыах. На празднике круглосуточно слушали Олонхо; устраивались состязания олонхосутов. В связи с этим в последнее время интерес к возрождению Олонхо среди молодого поколения возрос. Проводятся конкурсы олонхосутов среди школьников и взрослых людей.

3. Ысыах — национальный праздник якутов

Большое количество гостей прибывает в республику во время проведения национального праздника Ысыах. Этот весенне-летний праздник в честь божеств Айыы и возрождения природы связан с культом солнечного божества, с культом плодородия [5, с. 50]. В довоенное время Ысыах проводился 22 июня — в день летнего солнцестояния. После 1941 года

по нравственным соображениям (дата Ысыаха совпала с началом Великой Отечественной войны) национальным днём празднования Ысыаха в Республике Саха (Якутия) было объявлено 21 июня.

Исследователи считают, что прародиной летнего праздника Ысыах являются природа степей Центральной Азии. Элементы якутского праздника можно встретить у тюркских народов: тувинцев, алтайцев, татар, башкир и др. Первые письменные свидетельства западных исследователей содержатся в дневниковых записях голландского путешественника И. Плеса, проезжавшего через Сибирь в Китай в конце XVII века. Он писал, что этот праздник отмечается с большой торжественностью. Во время торжеств принято вспоминать предков и их обычаи[5].

По легенде, первым устроителем праздника Ысыах является Эллэй, культурный герой и первопредок народа саха. «…Эллэй устроил праздник окропления кумыса — “Ысыах”. В Верхнем мире есть следующие представители: Юрюнг-Айыы-Тойон с орлом на лбу; дарующий приплод лошадей — их предок Уордаах-Джесегей Тойон; дарующая приплод рогатого скота Айыысыт-Хотун с веснушчатыми ноздрями. На празднике, поднимая чаши с кумысом, Эллэй обращался к этим божествам с молением размножить его стада. Подняв чаши, он запел…. Тогда мимо пролетели три белые птицы…. Вот с тех пор люди, уверовав в существование богов, стали устраивать ысыахи» [7, с. 81].

В научной литературе по поводу происхождения Ысыаха существуют разные мнения. В основном, исследователи рассматривали его как родовой, религиозный праздник, во время которого совершались бескровные жертвоприношения в честь высшего божества якутов Юрюнг Айыы Тойона и других айыы (В. Трощанский, Э.К. Пекарский, Н.А. Алексеев[6]); Г.В. Ксенофонтов дал определение Ысыаху как празднику торжественной встречи важного природного явления — восхода летнего солнца. А.И. Гоголев, развивая взгляды Г.В. Ксенофонтова, описал Ысыах как «культовый праздник плодородия, отмечаемый в начале года, соединяющий воедино элементы обожествления солнца, неба и земли» [4, с. 45]. По мнению других исследователей (И.А. Худяков, С.И. Николаев, Е.Н. Романова[7]), Ысыах — это празднование Нового года.

Главным моментом праздника является обращение к божествам Айыы с тем, чтобы природные силы способствовали жизненному благополучию жителей региона. Алгысчыт (заклинатель) разводит огонь и обращается к Верхним божествам, духам огня и земли, с просьбой ниспослания благополучия, размножения скота, изобилия и блага. На Ысыахе обязательно всем предлагают кумыс — священный богатырский напиток из кобыльего молока, с древних времен любимый якутами. Само название праздника Ысыах произошло от слова «брызгать», то есть кропить кумысом богов-покровителей, людей и домашних животных.

Взявшись за руки, участники праздника танцуют круговой танец — осуохай, который символизирует замкнутый жизненный круг. Танцующие берут друг друга за руки и чередуя правую и левую ноги, двигаются по ходу солнца. В 2012 году на юбилейном Ысыахе Туймады в городе Якутске был установлен рекорд книги Гиннесса по количеству людей, одновременно исполняющих осуохай. В нём приняли участие 15293 человек в национальных костюмах.

Якуты считают момент восхода солнца великим чудом, поэтому во время Ысыаха проводится обряд встречи Солнца. Протянув руки навстречу солнечным лучам, они заряжаются энергией и силой и очищаются от всего греховного, что накопилось за год[8].

Издавна на Ысыахе проводились состязания богатырей — боотуров; проходят они и сейчас, получив название «Дыгын

оонньуулара» (Игры Дыгына). Народ саха помнит исторические времена, когда предводитель народа саха Дыгын поставил перед собой задачу объединить народ. Он проводил Ысыах, на который созывал из улусов самых достойных, сильных, ловких, смелых. Дыгын устраивал состязания для богатырей-боотуров; самые достойные получали высокие почести. Эта традиция сохранилась до настоящего времени. «Игры Дыгына» являются одним из главных мероприятий Ысыаха. Здесь соревнуются якутские боотуры из разных улусов за почётное звание победителя «Игр Дыгына». Их имена с уважением передаются из уст в уста, сами они становятся национальными героями.

4. Объекты этнографического туризма Якутии

В местности «Үс хатыҥ» (Три берёзы), недалеко от города Якутска, расположен этнографический комплекс для проведения национального праздника, где построены ураса (летнее жилище якутов). В каждом из них размещены выставки народного прикладного искусства, здесь проводятся обзорные экскурсии и демонстрация различных элементов традиционной культуры. Древние ритуалы и обряды, состязания олонхосутов и конные скачки, демонстрация народных праздничных одеяний якутов, проводимые в дань традициям, показывают уникальную культуру народа саха.

Достояние народов Якутии можно увидеть в этнографических комплексах. Одним из привлекательных объектов этнографического туризма в Якутске является скульптурный комплекс «Хозяин гор», который был построен в 1995 году у подножия скал. Он представляет собой стилизацию мест проведения ритуалов и священнодействий тенгрианской религии древнетюркских племён XII–XIV вв. Центральной фигурой является статуя «Хозяина гор» из известняка — это дух-покровитель местности. Данное место изолировано от внешнего мира Священным кругом, выложенным из камней. По периметру круга стоят низкие каменные столбцы, которые символизируют времена года и помощников главного божества. Если стоять лицом к «Хозяину гор», с левой стороны их шесть. У большинства древнетюркских племён чётные числа считались приносящими неудачу, то есть это левая, отрицательная сторона света, несущая всё плохое (она ещё считалась женской стороной). С правой стороны — семь столбцов, это счастливое число, соответственно, правая, «мужская», сторона света несёт всё положительное. На столбцах нарисованы тенгрианские знаки месяцев календаря.

У подножия «Хозяина гор» — камень с выбитыми на нём рунами. Это орхоно-енисейский рунический шрифт, бывший в ходу у древнетюркских племён, расшифрованный академиком А. П. Окладниковым[9]. Перевод текста на русском и якутском языках размещён на входных камнях. Это приветствие «Хозяина гор» путнику: «Среди скалистых гор моих ты находишься в радостном уединении. Учение Бога послушай. Богам Природы поклонись». В центре площадки — жертвенный очаг, ведь ни один обряд или ритуал не обходился без огня.

Любые культурные и спортивные праздники, фестивали, конференции сопровождаются этническими обрядово-ритуальными элементами. Например, перед открытием празднества обязательно белые шаманы проводят ритуал — алгыс. Это обряд-благословление: шаман угощает дух огня маслом и конским волосом, что символизирует угощение богам, прошения у них благополучия.

Якутск — крупный центр спортивных и культурных событий, здесь ежегодно проводится Международный фестиваль этнической музыки «Табык». Каждые четыре года проходит своеобразная олимпиада для юных спортсменов — Международные спортивные игры «Дети Азии». Игры пропагандируют идеи олимпийского движения, развития детско-

юношеского спорта и укрепления международного спортивного сотрудничества. Проводятся игры под патронажем Международного олимпийского комитета и охватывают всю Азию. По своей сути они напоминают аналогичные юношеские спортивные форумы и «взрослые» олимпиады, но меньшего масштаба. В связи с проведением игр началось интенсивное строительство спортивных объектов, соответствующих мировым стандартам. Только за 1995–2012 годы в Якутске были введены в строй Дворец спорта «50 лет Победы», стадион «Туймаада» с легкоатлетическим манежем, Ледовый дворец «Эллэй Бootур», спортивный зал и плавательный бассейн «Долгун» Северо-Восточного федерального университета, плавательный бассейн «Чолбон», Центр спортивной подготовки «Триумф», Республиканский центр национальных видов спорта «Модун», организована Олимпийская деревня, созданы специальные информационная и транспортная инфраструктуры и система безопасности, разработана богатая и интересная культурная программа. Инициатором идеи проведения игр стал первый Президент Республики Саха (Якутия) Михаил Ефимович Николаев. Первые игры были посвящены 100-летию олимпийского движения и с тех пор проводятся совместно с Олимпийским комитетом России, Министерством спорта и туризма РФ, Министерством иностранных дел РФ, Министерством образования и науки РФ.

За несколько дней до начала Международных спортивных игр стартуют культурные мероприятия. Было проведено несколько больших фестивалей (детский телевизионный фестиваль «Полярная звезда», Международный молодёжный цирковой фестиваль «Мамонтёнок», Всероссийский фестиваль — выставка косторезного искусства народов РФ, Республиканский фестиваль молодёжных течений танцев «My dance forever» и др.), а также форум «Россия — спортивная держава». Традиционно в рамках игр «Дети Азии» проходит Международный фестиваль «Встреча Шедевров ЮНЕСКО на земле Олонхо».

Открытие и закрытие спортивных игр — это грандиозный театрализованный спектакль, в котором отражается вся культура народов Якутии. В июле 2016 года были проведены VI Международные спортивные игры «Дети Азии». За проведение VII игр в 2020 году боролись такие страны, как Катар, ОАЭ и Туркмения.

Другим объектом этнокультурного наследия является Ленский государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Дружба», расположенный на левом берегу реки Лена, в 70 км от Якутска вниз по течению. Построен заповедник на исторической точке первоначального основания города Якутска (Ленского острога) в 1632 году русскими землепроходцами во главе с «градоначатцем» Петром Бекетовым.

Заповедник является музеем под открытым небом. Территория музея-заповедника расположена на пойменной и нагорной части реки Лены и представляет собой довольно обширную парковую зону. Основной тематический профиль музея-заповедника — историко-архитектурный. Сюда перевезены из улусов и воссозданы 40 памятников истории и культуры, наиболее характерные постройки русских и якутских мастеров.

В музее можно ознакомиться с культурой коренных жителей Республики Саха — эвенов, эвенков, юкагиров, долган, чукчей. Здесь собраны коллекции деревянной посуды и национальной одежды XIX—XX веков, женские украшения, якутская конская утварь, произведения живописи.

Один из популярных туристических объектов Якутии — Музей Института мерзлотоведения СО РАН. В нём имеется единственная в мире подземная лаборатория в толще вечной мерзлоты на глубине 12 метров. Посетители смогут ознакомиться со строением мерзлотных

толщ, возраст которых — около 10000 лет, полюбоваться древней растительностью и копией знаменитого мамонтёнка Димы. Кроме подземной лаборатории, посетители смогут посмотреть видеофильмы, в том числе на английском языке, послушать популярные лекции по различным проблемам мерзлотоведения и экологии.

Неповторимую и порою причудливую суровую природу Крайнего Севера можно понять, посетив Национальный природный парк «Момский», который находится в Момском улусе республики, расположен в восточной части Момо-Селенняхской впадины, охватывает территорию верхней части бассейна реки Мома. Общая площадь — 4577,6 тыс. га. Территория природного парка — место компактного проживания северных якутов и одного из малочисленных этносов Арктики — эвенов. Здесь находится наледь «Улахан-Тарын», по своим размерам и мощности льда уступающая лишь пику Федченко на Памире. Тарын (наледь) — это характерное явление сибирского севера в областях вечной мерзлоты. Её ширина составляет 5—7 км, длина около 40 км, толщина льда достигает 7 метров. Зимой при минус 60° она всегда покрыта водой, а летом в июльскую жару не тает.

Ещё одна достопримечательность — Пик Победы (3147 м), самая высокая точка северо-востока Сибири. Кроме того, на территории парка можно увидеть высокогорные массивы, вулкан Балаган-Таас, попить воды из минеральных источников. Богат и разнообразен животный и растительный мир этих мест. Из 25 видов обитающих здесь млекопитающих 11 — промысловые. Протяжённость реки Мома — 600 км, скорость течения высока, особенно на перекатах, что притягивает любителей сплава.

Необходимо отметить, что туристов всё больше привлекают не отдельно взятые природные виды и памятники культуры, а их взаимосвязь. Исторические памятники, мемориальные места, народные промыслы, музеи — объекты материальной и духовной культуры.

В последнее десятилетие представители традиционных культур, особенно архаичных, начинают активнее включаться в этнокультурный туризм, что связано с повышением туристского интереса к традиционным формам жизнедеятельности, этнонациональным обычаям и религиозным мировоззрениям. Особый интерес в этом смысле вызывают архаичные культуры, в большинстве своём представленные в современном мире малочисленными народами. Исходя из этого, Республику Саха (Якутия) можно считать особой культурно-исторической зоной.

В настоящее время на территории республики развиваются различные виды туризма, прежде всего, этнокультурный туризм. Объектами туристического показа являются природные явления, музейные комплексы, картинные галереи, памятники культурного наследия и исторические места.

Именно этнокультурный туризм выступает в современных условиях в качестве ресурса регионального развития. С культурой якутов можно познакомиться не только при непосредственном общении с её носителями в национальных посёлках и стойбищах, но и в многочисленных этнографических музеях. В различных музеях Якутии собраны уникальные экспонаты традиционной материальной культуры, которые возвращают к духовно-нравственным истокам этноса и играют важную этноконсолидирующую роль.

Из анализа перечисленных выше форм культурного и природного наследия народов Якутии можно сделать вывод, что культурное и природное наследие неразделимы и представляют собой определённую целостность. Природно-культурное наследие народов Якутии демонстрирует отражение ментальности этноса, характеристики природных явлений родного края, уникальность

сочетания ландшафтов северного края. В связи с этим в этнокультурном туризме уместно использовать термин «природно-культурное наследие», отображающий сочетание объектов природного наследия, проявлений уклада жизни, природопользования и форм культурного наследия, особенностей его традиций и обычаев.

Объекты культурного и природного наследия народов Российской Федерации являются не только уникальной ценностью для всего многонационального народа РФ, но и неотъемлемой частью Всемирного культурного наследия. Поэтому Правительство РФ гарантирует сохранность всех объектов природно-культурного наследия народов России в интересах настоящего и будущего поколений народов РФ. В связи с этим принят Закон РФ от 25 июня 2002 года №73-ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»[10], который регулирует сохранение, использование, популяризацию и охрану объектов культурного наследия. Культурное и природное наследие России активно вовлекается в мировое культурное пространство. Наша страна является полноправным членом таких авторитетных международных организаций, как Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), Международный Совет музеев (ИКОМ), Международный Совет по вопросам памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС). Многие уникальные памятники России находятся под покровительством этих организаций.

В последнее время правительство Якутии много внимания уделяет развитию туризма. Правительство регулирует порядок статуса и эксплуатации официальных тур-маршрутов[11], приняло Стратегию развития туристской индустрии до 2025 года[12], разработало концепцию о подготовке кадров индустрии туризма на 2014–2010 гг.[13]

Реализация данных проектов и программ по развитию туризма в Якутии предполагает развитие инфраструктуры внутри республики, что будет способствовать созданию условий для роста внутреннего и въездного туризма, расширению географии и созданию новых туристических баз и комплексов. Сохранение и пропаганда природно-культурного наследия являются залогом туристской привлекательности Якутии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. Л.: Наука, 1969. 441 с.; Серошевский В.Л. Опыт этнографического исследования. 2-е изд., М.: РОССПЭН, 1993. 736 с.; Пекарский Э.К. Среди якутов: (случайные заметки). Иркутск: Якут. секции ВСОРГО, 1928. 33 с.; Ястремский С.В. Образцы народной литературы якутов: труды комиссии по изучению ЯАССР. Т. 7. Л.: АН СССР, 1929. 226 с.

2 Ксенофонтов Г.В. Эллэйада. М.: Наука, 1977. 246 с.; Окладников А.П., Деревянко А.П. Археология Северной и Центральной Азии. Л.: Наука, 1975. 231 с.; Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. М.: Наука, 1974. 404 с.

3 Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. 352 с.; Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. 727 с.

4 Ксенофонтов Г.В. Указ. соч.; Кулаковский А.Е. Материалы для изучения верований якутов. Якутск: Типогр. Н.П.К., 1923. 108 с.

5 Описание туров. Приглашение на Ысыах. URL: http:// www.mir-travel.ykt.ru

6 Трощанский В. Ф. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов. Казань: Типолит. Казанского ун-та, 1903. Т. 4. С. 182–185;

Пекарский Э.К. Указ. соч.; [1].

[7] Худяков И.А. Указ. соч.; Николаев С.И. (Сомоготто). Из истории религии Айыы. Якутск: Олонхо, 2010. 28 с.; [7].

[8] Описание туров. Приглашение на Ысыах. URL: http:// www.mir-travel.ykt.ru

[9] Окладников А.П., Деревянко А.П. Указ. соч.

[10] Федеральный Закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318/

[11] Постановление Правительства РС (Я) от 01.11.2010 N 485 (ред. от 22.09.2011) «Об утверждении Порядка определения статуса официального туристского маршрута Республики Саха (Якутия) и его эксплуатации». URL: http://minpredpr.sakha.gov.ru/uploads/ckfinder/userfiles/files/Постановление%20Правительства%20РС(Я).pdf

[12] Постановление Правительства РС (Я) от 24.12.2012 N 583 (ред. от 26.06.2014) «О комплексе мер («Дорожной карте») реализации II этапа Стратегии развития туристской индустрии в Республике Саха (Якутия) до 2025 года» (2012-2016 годы). URL: http://minpredpr.sakha.gov.rupdf

[13] Постановление Правительства РС (Я) от 25.12.2013 N 459 «О Концепции системы подготовки кадров для сферы малого и среднего предпринимательства, индустрии туризма в Республике Саха (Якутия) на 2014-2020 годы». URL: http://minpredpr.sakha.gov.rupdf

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Н.А., Емельянов Н.В., Петров В.Т. Предания, легенды и мифы саха (якутов). Новосибирск: Наука, 1995. 400 с.

2. Бётлингк О.Н. О языке якутов / пер. с нем. В.И. Рассадина. Новосибирск: Наука, 1989. 646 с.

3. Бутузов А.Г. Этнокультурный туризм: учебное пособие. М.: КНОРУС, 2013. 248 с.

4. Гоголев А.И. Якуты (проблемы этногенеза и формирования культуры). Якутск: Изд-во ЯГУ, 1993. 200 с.

5. Илларионов В.В. Якутское сказительство и проблемы возрождения Олонхо. Новосибирск: Наука, 2006. 191 с.

6. Ойунский П.А. Ньургун Боотур Стремительный / пер. В.В. Державина. М.: Д.И.К., 2007. 400 с.

7. Романова Е.Н. Якутский праздник Ысыах: истоки и представления. Новосибирск: Наука: Сибирская издательская форма, 1993. 160 с.

Об авторах:

Коноплева Нина Алексеевна, доктор культурологии, профессор кафедры дизайна и технологий, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (690014, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.Konopleva@gmail.com

Федорова Сардана Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-культурного сервиса и туризма, Северо-восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова (677000, г. Якутск, Россия),
ORCID 0000-0002-6013-3599, vip.sardana@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseev N.A., Emel'yanov N.V., Petrov V.T. *Predaniya, legendy i mify sakha (yakutov)* [Legends, Legends and Myths of The Sakhas (Yakuts)]. Novosibirsk: Nauka, 1995. 400 p.

2. Betlingk O.N. O *yazyke yakutov* [On the language of Yakuts].Translated from German V.I. Rassadin. Novosibirsk: Nauka, 1989. 646 p.

3. Butuzov A.G. *Etnokul'turnyy turizm: uchebnoe posobie* [Ethnocultural Tourism: A Textbook]. Moscow: KNORUS, 2013. 248 p.

4. Gogolev A.I. *Yakuty (problemy etnogeneza i formirovaniya kul'tury)* [Yakutes (Problems of Ethnogenesis and Cultural Formation)]. Yakutsk: Yakutsk State Publishing House. Yakutsk: Izd-vo YaGU, 1993. 200 p.

5. Illarionov V.V. *Yakutskoe skazitel'stvo i problemy vozrozhdeniya Olonkho* [Yakut Narrator and the Problems of the Revival of Olonho.]. Novosibirsk: Nauka, 2006. 191 p.

6. Oyunskiy P.A. *N'urgun Bootur Stremitel'nyy* [Nyurgun Bootur Rapid]. Translation by V.V. Derzhavin. Moscow: D.I.K., 2007. 400 p.

7. Romanova E.N. *Yakutskiy prazdnik Ysyakh: istoki i predstavleniya* [Yakut Holiday Yusyah: Origins and Performances]. Novosibirsk: Nauka: Sibirskaya izdatel'skaya forma, 1993. 160 p.

About the authors:

Nina A. Konopleva, Dr.Sci. (Culturology), Professor at the Department of Design and Technology, Vladivostok State University of Economics and Service (690014, Vladivostok, Russia), **ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.konopleva@gmail.com**

Sardana N. Fedorova, Ph.D. (Culturology), Associate Professor at the Department of Social and Cultural Service and Tourism, M.K. Ammosov North-Eastern Federal University (677000, Yakutsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6013-3599, vip.sardana@mail.ru**

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 37.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.027-033

А.Ю. Васильева

Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-2814-6995
vasileva_anika@mail.ru

Anna Yu. Vasilieva

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-2814-6995
vasileva_anika@mail.ru

Каллиграфия как инструмент развития проектного мышления дизайнера

Проектный тип мышления исключительно важен для профессии дизайнера. В статье рассматривается проектное мышление как основной элемент дизайнерской деятельности. Изучающие дизайн студенты постоянно оттачивают мастерство на практике при создании учебных дизайн-проектов, тем самым развивая проектное мышление. Учебные дисциплины художественного цикла направлены на развитие проектного мышления, в их число входит, в том числе, такая учебная дисциплина, как каллиграфия. Путём исследования выявлены знания, умения и навыки, которые совершенствует каллиграфия. В статье приведена сложная структура проектного мышления на основе труда Зигфрида Бегенау и аналогия с точки зрения освоения каллиграфии. Основу этой аналогии составляет принцип создания каллиграфической работы от идеи до исполнения. Изучение каллиграфических правил письма развивает мелкую моторику, креативность, воображение, а также дисциплинирует, что является важным качеством профессии дизайнера. Отработка каллиграфических элементов и шрифтов на практике способствует развитию проектного мышления. Делается вывод о том, что проектное мышление вырабатывается у дизайнеров быстрее после изучения базового курса каллиграфии.

Ключевые слова:

каллиграфия, проектное мышление, дизайн.

Calligraphy as an Instrument of Development of the Designer's Project-Oriented Thought

A project-oriented type of thought is very important for the profession of a designer. The article describes project-oriented thought as the chief element of its activity. Students studying design constantly polish their skills in practice when creating tutorial design projects and thereby develop project-oriented thought. Academic disciplines of the artistic cycle are directed at the development of project-oriented thought, and they include such an academic discipline as calligraphy. Knowledge, proficiency and skills developed by calligraphy are revealed by means of research. The article produces a complex structure of project-oriented thought based on Siegfried Begenau's work and an analogy from the perspective of mastering calligraphy. On the basis of this analogy lies the principle of creation of a calligraphic work, from the idea to its realization. Study of calligraphic rules of writing develops manual dexterity, creativity and imagination and provides discipline, which is an important trait of the designer's profession. Perfection of calligraphic elements and fonts in practice becomes conducive to elaboration of project-oriented thought. The conclusion is also arrived at that project-oriented thought is developed among designers faster after they undergo studies of a basic course of calligraphy.

Keywords:

calligraphy, project-oriented thought, design.

Для цитирования/For citation:

Васильева А.Ю. Каллиграфия как инструмент развития проектного мышления дизайнера // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 27–33.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.027-033.

Проектное мышление – особый вид понятийно-образного отражения реальности. Оно является основным элементом деятельности дизайнера, распространяясь на разные области дизайна. Графические дизайнеры или дизайнеры интерьеров используют одинаковые методы при подготовке предпроектного анализа и на этапе эскизных поисков. Без навыков проектного мышления невозможно представить генерирование идей и выполнение эскизов для решения проектной задачи. Проектный тип мышления отличается дисциплинированностью, способностью к структурированию и рефлексии.

Каллиграфия — искусство красивого и чёткого письма (греч. *kalligraphía* — красивый почерк; от *kallós* — красота и *grápho* — пишу). Каллиграфия — *это музыка, только обращённая не к слуху, а к глазу* (В.В. Лазурский).

Проектное мышление приводит к получению решений, их выбору, созданию необычных и оригинальных идей, обобщений, теорий, а также форм. Оно может воплотить абстрактные идеи посредством перевода образов в геометрические и пластические формы; помогает решать функциональные, планировочные и конструктивные задачи; включает в себя образные и художественные характеристики. Исполнение идеи является частью всего цикла проектного мышления. Это не просто мышление, это ремесло, мастерство, которое основано на практике [4, с. 42]. Проектный тип мышления характерен не только для дизайнеров, но при условии, что проектное мышление развивается в ходе оттачивания мастерства на практике, можем предположить, что у дизайнеров проектное мышление развивается быстрее.

Ил. 1. Разработка маюскула буквы А

Ил. 2. Разработка минускула буквы А

На основании изучения труда З.Г. Бегенау «Функция. Форма. Качество» [3] была выявлена сложная структура проектного мышления и выделены следующие составляющие:

– Синтез внутреннего, сокровенного, имманентно присущего творцу, и внешнего, даваемого культурой. Первое известно только самому проектировщику, второе может быть исследовано искусствоведами. Важна степень осознанности мотивов, образов, алгоритмов действия, свидетельствующая о профессиональном самосознании и возможности их использования в случае необходимости, либо выработки новых мотивов и алгоритмов в случае недостаточности уже существующих;

– Единство новаторского и репродуктивного, соотношение которых меняется в различных проектах. Перевес инновационного в самой форме неизбежно вызовет её отторжение от аудитории, особенно среднего возраста, поскольку человек зачастую негативно воспринимает абсолютно новое, незнакомое, требующее больших психических усилий по его освоению. Доминирование репродуктивного обернётся каноном, предполагающим минимальную новизну, что не всегда хорошо в современной социокультурной ситуации;

– Синтез воображения и абстрактного мышления, воображения и рассудка, интуитивного и дискурсивного;

– Способность предвосхищения *(антиципация)*, предполагающая «вырастание» будущего из настоящего, а не беспочвенное фантазирование. Уже поэтому *нечто* может быть названо «проектом», только если предполагает возможность его осуществления. И напротив, неосуществлённая идея полностью не отвечает содержанию понятия «проект»;

– Консистенция самых различных знаний — от знания свойств материала или технологии до методов исследования потребительской аудитории;

– Игровой момент, сближающий проективную деятельность с эстетической, что особенно важно для дизайна с точки зрения эстетического формообразования;

– Единство отражения и преображения действительности;

– Единство сознательного и бессознательного, либо подсознательного — в первую очередь, архетипов и стереотипов.

Ил. 3. Шрифт Ранняя Готика (рустичный вариант)

Ил. 4. Шрифт Ранняя Готика (минускул)

Эти характеристики неспецифичны и не характерны для дизайна, но тем не менее, крайне важны. Проектное мышление — один из наиболее сложных видов мышления, выступающий предпосылкой и элементом деятельности дизайнера. Проектное мышление должно способствовать генерированию конкретных идей, которые можно осуществить и применить в жизни, в отличие от абстрактных идей, идущих вразрез с существующими законами и ценностями культуры, которые невозможно было бы воплотить.

Для проектирующего дизайнера важно задумываться о смысле, вложенном в объект дизайна. Выбирая материал, подбирая форму, цвет или наделяя объект функцией, смысл можно или подчеркнуть, или нивелировать. Каллиграфия активно применяется в разных областях дизайна, особенно в области графического дизайна. В настоящий момент каллиграфия выступает как вид искусства, она уникальна тем, что её можно применить в любом виде дизайна в разной форме, исходя из специфики вида дизайна, в котором она будет применяться. Каллиграфию используют в следующих областях дизайна: графический дизайн (логотипы, шрифтовые плакаты и элементы фирменного стиля); дизайн интерьера (зонирование интерьера посредством создания перегородок из шрифтовых композиций и роспись стен каллиграфическими элементами); промышленный дизайн (роспись мелких промышленных объектов); арт-объекты.

В графическом дизайне важно правильно спроектировать элементы дизайна. При изучении литературы по каллиграфии и развитию навыков каллиграфического письма были выделены *знания, умения и навыки,* которые развивает каллиграфия. Это теоретические знания об истории и теории каллиграфии; знания о каллиграфических инструментах (стандартном, нестандартном и профессиональном каллиграфическом инструментарии); знания о видах шрифтовых гарнитур и способах совмещения нескольких шрифтов в одной шрифтовой композиции, а также написание одного шрифта различными инструментами. Каллиграфия развивает также знания о правилах каллиграфического написания; теоретические и практические знания написания букв и шрифтов. При этом развивается ряд следующих умений: каллиграфическое правописание; работа с каллиграфическими инструментами; компоновка шрифтовых блоков в композицию.

Каллиграфия формирует такие навыки, как сенсорные качества (мелкой моторики) каллиграфического письма, владение каллиграфическим инструментарием. Она стимулирует некоторые свойства личности, а именно, внимательность, аккуратность, усидчивость; способствует развитию воображения, художественных, графических и композиционных навыков [1].

Согласно составляющим структуры проектного мышления, на основе концепции З.Г. Бегенау и выявленных знаний, умений и навыков, которые развивает каллиграфия, можно провести дальнейшие аналогии.

В каллиграфии важен синтез *внутреннего и внешнего*. В процессе создания шрифтовой композиции или, к примеру, плаката необходимо сначала выполнить композиционные поиски, создать эскизы, определить общую идею плаката. После определения идеи необходимо подобрать шрифты, соответствующие тематике и стилистике плаката. Это относится к области внутреннего — того, что решает сам «проектировщик». Каллиграфу, дизайнеру важно найти свою авторскую технику, уметь передать авторскую идею через графические образы. Но без основных знаний, отработанных шрифтов и без навыка рационального сочетания шрифтовых форм невозможно создать профессиональную шрифтовую работу. Тем самым внешний фактор непосредственно влияет на внутренний.

Необходимо соблюдать единство *новаторского и репродуктивного* в каллиграфии. Новаторские идеи, новые калли-

графические инструменты, несомненно, важны для создания необычных графических эффектов и разработки нестандартной формы букв, но использование только новаторских, экспрессивных идей может привести к созданию нечитабельных шрифтовых форм, понятных лишь создателю. Доминирование традиционных приёмов, с другой стороны, не позволит создавать интересные и современные проекты, поэтому важно пробовать в работе новаторство, но не забывать о традиционных техниках и приёмах.

В каллиграфических работах прослеживается синтез *воображения и абстрактного мышления*. Воображение — часть творческого процесса, без него невозможно представить выполнение авторской каллиграфической работы. Абстрактное мышление позволяет расширить границы и выйти за пределы требований. Применение такого мышления позволяет переосмыслить подход к работе или видоизменить его.

При выполнении каллиграфических работ на этапе генерирования идеи и переходе к формированию будущего визуального образа выполняемой каллиграфической работы активно применяется *механизм антиципации*. Антиципация представляет собой способность к действию с конкретным визуальным образом в отношении будущих ожидаемых результатов. Ярким примером антиципации в каллиграфии может быть то, что при долгой работе с одним и тем же текстом можно научиться угадывать слово по первым буквам, а по первым фразам — текст целиком. Здесь формируется консистенция самых различных знаний: зачастую при выполнении шрифтового плаката необходимо разбираться в той или иной сфере, в зависимости от специфики содержания плаката.

Не менее важен *принцип взаимосвязи игрового метода и обучения*. По характеру психологического процесса в обучении каллиграфии могут применяться коммуникативные и творческие игры. Игра применяется как основной приём преодоления пассивности у студентов. Но игра должна быть короткой по продолжительности, чтобы по завершению её у студентов появилось желание вернуться к работе.

В обучении каллиграфии прослеживается *единство отражения и преображения действительности*. Любой художественный образ изменяет реальность, тем самым создаёт новую реальность, в том числе вымышленную. Выполняя каллиграфическую композицию или шрифтовой плакат, каллиграф пытается отобразить реальность на листе бумаги, а отражая реальность, он преобразует её.

Единство сознательного и бессознательного также присутствует в обучении каллиграфии, но в меньшей степени, чем другие составляющие структуры проектного мышления.

Дисциплина «Каллиграфия» входит в учебный план и изучается студентами по направлению «Дизайн». Каллиграфия дисциплинирует и развивает мелкую моторику, воображение, креативность. Это непосредственно влияет на развитие проектного мышления. Дизайнер должен быть многогранно развит, разбираться во многих областях искусства. Овладение каллиграфией для дизайнера открывает новые возможности (в особенности для графического дизайнера), делает эту дисциплину незаменимой. Помимо развития проектного мышления, воображения, многовариативности и креативности, каллиграфия позволяет создавать уникальные текстографические и буквенные образы, что в настоящее время высоко ценится.

Таким образом, каллиграфия активно способствует развитию проектного мышления, она инициирует значительное количество идей на одну проектную задачу.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Екимовская М.А. Информационно-психологическая безопасность как глобальная проблема человечества. Молодой учёный. 2015. № 6;
Козлова О.Н. Манипуляция сознанием и субъектность в XXI веке // Вестник РГГУ. 2010. № 3;
Кузьмина М.Ю. Механизм кодирования визуальной информации в произведениях художественной культуры // Вопросы культурологии. 2013. № 12. С. 45–51;
Фрумкин К.Г. Клиповое мышление и судьба линейного текста. // Ineternum 2010. № 1. Режим доступа: [http://nounivers.narod.ru/pub/kf_clip.htm от 14.09.2016];
Самохвалова В.И. Информационные войны: культура против человека // Полигнозис. 2002. № 1 (17). Режим доступа: http://www.polygnozis.ru/default.asp?num=6&num2=175; а так же [11].

[2] См.: Дианова В.М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000. 182 с.; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. М.: Алетейя, 2000. 374 с.; Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. 256 с.;
Царёва Н.А. Проблема философии культуры русского символизма и европейского постмодернизма. Владивосток: ВГУЭС, 2010. 390 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева А.Ю. Интеграция цифровых технологий и каллиграфических навыков в обучении дизайнеров // Наука и инновации в XXI веке: актуальные вопросы, открытия и достижения: сборник статей XII междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. Г.Ю. Гуляев. Пенза, 2019. С. 188–191.

2. Васильева А.Ю. Использование современных компьютерных программ в процессе обучения студентов каллиграфии // Наука и образование: тенденции и перспективы: материалы III междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. О.Б. Нигматуллин. Уфа, 2016. С. 25–29.

3. Бегенау З.Г. Функция. Форма. Качество / пер. с нем. Ал. Дижура, М.М. Субботина. М.: Мир, 1969. 168 с.

4. Рыбалкина П.В. Проектное мышление в культуре: методологический анализ: дис. … канд. философ. наук. Белгород, 2018. 152 с.

5. Гордон Ю. Книга про буквы от Аа до Яя. М.: Студия Артемия Лебедева, 2006. 594 с.

Об авторе:

Васильева Анна Юрьевна, преподаватель кафедры дизайна,
Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0003-2814-6995, vasileva_anika@mail.ru

REFERENCES

1. Vasil'eva A.Yu. Integratsiya tsifrovykh tekhnologiy i kalligraficheskikh navykov v obuchenii dizaynerov [Integration of Digital Technologies and Calligraphic Skills in the Training of Designers]. *Nauka i innovatsii v XXI veke: aktual'nye voprosy, otkrytiya i dostizheniya: sbornik statey XII mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Science and Innovation in the 21st Century: Actual Issues, Discoveries and Achievements: Collection of Articles of the XII International Scientific and Practical Conference]. Ed. by G.Yu. Gulyaev. Penza, 2019, pp. 188–191.

2. Vasil'eva A.Yu. Ispol'zovanie sovremennykh komp'yuternykh programm v protsesse obucheniya studentov kalligrafii [The use of Modern Computer Programs in the Process of Teaching Students of Calligraphy]. *Nauka i obrazovanie: tendentsii i perspektivy: materialy III*

mezhdunar. nauch.-prakt. konf. [Science and Education: Trends and Prospects: Materials of the 3rd International Scientific and Practical Conference]. Ed. by O.B. Nigmatullin. Ufa, 2016, pp. 25–29.

3. Begenau Z.G. *Funktsiya. Forma. Kachestvo* [Function. Form. Quality]. Translated from the German by Al. Dizhur, M.M. Subbotin. Moscow: Mir, 1969. 168 p.

4. Rybalkina P.V. *Proektnoe myshlenie v kul'ture: metodologicheskiy analiz*: *dis. … kand. filosof. nauk* [Design Thinking in Culture: Methodological Analysis: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Belgorod, 2018. 152 p.

5. Gordon Yu. *Kniga pro bukvy ot Aa do Yaya* [Book about Letters from Aa to Yaya]. Moscow: Artemy Lebedev Studio, 2006. 594 p.

About the author:

Anna Yu. Vasilieva, Lecturer at the Department of Design, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0003-2814-6995, vasileva_anika@mail.ru

ISSN 2658-4824 (Print)
UDC 77.04
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.034-044

Len Bernstein

Aesthetic Realism Foundation
New York City, United States of America
ORCID: 0000-0003-2070-6206
LenBernstein12777@gmail.com

Лен Бернстайн

Фонд Эстетического реализма
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0003-2070-6206
LenBernstein12777@gmail.com

The Art Way of Seeing and the Pride We Are Looking For: The Life and Work of Edward Weston

In this article I discuss the life and work of the American photographer, Edward Weston, as well as my own life, to show what the philosophy Aesthetic Realism explains: the way of seeing that makes for art, and the pride we are looking for, comes from the desire to be fair to reality itself, and this desire is the same as true humility.

The grand and the ordinary, the proud and the humble, are opposites that mingle in the content, form, and technique of Weston's work, and this has meaning for our lives. "All beauty is a making one of opposites," Eli Siegel, founder of Aesthetic Realism stated, "and the making one of opposites is what we are going after in ourselves." In showing that the purpose of life and art are the same, this principle brings new understanding and dignity to humanity, and possibilities of pride that are endless.

Keywords:

Edward Weston, Photography, Ethics, Art, Biography, Aesthetic Realism, Eli Siegel, Family, Love, Marriage.

Художественный взгляд и великолепие, которые мы ищем: жизнь и творчество Эдварда Уэстона

В этой статье я расскажу о жизни и творчестве американского фотографа Эдварда Уэстона, а также о моей собственной жизни, чтобы показать, что философия эстетического реализма объясняет: способ видения искусства и оценка,которую мы ищем, исходят из стремления быть справедливым по отношению к реальности как таковой, и это стремление близко истинному смирению.

Великое и обыкновенное, великолепное и скромное – эти противоположности соединяются в содержании, форме и технике работы Уэстона, что важно для нашей жизни. «Всякая красота – это создание одной из противоположностей, – утверждал Эли Сигел, основатель эстетического реализма, – а создание одной из противоположностей – это то, что мы ищем в самих себе». Показывая, что цель жизни и искусства одна и та же, данный принцип приносит человечеству новое понимание и знание, а возможности великолепия безграничны.

Ключевые слова:

Эдвард Уэстон, фотография, этика, искусство, биография, эстетический реализм, Эли Сигел, семья, любовь, брак.

For citation/Для цитирования:

Bernstein L. The Art Way of Seeing and the Pride We Are Looking For: The Life and Work of Edward Weston // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 34–44.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.034-044.

As I write about the life and work of the American photographer, Edward Weston, and my own life, I will show what Aesthetic Realism explains: the way of seeing that makes for art, and the pride we are looking for, comes from the desire to be fair to nothing less than reality itself, and this desire is the same as true humility. In his essay, "Art As, Yes, Humility," Eli Siegel writes: "Humility is the willingness to see things other than oneself as having meaning for oneself. This humility makes for pride; for pride in the long run, comes from the comprehensive and accurate way one is affected by reality, the universe that is under one's nose and is far away" [7, col. 2–6].

I think that people looking at a Weston photograph of a cabbage leaf (Photo 1), sand dunes (Photo 2), a landscape (Photo 3), or clouds (Photo 4), have been taken by the strange and sometimes wondrous forms he found in them, "the universe that is under one's nose and is far away" [Ibid.].

Photo 1. Cabbage Leaf

Photo 2. Sand Dunes

Photo 3. Landscape

Photo 4. Clouds

The grand and the ordinary, the proud and the humble, are opposites that often mingle in Weston's work, and this has meaning for our lives. "All beauty is a making one of opposites," Eli Siegel stated, "and the making one of opposites is what we are going after in ourselves" [10, p. viii]. In showing that the purpose of life and art are the same, this principle brings new understanding and dignity to humanity, and possibilities of pride that are endless.

In Edward Weston's journals, published as *The Daybooks*, he has this entry: "I am an adventurer on a voyage of discovery ready to receive fresh impressions, eager for fresh horizons, not in the spirit of a militant conqueror to impose myself or my ideas, but to identify myself in, and unify with, whatever I am able to recognize as significantly part of me: the 'me' of universal rhythms" [4, p. 206].

Weston's purpose, to see reality freshly, and to give visual form to his relation with things, was the source of his proudest self-expression. He also hints at another purpose — to conquer — which he writes about frequently, and with unusual candor throughout his *Daybooks*. Years later, looking back on his writing, he was disturbed by what it revealed about himself, writing in a letter to photo-historian Nancy Newhall, that he found in his *Daybooks* "a record of a not so nice person" [11, p. xi]. But he let most of it stand for the public to see.

Photo 5. Edward Weston with camera

I think he wanted to be known — at his worst and his best — in the hopes that he would, one day, be understood.

I. An attitude to the world begins early

Weston lived from 1886 to 1958, and no history of the medium is considered complete without some presentation of his work. He could revel in the meaning of an ordinary cabbage leaf (Photo 1), and see in it a oneness of assertive luminosity and recessive shadows, a graceful rise and fall, like waves breaking on a shore.He saw grandeur in this simple vegetable, a proud assertiveness in its form at one with ragged imperfections along its edges, and a tear marring its surface.

But Weston did not know that the art he loved held the answer to the terrible rift in him between boastful arrogance and the shame and depression he suffered. And, so, photography became for him not only self-expression, but a refuge — happy only when he was "lost behind my camera or locked in my darkroom" [3, p. 105]. Trying to understand what went on within this important photographer can be a means of understanding the fight in ourselves between true and false pride. This fight is the fight between respect and contempt.

Aesthetic Realism describes contempt as "the addition to self through the lessening of something else" [8, col. 4], and one way it shows itself daily, is acting like people and things are not worthy of our attention or interest. Growing up, I remember how I found it difficult to concentrate for very long on any one thing, including my subjects in school — and although I acted like I didn't care, I felt ashamed of this. In my first Aesthetic Realism consultation[1] with the teaching trio, The Kindest Art, my consultants asked me: "What do you have most against yourself?" I spoke about my difficulty with learning, and mentioned something that had always troubled me, the agitation I felt listening to people talk. I described how I would wait impatiently for the other person to pause so I could jump in and take over the conversation

— and if something came up that I didn't know the answer to, I would make something up. The Kindest Art asked, "Do you feel you humiliate yourself when you want to learn something from others?" I said yes, I did. "And do you make up for it later by asserting yourself intensely? We would like you to see that learning itself is an assertive situation." I felt things in me I'd never put into words were being described, and I was relieved and very grateful. My problems weren't just my own secret torment; they had to do with the structure of reality itself — the opposites that every person is trying to make sense of.

As I studied this, something new occurred: I began to enjoy listening to other people, and learning from them. Being affected by people wasn't a humiliation, it was a means of my own self-expression.

Edward Weston was born in Highland Park, Illinois. His mother, Alice, died when he was only five, and his father, Edward, Sr., soon remarried. Edward and his sister, Mary, nine years older, were given the top floor of the house to live in, where she devoted herself to raising her brother. Mary would be one of the first to see the value of his photographs, and encouraged him to visit the great photographer, Alfred Stieglitz, in New York City, whose criticism inspired him. Meanwhile, she also encouraged him in the feeling he already had — that the Weston family was more refined than others, who were beneath him in intellect and sensitivity. For example, writing to him on August 1, 1905, after she had married and was living in California: "Darling brother… Hold your horses and wait till the right girl comes along. Then I shall meet her with open arms if she isn't common, and I know you would never care for anyone who wasn't nice and refined" [2, p. 31].

Growing up, I felt my mother, Helen Bernstein, had, as I saw it, a very important job — to praise me. And when she didn't I felt hurt. Once, when she was critical of how much time I spent alone in my room, and encouraged me to go out and meet people, I felt outraged and said in disbelief, "What do you expect me to do, just go up to someone and introduce myself?!" Regretfully, it was not until years later that I saw that with this criticism she was trying to have a good effect on me. And when my mother did praise me for something, I saw it as my due and used it to be conceited, feeling I was better than the unappreciative rabble I kept at a distance. This, clearly, is contempt, and the easy thrill it gave me made being interested in other people and seeing their value, seem like too much work. This is how, I believe, Edward Weston used the praise his sister lavished on him. Describing himself as uncomfortable around people, Edward recollects in his *Daybooks* how, as a boy, he preferred "walking miles in bitter winter weather" [4, p. 245]. rather than ride the cable car, to avoid being in the midst of people. And, years later, living in Los Angeles, he writes: "I walked the streets… and found myself a stranger… who were all these drab grey people!? — not my kind!" [2, p. 59].

A person can go back and forth between this false pride, feeling his separation from others is his distinction, and having honest feeling about people and what they deserve. Weston was socially conscious, and spoke out publicly against the shameful forced internment of Japanese Americans during World War II. He was also very much against fascism. This is to be admired and respected very much. Yet, he was aware that something in him hated people, writing: "I would probably be a first-class Fascist, *if* I would let my (contempt) for the Masses get the upper hand" [Ibid., p. 17]. While his statement can seem shocking and far removed from ourselves, I learned that fascism begins with the ordinary desire for contempt that is in the self of every person, and that is why the Aesthetic Realism study of contempt and how to criticize it is urgent.

II.The pride of seeing the world aesthetically

By the time he was in his twenties, and living in California, Weston was internationally known as a photographer, with a growing commercial portrait business. But he was

dissatisfied with the artificially arranged portraits he felt he had to create to satisfy his clientele, and was also coming to feel that the soft focus approach of Pictorialism, the prevailing style of the time, no longer represented him. And, so, he gave up a lucrative practice he felt was hurting his ability to be fair to the possibilities of photography and his own self-expression.

In the history of photography, the softness of Pictorialism and the sharpness of the later *f* 64 school — of which Weston was a co-founder — have been at odds with each other, with photographers on both sides of this divide often denigrating each other's work. However, whether a photograph is blazingly sharp or mistily soft, I learned, it needs these opposites working together to be beautiful — and Weston's best work is evidence for this. Eli Siegel explained in a photography lecture of 1950:

"There is both suggestion and sharpness in painting; and in music we have the effect of Stravinsky and the effect of Debussy. These two things, the suggestive and the clear, the sharp and the misty, are in photography all over the place; and we have photographers going purposely after a misty effect, and we have of course photographers going after resounding clarity, clarity that is almost dazzling."

"This means a great deal, because in art a clear thing is made suggestive, and also a suggestive thing is made clear. Suggestion is an aspect of relation, and clearness is an aspect of individuality or a thing's being by itself" [5, p. 11].

Opposites central to photography — clarity and suggestion, hardness and softness, individuality and relation — are made one in Weston's "Armco Steel, 1922."

We see vertical smokestacks crossed by two horizontal pipes: they are sharply defined in the foreground and become progressively softer as they recede into the background. Through Weston's choice of camera position, he made these lofty stacks close, overlapping, joining what is near to us and distant. He shows hard industrial pipe yielding — see how the dark vertical pipe on the left curves to become horizontal, while

Photo 6. Armco Steel, 1922

the upper pipe has marvelous texture and undulating form.

In his book *Self and World* [10, p. 118], Eli Siegel described the vertical line as standing for the self alone and the horizontal line, as it spreads out, as standing for relation. An iconic image in the history of photography, "Armco Steel" — with its joining of vertical and horizontal, separation and junction — is the resolution of the conflict the artist was hoping for in his life.Weston would go to all-night parties, socialize, and then want nothing to do with people, whom he called "the drag of personalities" [2, p. 14]. He writes in his *Daybooks* with a mingling of boastfulness and uncertainty: "It is the time before dawn — a time I love — for aught I know I may be the only living person — for the moment this thought pleases me…yet some human contact is necessary — Anyhow at this hour I seem lord over my dominion and preside in mighty isolation" [3, p. 119].

Yet in his work, Weston often showed that grandeur and lordliness did not have to fight with the seeming modesty of relation, as in this 1923 photograph, "The Great White Cloud of Mazatlan."

Photo 7. The Great White Cloud of Mazatlan

He writes of seeing this "sunlit cloud which rose from the bay to become a towering white column" [1, p. 7]. It is a striking oneness of low and high, vertical structure rising from a base that mirrors the horizon line where water meets sky. This cloud also seems to me both hard and soft at once, maintaining its billowy outline, at the same time it becomes diffuse at the edges and mingles with the surrounding sky. A oneness of opposites, it does not "preside in mighty isolation" [3, p. 119].

III. Conquering in love vs. proud need

Aesthetic Realism describes love, the real thing, as "proud need" [9, col. 1]. And it explains that the feeling we need another person to be more ourselves is a victory for ourselves. Our egos, however, take it as an insult, which explains so much of men's suffering and cruelty in love.

By the time I was twenty I'd had enough failed relationships to feel hopeless about ever finding lasting love with anyone. Sometimes, after being close with a woman I was seeing, I felt driven to find "flaws" in her, which I would coldly tell her about, effectively ending the relationship. Other times, I would put a woman on a pedestal, and become resentful if she showed interest in any one or thing besides me. How fortunate I feel that years later I began to learn from Aesthetic Realism that my mind was made not to conquer, but to be exact about reality, and that to give every person and thing its true value is the height of intellect, kindness, and romance, which is what I feel in my marriage to Harriet Bernstein, my friend, colleague, and important critic of art and literature.

At 23, Weston married his sister's best friend, Flora Chandler, but soon after, began openly to have numerous affairs. Yet, even as he bragged of his conquests, he was haunted by the feeling that he couldn't care deeply for or sustain interest in any one person. He wrote: "Will any one place give me lasting interest, a home? Or any woman? [4, p. 261] ... I am a poor lover, in that I have no...desire for sustained interest... I make a grand beginning, then lose out through indifference" [Ibid., p. 88].

A woman who had a profound effect on Weston's life was Tina Modotti, a model and actress when they first met in 1921 and whom Harriet Bernstein has written of definitively. She became the subject of many of his photographs, and they soon began living together.

Photo 8. Tina Modotti I

Photo 9. Tina Modotti II

Moved by Weston's work, and his passion for photography, she came to feel that it could be a means of her own self-expression. She became his student, hoping to use the camera to show the beauty and dignity of the Mexican people and their land she cared for very much. Together, they traveled to Mexico in 1923, where Tina enabled him to meet many of the important men and women of the Mexican social revolution, whom he photographed. This is the painter Diego Rivera (Photo 10) and Frida Kahlo (Photo 11) and the dancer Rosa Covarrubias (Photo 12).

Photo 10. Diego Rivera

Photo 11. Frida Kahlo

Photo 12. Rosa Covarrubias

But shortly after arriving in Mexico, Weston writes of his relationship with Tina: "Something has gone from between us. Curiosity, the excitement of conquest and adventure is missing" [3, p. 20]. The "excitement of conquest" [Ibid.] is equated with love when, in fact, it was responsible for the pain they caused each other. But Weston also felt something was wrong and writes self-critically, "Certain it is I blush with shame,

growing unutterably miserable when I remember or reread opinions I have indulged in regarding Tina" [Ibid., p. 50].

Artists in every century have felt that the pride they experienced in their field of self-expression was missing from their lives as a whole. In the professional classes I attend taught by Ellen Reiss, the Aesthetic Realism Chairman of Education,[2] the arts and sciences are seen as the means of understanding and integrating every aspect of a person's life. In one class discussion on the relation of art and love, Ms. Reiss asked me: "Do you think a good photograph has love? Do you think there is such a thing as an emotion toward a human being that's related to an art emotion — a feeling that 'The whole world is there, and it's closer to me'?"

These questions would have met Edward Weston's deepest hope, as they did mine. When I first met Harriet, I was stirred by her loveliness, and her calm, thoughtful manner. But as we studied Aesthetic Realism, I fell more deeply in love with how she saw the world, her desire to understand people, world events, and art. This, along with her criticism to have me be a better person and photographer, made me want to be close to her always. When I hold her close, and look into her eyes, I feel I am close to a person who wants me to see more meaning in everything — and I love her.

IV. Art and the meaning we are looking for

While in Mexico, Weston took many fine images of landscapes and objects, including plants and vegetables. But while he initially saw some of the portraits of people he took in Mexico as his finest, he later expressed criticism of them, calling them, with some derision, "heroic heads", my "faces and postures period, my heroics of social significance" [1, p. 39]. As I said about myself earlier, when we separate ourselves from the feelings of others, we will either make them better than they are, or worse, as a substitute for knowing them. Weston, like most of us, was uncertain about how to see people, and it did affect many of his portraits. They often strive for dramatic effect, seeming to glorify the subject, while not showing their depths.

"How do I see the person I am looking at?" is an ethical question a portrait photographer is always in the midst of. We need to ask ourselves, as we look through the ground glass of our camera, "Do I hope to have respectful feeling about this person and what they represent, to show what can be respected about them? Or do I want to present some distorted, even grotesque picture of them?"

This portrait is of Lupe Marín, a Mexican model and novelist, who was the second wife of Diego Rivera. Weston once described her as "tall, proud of bearing, almost haughty…" [3, p. 26].

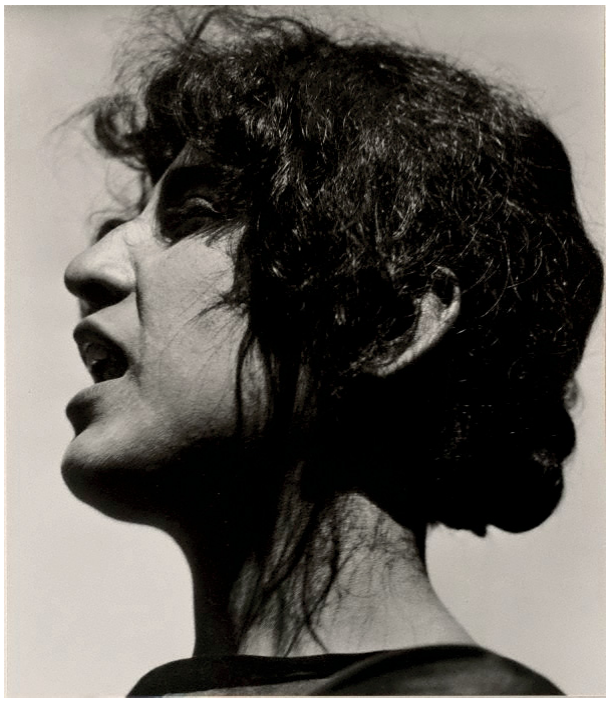


Photo 13. Lupe Marín

A person may be haughty at times, but, I've learned, they are always a oneness of reality's opposites — a mingling of assertion and yielding, light and dark, surface and depth, which this portrait does not capture.

Weston pointed his camera up at Lupe, seeming to glorify her. However, we do not get a sense of who she really is or what she feels. Her eyes are lost in a darkness that merges with her black hair, and the shadows

on her neck. The photographer often gave such loving care to his still lifes and landscapes; he luxuriated in their form and subtle range of dark and light. As a result, you felt more respect and wonder for the subject. But here, there is no subtlety or brilliance of tone, no rapturous form. Rather, there is a heavy, stuck quality, when what the photographer most deeply hoped to honor was a self in motion, in relation to the world.

This next portrait by Weston is, I think, beautiful and reveals dynamic character and purpose in the Mexican Senator Manuel Hernandez Galvan.

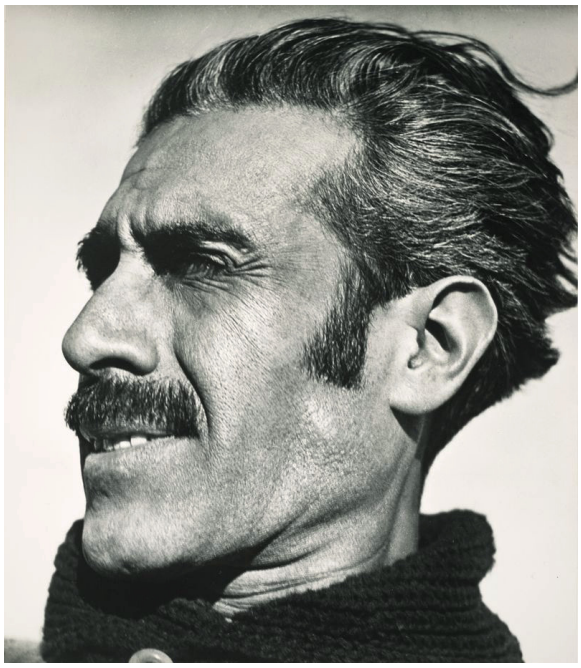


Photo 14. Manuel Hernandez Galvan

He is ruggedly handsome, and the relation of straight line and curve in his profile gives the effect of not only strength, but grace. His eyes are partially in darkness, but unlike the portrait of Lupe, his eyes are intense focal points of energy within the radiant brightness and rich texture of his face. His gaze is intense; he is clearly looking at something, and there is a quality of thoughtfulness and accuracy. The image is closely cropped, but that somewhat humorous stray curve of hair exiting the picture frame at the upper right, the energetic diagonal of his jaw line, and his far reaching gaze, give a sense of expansiveness beyond the picture frame. I believe Weston was proud of this portrait, which in later years, was on display in his home at Wildcat Hill in California.

It is in many of Edward Weston's landscapes and still-lifes of ordinary objects that we see a more consistent and genuine affection and respect for reality. This lovely photograph of a toadstool, made in 1931, is both lowly and exalted, at once.

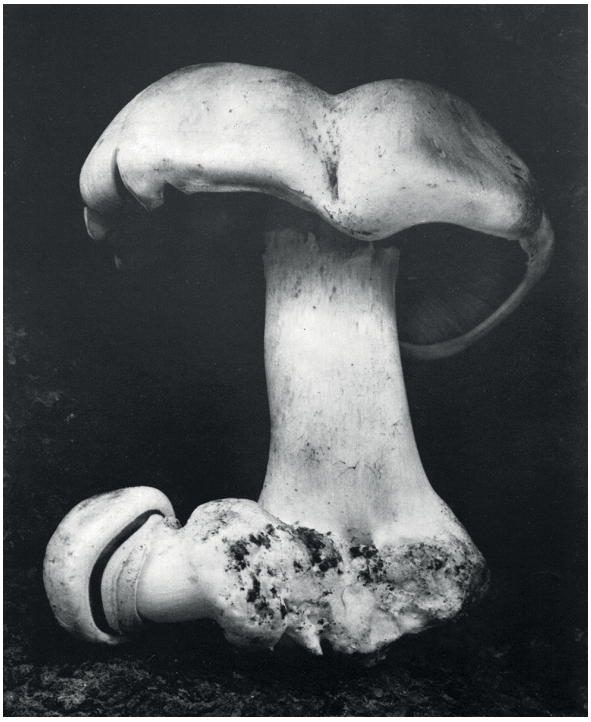


Photo 15. Toadstool

We look up at its dark underside and see its crown spreading out like a luminous sombrero. A small, misshapen toadstool lies on its side. Fallen, it has both dignity and pathos, as it retains its connection to the strong base of its neighbor. Here, Weston's humility in honoring a humble instance of life is gracefully joined with the pride he feels in the object and in himself.

Then, there is his 1927 photograph, "Two Shells." We see one shell placed above, and carefully fitted into the one below. Weston chose to arrange them so that the one that swells proudly is in the lower, more humble position. The shell in the superior position has a slender neck that appears to bend sweetly in submission, even as it boldly shows its inside to us.

Photo 16. Two Shells

Weston wanted to know why a photograph, an impression of reality captured on a flat piece of paper "should affect one emotionally," asking, "what prompted me to record it…and who is there to tell me?" [3, p. 91].

In his 1967 talk, "Afternoon Regard for Photography," Eli Siegel mentions Edward Weston, and explains how he was trying to put opposites together in his work. Of his photographs taken along the California coastline, Mr. Siegel said "… with the things he found on the beaches…Weston was trying to make a triumph out of debris" [6, p. 12]. This is pride and humility, victory and lowliness, opposites Weston gave form to in "Wrecked Car, Crescent Beach, 1939".

We see the skeletal remains of a car planted in the soft sand of a misty beach, strewn with debris. The muted light joins with the form of this discarded wreck: lively geometric shapes that rise and fall. Weston chose a point-of-view that gives the wreck an upward diagonal — which culminates in a vertical, misshapen tree stump in the

Photo 17. Wrecked Car, Crescent Beach, 1939

distance, in the upper right. Through the photographer, this tangled mass of wreckage seems to proclaim, "I still have meaning!"

In this 1938 photograph, "Boat and Abalone Shells," we see an old, discarded boat thrusting its way on an upward diagonal into the picture frame.

Photo 18. Boat and Abalone Shells

With all its assertive quality, it seems to nestle in the midst of that multitude of shells. Three boulders at the top and right side of the frame anchor the motion of boat and shells and seem to nudge them closer together in a friendly manner.

Was the photographer here trying to find and show a beautiful structure in reality and at the same time answer a deep question of his own? Weston could see himself as apart from the "Masses" [2, p. 17]. Yet, here the

boat pushes its way forward into what I see as the loving embrace of this mass of abalone shells, seeking greater meaning through relation to them.

Edward Weston was looking for the oneness of opposites as a criterion for understanding himself as a person, and the art that was, I believe, a life-line for him to the world. Every person wants to be truly proud of how they see the world, art, and themselves. Through the study of Aesthetic Realism, we can. It is a study new in history, beautiful and emergent for people to know.

NOTES

[1] In consultations, a person's individual life questions are understood and explained, through the principles of Aesthetic Realism. People find that the matters which confuse them most are made sense of at last, with cultural width, immediacy, and satisfying logic. Consultations may be had in person at the Aesthetic Realism Foundation in New York City or via telephone throughout America and abroad." From *Aesthetic Realism Foundation Mission Statement & Description.*

[2] Professional classes taught by Chairman of Education Ellen Reiss take place at the Aesthetic Realism Foundation, a not-for-profit cultural and educational foundation in New York City.

REFERENCES

1. Conger, Amy. *Edward Weston in Mexico 1923–1926*. University of New Mexico Press, 1983. 127 p.
2. Maddow, Ben. *Edward Weston: Fifty Years.* Aperture, 1973. 285 p.
3. Newhall, Nancy, ed. *The Daybooks of Edward Weston, Vol. I.* Aperture, 1973. 214 p.
4. Newhall, Nancy, ed. *The Daybooks of Edward Weston, Vol. II.* Aperture, 1973. 290 p.
5. Siegel, Eli. *Aesthetic Realism As Beauty: Photography*: *Lecture.* August 10, 1951. Manuscript. 49 p.
6. Siegel, Eli. *Afternoon Regard for Photography.* New York: Aesthetic Realism Foundation, 1967. 15 p.
7. Siegel, Eli. The Right of Aesthetic Realism. *Be Known.* No. 837. April 21, 1989.
8. Siegel, Eli. The Right of Aesthetic Realism. *Be Known.* No. 1299. February 25, 1998.
9. Siegel, Eli. The Right of Aesthetic Realism. *Be Known.* No. 1941. November 30, 2016.
10. Siegel, Eli. *Self and World: An Explanation of Aesthetic Realism.* New York: Definition Press, 1981. 427 p.
11. Wilson, Charis, and Madar, Wendy. *Through Another Lens, My Years with Edward Weston.* Farrar, Straus and Giroux, 1999. 378 p.

About the author:

Len Bernstein, Photographer, Educator, Aesthetic Realism Foundation (10012, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0003-2070-6206, LenBernstein12777@gmail.com

Об авторе:

Бернстайн Лен, фотограф, педагог, Фонд Эстетического реализма (10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0003-2070-6206, LenBernstein12777@gmail.com

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 782.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.045-052

Т.В. Котович

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова г. Витебск, Белоруссия
ORCID: 0000-0001-8364-196X
t.kotovich@yandex.by

Tatiana V. Kotovich

Vitebsk State University named after P.M. Masherov Vitebsk, Belarus
ORCID: 0000-0001-8364-196X
t.kotovich@yandex.by

Опера «Победа над Солнцем» как ключевое событие школы Казимира Малевича (УНОВИС)

В феврале 2020 года будет отмечаться 100-летие УНОВИСа — школы Малевича, витебского объединения «Утвердителей нового искусства», уникального опыта коллективного художественного мышления.

Участники были воинственными в своём клинообразном движении, в его агрессивности, действенном ритме, в следовании программе, обладании молодым оружием — энергией искренней веры. Вечер 6 февраля 1920 года стал ключевым событием в трансформации Витебской художественной школы, знаковым сюжетом в её истории, и главное — смыслообразующим явлением в абсорбировании художественной витебской среды. Автор статьи рассматривает создание витебского варианта футуристической оперы «Победа над Солнцем» как стартовую позицию создания новой формы творческого объединения, а также формы первоначальных акций Казимира Малевича в Витебске как утверждение центра целой системы образования, направления, художественного высказывания.

Ключевые слова:

Малевич, УНОВИС, Витебская школа, футуристическая опера, «Победа над Солнцем» Казимира Малевича.

The Opera “Victory over the Sun” as the Crucial Artistic Event of Malevich’s School (UNOVIS)

February 2020 will mark the centennial of the UNOVIs, the school of Malevich, the Vitebsk association of the Asserters of New Art, a unique attempt of collective artistic thinking. They were bellicose in their arrow-headed motion, in its aggressive stance, in its effectual rhythm, in following the program, in their possession of young arms – the energy of sincere faith. The evening of February 6, 1920 featured a crucial event in the transformation of the Vitebsk artistic school, a significant subject in its history and, most importantly, the meaning-bearing phenomenon in absorbing the Vitebsk artistic milieu. The author of the article examines the creation of the Vitebsk version of the futurist opera “Victory over the Sun” as a starting position of creature of a new form of artistic association, as well as the forms of Kazimir Malevich’s initial actions in Vitebsk, as an assertion of the center of an entire system of formation, direction and artistic utterance.

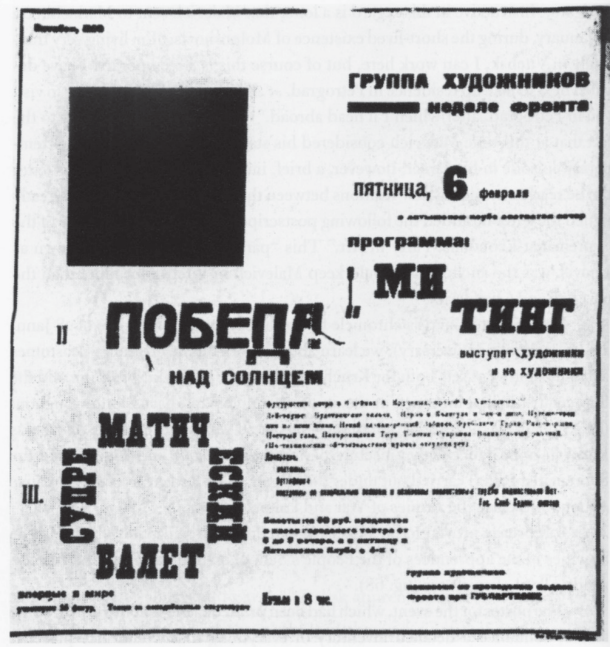
Keywords:

Malevich, UNOVIS, Vitebsk school, futurist opera, “Victory over the Sun” by Kazimir Malevich.

Для цитирования/For citation:

Котович Т.В. Опера «Победа над Солнцем» как ключевое событие школы Казимира Малевича (УНОВИС) // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 45–52.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.045-052.

В центре города в зале Латышского клуба (бывшая гостиница Хайкин-Кушнер) давали единственный в своём роде спектакль. Ещё в конце января 1920-го года было объявлено о праздновании годовщины Витебского народного художественного училища, в рамках чего анонсировалась, кроме премирования работ учащихся, художественного митинга и живых художественных картин, постановка «Победы над Солнцем» в исполнении, «декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища» [9].



Ил. 1. Афиша, извещающая о спектакле:
I. Митинг;
II. Футуристическая опера «Победа над солнцем»;
III. Супрематический балет

То, что будет дана не только футуристическая постановка, раскрыли в газете некоторое время спустя: «Группа мастеров и подмастерьев Вит<ебских> госуд<арственных> своб<одных> худож<ественных> мастерских подготовила к постановке футуристическую оперу (по техническим причинам музыка будет отсутствовать) А. Кручёных с прологом В. Хлебникова и затем Супрематический балет. Это будет первым опытом балета, построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов… Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [10]. Предупреждение было особенным: креатив и новшества художников, их творческая революционность декларировались, однако и вопросительный подтекст был очевиден (много уже публиковалось дискуссий о новом искусстве, начиная с Октябрьской годовщины 1918-го года).

А во вторник 10 февраля, после выходного, когда зрительские впечатления и эмоции уже приобрели в городе некоторую хотя бы поверхностную устойчивость, И. Амский (Абрамский) в пространном материале «Витебские “будетляне”» подчёркивал, что театральная среда оживилась, рядом с Теревсатом (Театр революционной сатиры) появились постановки левых художников и своими новыми формами поддержали борьбу со старым искусством. Правда, по мнению корреспондента, утверждения молодых ораторов были неубедительными, и вообще всё на предваряющем показ митинге происходящее было даже несколько анекдотичным. Такие его замечания касались и самой «Победы над Солнцем»: мол, то, что она происходила поздним вечером, даже хорошо, «а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе» [1]. Спектакль был необычным, непривычным, для восприятия сложным: «Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка», ведь речетворчество левых поэтов оказалось слишком радикальным.

Однако город уже за полтора года был приучен к экспериментам, которые первым начал внедрять в городское сознание Марк Шагал (ошеломительное оформление первой годовщины революции), и своими открытыми лекциями будоражил Казимир Малевич: «Витебск — город, не дающий покоя: казалось, что глушь провинциальная есть глушь, ме-

сто, где ни эха, ни звука, ни шороха, ни шёпота… но глушь провинций страшно чувствительна, как медный таз, как тихое болото, покрытое водой, покрывается зыбью от маленького ветерка… на третий день ко мне пришла делегация с просьбой прочесть лекцию о кубизме и футуризме… И вот полетела моя “знаменитая” мудрость о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о строениях прямой, кривой, объёма, плоскости, о согласованности противоречий» [7, с. 113].

Он успел в этом же письме заметить, что среди сиюминутных откликов услышал от переговаривающихся дам: «…какая у него причёска». Эта маленькая деталь как будто снижала его, малевичскую цель, и уязвляла его, малевичское лекторское самолюбие, а также провинциально и сразу характеризовала город, но она же давала объём, жизнь, воздух ощущений, пусть даже и пыльный. И то, сквозь какую рябь будут продираться он сам и его уже сплачивающиеся вокруг него ученики («небольшой кружок, разделяющий мои взгляды, занялся адскою работою»). А также подчёркивала его быстрое как бы боковое зрение, и настойчивость, и юмор: «…вся моя ясность представления совсем темна окружающему, — чем точнее, тем темнее».

Через некоторое недолгое время само малевичское ощущение осело в его памяти и в его напряжённом мозгу расправилось из прежних, казалось, скомканных слов: «…как бы скрылся от толпы, которая гудела в моих ушах. Меня давили слова, их ясность, но они не хотели вылазить, может быть понятиям не хотелось влазить или наряжаться в наши буквы, но нарядившись в новое, не станут понятнее. Лучше было бы разложить мозги на площади, пусть каждый как в земле находит себе понятное и нужное» [там же, с. 113].

Анализируя себя, свою речь, свою декламацию и даже малейшее движение своих рук, он осознаёт состояние инсайта, видит внутренним зрением собственный текст, словно тот уже сброшюрован, и страницы сами собой переворачиваются перед ним «так быстро, что с трудом улавливал слова, а слова в свою очередь слетали с неё и бегали и в пальцы, и голову, и в груди я гонялся за ними как гончий. Пойманные слова устанавливал так, что они ложились в Мозгах аудитории поперёк обыкновенных словологовищ и тем становились непонятным, ибо лежали сверху» [там же]. Почти физиологическое, очень личное, зрительное и сразу же тактильное чувство от букв и слов передано Малевичем, точно существующим вне его, помимо него, и возникает ощущение сочного, входящего в него мира, который он уже давно разложил на квадраты/атомы, а теперь снова собирает в живую пульсирующую цельность.

Движение волн ряби на витебской поверхности, однако, началось, и скоро снова пришли звать его на лекцию. 14 ноября он читал о задачах нового искусства — «Новейшие течения в искусстве. Импрессионизм. Кубизм. Футуризм».

А в декабре, помимо участия в диспуте о новой живописи, в этом городе, близким фронтом и мобилизациями терзаемом, хлебном, госпитальном и возбуждённом, Малевич сделал резкое движение — красный вклинивающийся в стылую и нервную будничность, геометрический штурм. «Жизнь кипит, вчера Вит<ебский> прол<етариат> шёл со знамёнами Супрематизма… Зал театра был декор<ирован> Супрематизм<ом>, где заседали Советы рабочих», — писал он в Москву 21 декабря 1919 года [5, с. 119]. Спустя четыре месяца именно этот первый рывок Малевич будет представлять как первую большую показательную работу УНОВИСа (которого ещё не было, но который уже был): «Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах… Большой интерес вызвали супрематические знамёна» [2].

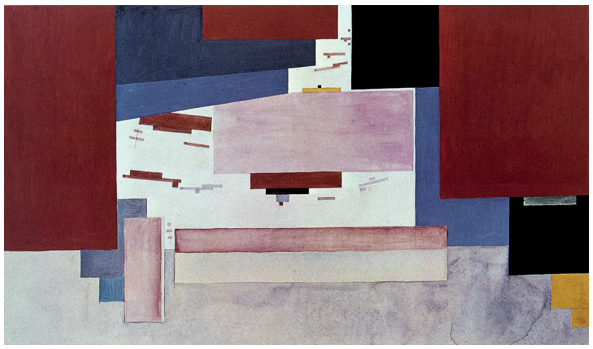
В самом конце декабря 1919 года в письме Н. Коган П. Митуричу сообщалось: «Су-

прематизм уже показан в Витебске на годовщине одн<ой> рабочей организации — Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрем<атическими> формами. Всё было удачно; да ещё первые супрематическ<ие> знамёна были сделаны и показаны на улице» [3, с. 89].

22 декабря — ещё один диспут в переполненном зале Ревтрибунала на площади Свободы, и новое выступление.

Ил. 2. Л. Лисицкий. Оформление юбилейного буклета Комитета по борьбе с безработицей. 1919

Ил. 3. К. Малевич, Л. Лисицкий. Оформление фасада Комитета по борьбе с безработицей. Фото 1919 г.

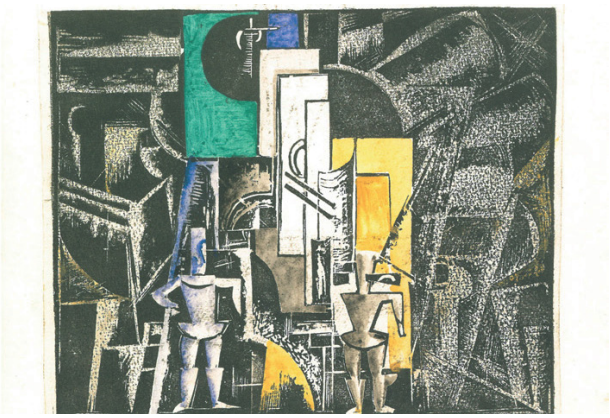


Ил. 4. К. Малевич, Л. Лисицкий. Эскиз занавеса для заседания в Городском театре. 1919.

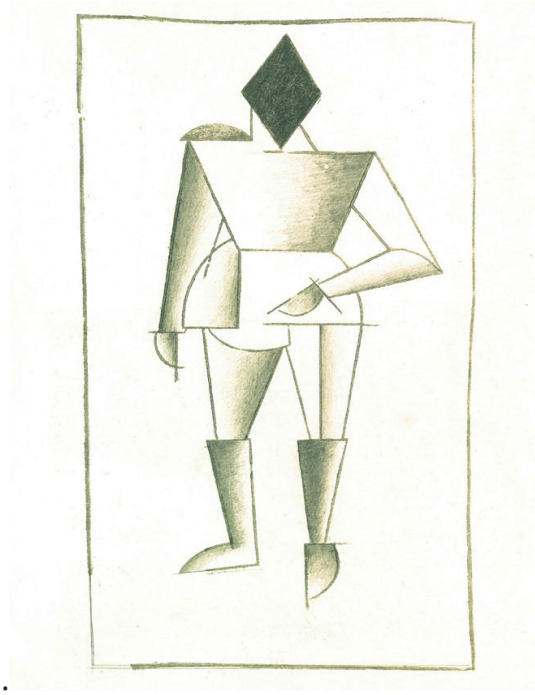
21 января 1920 года Малевич написал из Витебска: «Объявляю партию Супрематистов в Искусстве». Это Малевич подробно изложил в материале «О партии в искусстве»: «Закладка такового парника не есть только разрешение местного значения, но является всемирным вопросом… партия несёт с собою известное мировоззрение, получившееся от научного, философского, практического, экономического исследования… Учение новаторов должно пойти в массу и провести в жизнь с её помощью свои совершенства действительного построения культурного парника нового формообразования» [4, с. 223].

28 января в письме к М. Матюшину он упомянул: «Сейчас организуется Витеб<ской> худож<ественной> Молодёжью митинг и справля<ется> годовщина Училища. Мои друзья и я будем тоже выступать» [6, с. 123]. В спектакле, показанном вечером 6 февраля в Латышском клубе, — и автор статьи в «Известиях…» подчеркнул это отдельно, — особенно интересными были именно декорации и костюмы, необыкновенные и оригинальные.

С 1918 года во время Гражданской войны в Витебской губернии в целом и отдельных населённых пунктах распространился бандитизм, вследствие чего власть неоднократно вводила военное положение. Это влекло за собой ограничение передвижения, создание запретов отдельным лицам на пребывание в определённой местности. За малейшие подозрения об участии в бандитских налётах была объявлена угроза расстрела на месте. В едких экспромтах Теревсата актёры всячески шаржировали Врангеля и Деникина, а левые



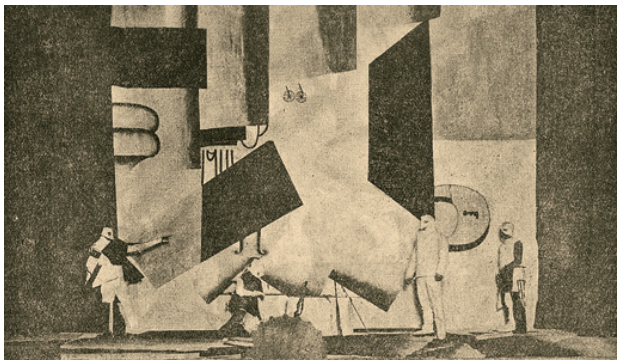
Ил. 5. Эскиз В. Ермолаевой к витебской постановке «Победы над Солнцем». 1920.



Ил. 6. К. Малевич. Эскиз костюма «Будетлянский Силач», «Победа над Солнцем». 1920

художники акцентировали тем не менее исключительно художественный переворот («нас мало избранных, счастливцев праздных…»), настаивали на изменении эстетического мировоззрения, декларировали им одним пока ясное новое устроение переоформленного мира: «Но стройте их так, чтобы они не могли долго засиживаться в них, не успели завести мещанскую сутолоку, не ожирели в её красоте» [7, с. 114].

Театральная декларация, стоящая в одном ряду со всеми этими художественными новшествами, была особенной. Во-первых, она стала витебским ремейком петербургского 1913 года супрематического всплеска «Победы над Солнцем» (однако, здесь в сугубо кубофутуристической стилистике), а новое обращение к заветному тексту было принципиальным: «…постановка её в Витебске есть надлом… театру старого мира искусств» [2, с. 23].



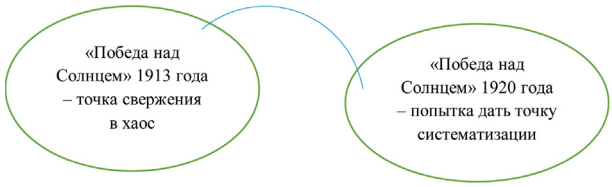
Ил. 7. Постановка оперы «Победа над Солнцем». I действие, 1-я картина («Театр и жизнь». 1913. № 210)

В. Ермолаева опубликовала по мотивам спектакля линогравюры в Альманахе УНОВИС № 1: геометрические плоскости, выступающие друг из-под друга. Декорации и костюмы участники спектакля делали из материи и бумаги. Костюм Будетлянского Силача сделал сам Малевич, голова Силача представляла собой ромб. В 1923 году и Лисицкий создал 10 фигур к «Победе…» с уничтожением центральной оси костюма и с упором на дисгармонию, асимметрию и аритмичность. Если бы его эскизы осуществились в пространстве, это были бы электродинамические роботы вместо актёров.

Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов в мистериях трансформации. Победа над ним означает победу внешним, физическим светом и возможность нового зрения и нового мира, особой реальности. Для Витебска декларация подобных идей была принципиальной, и особенно для идей будущего УНОВИСа.

Точка бифуркации, точка обрушения социальной системы в хаос была воплощена в «Победе…» 1913 года. Малевич и сотовари-

щи уловили её точно и отразили абсолютно. И в 1920 году Малевич снова вернулся к тому своему опыту, поскольку: 1) в 1913 году, состоялось начало его главного художественного открытия (супрематизма), а в 1920 году он опять стартовал с новым уже проектом, и предыдущий успех мог гарантировать новую удачу; 2) новый этап начинался не от декларации супрематизма, а от уже полностью сформировавшегося направления, и сейчас художественная ставка значительно повышалась; 3) 1913 и 1920-й годы представляют собой дугу:



Важно и то, что этот вечер стал вечером лекций-перформансов, первых в Витебске.

Первая часть вечера, названная митингом, стала дискуссионным котлом, где столкнулись «ученики художественного класса художников Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носкова», говорящих о новом искусстве, а также Пустынин с его выступлением «Да здравствует Долой!» и Павел Медведев, сравнивавший всё это новое искусство с мертворождённым Гомункулом. Резкую отповедь дал этому Лисицкий, утверждавший, что молодая армия Творчества — это близкое будущее, а «витебские художники — предшественники этой грядущей армии». Кунин также серьёзно рванулся было в теоретический бой, но ему «помешал предательский занавес», бесцеремонно прервавший «блестящую тираду слов о новом искусстве». Митингом этот спор так и остался бы, если бы не было второй части — «Победы над Солнцем» и третьей — Супрематического балета, не иллюстрирующих и даже не просто развивающих высказывания новаторов, а ставших с выступлениями митингующих единым словом-действием.

Идеей и художественным смыслом этой лекции-перформанса были «кубизм, фактура, движение живописи, конструкции, строения прямой, кривой, объёма, плоскости, согласованность противоречий». Исполнителями были сами художники, высказывающие и демонстрирующие эти идеи, как в десятые годы XXI века это будут делать лекторы-перформеры. Короткие, броские, а иногда и полноценные, они только сейчас сделались дискурсом современного искусства.

В особняке Вишняка, который Шагал в конце 1918 года получил для создания в нём Витебского народного художественного училища и который теперь занимает Музей истории ВНХУ, сейчас начался большой образовательный проект в качестве дискурсионной выставки.

Ил. 8. Витебское народное художественное училище. Фото 1920-х гг.

Ил. 9. Музей истории Витебского народного художественного училища. Фото, 2019

Это начинание только что открывшегося музея питается из источника малевичевского, в частности от вечера 6 февраля 1920 года, от специального жанра, совмещающего сам акт творчества с актом теоретизиро-

вания, и с перформансом как таковым, в котором сам художник-лектор есть художественный объект. Тогда у Малевича возник и осуществился замысел формирования когнитивного пространства: лекция-дискуссия как перформанс-информация разворачивалась в пространстве-времени в сам перформанс («Победа…» и Супребалет).

В проекте 6 февраля заключается, как в файле, вся сбалансированная программа разнообразных сфер деятельности УНОВИСа (тогда ещё называемого ПОСНОВИС – то есть Последователи нового искусства): образования, выставок, выступлений, акций, науки философии и собственно структуры организации-партии/ордена. Но именно когнитивное пространство и его расширение для Малевича всегда будет оставаться основной задачей. Даже в письмах своим корреспондентам в Москву он будет посвящать главные страницы не столько описанию событий, сколько и именно тезисам собственных теоретических и философских размышлений: «…“существо” было цельно, едино в своём совершенстве, но где-то чего-то не предусмотрело, и оно рассыпалось, великий его образ распылился, а так как он был жив и мудр, то каждая пылинка была жива и унесла с собой частицу Существа… И сейчас Существо стремится во всяком к своему соединению. Следовательно, в будущем оно достигнет его и будет совершенный образ как ответ… И вот мне кажется, что в Существе нет совсем ни разума, ни смысла, а больше всего цели, в нём бессмыслие, и в этом его бесконечность» [6, с. 124].

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.

Воскресным вечером 15 февраля 1920 года открылась отчётная выставка Витебских свободных государственных художественных мастерских, на которой были «премированы работы следующих подмастерьев: Циперсон, Волконский, Юдин, Хидекель, Кунин, Юдовин, Фрумак, Векслер, Зевин, Лифман, Чашник, Кабищер, Лерман, Бернштейн, Сифман» [8].

Во время отчётной выставки Малевич выступал с лекциями, пропагандируя свою художественную концепцию, метод коллективного творчества, идею партии в искусстве.

Из ядра созданного им когнитивного пространства он и станет сплетать «нейронную» сеть художественной практики супрематизма: «…пришёл момент, чтобы из бесконечных движений нашего каждого “Я” мы должны сойтись на грани горизонта, чтобы поставить новое бытие мироздания нашего совершенства. … превратим все “Я” в Коллективный Индивидуализм» [6, с. 122–123].

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамский И. Витебские «будетляне» // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 30. 10 февраля.

2. Альманах УНОВИС. Витебск. 1920. № 1. 19 с.

3. Коган Н. Письмо П. Митуричу // Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Т. 1. М., 2017. С. 89.

4. Малевич К.С. О партии в искусстве // Малевич К.С. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. М., 1995. С. 223–231.

5. Малевич К.С. Письмо В.Ф. Степановой // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. С. 119.

6. Малевич К.С. Письмо М.В. Матюшину // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. С. 122–124.

7. Малевич К.С. Письмо М.О. Гершензону // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И. Вакар, Т.Н. Михиенко. М., 2004. С. 112–114.

8. Художественная выставка // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 36. 17 февраля.
9. Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 18. 27 января.
10. Художники – Неделе фронта // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1920. № 26. 5 февраля.

Об авторе:

Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры, Витебский государственный университет имени П.М. Машерова (210038, г. Витебск, Белоруссия),
ORCID: 0000-0001-8364-196X, t.kotovich@yandex.by

REFERENCES

1. Abramskiy I. Vitebskie «budetlyane» [Vitebsk “Will Be”]. *Izvestiya Vitebskogo gubernskogo Soveta krest’yanskikh, rabochikh, krasnoarmeyskikh i batratskikh deputatov* [Bulletin of the Vitebsk Provincial Council of Peasant, Workers, Red Army and Farm Laborers]. 1920. No. 30. February, 10.
2. *Al’manakh UNOVIS* [Almanac of UNOVIS]. Vitebsk. 1920. No. 1. 19 p.
3. Kogan N. Pis’mo P. Miturichu [Letter to P. Miturich]. *Arkhiv N.I. Khardzhieva. Russkiy avangard: materialy i dokumenty iz sobraniya RGALI. T. 1* [Archive of N.I. Khardzhiev. Russian Avant-garde: Materials and Documents from the Collection of the Russian State Archive of Literature and Art. Volume 1]. Moscow, 2017, p. 89.
4. Malevich K.S. O partii v iskusstve [On the Party in Art]. Malevich K.S. *Sobranie sochineniy. V 5 t. T. 1: Stat’i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty* [Collected works. In 5 Volumes. Volume 1: Articles, Manifestos, Theoretical Works and Other Works]. Moscow, 1995, pp. 223–231.
5. Malevich K.S. Pis’mo V.F. Stepanovoy [Letter to V.F. Stepanova]. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2 t. T. 1* [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism. In 2 Volumes. Volume 1]. Compiled by I. Vakar, T. N. Mikhienko. Moscow, 2004, p. 119.
6. Malevich K.S. Pis›mo M.V. Matyushinu [Letter to M.V. Matyushin]. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2 t. T. 1* [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism. In 2 Volumes. Volume 1]. Compiled by I. Vakar, T. N. Mikhienko. Moscow, 2004, pp. 122–124.
7. Malevich K.S. Pis’mo M.O. Gershenzonu [Letter to M.O. Gershenzon]. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis’ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika. V 2 t. T. 1* [Malevich about Himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism. In 2 Volumes. Volume 1]. Compiled by I. Vakar, T. N. Mikhienko. Moscow, 2004, pp. 112–114.
8. Khudozhestvennaya vystavka [Art Exhibition]. *Izvestiya Vitebskogo gubernskogo Soveta krest’yanskikh, rabochikh, krasnoarmeyskikh i batratskikh deputatov* [Bulletin of the Vitebsk Provincial Council of Peasant, Workers, Red Army and Farm Laborers]. 1920. No. 36. February, 17.
9. Khudozhestvennaya zhizn’ [Art Exhibition]. *Izvestiya Vitebskogo gubernskogo Soveta krest’yanskikh, rabochikh, krasnoarmeyskikh i batratskikh deputatov* [Bulletin of the Vitebsk Provincial Council of Peasant, Workers, Red Army and Farm Laborers]. 1920. No. 18. January, 27.
10. Khudozhniki – Nedele fronta [Artists – Front Week]. *Izvestiya Vitebskogo gubernskogo Soveta krest’yanskikh, rabochikh, krasnoarmeyskikh i batratskikh deputatov* [Bulletin of the Vitebsk Provincial Council of Peasant, Workers, Red Army and Farm Laborers]. 1920. No. 26. February, 5.

About the author:

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of World History and World Culture, Vitebsk State University named after P.M. Masherov (210038, Vitebsk, Belarus), **ORCID: 0000-0001-8364-196X, t.kotovich@yandex.by**

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060

М.Л. Зайцева
Р.Р. Будагян
А.И. Чекменёв

Академия имени Маймонида,
Российский государственный университет
имени А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6255-500X
marinaz1305@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4790-1944
r.budagyan@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2597-371X
vertekscom@rambler.ru

Marina L. Zaitseva
Regina R. Budagyan
Alexei I. Chekmenev

Maimonides Academy,
The Kosygin State University of Russia
(Technologies. Design. Art)
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6255-500X
marinaz1305@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4790-1944
r.budagyan@mail.ru
ORCID: 0000-0002-2597-371X
vertekscom@rambler.ru

Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке

Статья посвящена анализу трактовок понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке. Выявлены три группы трактовок данного понятия: пессимистическая, апологетическая и проблемная. Обозначены характеристики каждой из представленных групп. Массовая культура представляет собой сложное и многоуровневое явление, актуальное среди широких слоёв населения. Характерными чертами массовой культуры являются смешение множества различных культурных кодов и традиций, мобильность, ориентация на широкие слои населения, коммерческий характер производства, значительный плюрализм направлений, гедонизм, доступность, установка на визуальный тип восприятия и др.

Основными особенностями новой современной концертной ситуации являются полистилистичность, активное использование метода деконструкции академического репертуара и различных форм адаптации академического наследия к современной практике исполнительства.

Музыкальное искусство развивается под воздействием множества факторов,

Interpretation of the Concepts of “Mass Culture” in Present-day Humanitarian Sciences

The article is devoted to the analysis of the concepts of “mass culture” in present-day humanitarian scholarship. The article highlights three groups of interpretations of this concept: the pessimistic, the apologetic and the problem-oriented. The characteristic features of each of the presented groups are specified. Mass culture presents a complex and multilayers phenomenon, which is relevant among large strata of the population. The main particularities of mass culture are in the blending together of numerous various cultural codes and traditions, mobility, directedness at wide strata of the population, a commercial character of production, a significant amount of pluralism of directions, hedonism, availability, directedness at a visual type of perception, etc.

The main particularities of the new contemporary concert conditions is a multitude of styles, active use of the method of deconstructing the academic classical repertoire and various forms of adaptation of the academic classical heritage to present-day performance practice.

The art of music develops upon the impact of numerous factors pertaining to the sphere of culture, economics and many other domains of man’s social life. Special signification on the development of present-day performance

относящихся к сфере культуры, экономики и многим другим областям социальной жизни человека. Особое значение на развитие современной исполнительской практики оказывает массовая культура. Сложность решения вопросов, связанных, прежде всего, с определением понятия «массовая культура», с выявлением её влияния на искусство рубежа XX–XXI веков, обусловливает необходимость проведения краткого обзора исследований по данной проблематике.

Ключевые слова:

массовая культура, элитарная культура, массофикация, китч, апологетика массовой культуры.

practice is rendered by mass culture. The complexity of solving the questions connected, first of all, with the definition of the concept of “mass culture,” with the uncovering of its influence on the art of the turn of the 20th and 21st centuries stipulates the necessity of making a brief overview of research related to this issue.

Keywords:

mass culture, elite culture, massofication, kitsch, apologetics of mass culture.

Для цитирования/For citation:

Зайцева М.Л., Будагян Р.Р., Чекменёв А.И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 53–60.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.

Фундаментальное исследование феномена массовой культуры содержится в ставших классическими трудах крупнейшего испанского философа, социолога, мыслителя XX века Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» [7] и «Дегуманизация искусства» [8]. Автор впервые вводит понятие «массовый человек» и объясняет его с позиций социального статуса и мироощущения человека: человек массы тот, кто чувствует себя таким, как и остальные, не ощущая никакого природного дара в себе, «и притом нисколько этим не огорчён, наоборот, счастлив чувствовать себя таким же, как все» [7, с. 84].

Изучение феномена массовой культуры неизбежно выводит на общие проблемы её воздействия на индивида и на общество в целом. Для глубокого понимания происходящих в современном исполнительском искусстве процессов представляется необходимым рассмотреть массовую культуру с позиций, позволяющих выявить её структуру и особенности функционирования [1, с. 160].

Структура массовой культуры полиморфна. Обобщая идеи, содержащиеся в трудах по данной проблематике (Н.Н. Никитина, Э.А. Орлова, А.Я. Флиер), перечислим компоненты, входящие в состав массовой культуры:«…экономическая система стимуляции, управления и организации сферы потребления, культура собственности, власти и “социального престижа”, культура социального патронажа» [6, с. 128].

Разнообразие теорий массовой культуры свидетельствует о сложности этого феномена. Массовая культура может пониматься как культура «массового общества», как проявление культурной индустрии, с позиций теории феминизма, исследователи которой утверждают об эксплуатации в массовой культуре образа женщины в целях достижения коммерческого успеха продукции. Разнообразие оценок влияния массовой культуры на человека демонстрирует диалектическую неоднородность самого явления. Массовая культура многофункциональна: она направлена на реализа-

цию идеологических, информационно-познавательных, рекламно-коммерческих, эстетических, психологических, социальных задач.

Основными социальными функциями массовой культуры являются: рекреативная (обеспечение преемственности культурных норм, укрепление какой-либо общей системы ценностей, поддержка существующих норм и властных отношений), информационная (обеспечение социальной связи при помощи информирования потребителей о событиях, фактах, явлениях; информационное обеспечение инновационных процессов, комментирование и интерпретация происходящего; координация разнонаправленной социальной активности, формирование общественного согласия).

Многообразие трактовок феномена массовой культуры можно разделить на три основные группы: критические («пессимистические»), апологетические («оптимистические») и проблемные теории, стремящиеся отразить неоднозначность исследуемого явления. Данные теории массовой культуры становятся актуальными из-за действия так называемых механизмов «снижения» и «возвышения» смысловой составляющей. Различные аранжировки, обработки, транскрипции, переложения для неакадемических инструментальных составов, применение приёмов «снижения» семантико-символической образности оригинальных сочинений академического репертуара приводят к упрощению авторского замысла, с одной стороны, но в то же время содействуют расширению слушательской аудитории и популяризации элитарного искусства — с другой [2, с. 280].

Представители первой («пессимистической») группы (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, К.Э. Разлогов, М.С. Каган) утверждают, что массовая культура несёт в себе исключительно разрушительную силу, негативно влияющую на индивида, а также на его развитие. Негативизм оценки массовой культуры обоснован представлением о том, что её целью является моральное разрушение современного общества, внедрение в него бездуховности.

Негативное воздействие массовой культуры проявляется в клишированности, однообразии её продуктов, отсутствии каких-либо отличий между ними, отсутствии стимулов для самостоятельных решений. Общество перестаёт ориентироваться исключительно на личные потребности и интересы. Показательно, что в терминологическом аппарате исследований в области массовой культуры появляется термин «массофикация» (Л.Е. Климова, Г.И. Маркова), раскрывающий процессуальную сторону феномена массовой культуры. Под термином «массофикация» подразумевается качественное изменение личности, подстраивание индивидуального сознания под образцы, требуемые обществом, под массовые стандарты. Культура выражает противоречивые стремления современного человека: пародийность и банализацию, принижение заданного автором произведения эстетико-социального замысла.

Проблема массовой культуры как явления социального потребления требует тщательной разработки в теоретическом плане. Массовая культура — это феномен XIX–XX веков, выступающий в качестве явления, характеризующего специфику производства и распространения культурных ценностей. В условиях современного индустриального общества особую актуальность приобретает связь массовой культуры с экономикой, так как данный феномен — культурная составляющая рыночной экономики, правового государства, демократии, что влечёт развитие коммерческого характера массовой культуры.

Внутренняя противоречивость массовой культуры является следствием неоднозначности и расплывчатости художе-

ственно-эстетических и аксиологических критериев. Причиной этому служит полиморфизм массовой культуры, которая соединяет в себе огромное количество различных субкультурных течений. Выявляется тождественность феномена массовой культуры китчу с определением его как «безвкусица», «подделка», использующийся синонимом стереотипного псевдоискусства. Процессы глобализации придают черты универсальности китчу, тем самым способствуя его широкому распространению. Тем не менее, массовая культура — это слишком объёмный феномен, вмещающий в себя огромное количество разнонаправленных стилей и жанров.

Генезис массовой культуры проявляется в философии постмодернизма, в феноменах симулякра и «выросшего из псевдовещи» китча. Общим в системе массового искусства и феномене рекламы и китча является их ярко выраженный коммерческий характер, связь со средствами массовой коммуникации как основным способом трансляции, распространения произведений массовой культуры.

В условиях развивающихся рыночных отношений и внедрения в общественную жизнь новейших технологий ускоряется процесс коммерциализации многих видов жизнедеятельности человека, что характеризуется «быстродоступностью» массовых произведений. Важными тенденциями в развитии массовой культуры становятся: установка на привлечение огромного количества слушателей, ориентир на интересы общества. Таким образом, массовую культуру можно охарактеризовать как явление, набирающее всё большую популярность в широких слоях общества, результатом чего является введение в характеристику происходящего развития массовой культуры понятия «фаустовская» [4, с. 18]. Исследователь А.В. Костина утверждает: «…мысль о возможном исчезновении массовой культуры в ближайшей исторической перспективе представляется ошибочной» [там же].

Субъект в массовой культуре не обладает личностным началом, а исключительно «некритичностью восприятия и оценок, управляемостью и духовной инфантильностью» [там же, с. 20]. Так, в качестве основного механизма негативного психологического воздействия массовой культуры выделяем манипуляцию, зачастую использующую неявные, скрытые приёмы воздействия, опирающиеся на иррациональное и бессознательное.

Оперирование в рамках массовой культуры и искусства «средней языковой семиотической нормой» [5, с. 13] приводит к «примитивизации общих императивно-оценочных понятий добра и зла», сглаживанию нюансов, «эскапизму по отношению к “тяжёлой” реальности» [там же, с. 15]. В массовой культуре эскапизм определяется тривиальными и, тем не менее, привлекательными признаками. Негативным следствием этической «примитивизации» становятся снижение эстетического вкуса общества, ослабление (вплоть до полного отсутствия) желания и умения общества распознать и узнать шедевры культуры. Зачастую в массовом искусстве превалирует желание артистов понравиться публике любыми способами, например, такими, как эскапизм или эпатаж. Из этого следует, что массовое искусство прагматично и формульно.

Апологетика массовой культуры в трудах представителей второй («оптимистической») теории (А.С. Двуреченская, А.Б. Гофман, Р.Н. Иванов, М.В. Колесник и др.) базируется на представлении о том, что она является необходимым компонентом модернизации общества и наилучшим образом отвечает его актуальным потребностям в информационном развитии.

Массовая культура как феномен, оказывающий положительное воздействие на общество, подразумевает акцентирование и её адаптационных свойств.

Массовая культура создаёт ощущение включённости человека в социальную реальность, она способствует стандартизации и фиксации в обществе социокультурных ориентиров. Данная культура ценностна своими функциональными, а не содержательными признаками. В качестве основной характеристики массовой культуры можно выделить способность отражать потребности общества на определённом этапе его развития.

Представители третьей («проблемной») группы (М.В. Шугуров, М.А. Болокова, Л.Е. Климова) утверждают, что массовая культура — явление, характеризующееся своей неоднозначностью. Массовая культура не так проста по своей содержательной составляющей. Массовая культура рассматривается в качестве сложного многофункционального явления, демонстрирующего свой собственный способ освоения действительности. С одной стороны, «массовая культура распространяет социокультурные инновации, создавая комфорт, с другой — разрушает культурные традиции за счёт того» [3, с. 135], что ориентируется исключительно на технические средства воспроизводства.

Критерий комфорта в художественном мире массовой культуры и искусства становится определяющим: возникает и культивируется особый стиль одежды, аксессуаров, мебели, элементов декора, сочетающих в себе современные и повседневные аспекты. Способность объектов массовой культуры и искусства снимать эмоциональное напряжение способствует выявлению гедонизма в качестве основной функции массовой культуры «компенсировать скучную жизнь» индивида.

Массовая культура зачастую рассматривается в качестве явления развлекательного характера, но, с другой стороны, исследуется и глубина её сущности как феномена. Основной функцией массовой культуры можно считать её релаксационную и связанную с ней развлекательную роль, что влечёт за собой приоритет эмоционального начала массовой культуры над рациональным. При этом развлекательная роль массовой культуры достигается при помощи легко усваиваемых идей, которые и привлекают молодёжь и иную разнообразную публику.

Внутренний мир индивида рассматривается в качестве основополагающего элемента массовой культуры, помогающего в восприятии произведений, так как массовая культура — это форма сознания, основанная на телесном восприятии внешнего мира.

Новые грани восприятия массовой культуры как со-ощущения, лежащего в основе картины мира и отражаемого в культуре посредством визуальных структур, выявляются благодаря исследованиям в области дизайна интерьера и одежды. Производство массовой культуры не привязано к какому-либо определённому этносу, тем не менее, она использует элементы различных этнокультур. В частности, основным преимуществом массовой культуры перед элитарной является её интернациональность. Так, в массовой культуре индивиды структурируются по принадлежности к большинству, а не по религиозным, этническим и политическим характеристикам. Индивид в массовой культуре — безличный потребитель. Систематизируя обширный пласт массовой культуры, в современном искусствоведении выделяются несколько ее уровней: арт-культура, мид-культура, поп-культура, рок-культура.

Феномен «поп-культуры» (с англ. Pop-Culture) стал объектом пристального интереса исследователей в 1930-е годы, однако его системное изучение началось в 1960-е годы. Примечательно, что основной позицией исследователей по-прежнему остаётся критика. Так, британский литературный критик и мыслитель Фрэнк Рэймонд Ливиз (Frank Raymond Leavis) в своей монографии «Культура и среда» («Culture and the Environment») негатив-

но высказывается о влиянии массовой культуры на индивида, рассуждая о том, что массовая культура способствует упадку культуры в обществе. В то же время благодаря поп-культуре личность получает возможность реализовать себя в пространстве поп-культуры, объемлющем разные виды искусства и деятельности человека: музыка, кинематограф и мультипликация, литература, использование средств массовой информации, мода, кулинария, реклама, спорт, туризм, дизайн и множество других элементов.

Среди исследователей, внесших особый вклад в развитие теории поп-арта, следует отметить В.С. Турчина [9], автора многочисленных статей, посвящённых проблематике современного искусства. Поп-искусство, с точки зрения исследователя, не стоит воспринимать исключительно как традицию: «…становясь ею, поп-арт смог оказаться историческим пунктиром, то есть чем-то таким, что, существуя, прерывается и вновь существует, пусть и частично самовоспроизводясь» [9, с. 7]. «Продукты» поп-арта способствуют, по мнению В.С. Турчина, сокращению расстояния между человеком и предметным миром эпохи потребления, поп-арт нашёл середину между искусством и жизнью. «Характерной чертой в поэтики поп-арта является образ манекена, то есть некоего предмета, совмещающего в себе нечеловеческое и человеческое начала» [там же, с. 8].

Обобщая вышесказанное, отметим, что понятие «массовая культура» в современной гуманитарной науке получает неоднозначную оценку. Всё многообразие трактовок феномена массовой культуры можно разделить на три группы. Первая — критическая (пессимистическая) теория основывается на представлении, что массовая культура негативно влияет на современного человека, на его развитие и является инструментом морального разрушения современного общества.

Представители второй — апологетической («оптимистической») теории трактовок массовой культуры утверждают, что массовая культура представляет собой необходимый компонент модернизации современного общества. Исследователи третьей — проблемной теории раскрывают диалектическую сложность феномена. Авторы полагают, что о предельной простоте содержания произведений массовой культуры говорить не следует. Искусствоведы рассматривают массовую культуру в качестве сложного многофункционального явления, внутри которого формируются и совершенствуются механизмы социокультурной адаптации личности. С одной стороны, массовая культура создаёт комфорт для современного человека, способствует созданию комфортной художественной среды для слушателя и зрителя, с другой — разрушает многовековые культурные традиции посредством своего ориентирования на технические средства воспроизводства и усреднённые вкусы потребителя.

Массовая культура представляет собой сложное и многоуровневое явление, актуальное среди широких слоёв населения. Основными особенностями массовой культуры являются диалектическая её сложность, смешение множества различных культурных кодов и традиций, мобильность (способность к интеграции со многими стилями, жанрами, направлениями), клишированность, ориентация на широкие слои населения и молодёжь, коммерческий характер, распространение произведений средствами массовых коммуникаций, интернациональность, потребительство, значительный плюрализм направлений, использование постмодернистской деконструкции и игры, гедонизм (создание комфорта для современного слушателя). Не менее важными особенностями массовой культуры являются стратегия на доступность, близость эмоциональному миру современного человека, установка на визуальный тип восприятия, использование современных технологий, но, в

то же время, и традиций академического искусства, унифицированность и массовость производства, нетрадиционность, популярность, гомогенность, стереотипизация массового сознания, приоритет эмоционального, развлекательного начала над рациональным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Синтез академических и эстрадных приёмов рок-скрипачей Джерри Гудмана и Эдди Джобсона // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2 (24). С. 158–164.
2. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 276–295.
3. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р., Сушкова-Ирина Я.И. Тенденции развития музыкального направления classicalcrossover в творчестве инструментального дуэта «Игудесман и Джу» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 2. С. 132–138. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.132-138.
4. Костина А.В., Кожаринова А.Р. Конструктивный социальный потенциал массовой культуры: специфика проявления в информационном обществе. М.: Ленанд, 2014. 256 с.
5. Кузьминская С.И., Аблеев С.Р. Экзистенциальные характеристики массовой культуры постиндустриального общества // Вестник Московского университета МВД России. 2016. № 6. С. 218–221.
6. Никитина Н.Н. Классическая философия искусства: монография. М.: Инфра-М, 2019. 242 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс: монография / пер. А.М. Гелескула. М.: AST Эксклюзивная классика, 2016. 256 с.
8. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства: монография. М.: Радуга, 2013. 639 с.
9. Турчин В.С. «Германия и мы»: на перекрестке двух культур. Интригующие встречи и недолгие расставания // Россия и Германия: культурные связи. М.: Изд-во Степаненко. 2013. С. 5–12.

Об авторах:

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru**

Будагян Регина Робертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru**

Чекменёв Алексей Игорьевич, преподаватель кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии, Академия имени Маймонида, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), **ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru**

REFERENCES

1. Zaytseva M.L., Budagyan R.R. Sintez akademicheskikh i estradnykh priemov rok-skripachey Dzherri Gudmana i Eddi Dzhobsona [Synthesis of Academic and Pop Techniques of Rock Violinists Jerry Goodman and Eddie Jobson]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Music Science]. 2019. No. 2 (24), pp. 158–164.

2. Zaytseva M.L., Budagyan R.R. Fol'klornye tendentsii v sovremennom skripichnom iskusstve [Folklore trends in modern violin art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures]. 2019. Vol. 52, pp. 276–295.

3. Zaytseva M.L., Budagyan R.R., Sushkova-Irina Ya.I. Tendentsii razvitiya muzykal'nogo napravleniya classical crossover v tvorchestve instrumental'nogo dueta «Igudesman i Dzhu» [Tendencies of Developmentof the Musical Trend Classical Crossoverin the Performances of the Instrumental Duo“Igudesman & Joo”]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship.* 2019. No. 2, pp. 132–138. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.2.132-138.

4. Kostina A.V., Kozharinova A.R. *Konstruktivnyy sotsial'nyy potentsial massovoy kul'tury: spetsifika proyavleniya v informatsionnom obshchestve* [Constructive Social Potential of Mass Culture: Specifics of Manifestation in the Information Society]. Moscow: Lenand, 2014. 256 p.

5. Kuz'minskaya S.I., Ableev S.R. Ekzistentsial'nye kharakteristiki massovoy kul'tury postindustrial'nogo obshchestva [Existential Characteristics of the Mass Culture of Post-industrial Society]. *Vestnik Moskovskogo universiteta MVD Rossii* [Bulletin of the Moscow University of the Ministry of Internal Affairs of Russia]. 2016. No. 6, pp. 218–221.

6. Nikitina N.N. *Klassicheskaya filosofiya iskusstva: monografiya* [Classical Philosophy of Art: Monograph]. Moscow: Infra-M, 2019. 242 c.

7. Ortega-i-Gasset X. *Vosstanie mass: monografiya* [Ortega y Gasset J. Rise of the Masses: Monograph]. Translated by A.M. Geleskul. Moscow: AST Eksklyuzivnaya klassika, 2016. 256 p.

8. Ortega-i-Gasset X. *Degumanizatsiya iskusstva: monografiya* [Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art: AMonograph]. Moscow: Raduga, 2013. 639 p.

9. Turchin V.S. «Germaniya i my»: na perekrestke dvukh kul'tur. Intriguyushchie vstrechi i nedolgie rasstavaniya [“Germany and We”: At the Crossroads of Two Cultures. Intriguing Meetings and Short Breakups]. *Rossiya i Germaniya: kul'turnye svyazi* [Russia and Germany: Cultural Ties]. Moscow: Izd-vo Stepanenko. 2013, pp. 5–12.

About the authors:

Marina L. Zaitseva, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Filosophy), Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru

Regina R. Budagyan, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-4790-1944, r.budagyan@mail.ru

Alexei I. Chekmenev, Lecturer at the Department of Musicology, Conducting and Analytical Methodology, Maimonides Academy, The Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-2597-371X, vertekscom@rambler.ru

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 782
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.061-075

С.А. Подшивалова
О.В. Шмакова

Волгоградская консерватория
имени П.А. Серебрякова
г. Волгоград, Россия
ORCID: 0000-0002-2278-5860
galyginas@mail.ru
ORCID:0000-0001-8495-8635
olshmakova@gmail.com

Svetlana A. Podshivalova
Olga V. Shmakova

Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory
Volgograd, Russia
ORCID: 0000-0002-2278-5860
galyginas@mail.ru
ORCID:0000-0001-8495-8635
olshmakova@gmail.com

Образ Яромира в художественной системе оперы-балета «Млада» Николая Римского-Корсакова

Статья посвящена образу Яромира в мифологической по структуре и содержанию опере-балете «Млада» Н.А. Римского-Корсакова. В российском музыковедении не появилось системного исследования в подобном ракурсе, что определило актуальность избранной темы.

Образ Яромира рассматривается комплексно, с выделением характерных средств музыкальной выразительности — интонационных, тембровых, фактурных, ладотональных. В итоге подчёркивается, что Яромир является сложным персонажем. Сначала он предстаёт в героическом ракурсе как князь Арконы. Проходя через перипетии мистических обстоятельств

в противостоянии сил Добра и Зла, через борьбу за счастье в рамках лирического треугольника (Войслава — Млада), Яромир погибает физически, но возвышается духовно. Выше всех испытаний только Любовь.

Ключевые слова:

Николай Римский-Корсаков, опера-балет «Млада» Римского-Корсакова, миф в опере, образ Яромира.

The Image of Yaromir in the Artistic System of Nikolai Rimsky-Korsakov's Opera-Ballet "Mlada"

The article is devoted to the image of Yaromir in Nikolai Rimsky-Korsakov's opera-ballet "Mlada," a mythological work in its structure and content. Russian musicology does not include a systematic research work from such an angle, and this stipulated the topicality of the present theme.

The image of Yaromir is examined in a complex form, highlighting the characteristic means of musical expressivity, related to intonation, timbre, texture and modality-tonality. In conclusion, it is emphasized that Yaromir is a complex character. At first he appears in heroic light as the Prince of Arkona. Passing through peripetiae of mystically conditioned circumstances in the confrontation between the forces of Good and Evil, in the struggle for happiness within the framework of the lyrical triangle (Voyislava – Mlada), Yaromir perishes physically, but is elevated in the spiritual realm. Above all his trials is only Love.

Keywords:

Nikolai Rimsky-Korsakov, the opera-ballet "Mlada" by Rimsky-Korsakov, myth in opera, the image of Yaromir.

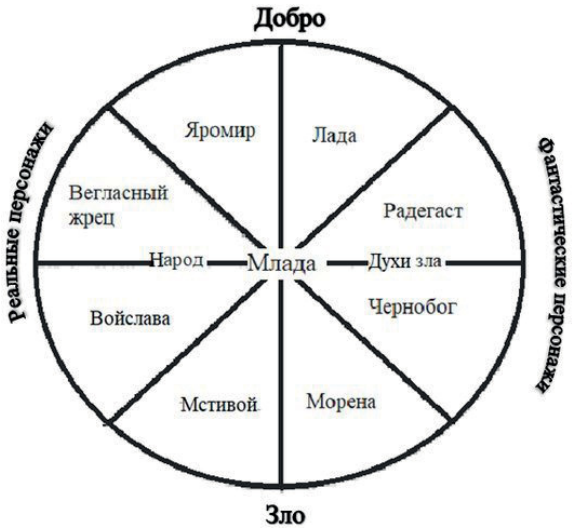
Для цитирования/For citation:

Подшивалова С.А., Шмакова О.В. Образ Яромира в художественной системе оперы-балета «Млада» Николая Римского-Корсакова // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 61–75.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.061-075.

Об опере-балете «Млада», написанной композитором в 1889 году, в музыковедческой литературе упоминается не столь часто в сравнении со «Снегурочкой», «Садко», «Царской невестой», «Золотым петушком» и другими операми Н.А. Римского-Корсакова. При этом произведение обладает несомненной ценностью как образец эстетических и стилевых исканий в сфере музыкального театра конца XIX — начала XX века. Более того, как замечает Е.Ф. Светланов, музыкальный язык «Млады» «намного опередил не только время его создания, но и сейчас поражает своей новизной, подлинными открытиями, повлиявшими на многое в музыкальном мире, появившееся значительно позже»[1] [12]. Несмотря на некоторые недостатки либретто и драматургического плана оперы, исследователь А. Осколков отмечает оркестровое мастерство композитора: «Одно из признанных достоинств этой оперы— необычайно богатая и колоритная инструментовка. Ни до, ни после создания этой партитуры Римский-Корсаков не применял столь многочисленного состава оркестра, такого количества вновь вводимых инструментов. Нигде далее его оркестровые решения не были настолько изобретательны» [8, с. 54].

Известно, что «Млада» — коллективный замысел композиторов «Могучей кучки», но множество факторов помешало его реализации. Именно Римскому-Корсакову удалось создать цельное произведение и завершить начатое. Благодаря исследованиям зарубежного музыковеда Альбрехта Гауба имеется возможность изучить материал, созданный Ц.А. Кюи, А.П. Бородиным, М.П. Мусоргским по итоговой версии клавира Н.А. Римского-Корсакова (о колоссальной работе по сбору и анализу фрагментов, написанных этими композиторами, см. подробнее: [2]). А. Булычёва отмечает, что Гауб завершает дело, начатое ещё в 1920–1930-е годы А. Римским-Корсаковым, П. Ламмом, а также Ю. Зандером (см. подробнее: [1]). Иными словами, процесс дальнейшего использования фрагментов в различных опусах композиторами творческого содружества — отдельная тема исследования.

Изучение «Млады» возможно и в иных ракурсах — жанровом, стилевом, концептуальном, культурологическом. В данной статье в фокусе внимания — образ Яромира. В музыкально-хореографическом спектакле взаимодействует множество персонажей, отражается быт, обряды и праздники древних полабских славян[2]. Архаика насыщается современным содержанием, так как главные герои — Яромир, Млада и Войслава — проживают сложную гамму чувств в ходе развития так называемого лирического треугольника. При этом возникающая *образно-художественная система*, согласно древнеславянской



легенде, делится на две сферы — Добра и Зла. Каждая из них, в свою очередь, включает образы реальные и фантастические, мужские и женские.

Образы Добра — условный «верх» системы. Здесь к реальным персонажам относятся Яромир, Вегласный жрец и народ; к фантастическим — Радегаст (Перун), Жива, Водник, Утреница, Вечерницы, Лада и Лель. Образы природы, которые сопутствуют силам Добра, — ясная безлунная ночь, рассеивающиеся облака после бури.

Образы Зла — условный «низ» системы. К реальным персонажам данной сферы относятся Войслава, Мстивой; к фантастическим — Чернобог, Морена (Святохна), дух Клеопатры, Кащей, злые духи, ведьмы и кикиморы. Образы природы усиливают мрачную фантасмагорию оперы — темнота, густые облака, мрак, подземный гул и гром, пламя, багровый месяц, адский вихрь, буря, наводнение.

«Вертикаль» в образно-художественной системе содержит противопоставление мужских персонажей — Яромира, который ищет истинную причину смерти любимой, — и Мстивого, жаждущего только наживы и власти. Женские образы-антиподы — Млада, чистая душой и погибающая от рук соперницы, — и Войслава, ради любви к Яромиру убивающая соперницу, подвергающая смертельной опасности как возлюбленного, так и весь народ. В сфере фантастики также наблюдается противопоставление образов Добра и Зла. С одной стороны, это Богиня Лада и Радегаст, с другой — Морена и Чернобог. «Горизонталь» в образно-художественной системе складывается как взаимодействие коллективных образов — народа (полабские славяне) и духов зла.

Важно отметить, что в опере «Млада» воплощаются типичные для композитора идеи. Так, М. Рахманова акцентирует: «Глубинная для Римского-Корсакова музыкально-философская *концепция двоемирия…* впервые в оперном жанре раскрывается в “Майской ночи”. Замечательно, что… затем в “Снегурочке” и *“Младе”* эти миры встречаются, взаимопроникают в купальскую неделю, в таинственную ночь летнего солнцеворота. Отсюда тоже характернейший для последующих опер композитора *параллелизм обрядов людей и духов и раздвоение женского образа на “земной” и “потусторонний”* [курсив наш. — *С.П., О.Ш.*]» [10, с. 32].

Данный тип образно-художественной системы весьма близок вагнеровскому, *мифологическому* в своей основе. О возникающих аналогиях в творчестве двух великих оперных драматургов пишет А. Фефелова: «“Млада” с точки зрения организации семиотического пространства наиболее близка принципам вагнеровского цикла: отдельные темы образуют группы, объединённые общим интонационным ядром. Эти группы характеризуют четыре основные сферы, совпадающие с характеристиками пространственной системы координат: небесная, земная профанная, земная сакральная, сфера подземного царства» [14, с. 21].

В центре образно-художественной системы находится Млада. Став тенью, она пересекает «границу» между реальными и фантастическими образами. Продолжая любить Яромира, героиня общается с ним в мистических диалогах. Силой своей любви Млада пытается снять с него злые чары, наложенные Войславой. В итоге влюблённые воссоединяются на небесах в награду за верность и искренность чувства любви. Очевидно, что силы Добра берут верх над тёмными силами Зла в ходе серьёзных испытаний. Символично путь главных персонажей можно представить в виде крестного пути Человека, встречающего и преодолевающего различные обстоятельства, вступающего в борьбу с внутренними и внешними «врагами»[3]. Все образы, фокусирующиеся вокруг Млады, либо помогают, либо мешают Яромиру в восстановлении истины. В результате

пересечения им «границы» видимого и невидимого миров устанавливается гармония согласно миропониманию общества, в котором живут герои.

Изучение данной оперы в мифологическом ракурсе позволяет раскрыть её образный мир наиболее полно как в структурном, так и поэтическом аспектах. Согласно концепции О. Красновой, мифологическая структура включает пять этапов: символ — кризис — ритуал — реинтеграция — новый символ (см. подробнее: [5, с. 31–33]). Именно по этому принципу развиваются сюжеты многих мифологических опер[4], в том числе и в «Младе».

Символу свойствен «дух сакральности, гармонической упорядоченности и целостности бытия, ощущение его вечной и абсолютной детерминированности» [там же, с. 26]. В опере «Млада» этапу символа в I и II действиях соответствует экспонирование и развитие темы любви главных героев — Яромира и Млады. Их отношения символизируют любовь чистую, вечную, которая в ходе испытания кознями Войславы помогает выполнить судьбоносную задачу — воскресить погибший в мировой катастрофе материальный мир и обрести гармонию в сакральном мире.

Кризисом называют «распадение согласия с объективным бытием, ощущение острой катастрофичности бытия личного, субъективного» [там же, с. 30]. Разлад с окружением происходит при встрече Яромира и духа Млады[5], уже погибшей от рук соперницы: Млада манит его за собой в свой невидимый ирреальный мир. На протяжении всего III действия оперы князь «теряет» физическую оболочку, становясь, как и Млада, «тенью». Испытания культурного героя[6] осуществляются не в реально-историческом времени-пространстве, а в сфере бессознательного, то есть во сне[7]. Лишь в конце данного действия Яромир просыпается, возвращаясь в материальный мир, и начинает осознавать произошедшее, распутывать «нити судьбы» своей возлюбленной. Следует отметить, что переломный момент происходит в сакральную — Купальскую ночь, после которой с пробуждением Яромира и его движением в храм начинается новый День в царстве Арконы.

Ритуал, согласно О. Красновой, «есть действие, в ходе которого изживается критическая (кризисная) деформация <…> Особенностью ритуального действия… является не только “двойственная” логика трагедии, … но и сохранение антитезы (“архетипа”) как ритмично повторяющегося элемента… ритуальное действие опирается на логику как бы «разгорающегося» стихийного переживания: от воспроизведения “образца” — через приобщение к нему — и ожидаемому экстатическому освобождению» [5, с. 33].

Этапу Ритуала в опере Римского-Корсакова соответствует сцена, в которой Яромир по совету Вегласного жреца, остаётся на ступенях Храма Радегаста и в течение ночи общается с потусторонними силами (IV действие, 2-я сцена). В результате мистического опыта главный герой узнаёт от Духов о злодействе Войславы и её причастности к смерти Млады.

Реинтеграцией, или *восстановлением*, является «воссоединение с объективным», или же «обретение себя, идентификация» [там же, с. 31]. Реинтеграция приходится на сцену убийства Войславы (IV действие, 4-я сцена). Яромир поражает её мечом под магический гул Духов предков.

В процессе реинтеграции «исходная антитеза не уничтожается, не преодолевается, но закрепляется в миг катарсической “вспышки” — и возникает новая истина, *символ нового уровня*: Логос мифа, повествование и поучение, воплотившееся в слове» [там же, с. 33]. Яромир выполняет своё предназначение — узнаёт Истину, наказывает Зло, но погибает сам во время крушения арконского царства. Новым символом

после мирового апокалипсиса являются воссоединившиеся на небесах вечно любящие Яромир и Млада в новом граде Любви и Добра (финальная сцена).

Данная мифологическая структура *симметрична*. С. Гончаренко отмечает, что «метакод обратимости, выраженный в зеркально-симметричной форме, является важнейшим принципом, структурной парадигмой для традиционных культур» (цит. по: [7, с. 80]). В свою очередь, зеркальные структуры в музыкальном тексте выражены с помощью инверсии. В изучаемой опере зеркальная инверсия усматривается на макрокомпозиционном уровне. Яромир, двигаясь по отражённым мирам, преодолевая испытания, расширяет время-пространство и приближается к истинному Знанию о причине и обстоятельствах убийства Млады.

– Яромир – арконский князь в окружении свиты, страдает из-за разлуки с любимой, Младой (1 д., 1 сц.);

– знакомство Яромира с княжной Войславой (1 д., 3 сц.);

– в праздник Ивана Купалы Яромир перемещается в потусторонний мир, где встречается с призраком возлюбленной, Младой (2 д., 6 сц.);

– воссоединение любящих героев являет центральную ось всего произведения (3 д., 2 сц.);

– выход из потустороннего мира (3 д., 5 сц.), Яромир в храме Радегаста, в котором происходит ритуал поклонения духам и открывается тайна гибели Млады (4 д., 3 сц.);

– Яромир возвращается в реальный мир с целью отмщенья и убивает Войславу (4., 4 сц.);

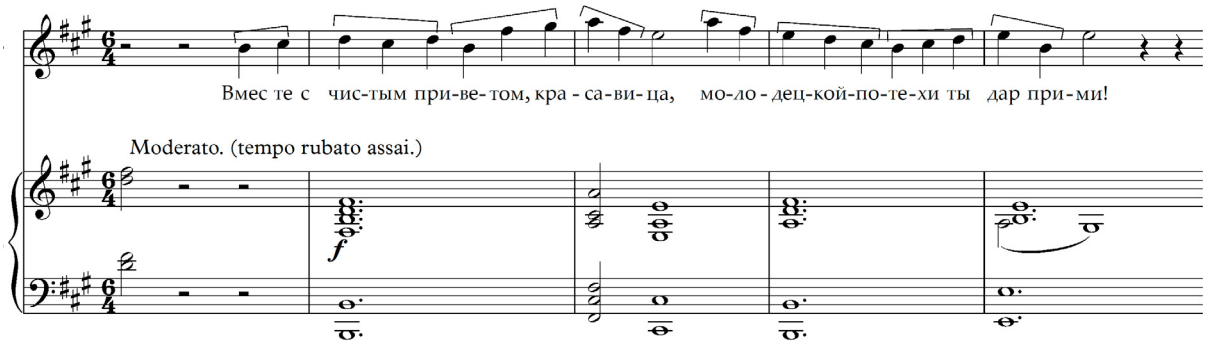
– Яромир и Млада навечно вместе в идеальном мире у Буж-камня в окружении сил Добра (финал, 4 д., 7 сц.)

Рассмотрим далее музыкальное воплощение образа Яромира в «Младе» Н.А. Римского-Корсакова с целью обнаружить *признаки мифологического текста* на имманентном уровне[8]. Последние анализируются с точки зрения интонационных, ладотональных, формообразующих, жанровых характеристик.

Яромир в концепции оперы олицетворяет справедливость, традиционный уклад жизни, честность, верность. Это арконский князь, который потерял свою возлюбленную и пытается найти причину её гибели. Яромир постоянно испытывает душевные страдания и тоску по Младе. *Экспозиция* образа Яромира происходит в 3-й сцене I действия. Величие и торжественность приветствующего хора «Острые стрелы» направлены на подчёркивание его силы как воина и охотника, победившего мощное животное [11, с. 28][9]. Ремарка акцентирует *героическую грань* в его образе: «Входит Яромир в охотничьем наряде, впереди его несколько оруженосцев, сзади за ними слуги на золотом блюде несут кабанью голову» [11, с. 49].

Другая грань — *лирическая* — воплощается в ариозо «Вместе с чистым приветом, красавица, молодецкой потехи ты дар прими!» (пример № 1) в *E* миксолидийском. Широкая плавная мелодия с включением трихордов в триольном ритме симметрична и звучит на фоне статичного аккордового аккомпанемента в момент обращения к Войславе.

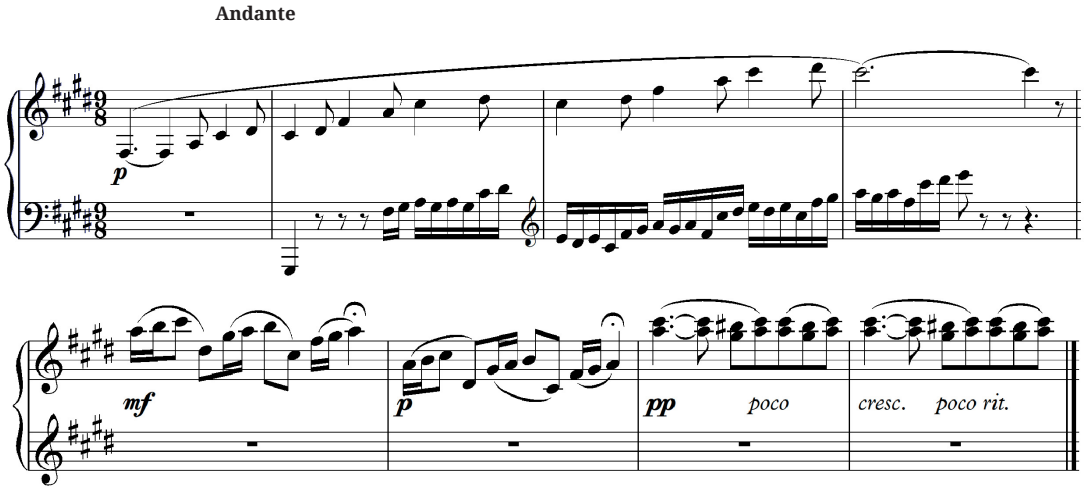
Пример № 1
Ариозо Яромира (I д., 3-я сцена)



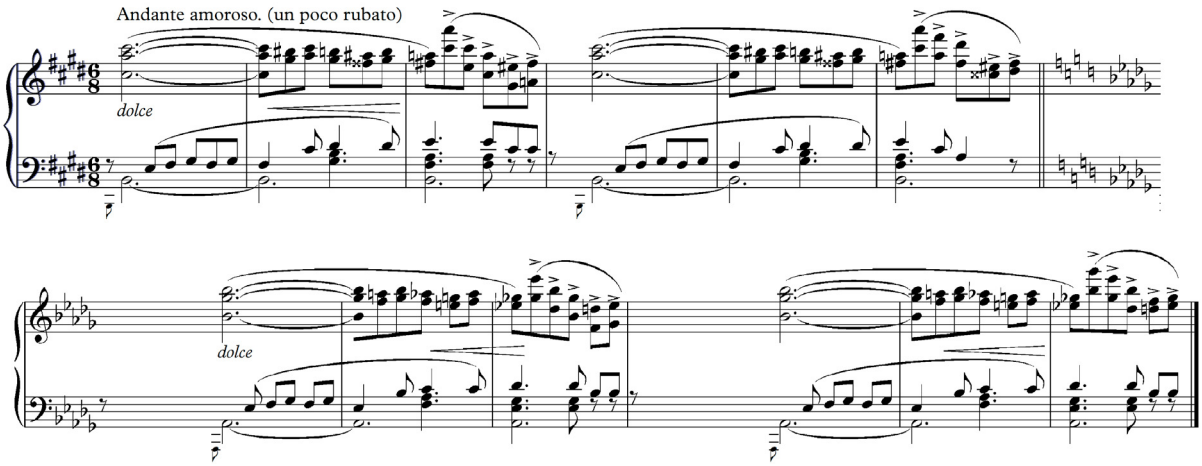
Ярким контрастом являются зловещие интонации Мстивого и его дочери Войславы. Последняя, с помощью чар Морены, «влюбляет» в себя ничего не подозревающего Яромира. Таким образом, на первом этапе происходит *завязка конфликта* и образуется лирический треугольник в результате борьбы сил Добра и Зла.

Участие *мира фантастического* ещё больше «затягивает» любовный «узел», посылая Яромиру мистические сны (I действие, 4-я сцена). Первый сон — *признание* главных героев *в любви*: за лейтмотивом Млады (пример № 2) следует лейтмотив Яромира (пример № 3).

Пример № 2
Лейтмотив Млады (I д., 4-я сцена. Первый сон)



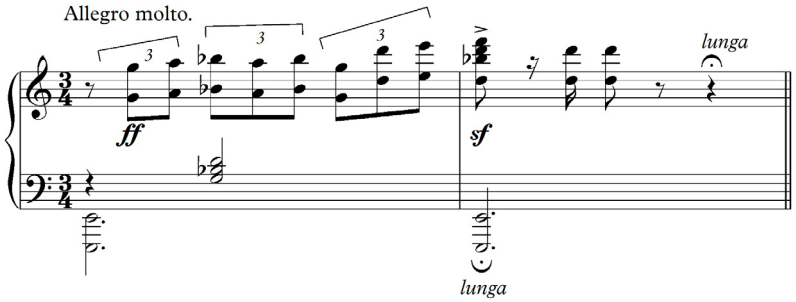
Пример № 3
Лейтмотив Яромира (I д., 4-я сцена. Второй сон)



Второй сон[10] «переносит» героя «в храм Святовида в Арконе», где согласно ремарке, происходит *ритуальная сцена, «брак* Яромира и Млады. В храме жрецы; входят жених, невеста, гости. Между гостями Мстивой и Войслава (любимая подруга Млады)» [11, с. 52]. У струнной группы в светлом *C dur* звучит хорал, воссоздающий атмосферу церковного богослужения.

Однако резкая смена фактуры и регистра почти зримо воспроизводит происходящее на сцене: «Войслава подносит Младе золотое обручальное кольцо. Млада надевает его, шатается и падает на руки Яромира. Яромир в ужасе, Млада умирает, и душа её улетает в виде голубой звёздочки» [там же, с. 52–53]. Драматическим акцентом становится напряжённый *лейтмотив «ужаса Яромира»* (пример № 4) с характерным вводным септаккордом на ***ff***.

Пример № 4
Лейтмотив «ужаса Яромира»
(I д., 4-я сцена. Второй сон)



Усложнение отношений главных героев происходит в условиях *обрядовой сцены во время праздника Купала* (II действие, 6-я сцена). Таков концептуальный акцент, так как трое влюблённых — часть коллективной жизни, её уклада и законов. Народ собирается на традиционное гуляние, зажигаются костры, поются песни и водятся хороводы.

Парни и девушки танцуют Коло, вместе с ними Яромир и Войслава. В данной сцене большую роль играет

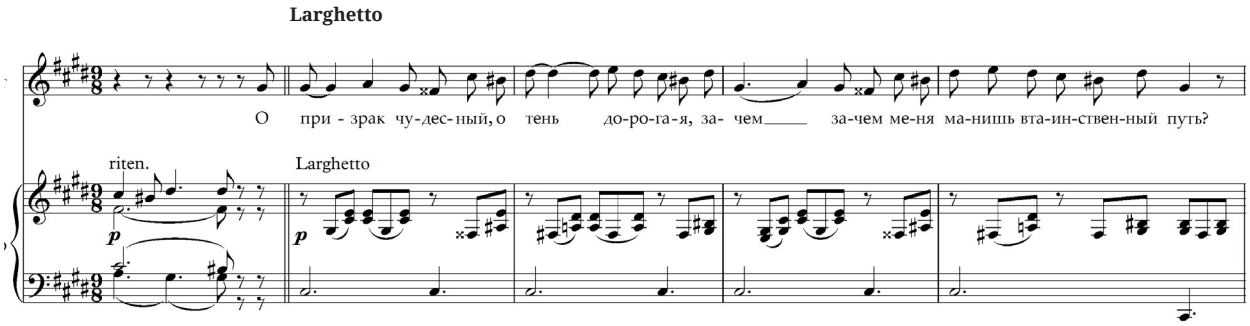
символика круга, как вечно и вращающегося, и завершающегося действа. Об архаическом значении круга в операх Римского-Корсакова пишет А. Фефелова: «Сюжетной осью “Млады” и “Ночи перед Рождеством” служат два обрядовых комплекса, связанных с важнейшими моментами архаического календаря, зимним и летним солнцеворотами. В обоих случаях ритуал оказывает влияние на драматургию и композицию оперы: в “Младе” это круговой принцип купальского коло» [13, с. 17].

Обострение конфликта связано с появлением Млады, которая трижды мешает им воссоединиться: во время их «поцелуя», зажигания купальских огней, собственно танца. В последнем случае она разрывает круг и мешает целоваться всем парам. Именно в этот момент наступает разлад двух миров. Нарушается космическая закономерность солярного культа, прерывается ритуальное действо, что в дальнейшем приводит к разладу с реальным миром и хаосу в жизни ратарского народа.

В рондообразной композиции этой сцены рефреном является хор, а эпизодами — появления Млады, при виде которой наступает общее замешательство. В результате Яромир освобождается от чар Войславы: увидев Младу, они скрываются. Князь впадает в бессознательное состояние, теряя время и место происходящего, — наступает кризис. Как отмечает О. Осадчая, «форма рондо генетически происходит из песни и танца (хоровода), главную идею которых составляет круговая повторность при обновлении» [7, с. 79]. Близкой является мысль Э. Кассиера, который подчёркивает, что «большинство типовых гомофонных форм содержит репризу, а реприза противопоставляется линейному времени как бы насильственно, вопреки природе физического времени, возвращает процесс к исходной точке, маркируя тем самым — с помощью начала — его конец. Музыкальное произведение словно рождается из точки и в точку возвращается» (цит. по: [7, с. 50]).

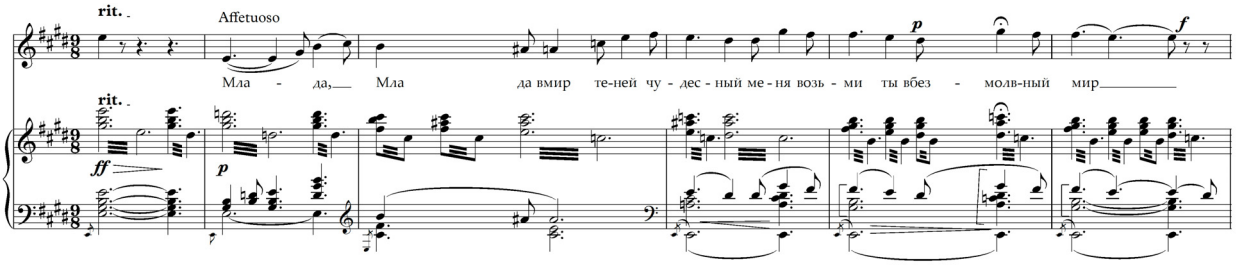
«Точкой возврата» в «Младе» является мистически окрашенная любовная встреча (III действие, 2-я сцена): «Тень Млады, легко спускаясь и скользя по скалам и обрывам, манит за собой Яромира» [11, с. 156]. После его вопроса «Когда ж конец разлуке?» они снова исчезают [там же, с. 162]. Вся вторая сцена — *диалог главных героев*, который венчается *лирико-томным ариозо Яромира* (пример № 5) и инструментальными «ответами» Млады. Фактура и тональности быстро меняются в зависимости от содержания. На словах «О призрак чудесный» на фоне органного пункта и мягких фигураций в *cis moll* возникаютромансовые интонации.

Пример № 5
Ариозо Яромира (III д., 2-я сцена)



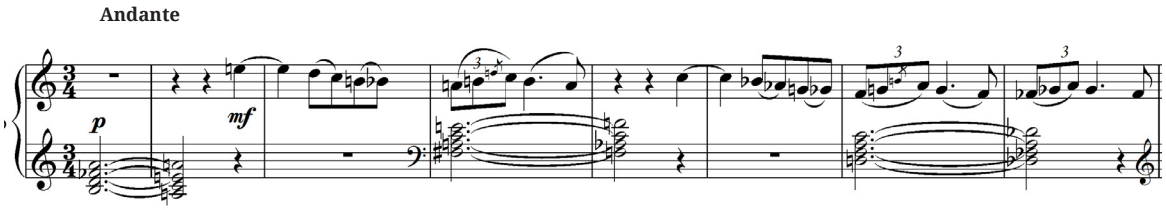
Происходит важное событие — вновь объяснение главных героев в любви при новых обстоятельствах: появляется красочная модуляция в *f moll*, фактура становится более сложной, состоящей из трёх пластов с выразительными лирическими подголосками. Мистический характер происходящего подчёркивает и «мерцающая» гармония (ладотональная переменность *f moll* / *As dur*), и неожиданные регистровые «перебросы» темы в оркестре. Особый акцент появляется в завершении сцены, когда в ариозо Яромира (пример № 6) включаются интонации лейтмотива Млады, символизируя сближение героев и предвосхищая их скорое воссоединение.

Пример № 6
Ариозо Яромира (III д., 2-я сцена, окончание)



Этап кризиса достигает апогея в *сцене испытания любви Яромира к Младе инфернальными силами*. Злые духи заманивают героя, дабы влюбить в дух Клеопатры (III действие, 4-я сцена). В ремарке сказано: «Душа Яромира в длинной белой одежде тихо поднимается из-под земли на пьедестал и остаётся неподвижной, как изваянье» [11, с. 187]. Драматизм происходящего находит отражение в жалобных секвенционно нисходящих мотивах (пример № 7).

Пример № 7
Лейтмотив «жалобы Яромира» (III д., 4-я сцена)



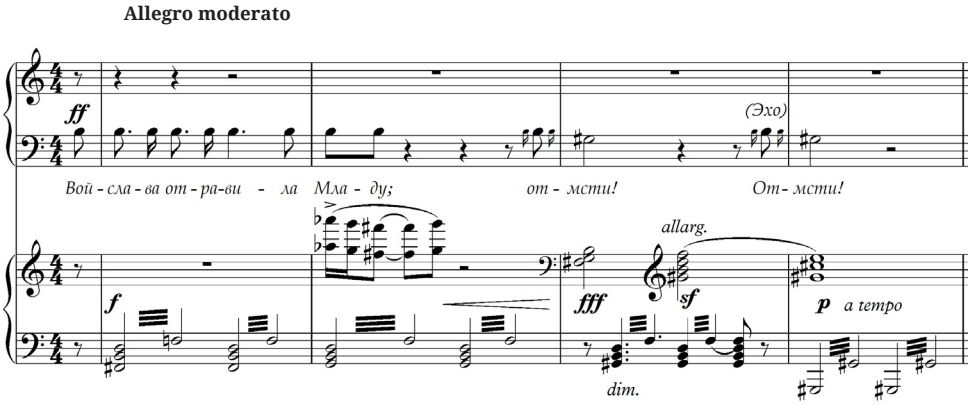
Млада и здесь защищает любимого. Согласно ремарке, увидев, что Яромир колеблется, «тень Млады закрывает лицо руками и плачет» [там же, с. 197].

Наступает *этап ритаула*, когда Яромир оказывается в окружении потусторонних сил, на этот раз сил Добра (IV действие, 2-я сцена). Герой «в мрачной задумчивости садится на одну из ступеней храма» [11, с. 222] и слушает хор жрецов, которые славят Радегаста. Когда жрецы заканчивают службу, Яромир обращается к ним. Основная тема героя в *ариозо-прошении «Жрецы и жрицы»* звучит торжественно спокойно и «эхом» откликается в оркестре.

Приходит время *остановки действия через приём реминисценций, повторов* сюжетных единиц, когда Яромир пересказывает произошедшее: о сне и о смерти Млады, об отравленном кольце, о манящей деве на празднике Купалы, о вырвавшейся душе Яромира, которая в «край таинственный перенеслася», о манящей страсти во дворце, о вдруг запевшем петухе … Реминисцентный материал создаёт *арочность* в мифологическом тексте. Герой находится в священном месте на пороге открытия тайны в мистическое время, ибо Вегласный жрец советует Яромиру остаться в храме и ждать ночных видений, которые дадут истинный ответ. Мифологический приём повтора, по мнению О. Осадчей, «реализует концепцию фазного циклически обратимого времени» [7, с. 74].

После череды явлений теней и духов, князей Само и Чеха, Руси Кия, Щека и Хорива, княжен Ванды и Любуши наступает момент, когда Яромир слышит: «Войслава отравила Младу, отмсти» [11, с. 230–233]. В звучании хора усиливаются тревожные, отрывистые резкие мотивы (пример № 8).

Пример № 8
Хор духов (IV д., 3-я сцена)



В кульминации слова духов декламируются на повторяющемся звуке с тремолирующим диссонантным аккордом на ***f***: они заклинают Яромира. Тайна раскрыта, начинается новый отсчёт времени для главных героев — развязка любовно-мистического треугольника.

Этап реинтеграции раскрывает новую грань в характеристике Яромира. Узнав истину о смерти Млады, он решает последовать совету духов и наказать Войславу. Психологический поединок между ними приводит к катастрофе, так как погибают оба. Войслава в порыве гнева проклинает Яромира, и над её головой багровый огонек отражает знамение Морены. Под гул духов чешских князей «Отмсти!» Яромир хватает её за косу, поражает мечом и произносит «Умри же, змея!» [11, с. 40]. В момент убийства мелодия «вырастает» из тихого кружения малой секунды, интонация сползает вниз, акцентируя начало реплики Яромира октавой в басу. Его лейтмотив экспрессивно взлетает в высокий регистр на пульсирующем *g moll*'ном трезвучии, которое далее резко разрешается в доминанту *a moll*, основную тональность сцены.

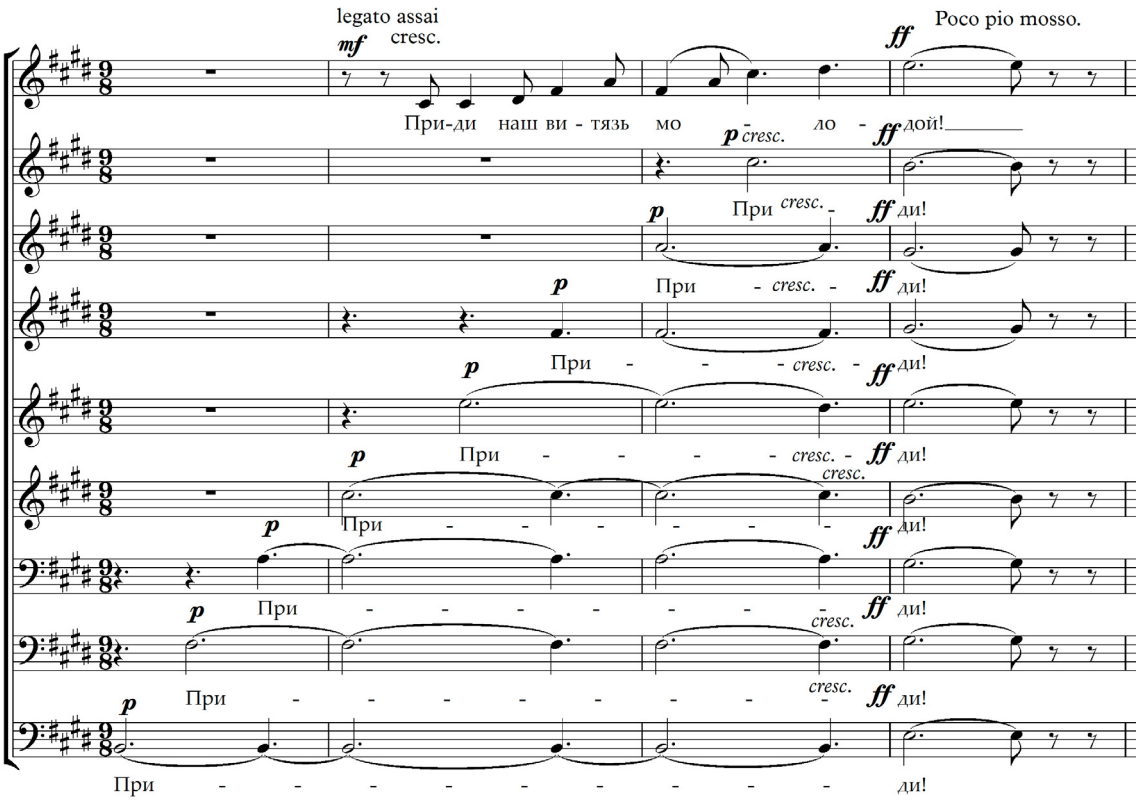
Произошедшее задаёт в характеристике новый ракурс — в борьбе за любимую Яромир убивает ту, которая любит его. С психологической точки зрения герой становится «антигероем». Будучи эмоционально неустойчивым и истощённым переживанием потери невесты, после видений и пребывания между двумя мирами — фантастическим и

реальным, Яромир совершает преступление и уподобляется Войславе. Однако с точки зрения мифологической Яромир освобождает мир от Зла, он оказывается Избранником Богов и сил Добра для восстановления Порядка. Яромир завершает свою миссию в реальном мире.

Пятый этап появления нового символа приходится на 4-ю сцену IV действия: после бури и наводнения в Ретре, посланной Мореной, храм Радегаста рушится, и под его останками герой погибает. Атмосферу надвигающегося страшного вихря воссоздают медные духовые инструменты. Мелодия взлетает от звука *h* большой октавы до *fis* третьей октавы на фоне ум VII_7. Учащение длительностей от размеренных восьмых до кружащихся шестнадцатых символизирует разрушение храма [11, с. 244].

Символом новой жизни становятся обнимающиеся тени Млады и Яромира на вершине Буж-камня. В этом чудесном пространстве в чудесное время по облакам нисходят Боги в сопровождении светлых духов и награждают Яромира за его верность. Хор духов (пример № 9) имеет светоносный характер, звучит легко и прозрачно. В завершении усиливается *торжественность* на словах «Приди наш витязь молодой»: эта фраза звучит в тональности *E dur* у первых сопрано, тогда как остальные голоса вступают имитационно в восходящем движении со словом «приди». Тем самым создаётся эффект вознесения на небо Яромира и Млады.

Пример № 9
Хор Светлых духов (IV д., 7-я сцена)



Итак, Яромир раскрывается в опере-балете «Млада» Н. А. Римского-Корсакова с различных сторон. Возникающая *полиобразность* как признак мифологического текста означает наличие нескольких смысловых функций в силу

прикосновения к разным мирам. Столь сложный образ, как арконский князь, раскрывается композитором через лейтмотивную технику.

Сквозной мотив, который встречается на протяжении всей оперы, варьируется в зависимости от эмоционального состояния Яромира. Первое изложение лейтмотива имеет героический характер с восходящей квартой в тональности *E* миксолидийском. Мажорные тональности сопутствуют его появлению в начале и в финале оперы: при первом появлении — это хор-славление народа «Но острыя стрелы Арконскаго князя» в *D dur*; в финале— хор Светлых духов «Приди наш витязь дорогой» — в тональности *E dur* славит Яромира на небесах при встрече с Младой.

Другая грань в характеристике Яромира раскрывается в драматических ситуациях, и лейтмотив излагается в минорных тональностях: *cis moll*, *es moll*, *d moll*, *e moll*. Таковые отражают сложный путь героя, его испытания мистическими снами, коварством Войславы, природной катастрофой. Яркая тема у скрипок, которая становится воплощением печали князя, встречается единожды в III действии, 4-й сцене. Это лирико-элегическая мелодия с семантически знаковым нисходящим ходом от V к I ступени в тональности *a moll*, которая в ходе развития модулирует в *f moll*. Особое напряжение теме придает II↓ ступень.

Существенная грань в образе Яромира связана с его принадлежностью к миру древних славян. Сложившиеся в русской музыке XIX века музыкальные приёмы воплощения национального характеризуют Яромира как народного героя: речь идёт о трихордовых мотивах, стилизации фольклорных напевов с опорой на кварту и квинту, ладотональной переменности.

Яромиру приходится соприкоснуться с разными мирами — реальным и ирреальным, миром Зла и Добра в рамках образно-художественной системы мифологического типа[11]. В конечном итоге он находит душевное равновесие и возносится на небеса. Важность баланса человеческого бытия и инобытия очевидна, так как любое отступление от порядка в одном из миров нарушает равновесие и приводит к общему хаосу. Мифологические идеи обновления человека, природы и всего мироздания раскрываются в драматическом ракурсе как сюжет об испытаниях культурного героя. Об этой особенности единства панэстетического и этического в мышлении композитора пишет М. Рахманова: «Римский-Корсаков, единственный в русской музыкальной культуре XIX века, как и Вагнер, единственный в культуре западноевропейской, оказался носителем мифологического сознания, и его достижения в этом смысле выходят за рамки собственно эстетического» [9, с. 108]. Представления композитора связаны с идеальным миропорядком во всём: в человеческих взаимоотношениях и их взаимодействии с природой.

Вечная борьба Добра и Зла завершается восстановлением космологического порядка в жизни древних славян. Олицетворением нового героя, познавшего мистический и ритуальный опыт во имя Любви, становится Яромир.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Отрадно, что интерес к «Младе» в наше время возрастает. Достаточно упомянуть о состоявшемся в Мариинском театре фестивале к 175-летию со дня рождения Н.А. Римского-Корсакова. В апреле 2019 года прозвучали все его оперы, романсы, инструментальные произведения, а начался фестиваль именно с «Млады», что

стало фактом своеобразной «реабилитации» забытого сочинения (см. подробнее: [3]).

[2] Полабские славяне – группа западнославянских племён (Балтийские славяне), населявших в конце I – начале II тысячелетия территорию от реки Лаба (Эльба) на западе до реки Одра (Одер) на востоке и до Балтийского моря на севере. Они примыкали к другим славянским народам: на юге соседствовали с серболужицкими племенами, на юго-востоке – с поляками. Восточными соседями для них были Литва и Русские славяне, западными и северными – германские народы. Позже германцы, создав своё государство (оно называлось «Священная Римская империя»), стали стремиться к расширению своих границ; во второй половине XII века немцам удалось захватить земли полабских славян. В своём большинстве они были истреблены или онемечены (см. подробнее: [6]). Основой для сюжета оперы «Млада» послужили культурно-исторические труды о славянстве, изданные в XIX веке: «Начертание славянской мифологии, составленное для получения степени доктора философии Михаилом Касторским» (1841), а также «История балтийских славян» А. Гильфердинга (1874).

[3] Взаимодействие языческих и христианских мотивов в операх Н.А. Римского-Корсакова, а также другие эстетико-философские проблемы рассматриваются во многих работах, в том числе: «Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии» Б. Асафьева, «Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова» И. Лапшина, «Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий» Г. Орлова, «“Китеж”: откровение “Откровения”» Л. Серебрякова, «Славянский космос в поздних операх Римского-Корсакова» О. Скрынниковой и др.

[4] К операм с мифологической структурой и поэтикой в творчестве Римского-Корсакова относятся «Снегурочка», «Садко», «Золотой петушок».

[5] Она, как и многие другие женские образы Римского-Корсакова (Снегурочка, Волхова, Шемаханская царица, Царевна-Лебедь), амбивалентна. В опере Млада существует в виде тени в двух мирах – «живом» и «мёртвом».

[6] Культурный герой – «персонаж мифических повествований, действия которого направлены на создание или добывание для людей различных культурных ценностей. Он может выступать в роли демиурга и бороться с хаосом» (см. подробнее: [4]).

[7] Поэтика сна в мифологических сюжетах весьма показательна, так как отражает возможность изменения Времени, которое может останавливаться, замедляться, ускоряться, наплывать, обращаться и т. д. Спят в мифологических сюжетах Людмила (М.И. Глинка), Аврора (П.И. Чайковский), Феврония (Н.А. Римский-Корсаков) и др.

[8] Таковыми являются: симметричность, обратимость, рондообразность, вариантность, тройные повторы, арки, реминисценции; полиобразность, амбивалентность.

[9] Здесь и далее ремарки, нотные примеры даны по изданию: Н.А. Римский-Корсаков. Млада [11].

[10] Следует подчеркнуть, что сны создают «иллюзию реальности»: герой перемещается в события прошлого, но с более детальными подробностями, то есть варьируются. Состояние Яромира утрачивает реальное измерение, что является началом «перехода» в мир ирреальный. Двоемирие, в котором оказывается герой, порождается противодействием сил Добра и Зла.

[11] Таковая находит отражение на нескольких уровнях: тип героев (боги, духи, жрецы), троичное представление о времени-пространстве (подземное, земное, небесное), цикличность событий (цепочка встреч главных героев), ритуальные действа (праздник Купала, магические заклинания, магический сон и пробуждение, свадебный обряд), биполярность мироустройства (Добро – Зло, мужское – женское, видимое – невидимое, профанное – сакральное).

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А.В. Коллективная опера-балет «Млада» (1872): первый выход в свет // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 106–110.

2. Гауб А. Академическое издание коллективной «Млады» и его пределы // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 4–25.

3. Дудин В. Неосвоенный космос «Млады» // Музыкальная жизнь. События. URL: http://muzlifemagazine.ru/neosvoennyy-kosmos-mlady/ (дата обращения: 20.04.2019).
4. Кравченко А.И. Культурология: словарь. М.: Академический проект, 2000. 301 с.
5. Краснова О.Б. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф: сб. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 18. С. 22–40.
6. Матвеев Г.Ф. Полабские славяне // Большая российская энциклопедия. Электронная версия (2016). URL: https://bigenc.ru/world_history/text/3152019 (дата обращения: 21.06.2019).
7. Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста. Волгоград: Издатель, 2005. 208 с.
8. Осколков А.С. Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018 (2). С. 53–62.
9. Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных,1995. 240 с.
10. Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. 8–9. М.: Музыка, 1994. 534 с.
11. Римский-Корсаков Н.А. Млада: волшебная опера-балет в 4 д. / сюжет по С.А. Гедеонову. Клавир. Лейпциг: М.П. Беляев, 1891. 260 с.
12. Светланов Е.Ф. Евгений Светланов о «Младе». URL: https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post317622363/ (дата обращения: 15.05.2018).
13. Словарь терминов. URL: http://dramafond.ru/slovar-terminov/ (дата обращения: 03.08.2019).
14. Фефелова А.Г. Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н.А. Римского-Корсакова: дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2015. 187 с.

Об авторах:

Подшивалова Светлана Алексеевна, студентка кафедры истории и теории музыки, Волгоградская консерватория имени П.А. Серебрякова (400066, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-2278-5860, galyginas@mail.ru**

Шмакова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Волгоградская консерватория имени П.А. Серебрякова (400066, г. Волгоград, Россия), **ORCID:0000-0001-8495-8635, olshmakova@gmail.com**

REFERENCES

1. Bulycheva A.V. Kollektivnaya opera-balet «Mlada» (1872): pervyy vykhod v svet [The Collective Opera-Ballet “Mlada” (1872): The First Performance]. *Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 106–110.
2. Gaub A. Akademicheskoe izdanie kollektivnoy «Mlady» i ego predely [The Academic Edition of the Collective «Mlada» and its Limits]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2015. No. 13, pp. 4–25.
3. Dudin V. Neosvoennyy kosmos «Mlady» [Undeveloped Space of “Mlada”]. *Muzykal’naya zhizn’. Sobytiya* [Musical Life. Events].
URL: http://muzlifemagazine.ru/neosvoennyy-kosmos-mlady/ (20.04.2019).
4. Kravchenko A.I. *Kul’turologiya: slovar’* [Culturology: Dictionary]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2000. 301 p.
5. Krasnova O.B. O sootnosimosti kategoriy mifopoeticheskogo i muzykal’nogo [About the Correlation of the Categories of Mythopoetic and Musical]. *Muzyka i mif: sb. trudov* [Music and Myth: Collected Works]. Moscow: Gnesins’ State Music and Pedagogical Institute, 1992. Issue 18, pp. 22–40.

6. Matveev G.F. Polabskie slavyane [Polabian Slavs]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. Elektronnaya versiya (2016)* [Big Russian Encyclopedia. Electronic version (2016)]. URL: https://bigenc.ru/world_history/text/3152019 (21.06.2019).
7. Osadchaya O.Yu. *Mifologiya muzykal'nogo teksta* [The Mythology of Musical Text]. Volgograd: Izdatel', 2005. 208 p.
8. Oskolkov A.S. Orkestrovaya spetsifika opery-baleta «Mlada» N.A. Rimskogo-Korsakova [The Orchestral Specifics of the Opera-ballet "Mlada" by N.A. Rimsky-Korsakov]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova]. 2018 (2), pp. 53–62.
9. Rakhmanova M.P. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov* [Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1995. 240 p.
10. Rakhmanova M.P. H.A. Rimskiy-Korsakov [N.A. Rimsky-Korsakov]. *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Vol. 8–9. Moscow: Muzyka, 1994. 534 p.
11. Rimskiy-Korsakov N.A. *Mlada: volshebnaya opera-balet v 4 d. Syuzhet po S. A. Gedeonovu* [Mlada: Magic Opera-ballet in 4 Acts. Story by S.A. Gedeonov]. Klavir. Leipzig: M.P. Belyaev, 1891. 260 p.
12. Svetlanov E.F. *Evgeniy Svetlanov o «Mlade»* [Evgeniy Svetlanov about "Mlada"].URL: ttps://www.liveinternet.ru/community/4989775/post317622363/ (15.05.2018).
13. *Slovar' terminov* [Glossary of Terms]. URL: http://dramafond.ru/slovar-terminov/ (03.08.2019).
14. Fefelova A.G. *Otrazhenie miforitual'nogo universuma v operakh «solnechnogo kul'ta» N.A. Rimskogo-Korsakova: dis. … kand. iskusstvovedeniya* [Reflection of the Myth-ritual Universe in the Operas of the "Solar Cult" by N.A. Rimsky-Korsakov: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2015. 187 p.

About the authors:

SvetlanaA. Podshivalova, Student at the Department of History and Theory of Music, Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory (400066, Volgograd, Russia),
ORCID: 0000-0002-2278-5860, galyginas@mail.ru

OlgaV. Shmakova, Ph.D. (Arts), Professorat the Department of History and Theory of Music, Volgograd P.A. Serebryakov Conservatory (400066, Volgograd, Russia),
ORCID: 0000-0001-8495-8635, olshmakova@gmail.com

ISSN 2658-4824 (Print)
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.076-084

Interview with Ge Gan-ru

This interview is with the person rightly called China's first "avant-garde" composer, Ge Gan-ru. The honor is due to his 1983 composition for solo cello, *Yi Feng* (Lost Style), which grew out of his in-depth analysis of how Western and Chinese music differ in their core presumptions about pitch, rhythm, timbre, and dynamics. A summary of that analysis is an important feature of this interview. Among other works discussed are his *Wrong, Wrong, Wrong!* for Voice, self-accompanied by a Toy Orchestra (2006), and his Fifth String Quartet (2007), titled *Fall of Baghdad.* Interview with Ge Gan-ru for ICONI, conducted by Dr. Edward Green.

Это интервью с человеком, которого справедливо называют первым китайским «авангардным» композитором, Гэ Ган-ру. Он получил известность в 1983 году благодаря композиции для виолончели соло «Yi Feng» («Потерянный стиль»), которая выросла из его глубокого понимания того, как западная и китайская музыка отличаются своими представлениями о звуковысотности, ритме, тембре, динамике. Сущность этого анализа составляет важную особенность данного интервью. Среди других обсуждаемых работ — его «Неправильно, неправильно, неправильно!» для голоса в сопровождении игрушечного оркестра (2006), а также Пятый струнный квартет (2007), названный «Падение Багдада». Интервью с Гэ Ган-ру для ИКОНИ проведено доктором Эдвардом Грином.

Edward Green: *You have been called the first "avant-garde" composer of China. How did that come to be?*

Ge Gan-ru: This is due to my composition *Yi Feng* (Lost Style) for solo cello, written in 1983.

Before composing *Yi Feng*, I tried very hard to find my own musical language. I wrote music in different styles including twelve-tone music. But none of them made me feel comfortable, or original — original in the sense of having its "origin" in my own sincere feelings. Not "original" in the sense of trying to do something "never heard before." That second kind of originality can lead a person, perhaps even without knowing it, to be insincere: to make compositional decisions not on the basis of honesty, but rather by calculating how to do things which will shock an audience, and get publicity. I'm not interested in that kind of "originality."

Photo 1. Ge Gan-ru, photo by Philip Li-fu Tsai

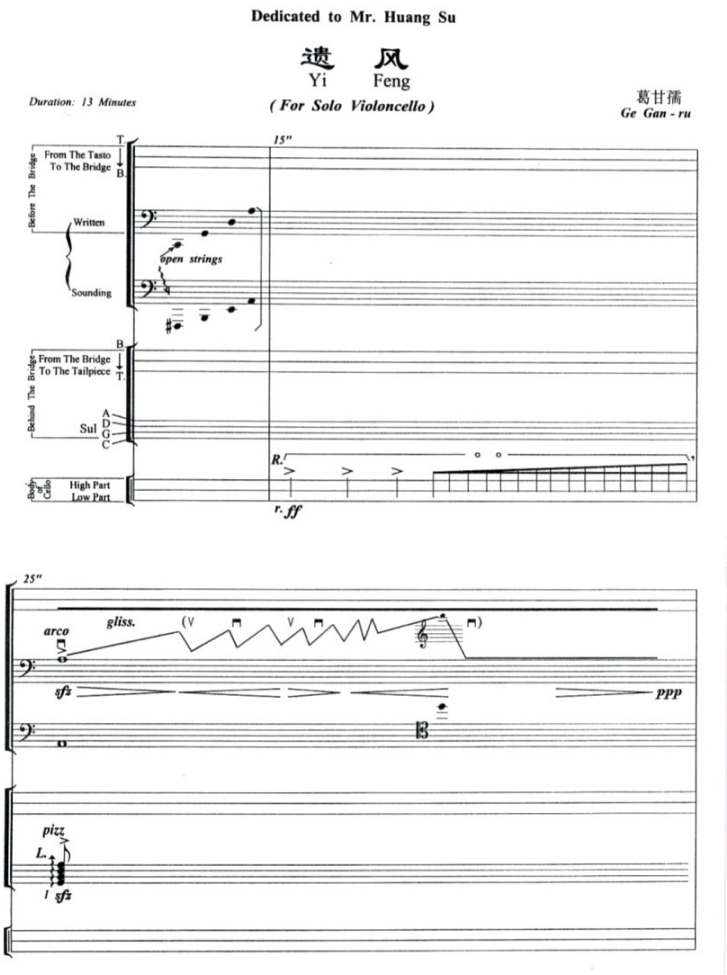
What happened was this: around end of 1982, I had a conceptual breakthrough, as I was comparing differences in Western and Chinese music based on what are considered the four most basic elements in music: pitch, rhythm, timbre and dynamic.

I found that in Western music precise pitch and the precise relationships between pitches are of paramount importance. But in Chinese music, what is more meaningful is how to play a particular pitch: for example, a note is often played with microtonal shadings, alterations of timbre during a note, and also many other ways of decorated it. All this makes for a rich content within any single note, and that is one of major elements making Chinese music uniquely what it is.

In Western music, rhythm — and meter — is measurable. For example the meters of 2/4, 3/4, 6/8. That is because in Western languages, there is a clear sense of accent, and these form different rhythmic patterns in how syllables fall, and how they relate to each other. But in Chinese music, rhythm is often without measure. A good example is a pattern that is popular and very typical in Peking Opera, in which there is a gradual acceleration from slow to fast in a given period of time — without a decision, beforehand, as to how many notes will be needed during that period. It is determined by feeling. It is a pattern that is strongly rhythmic — because each note is accented — but it can't be measured, or notated in fixed mathematical proportions. Moreover, it isn't "metric" in the sense of 2/4, etc. Meter relies on the contrast of accent and non-accent — and in this pattern *everything* is accented!

Timbre, too, is approached differently in Chinese and Western cultures. Instrument making in the West is based on the principles of physics; this is not the case in the making of Chinese instruments. If we compare the guitar with the pipa, each plucking instruments, the guitar's body is hollow so that the strings can resonate well, and create purity of tone — in keeping with the principles of physics. By contrast, the body of the pipa is very much like a piece of solid wood. To a Western ear, the sound of pipa can seem to contain more noise than tone.

Thinking these things over, an idea suddenly came to my mind. Why not write a piece with all the characteristics of Chinese music while avoiding those of Western music — yet employing a Western instrument. *Yi Feng* was the result.



Score of Yi Feng (Lost Style), *Copyright 1983*

I used a cello and tuned the strings an octave lower than usual — which made the strings unable to interact with the body of the instrument in a way that created the expected kind of precise, resonant tone — which is foundational for Western music. Further, the strings were tuned in fourths instead of fifths. In the piece, the measurable rhythmic patterns were avoided as well. Moreover, I treated the cello as an ensemble of different instruments: the player is asked to play on every part of the instrument.

Madeleine Shapiro at the American Festival of Microtonal Music, Church of St. Luke in the Fields, NYC, May 15, 2010:
https://youtu.be/XvvffLhNTtU

This piece made me feel for the first time that I came close to the sound ideal I had been looking for. *Yi Feng* was written for and premiered by Frank Su Huang. The premiere came at a sensitive time politically: China was still under the influences of the Cultural Revolution. Audiences were not prepared for the unconventional sound of the piece, and I was sharply criticized for my individualism. Conformity was expected at that time. Chinese music was supposed to sound "traditional," and Western music was supposed to sound "traditionally Western." I was doing something that the critics didn't know how to categorize.

Ge Gan-ru and Frank Su Huang in front of the *Yi Feng* poster in Shanghai, 1983.

Photo 2. Ge Gan-ru and Frank Su Huang in front of the Yi Feng poster at Shanghai Conservatory of Music, 1983

Edward Green: *How did growing up in China — including during the period of the Cultural Revolution — affect you? Specifically in your decision to become a composer?*

Ge Gan-ru: My musical life began with the violin. I began to study it when I was quite young. In fact, I never thought at first of becoming a professional musician at all, let alone a composer. The Cultural Revolution started when I was 11 (I was born in 1954). All the schools were closed. Practicing violin at home was the only thing I could do. When I was 17, I was sent to a labor camp on an island near my hometown of Shanghai to receive what was called re-education. Pretty much everyone, the government thought, needed it!

My violin study was abruptly interrupted. Every day we were forced to work in the rice fields from dawn to dust. My fingers were completely numbed after a whole day's labor. On top of that, I couldn't find any place to practice my violin. About ten young laborers shared a small room. When everyone was exhausted after a long day of work, who could tolerate the sound of someone practicing the violin?

But, as can happen sometimes, even in the most hopeless of situations, miracle can occur. First, a man in charge of the irrigation

station offered me a place there to practice violin after my work in the fields, far away from my dorm — in the middle of nowhere, surrounded by vast rice fields. Nobody could hear my practice. It took me about 45 minutes to walk there — and there were no roads. I walked there every night in darkness, rainy nights or dry, no matter how tired I was after laboring in the rice fields earlier. I will never forget the joy approaching that place because I could be alone with music. I said to myself, I would be content forever if I could keep practicing at this place — for the rest of my life, even! That's how happy I felt. Years later, I realized what had happened: music unconsciously had become my reliance during the darkest period of my life. One of the darkest periods, too, it must be said, in Chinese history.

Photo 3. A touring performance in Changjiang Camp, Chongming Island, Shanghai, China, 1973. Ge Gan-ru is the 1st violist in the front row on the right

Another lucky thing that happened was that I met at the camp one of the best violin teachers from Shanghai who was also sent there for "political reeducation." We formed a special bond. He gave me lessons twice a week even as I had no money to pay him. Instead, I tried to help him in other ways.

Life was very hard and boring in the camp. So the government organized an ensemble for providing entertainment to the laborers. My teacher was appointed as a supervisor of the ensemble and he brought me into it. It was an odd ensemble! — with a strange even illogical, mixture of Western and Chinese instruments. Meanwhile, we were only allowed to play revolutionary music, music for propaganda purpose.

I didn't like the purpose of the ensemble, but I did have a great interest in it, in terms of adapting and arranging music for the ensemble, despite my lack of any real training in music theory at the time. This was the first step in my becoming a composer.

Edward Green: *In your work you often seem to take a delight in showing surprising, even strange new ways of dealing with instruments. Is this true? And yet you are not a composer who is interested in shocking*

audiences; you have talked often about how important it is to you to be sincere in everything you write — and you did so again at the very beginning of this interview. Can you talk about the relation of these things?

Ge Gan-ru: Yes; definitely: I have never purposely tried to shock audiences through my music. On the contrary, I always try to avoid using superficial or exotic effects as a means of "winning" an audience. What I have been trying to do is to write the music that's in my heart and let the chips fall where they may, without compromises. That's my understanding of sincerity. I find the more sincere I am in composing, the more original my music will be — without any conscious straining after it.

I have not composed for traditional Chinese instruments, except one work. I feel mixing traditional Chinese instruments with Western instruments could be a cheap or simplistic way to lure audiences. It would be like Cha — a mixture of tea and coffee. Some people like it; not me! But returning to music directly: I believe a composer's ultimate duty is to be able to express his or her finest musical feelings, the feelings so-to-speak under his or her own skin. Superficial exotic sound effects will never make genuine music. The finest feelings are the final result of the digestion of everything we experience and absorb in our life.

Using *Yi Feng* as an example. When I was composing it, my purpose was not to write an avant-garde piece. My goal was to find a way in which I would feel conformable to express my musical feelings. It turned out to be the piece it was. So be it!

Edward Green: *Could you compare your experiences studying music in China, and then at Columbia University?*

Ge Gan-ru: It's hard to do! It all depends on the stage of one's life and the state of one's musical progress is. I always have a special feeling towards the Shanghai Conservatory of Music because my admission to the conservatory changed my life. Nothing was more dramatic in my life than the change from labor camp to that conservatory.

I studied violin there for three years and composition for four years. After graduation, I was appointed an assistant professor of composition. The study in the conservatory provided me with much practical experience, such as playing in the conservatory's orchestra, as well as ample opportunity to write music for schoolmates who could play my music back to me immediately — which is so important for a young composer. Not to write "in the abstract," but to hear the actual sonic impact of the notes one puts on the page!

The time when I was there was very particular. The Cultural Revolution was almost over and the political atmosphere was, thankfully, loosening. After many years of chaos, teachers and students finally had the opportunity to catch up with their studies, and increase their knowledge. Everyone worked hard to make up for lost time. We were hungry for information about developments in music outside of China. Bit by bit, we had chance to listen to examples of the "New Music," such as European and American twelve-tone music, and the unusual new approaches taken by people like John Cage, George Crumb, and Toru Takemitsu.

I was very fortunate to have, as my composition teacher, Prof. Chen Gang. He is the co-composer of the very famous "Butterfly" violin concerto. His knowledge of traditional Western music was deep; at the same time he not only encouraged me to try the new, modern techniques but he also studied them himself. He was a very good teacher.

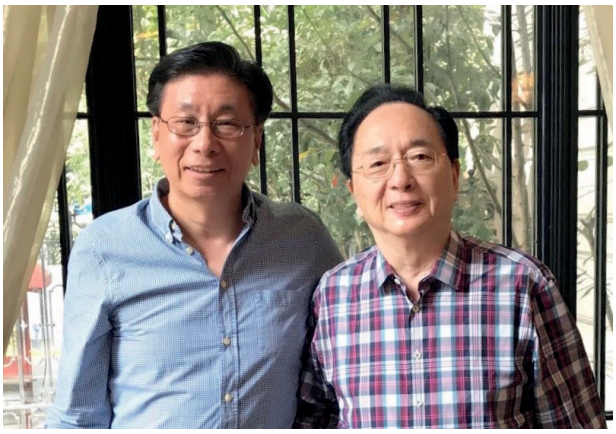


Photo 4. Ge Gan-ru and his teacher, Prof. Chen Gang in Shanghai, Chine, October 2017

So I had fine training and education at Shanghai Conservatory. I had already composed *Yi Feng* and my first string quartet, and when — through the remarkable work of Dr. Chou Wen-Chung — I learned of the possibility to advance my study at the Columbia University in New York, where he taught, and was invited to apply, and was accepted, I was bursting with eagerness to go!

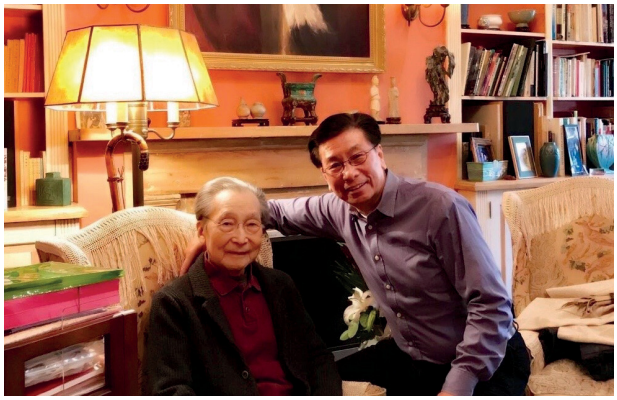


Photo 5. Ge Gan-ru visits his teacher, Prof. Chou Wen-chung in NYC, November 2017. Photo by Vivian Wanhe Ge

What a dream it was. But, oh, how that dream was shattered upon arriving in New York. First, there were financial difficulties. Although I had a full scholarship to pay the tuition, I had to work in restaurant at night to cover my living expenses. Also, the composition department at Columbia was totally different from that of Shanghai Conservatory. The school has only compositional students and no performing majors. There were only a few pianos in the department. I had to make an appointment to use one.

What I didn't expect was the conservative academic atmosphere. Before I came to Columbia, my biggest expectation was I could finally be free to compose whatever I wanted. But, almost all of my theory classes were about 12 tone and serial music — ways of making music I had already practiced heavily and given up finally when I was in China. I also found that no one understood and cared about my music although I wrote some of my better compositions then such as *Gu Yue* (Ancient Music), *Wu* for piano and orchestra, and *Chinese Rhapsody* — which is scored for Orchestra.

Ricardo Descalzo plays the Gong movement from Gu Yue (Ancient Music) in Alicante, Spain, October, 2013:
https://youtu.be/xSVSW2ErOJU

To be honest, I was depressed and confused. Eventually I managed to get my doctoral degree, but the emotional scar was with me for a long time. I don't mean to blame Columbia. It is because it was a wrong time in terms of my own music development.

Edward Green: *As a violinist, can you say something about your chamber music for strings? In particular, your string quartets?*

Ge Gan-ru: Well, of course, I am familiar with violin and string instruments inside and out. I believe if I were not a violin player, I would not have been able to write my string quartets in just the way I did — from the inside, so-to-speak. They require many "extended techniques." But I always tell myself, these techniques are only tools, they are not the music, itself. They only become music when they are applied with a clear emotional purpose.

For instance, at the beginning of my Fifth String Quartet, which I titled "Fall of Baghdad," I tried to express the desperate screaming I felt — and certainly the people there felt — about the Gulf War. The extended technique of pressing the bow to play on the strings behind the bridge could be the best and most appropriate way to produce that kind of raw feeling.

Modern Works plays "Fall of Baghdad," 2008:
https://youtu.be/y1QhJ_b7egw

Also, at the end of the second movement, I used col legno on the strings — but behind the bridge — to produce a drum-like effect.

In the weeping section of the third movement, I wrote a melody for the first violin with lots of glissandi which, I believe, genuinely expresses the extreme pain.

Strangely, with all what I have done with the violin, I have not composed something for solo violin with piano or with orchestra. Maybe it's because I am so familiar with the violin repertoire that it becomes a burden for me — a difficulty in imagining something authentically different. I am not a pianist but I have written a

good deal for that instrument: solo music; also a piano quintet and a piano concerto.

Edward Green: *What composers, both contemporary and of earlier music history, do you admire the most? And, of course, why?*

Ge Gan-ru: I love the music of the Old Masters! But, if I have to choose, I would say I feel Bach and Mendelssohn's music affects me the most deeply. I particular appreciate their impeccable ability to hear! Personally, I think that is one of the main reasons why their music sounds so natural and smooth.

I also love some newer composers like Debussy, Stravinsky and Gershwin. I am amazed by their unprecedented, yet unmistakably identifiable music languages. It seems they knew from day one what their music should sound like without struggling. With that advantage, they have a total freedom to compose whatever way they want. These are true music geniuses.

Edward Green: *What are your most recent compositions? And what are you planning to create next?*

Ge Gan-ru: Three months ago I finished revising my *Twelve Preludes for Piano* which I initially composed 40 years ago. The revisions were premiered by Yiming Zhang, a rising star specializing contemporary piano music, in Guangzhou & Sanya, China in July and they will be recorded by him in December for Grand Piano, a label under Naxos.

Photo 6. The stage before Yiming Zhang's recital of all Ge Gan-ru's piano music at the 2nd China Sanya International Piano Music Week, 2019

I am currently working on *Twenty-four Etudes for Inside Piano* — something I've had in my mind for many years. They will be premiered also by Yiming Zhang, at the Xinghai Conservatory of Music in Guangzhou, China in April 2020.

Here is the history to this: over the years, I have written several works for inside piano — that is, music directly for the strings, without needing the fingers on the keyboard to engage the hammers. What I found is that, although these techniques had been employed by composers over a century, they had not been systematically studied and categorized. My etudes are designed to create — in an artistic way — that kind of systematic structure.

If we look at the history of the piano, today's piano developed from some kind of keyless plucking instrument in the distant past. The keyboard came later. While the many, many possibilities of the keyboard have been explored — just to mention Liszt, Chopin, Bartok, and, of course, techniques of jazz piano — the vast potential of the inside of the piano was unexplored until the 20th century. It will be wonderful if one day this vast part of the instrument can also be fully utilized. How much fun would we have then? To me, this is a logical, inevitable evolution of the piano.

The other significant fact is this: the overall sonority inside the piano is similar to the sonority of Chinese instruments. Sound inside the piano creates in me a lot of imaginative ideas; new possibilities of music making. I hope these pieces will not only be the material for future pianists to learn varies extended techniques inside the piano, but might also become regular concert music.

After working on the etudes, I plan to revise my large orchestral piece *Ghost Suite* which was commissioned and premiered by the Shanghai Philharmonic in 2013. I should be able to make it a better piece!

Edward Green: *One of your most surprising pieces is* Wrong, Wrong, Wrong, *which is based, I gather, on a famous Chinese poem. Can you tell us about this piece? I don't think there's anything quite like it in the history of solo vocal music.*

Ge Gan-ru: I wrote it for the avant-garde pianist, Margaret Leng Tan in 2006. She had

asked me for a toy piano piece but I had no interest in that. Or so I thought! In 2004, she recorded my piano concerto with the Royal Scottish National Orchestra. Because of the tight budget, she agreed to a fee lower than what she wished for, on one condition: that I write a short, 3 to 4 minute toy piano piece for her later. So, you see, I had no choice!

In the next two years, however, she never mentioned this and I thought she had forgotten about it. Then one day she called and said "Gan-ru, you still owe me that piece." So, of course, I needed to fulfill my obligation, but I still had no idea what to write. She insisted on bringing her grand toy piano and leaving it at my home. I felt it was really unnecessary because I didn't see anything special about a toy piano except a much narrower register.

I played it occasionally, only for the reason that it looked cute. However, gradually, I started to be attracted by its distinctive timbre. In the meantime, Margaret was sending me more toy instruments. She actually had a full orchestra of them.

Then one day, when I was reading the poem "*Wrong, Wrong, Wrong!*" by Lu You, a famous poet in China in the 12th century — and an idea suddenly struck me: Why not write a piece for a recitation of the poem by a pianist, self-accompanied by a toy ensemble?

The poem is about Lu You himself, who was forced by his mother to divorce his wife, Tan Wan, also a talented poet. One day, years after the divorce, Lu You accidentally met his ex-wife in a garden. After the encounter, he was so remorseful that he wrote the poem, with the deepest sorrow, on the wall of the garden. After Tan Wan had a chance to read it, she, in turn, with devastation, wrote a poem in response: "*Hard, Hard, Hard!*"

So I wrote "*Wrong, Wrong, Wrong!*" and paid off my debt. In 2009, I composed a sequel "*Hard, Hard, Hard!*" with the same instrumentation, commissioned by pianists Yen-lin Goh and Genevieve Lee.

Both pieces will be on my upcoming CD along with my 12 Preludes played by Yiming Zhang.

Edward Green: *Do you have an overall philosophy of music, and of musical composition? Is it related, perhaps, to a large philosophy of art and of life?*

Photo 7. Margaret Leng Tan plays Wrong, Wrong, Wrong! *Photo by Michael Dames*

Ge Gan-ru: No, actually, I don't. I feel I should separate music from words, literature, philosophy and any other art form. However, here I may try to talk about some of my concerns as a composer.

Since day one, when I became a composition student at Shanghai Conservatory, I had been very conscious — even obsessed — about how to find my own artistic voice. I believe it is the make or break issue for being a composer. That is, being true to oneself, and creating music that reflects that. All other aspects of music are secondary. Otherwise, how could I create genuine music? How could I express my feelings by using the language of other composers? To me, it is against the very principle of being a composer.

It is easy to understand the principle, but hard to apply it in practice. As a young composer, after much effort resulting in failure, I was depressed. There was a time I felt unlucky. That is, as a composer from China. In Western music, before Mozart there was Haydn. At least, Mozart could get a clue from Haydn's music, a starting point in terms of forming his own compositional style. But for me, I had no one to model from. I wanted to be a Chinese concert composer! But where was my starting point?

I faced a cultural conflict. I couldn't reconcile the fact that I had Chinese music in my blood, while I was systematically trained in Western music and adored it. The idea of an individual musical voice is not in the Chinese musical tradition. Most Chinese music is not composed by any individual composer; rather, it is inherited, having evolved through generations. Therefore, a Chinese audience appreciates music in a different way from a Western audience. Chinese audiences appreciate Chinese musical characteristics but not the individual language or style of a particular creator of that music. This is not because Chinese people don't know how to appreciate the individualism in arts. Chinese people are extremely sensitive to individuality in Chinese poetry and calligraphy. The way they enjoy Li Po's poem is the same as the Western people enjoy Beethoven's music. But, surprisingly, this was just not so when it came to Chinese music.

The odds I was facing, thus, were — as I saw it — enormous. Even with the break I achieved with *Yi Feng*, I realized it was more or less a singular thing: a conceptual piece. How could I sustain that conceptual breakthrough, yet not repeat myself in future works?

I also tried to focus on practical ways to improve my composing. There are so many compositional methods, but if we are not careful, these could all become traps and, once composers are in them, it can be hard to get out.

One thing I have been doing is this: I try to hold my thoughts for a new piece for as long as I can before actually putting something down on the page. During this waiting period, I will see if my original passion lasts. Any short-lived musical idea is not worth efforts. Take my orchestral piece *Shanghai Reminiscences* as an example. I had the idea for over twenty years. In the end, I felt I would die if I didn't compose the piece! And that feeling — of a kind of beautiful, sincere desperation to give birth to something — I believe signals a promising work.

Another thing I have been doing is this: in order to strengthen my individual voice, to have the ability completely and precisely to transfer what I am hearing inwardly onto the score. It took me a long time to gradually improve that ability. Let me be honest: in the beginning, the accuracy was only about 5%. Gradually it increased. After years of practice, I feel the gap between my inner hearing and the music on score is getting much smaller and I am able to express my feelings far more precisely.

Edward Green: *If you were asked the impossible question — that is, if you were asked to choose among your many works in order to say, "This work most deeply and successfully expresses who I am, and what I want to say through music" — what would your answer be?*

Ge Gan-ru: I might choose these.

Yi Feng (Lost Style) for Solo Cello without accompaniment (1983) performed by Frank Su Huang ("Lost Style." New Albion Records. N-134)

Gu Yue (Ancient Music) — Four Pieces for Prepared Piano (1985) performed by Margaret Leng Tan ("Sonic Encounters." Mode Records, 15)

Wrong, Wrong, Wrong! for Voice, self-accompanied by a Toy Orchestra (2006) performed by Margaret Leng Tan ("Lost Style." New Albion Records, N-134)

Fall of Baghdad — Fifth String Quartet (2007) performed by ModernWorks ("Fall of Baghdad." Naxos Records 8.570603)

Shanghai Reminiscences for Orchestra (2009) performed by the Royal Scottish National Orchestra, conducted by Tsung Yeh. ("Shanghai Reminiscences." Naxos Records, 8.570609)

Edward Green: *Thank you for this fine interview!*

Ge Gan-ru: You are very welcome.

About the author:

Edward Green, *Ph.D. (New York University), Composer, Professor in the Department of Music History, Manhattan School of Music,*
ORCID: 0000-0002-7643-1187, edgreenmusic@gmail.com

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.072.2
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.085-090

В.В. Орлов

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-0332-1796
vladimorl@gmail.com

Vladimir V. Orlov

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-0332-1796
vladimorl@gmail.com

Ансамбль «Театр новой музыки»: история, деятельность, новые формы

В статье прослеживается история ансамбля «Театр новой музыки» с 2010 по 2019 годы, определяются основные этапы развития коллектива: первый этап — время становления ансамбля (2010–2012); второй — период концертов-спектаклей и поиска новых форм презентации академической музыки (2012–2015); третий — поиск новых форм взаимодействия музыки с другими видами искусства (2015–2018); четвёртый — период мультимедийных проектов (с 2018). Выделены основные формы презентации академической музыки, выработанные в ходе развития «Театра новой музыки». Среди них — концерты-спектакли, мультимедийные проекты. Определены и подробно рассмотрены наиболее значимые проекты коллектива в период с 2010 по 2019 гг.: серия концертов-спектаклей со спорящими о музыке разных эпох, стилей и направлений персонажами «Путешествия во времени»; цикл из двух концертов-спектаклей «Они сошлись. Волна и камень, стихи и проза, лёд и пламень», где персонажи спорят о том, что первично в музыке — разум или эмоция; музыкальное представление «Ранний музыкальный Саратов» из произведений саратовских композиторов XIX–XX века; международный конкурс партитур «Call For Scores – 2016»; мультимедийный проект «Человек в наушниках». Ансамбль «Театр новой музыки» является единственным в Саратове коллективом, специализирующимся на исполнении музыки XX — начала XXI века.

The Ensemble "Theater of New Music": Its History, Activities and New Forms

The article traces the history of the ensemble "Theater of New Music" from 2010 and 2019 and defines the main stages of the ensemble's development: the first stage is the period of the ensemble's formation (2010–2012), the second stage is the period of concerts in the form of theatrical performances and the quest for new forms of presentation of academic music (2012–2015), the third is the search for new forms of interaction between music and the other arts (2015–2018), and the fourth is the period of multimedia projects (since 2018). The main forms of presentation of academic music which were developed during the development of the "Theater of New Music" are highlighted. They include concerts merged with theatrical performances, as well as multimedia projects. The ensemble's most significant projects during the period between 2010 and 2019 are defined and described in detail: the series of concerts in the form of theatrical performances featuring protagonists of the "Travel through Time" arguing about music of various epochs, styles and directions; the cycle of two concerts in the form of theatrical performances "They Met. A wave and a stone, poetry and prose, ice and fire," where the protagonists dispute about what is the primary element in music – intellect or emotion"; the musical performance "Early Musical Saratov" comprised of works by 19th and 20th century Saratov-based composers; the international composers' competition "Call for Scores – 2016", the multimedia project "A Person with Earphones." The ensemble "Theater of New Music is the only ensemble in

Keywords:

«Театр новой музыки», Саратов, современная музыка, музыка XX века, ансамбль современной музыки.

Saratov which specializes in performance of 20th and early 21st century music.

Keywords:

“Theater of New Music,” Saratov, contemporary music, 20th century music, ensemble of contemporary music.

Для цитирования/For citation:

Орлов В.В. Ансамбль «Театр новой музыки»: история, деятельность, новые формы // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 85–90.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.085-090.

Ансамбль «Театр новой музыки» с 2010 года функционирует на базе Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, и на данный момент является единственным в этом городе коллективом, который специализируется на исполнении музыки авторов — наших современников. Предметом внимания автора статьи (художественного руководителя ансамбля) выступает деятельность ансамбля с 2010 по 2019 год: прослеживается история создания, раскрываются основные этапы его развития, уделяется внимание новым неконцертным формам презентации современной академической музыки (концерты-спектакли с персонажами, мультимедийные проекты и др.).

Ансамбль «Театр новой музыки» появился в Саратове 3 мая 2010 года. С первых дней своего рождения коллектив начал пропагандировать современную академическую музыку. «Театр новой музыки» прошёл несколько этапов своего развития.

Первый этап — время становления ансамбля (2010–2012). В этот период давались обычные концерты, программа которых состояла только из произведений ныне живущих авторов. Музыканты познакомили саратовскую публику с сочинениями российских композиторов из разных городов (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород, Новосибирск, Петрозаводск, Саратов), а также с сочинениями украинских и американских композиторов. Уже в это время наметилась тенденция, связанная с театрализацией самих концертов. Нередко в концерты, помимо музыки, включались стихи саратовских поэтов и картины саратовских художников.

Второй этап — период концертов-спектаклей и поиска новых форм презентации академической музыки (2012–2015). В это время коллектив нашёл новую форму презентации академической музыки — концерт-спектакль с персонажами, спорящими о музыке, подобно шумановским героям. Основные персонажи «Театра новой музыки» — профессор Влориди и маэстро Вигансо.

Профессор Влориди потратил весь XX век на изобретение Музея времени, где собрана музыка всех эпох и расположена по вековым станциям, из-за чего отстал от развития музыки на сто лет. Отсюда и его ретроградская сущность. Он не признаёт никакие новации в музыке, ему чужд практически весь XX век. Всё, что ценит профессор Влориди в музыке, — это прекрасная мелодия. Вне мелодии он музыку не мыслит.

Маэстро Вигансо — антипод профессора Влориди, известный во всех ведущих мировых галактиках. Он знаком со все-

ми композиторами лично и открыт нововведениям. Ценит в музыке всё самое новое и ненавидит искусство, в котором нет ничего нового. Он крайне радикален в выборе репертуара.

На развитии конфликта между двумя музыкантами были построены все концерты-спектакли «Театра новой музыки» в 2012–2015 годах. Темы споров профессора Влориди и маэстро Вигансо самые разные, и далеко не всегда они ограничиваются спорами о конкретных музыкальных произведениях.

Одна из тем, на которую ведут диалоги герои спектаклей, связана с новой простотой и минимализмом. Профессор Влориди после прослушивания в исполнении маэстро Вигансо «Вариаций на выздоровление Аринушки» А. Пярта был сильно возмущён минимальными средствами музыкальной выразительности, которые использовал автор, и даже упрекнул маэстро в недоразвитости, сказав, что «у великих классиков гораздо больше развития, чем у этого новоиспечённого композитора». Аналогичный спор прослеживается по отношению к ещё непрозвучавшей музыке Э. Вареза «Плотность 21,5». Здесь профессору Влориди уже само название не нравится.

Другая тема связана с женщинами-композиторами. Для профессора Влориди кажется диким, когда женщина пишет музыку, а маэстро Вигансо не видит в этом ничего противоестественного. Так заходит спор о том, могут ли женщины быть композиторами или нет. После знакомства с сонатой Г. Уствольской профессор Влориди слишком агрессивно начинает защищать классиков, а маэстро Вигансо даёт понять профессору, что тот просто отстал от жизни на целых сто лет.

Зритель, глядя подобные представления, одновременно слушает музыку и следит за спором о ней. Каждый персонаж предлагает своё видение музыкального искусства, и ответ на вопрос: «Что же есть истина» так и не даётся в течение спектакля. Персонажи заставляют зрителей задуматься над этим вопросом после представления. Кто-то соглашается с профессором Влориди, кто-то — с маэстро Вигансо. Но главное, какая бы музыка не звучала в таких концертах-спектаклях, всегда понятно, почему именно она звучит. Все постановки этого периода проходили под руководством режиссёра Сергея Литовченко. За один из таких концертов-спектаклей «Станция XX век» коллектив был отмечен специальным призом в номинации «Классика жанра» от радиостанции «Орфей» на Международном творческом конкурсе «Телеком-Хит» (Москва, 2012).

Опыт показал, что концерты-спектакли привлекли к современной музыке больше публики и позволили многим слушателям открыть для себя новую, ранее не воспринимаемую ими музыку и благодаря спорам между персонажами по-иному взглянуть на музыкальное искусство.

Фото 1. Концерт-спектакль «Станция In C». В. Игонин (слева), В. Орлов (2013, Саратовская консерватория)

Начиная с концертов-спектаклей, репертуар ансамбля пополнился музыкой, созданной до нынешнего столетия. В этот период были поставлены концерты-спектакли «Станция XX век» (с музыкой XX века), «Станция XIX век» (с музыкой XIX века), «Станция In C» (с музыкой в До мажоре и до миноре, финальным произведением стало «In C» Т. Райли).

С 2015 по 2018 годы проходил третий этап развития ансамбля. В этот период

были реализованы такие творческие проекты, как «Музыка театра и кино», в рамках которого была исполнена музыка Ф. Гласса из кинофильма «Часы», «Девять размышлений о жизни» с сочинениями С. Покофьева, Ф. Пуленка и современных композиторов (во время исполнения музыкальных произведений художники Артём Чернов и Александр Ильин на сцене создавали картины). «Они сошлись. Волна и камень, стихи и проза, лёд и пламень» — концерт-спектакль, основной идеей которого является спор о том, что первично в музыке — эмоция или разум, в программе спектакля присутствовали горячие споры о музыке, исторические танцы, инсталляция «Элементы пространства» и современная музыка.

В апреле 2016 года ансамбль «Театр новой музыки» объявил о начале нового международного проекта «Call For Scores – 2016», суть которого заключалась в том, что композиторы со всего мира присылают партитуры и записи своих сочинений по электронной почте, а музыканты ансамбля просматривают ноты, слушают их и выбирают самые интересные сочинения для исполнения в седьмом концертном сезоне (2016–2017). Всего было получено более тысячи партитур от 371 композитора практически со всех стран мира. В концертах по итогам отбора партитур были исполнены сочинения Джордано Маселли (Италия), Адама Торкелсона (США), Александра Тимофеева (США), Брахи Бдиль (Израиль), Моритца Ласманна (Германия), Аарона Альтера (США) и других композиторов.

Осенью 2016 года был осуществлён проект «Ранний музыкальный Саратов», в рамках которого звучала музыка саратовских композиторов рубежа XIX — XX века (И. Ларионова, Г. Конюса, М. Рудольфа, Ю. Кочурова).

С февраля по апрель 2017 года прошла серия частных концертов «Театра новой музыки» в темноте, организованных творческой группой «16 стульев» в Йогадоме и кафе-студии «1210»: 19 февраля (Акцент 1. Кружево жизни), 12 марта (Акцент 2. Трепет души), 9 апреля (Акцент 3. Релаксация), 23 апреля (Акцент 4. Аккорд). На всех концертах слушатели располагались в удобных для них позах, а музыканты находились среди самих слушателей. Музыка звучала в режиме *non-stop* без аплодисментов между номерами и без объявления музыкальных произведений. По окончании концерта слушатели получали программы с названиями произведений.

Фото 2. Птичий концерт. А. Орлова (скрипка), В. Игонин (фортепиано) (2017, Саратовская консерватория)

Новый этап в развитии коллектива наступил в 2018 году. Его можно условно назвать периодом мультимедийных проектов, объединяющих разные виды искусств. Первым проектом стал «Человек в наушниках» — это совершенно новое и уникальное представление, которое обращено к современному зрителю, к современной молодёжи и показывает влияние средств современной коммуникации на мировоззрение молодого человека. Главный герой проекта — молодой человек, который живёт в своём собственном мире, полностью погружён в себя и не замечает никого вокруг. Его не интересует ничего, кроме той музыки, которая звучит у него в наушниках. На его пути встречаются музыканты, которые пытаются показать ему, что в мире есть и другая музыка. Они приглашают его на концерт в консерваторию.

В ноябре 2019 года ансамбль впервые выступил с концертом за пределами своего родного города в Ростовской государственной консерватории имени С. В.

Рахманинова на V Международном фестивале молодых композиторов «Одна восьмая».

Фото 3. «Театр новой музыки» в Ростовской консерватории. Слева направо: В. Орлов, А. Киселёв, В. Игонин, А. Токмачёва, Т. Левашова, Э. Саркисова, Д. Толочков (2019)

В состав «Театра новой музыки» в разные годы входили лучшие музыканты Саратова, лауреаты и дипломанты международных и всероссийских конкурсов, студенты, аспиранты, выпускники и педагоги Саратовской государственной консерватории, студенты Саратовского областного колледжа искусств. В настоящее время состав ансамбля включает в себя флейту (А. Токмачёва), скрипку (А. Орлова), альт (К. Волков), контрабас (Д. Толочков), фортепиано (Т. Левашова, А. Наривончик, В. Игонин), сопрано (Э. Саркисова).

Итак, существующий в Саратове с 2010 года ансамбль «Театр новой музыки» является уникальным во всех смыслах. За свою девятилетнюю историю он прошёл четыре этапа развития: от простых концертов современной музыки через концерты-спектакли к синтезу искусств. За это время коллектив успел провести международный композиторский конкурс «Call For Scores», на который было прислано более тысячи произведений, что свидетельствует об актуальности существования данного коллектива на международном уровне. Эксперименты ансамбля выразились в таких неконцертных формах презентации современной академической музыки, как концерт-спектакль, мультимедийный проект, что позволило привлечь больше публики в консерваторию. Все проекты «Театр новой музыки» воплощались на исключительном энтузиазме. В течение девяти лет ансамбль знакомил саратовскую публику с произведениями современных композиторов и осуществлял ряд мировых премьер современных отечественных и зарубежных композиторов. Музыканты ансамбля — настоящие энтузиасты и любители своего дела. Коллектив не теряет надежды, что когда-нибудь государство найдёт возможность его финансовой поддержки для дальнейшего функционирования и развития ансамбля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко Н.Б., Дрынкина Е.С. «Рождение театра из духа современности» // Камертон. 2010. № 15 (29). С. 13–15.
2. Орлов В.В. Концерт-спектакль как инновационная форма презентации академической музыки // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: сб. ст. по материалам Всерос. научных чтений, посвящ. 80-летию со дня рождения композитора. Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л.В. Собинова, 2015. С. 123–126.
3. Орлов В.В. Театр новой музыки: история семи лет // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире / гл. ред. В. Петров. Астрахань, 2017. С. 155–160.
4. Шониёзова Д.М. Альфред Шнитке + // Саратовские вести. 2015. 2 февраля.
5. Шониёзова Д.М. Концерты без стульев в Саратове // Метроном. 2017. № 5. С. 10–11.
6. Шониёзова Д.М. Театр новой музыки // Играем с начала. 2015. № 6 (133). С. 7.

7. Kellet H. Skin Portraiture' in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture // Body & Society. 2018. Vol. 24. Is. 1–2, pp. 137–165.
8. Wißmann F. Konstantin Voigt “Vers und Atonalität: Verfahren der Textvertonung in den drei atonale Liedern Arnold Schönbergs und Anton Webern” // Die Musikforschung. 2016. Vol. 69, No. 1. S. 80–82.

Об авторе:

Орлов Владимир Валерьевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0002-0332-1796, vladimorl@gmail.com

REFERENCES

1. Bondarenko N.B., Drynkina E.S. «Rozhdenie teatra iz dukha sovremennosti» [“The Birth of the Theater from the Spirit of Modernity”]. *Kamerton* [Tuning Fork]. 2010. No. 15 (29), pp. 13–15.
2. Orlov V.V. Kontsert-spektakl’ kak innovatsionnaya forma prezentatsii akademicheskoy muzyki [Concert-performance as an Innovative form of Presentation of Academic Music]. *Prinoshenie Al’fredu Garrievichu Shnitke: sb. st. po materialam Vseros. nauchnykh chteniy, posvyashch. 80-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora* [Offering to Alfred Garrievich Schnittke: Collection of Articles Based on Materials of the All-Russian Scientific Readings Dedicated to the 80th Anniversary of the Composer]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2015, pp. 123–126.
3. Orlov V.V. Teatr novoy muzyki: istoriya semi let [Theater of New Music: A History of Seven Years]. *Muzykal’naya nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennom mire [Musical* Science and Composer Creativity in the Modern World]. Ed. by V. Petrov. Astrakhan, 2017, pp. 155– 160.
4. Shoniezova D.M. Al’fred Shnitke + [Alfred Schnittke +]. *Saratovskie vesti* [Saratov News]. 2015. 25.02.
5. Shoniezova D.M. Kontserty bez stul’ev v Saratove [Concerts Without Chairs in Saratov]. *Metronom* [Metronome]. 2017. No. 5, pp. 10–11.
6. Shoniezova D.M. Teatr novoy muzyki [Theater of New Music]. *Igraem s nachala* [We Play from the bBeginning]. 2015. No. 6 (133), p. 7.
7. Kellet H. Skin Portraiture’ in the Age of Bio Art: Bodily Boundaries, Technology and Difference in Contemporary Visual Culture. *Body & Society*. 2018. Vol. 24. Is. 1–2, pp. 137–165.
8. Wißmann F. Konstantin Voigt “Vers und Atonalität: Verfahren der Textvertonung in den drei atonale Liedern Arnold Schönbergs und Anton Webern. *Die Musikforschung*. 2016. Vol. 69, No. 1. S. 80–82.

About the author:

Vladimir V. Orlov, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-0332-1796, vladimorl@gmail.com

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.091-110

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

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

А.И. Демченко

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

Alexander I. Demchenko

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

Творчество Н.Я. Мясковского

Лекция доктора искусствоведения, профессора Александра Ивановича Демченко продолжает цикл лекций о российской музыкальной культуре. В максимально компактной форме освещается эволюция творчества выдающегося композитора Н.Я. Мясковского, основные этапы которой соответствуют двум разделам предлагаемого текста: «1910–1920-е годы» и «1930–1940-е годы».

Как и в предыдущих случаях, в ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

Ключевые слова:

Николай Мясковский, российская музыкальная культура, жанры творчества Мясковского.

The Musical Oeuvres of Nikolai Myaskovsky

This lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander I. Demchenko continues the cycle of lectures on Russian musical culture. In a maximally compact form the evolution of the musical oeuvres of composer Nikolai Ya. Myaskovsky is elucidated, the basic stages of which correspond to two sections of the text: "The 1910s and 1920" and "The 1930s and 1940s."

Just as in the previous cases, the exposition of the material presumes listening to a number of musical fragments, called upon to provide a general impression of the ranger of the composer's artistic endeavors.

Keywords:

Nikolai Myaskovsky, Russian musical culture, genres of Myaskovsky's musical oeuvres.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Н.Я. Мясковского // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 91–110.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.091-110.

1910–1920-е годы

К композиторскому творчеству Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) в полной мере приступил довольно поздно. Его отец был крупным военным специалистом, и по семейной традиции Николай Яковлевич получил вначале образование в Петербургском кадетском корпусе, а затем в Военно-инженерном училище (1899–1902). До 1908 года он состоял на военной службе, в 1914-м был вновь призван и воевал на фронтах Первой мировой войны в качестве офицера сапёрных войск, а после войны работал в Военно-Морском генштабе и только с 1921 года целиком переключился на музыкальную деятельность.

Возвращаясь к истокам этой деятельности, заметим, что музыкой Мясковский стал заниматься только с десяти лет, сочинять начал в семнадцать. По его собственному признанию, «потрясающее впечатление» от Шестой симфонии Чайковского, услышанной в 1896, послужило «последним толчком к музыкально-творческим устремлениям».

Заметим, во-первых, толчком послужила не опера или вокальная музыка, а *симфония* — инструментальная музыка, и прежде всего, симфония. Они стали определяющими в творческих интересах Мясковского. Во-вторых, толчком послужила музыка Чайковского — и лирико-драматический, и лирико-психологический строй музыкального высказывания, характерный для великого композитора, стал наиболее органичным для Мясковского.

И в-третьих, толчком послужила Шестая симфония Чайковского — завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время «открывала занавес» конфликтности и трагизму музыки XX века. И это её рубежное положение оказалось едва ли не важнейшей приметой генезиса творчества Мясковского, а его собственная Шестая симфония стала для него художественной вершиной.

Ещё находясь на военной службе, Мясковский занимался музыкально-теоретическими предметами (по рекомендации С.И. Танеева одним из его педагогов был Р.М. Глиэр). В 1906 году он поступил в Петербургскую консерваторию, годом позже вышел в отставку, чтобы полностью посвятить себя музыке.

В консерватории среди его педагогов были А.К. Лядов (композиция, гармония, полифония) и Н.А. Римский-Корсаков (инструментовка). Консерваторию Мясковский окончил в 1911 (то есть в 30-летнем возрасте), и только с этого времени для него началось вполне самостоятельное творчество.

При всей своей внутренней ориентированности на традиции музыкальной классики Мясковский чутко следил за всем новым, что возникало в искусстве, и по мере возможности отзывался на это новое в своём творчестве. С одной стороны, композитор деятельно участвовал в пропаганде самого смелого и дерзкого. Показательно, что он сразу же дал самую высокую оценку новаторским партитурам И. Стравинского, отозвавшись публичными рецензиями на балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», и горячо поддерживал творческие начинания С.С. Прокофьева, с которым на протяжении всей жизни был в тесных дружеских отношениях. Как и следовало ожидать, материалы эти отличались проницательностью и глубиной суждений. С другой стороны, принципиальную роль сыграла его статья «Чайковский и Бетховен» (1912): в разгар наступления «современничества» (так тогда обозначали модернизм) Мясковский выступил в защиту классического наследия, отстаивая непреходящую значимость традиций, утверждая приоритетную роль симфонизма, обращённого к широкой слушательской аудитории. Эта эстетическая установка особенно важной станет для самого Мясковского в 1930–1940-е годы.

Неоценимое значение имела педагогическая деятельность Мясковского. С 1918 года он навсегда обосновался в Москве и в 1921-м (после демобилизации с военной службы в Красной Армии) был приглашён профессором в Московскую консерваторию. За три десятилетия последующей работы он создал здесь самую крупную композиторскую школу в отечественном искусстве XX века, воспитав в своём классе более 80 учеников, среди которых — В. Шебалин, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Г. Галынин, Б. Чайковский, А. Эшпай, К. Хачатурян.

Наконец, главное — большое композиторское наследие Мясковского, навсегда вошедшее в сокровищницу русского искусства: 27 симфоний, 13 других крупных оркестровых композиций, 6 инструментальных концертов, 13 струнных квартетов, 12 сонат (для фортепиано, скрипки, виолончели), около 100 фортепианных пьес (многие из них сгруппированы в циклы и сборники), 2 кантаты, более 100 романсов и т. д.

Ведущими жанрами для него стали струнный квартет и особенно симфония. По своим творческим склонностям он был преимущественно композитором инструментального плана и прежде всего симфонистом. В жанре симфонии его роль была значительна на всём протяжении первой половины XX века, а для 1910–1920-х годов он должен быть признан, пожалуй, ведущей фигурой не только отечественного, но и мирового симфонизма.

В русском искусстве 1910–1920-х годов во весь голос заявили о себе всякого рода субъективно-личностные устремления, и Мясковский отдал им дань сполна. Эта субъективная линия развивалась во множестве его произведений:

– первые три симфонии (1908, 1911, 1914);

– такие программные опусы, как симфоническая притча «Молчание» (1910) и симфоническая поэма «Ала́стор» (1913). Здесь молодой композитор обратился к литературным источникам ярко выраженного романтического характера (поэты-романтики Э. По и П. Шелли);

– первые четыре фортепианные сонаты (1909, 1912, 1920, 1924), циклы фортепианных пьес «Причуды» (1917–1922), «Воспоминания» (1927), «Пожелтевшие страницы» (1928);

– и как пик субъективизма — Десятая симфония (1927, её замысел был связан с поэмой Пушкина «Медный всадник» и с гравюрой А. Бенуа из иллюстраций к этой поэме).

Смысловую подоплёку субъективной настроенности музыки раннего Мясковского Б.В. Асафьев выразил в таких определениях: «… постоянно звенящая жалоба о неудовлетворённости и одиночестве… скорбные думы и сомнения… мученическая лирика».

Последняя фраза («мученическая лирика») со всей явственностью раскрывает характерное для Мясковского тех лет обострённо драматическое ощущение жизни. Это находило себя в смятенности чувств, в господстве разного рода тревожных и тоскливых настроений, в психологической неустойчивости рефлексирующего сознания, подавляемого тяжестью гнетущих мыслей, печальных раздумий, сомнений и колебаний (в этом отношении показателен ранний вокальный цикл «Размышления» на стихи Е. Баратынского).

Столь драматизированное восприятие происходящего во внутреннем мире человека и в окружающей его реальности придавало многому пессимистическую окрашенность и не раз приводило на грань трагизма.

Этой субъективности и заведомой противоречивости образного строя соответствовал характерный для раннего творчества Мясковского музыкальный язык: сумрачный колорит, вязкая фактура с перегруженностью контрапунктических наслоений, «путанный» (петляющий, изломанный) мелодический

рисунок, усложнённая гармоническая вертикаль, интенсивная хроматизация звуковой ткани. Для примера обратимся к первому из названных выше фортепианных циклов — **«Причуды»**. Вслушаемся в звуковой строй начальных пьес с их чрезвычайно острым контрастом.

«Причуды», № 1
Е. Букова (1.39)

«Причуды», № 2
Е. Букова (1.21)

В первой из этих пьес и, особенно, в среднем эпизоде второй передаётся характерное для раннего творчества Мясковского состояние депрессии, душевной подавленности — отсюда заторможенность ритмического пульса и блёклые, затемнённые, даже потухшие тембровые краски. В раздумчивой напевности, идущей от русских протяжных и плачей, ощутима столь свойственная национальному менталитету неизбывная тоскливость.

Основные разделы второй пьесы раскрывают либо вырывающиеся из подсознания, либо напротив, идущие извне наплывы призрачно-ирреальных виде́ний, пугающих инфернальных наваждений, которые в пределе оборачиваются сатанической фантасмагорией. Бушевание этого демонического вихря наделено, как и следовало ожидать, ярко выраженной угловато-брутальной характерностью.

Итак, с одной стороны, глубокая и безусловно одухотворённая опечаленность, а с другой — «злое» скерцо, олицетворяющее разрушительное начало. За подобными, поистине поляризованными контрастами вставала картина донельзя взбудораженного и противоречивого бытия начала XX века.

Тем самым, так или иначе фиксировалось возникшее противостояние того, что соотносилось с уходящим традиционным укладом и нарождавшейся явью нового мира. В музыке, как и в других искусствах, стилистически это было ознаменовано возникшим коренным водоразделом между классикой и модерном.

Говоря о приверженности традициям, можно даже почувствовать порой присущий творчеству Мясковского дух «ретро», то есть определённую обращённость в прошлое. То, что явственно прослушивается в первой из рассмотренных выше пьес фортепианного цикла «Причуды», затем симптоматично отразилось в заголовках следующих циклов: **«Воспоминания»** (1927), **«Пожелтевшие страницы»** (1928), а позднée и в **«Шести импровизациях»** (1946), которым был предпослан подзаголовок *«Из прошлого»*.

С самого начала и до самого конца композитору были свойственны неразрывные связи с русской музыкальной классикой вообще и с поздней классикой рубежа XX века в особенности. Свою печать накладывало и то, что он твёрдо усвоил уроки консерваторских лет, занимаясь под руководством Римского-Корсакова и Лядова.

Своими наставниками Мясковский мог бы назвать также Танеева и Глазунова, а в какой-то степени Рахманинова и Скрябина. В результате он оказался самым значительным из тех композиторов, кто развивал традиции прямой преемственности с классическим наследием (в числе других представителей подобной ориентации — Глиэр, Шапорин, Шебалин, Асафьев).

И опять-таки, отталкиваясь от настроенности пьесы, открывающей «Причуды», подчеркнём тот факт, что в склонностях раннего Мясковского превалировала именно поздняя классика, классика времён её заката — причём, в той её ипостаси, которую можно определить метафорой «чёрные сумерки».

В названных фортепианных циклах находим своего рода дневниковые записи русского интеллигента начала века со свойственными ему депрессивными состояниями: в ощущениях осенней непогоды, под бременем гнетущих рефлек-

сий, с тягостной подавленностью и даже некой обречённостью («Безнадёжность» — так сам композитор назвал один из номеров цикла «Воспоминания»). В том же ряду стоит и симфоническая притча «Молчание» с её мучительным томлением духа и «мировой скорбью».

Отвечавшей всему этому позднеклассической стилистике противостоял отмеченный во второй пьесе из «Причуд» комплекс явно современных средств выразительности с их интонационным изломом и нередко с гротесковой отчуждённостью (с точки зрения разворачивающегося порой дьявольского действа примечательно название одной из пьес в цикле «Воспоминания» — «Снежная жуть»).

Надо ли удивляться тому, что в контексте подобной стилевой конфронтации в произведениях Мясковского постоянно заявляли о себе экспрессионистские тенденции. В это же время они сугубо частично наблюдались, например, в операх Рахманинова (особенно во «Франческе да Римини») и Прокофьева («Игрок», «Огненный ангел»). Но следует признать, что в отечественной музыке принципы этого художественного течения с наибольшей последовательностью развивал именно Мясковский.

Возвращаясь к сакраментальной фразе Б.В. Асафьева «мученическая лирика», находим в ней с предельным лаконизмом обозначенный пафос раннего творчества композитора. И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т. д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, дисгармония существования, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход.

Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем оттеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых ей сил. Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Мясковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой и в будущем, то есть в 1930–1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности.

Как можно было убедиться, Мясковский первых десятилетий XX столетия стилистически балансировал в своём творчестве между классикой и модерном, за которыми стояли соответствующие типы мироощущения, олицетворявшие прошлое, уходящее и будущее, нарождавшееся. Именно это промежуточное положение на грани того и другого позволило ему с впечатляющей силой и убедительностью раскрыть сложный исторический процесс — движение от прежнего уклада к резко отличавшемуся от него новому жизнеустройству. С наибольшей осязаемостью этот процесс был запечатлён в двух последовавших друг за другом симфониях — Пятой и Шестой, составивших диптих центральных произведений композитора на данном этапе. Они создавались на самом переломном этапе российской истории и являют собой уникальную музыкально-художественную летопись происходившего тогда.

Пятая симфония (1914–1919) стала для русской музыки наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов. Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причём с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях — через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Симфония № 5
I часть, тема главной партии
Е. Светланов (0.59)

Можно встретить в симфонии и не менее идилличный взгляд на народ в трио скерцо (ц. 56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине. Перед слушателем возникает наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан», с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития.

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, это как бы ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского *мир восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение — ц. 5, завершающее — ц. 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе свойственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами

скоморошьего глума. Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевую устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц. 74), побочной партии (ц. 75), а также обрамляющего их мотива (ц. 73 и перед ц. 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику.

Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Симфония № 5
IV часть, тема-эпизод
К. Иванов (0.35)

Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки́ на большую септиму, малую нону и далёкие то́новые соотношения опорных гармоний *f – d – a – e*), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее, между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них — склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращённость в прошлое, другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Взаимодействие этих тем строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени. В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция — многоступенчатый, зигзагообразный, но, тем не менее, определённо выраженный переход от старого к новому.

В финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и гро-

могласно подтверждается кодой — она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии. Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс — вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым. Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснодушия и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости: сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линеарной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стона, а на кульминации — подавляющие обвалы *tutti*.

Симфония № 5
II часть, средний раздел
К. Иванов (2.30)

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей — от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому — кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Жизнь, происходящая вовне, властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию, да и весь мир, и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет — Восьмой — был связан с образом Степана Разина). И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А. Блок обозначил как «неслыханные перемены, невиданные мятежи», продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятённость умонастроений, подчёркнуто драматическое, даже трагическое восприятие импуль-

сов, исходящих извне, и соответственно — обжигающая патетика, экстатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это получило законченное выражение в **Шестой симфонии** (1918–1923), в которой Мясковский сказал своё главное слово о жизни России её переломного этапа, и где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральской и Октябрьской), Гражданской войны и «военного коммунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии — погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила в этой симфонии многоплановое отображение. Важнейший из её ликов — властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н. Крыленко, провозглашавшего: «Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу. В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Симфония № 6
I часть, экспозиция
К. Кондрашин (3.48)

Другая грань революционной стихии — мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикуляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клокотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и с его экстатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф. Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы».

Нечто подобное обнаруживается и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом во II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

Симфония № 6
II часть, начало
А. Кондрашин (1.23)

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красоч-

ного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и «Ça ira» («Всё вперёд»).

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков: от горестной унывности до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стона на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив «Dies irae».

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение. С другой — архаизированная лексика, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Отсюда проистекают композиционные особенности этой, самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского.

Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры. Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него.

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всесокрушающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части). Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об «интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции», отразившемся в Шестой симфонии.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств. Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения рече-

вого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо — можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Подобно завершению кантаты С. Рахманинова «Колокола», созданной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения Серебряного века, в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнущим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия, и остриё которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского, так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ «страшных лет России» (А. Блок).

1930–1940-е годы

В ходе предшествующего изложения постоянно отмечалась сильнейшая противоречивость творчества Н.Я. Мясковского предыдущих десятилетий, что определялось состоянием самой действительности того времени и, конечно же, тем, как воспринимал её композитор. Но уже и тогда (к примеру, в пору создания Пятой симфонии) он предпринимал попытки поиска выхода из тенёт чрезмерно дисгармоничного и субъективного.

Свои плодотворные результаты этот поиск принёс в 1930-е годы, когда жизнь государства обретала определённую устойчивость, её ритм становился более стабильным и уравновешенным. И сам Мясковский стремился идти навстречу происходящим переменам, адаптироваться к новой исторической реальности, выявить в ней позитивные начала.

Генеральный вектор своего творчества композитор соотносил с отходом от груза отрицательных эмоций, от всякого рода душевных терзаний и тягостных рефлексий, от заведомо субъективного и тем более — индивидуалистического. В его музыке начинают превалировать бодрый настрой, происходит общее просветление колорита, она становится ясной и цельной по эмоционально-образному строю, приобретая достаточно спокойный, уравновешенный тонус. То, что обычно определяют как прояснение и просветление стиля Мясковского, было связано с всемерной демократизацией музыкального языка и в частности с обращением к мелодике широкого дыхания, к устойчивым метроритмическим структурам, к чётким каденционным членениям.

Программным опусом Мясковского 1930-х годов стала **Шестнадцатая симфония** (1936). Программной она было и в прямом значении этого слова: ей предпослано посвящение советской авиации, а III часть написана под впечатлением гибели самолёта «Максим Горький». Однако суть программности этой симфонии состояла в окончательном утверждении смысловой направленности и соответствующего музыкального стиля, связанных с уже сформировавшимся к тому времени «советским образом жизни». Эмблемой данного феномена можно

считать тематизм главной партии I части с его упругой, динамичной пульсацией, ярко запечатлевший приподнято-бодрый нерв, волевую устремлённость, мужественную окрашенность. И в целом картины мирной жизни, обрисованные в Шестнадцатой симфонии, наполнены энергией созидания, чувством общенародного подъёма, зримо ассоциируясь с энтузиазмом первых пятилеток социалистического строительства.

Симфония № 16
I часть
К. Иванов (1.02)

Эту главенствующую образность оттеняют эпизоды мягкой, певучей лироэпики, нередко связанной с пейзажными мотивами (характерно введение чистых тембров гобоя и кларнета), а во всей полноте атмосфера благоденствия и покоя жизни души развёрнута во II части.

Свой контраст вносит воспроизведение ритуала торжественной гражданской процессии в III части. При этом симптоматично его истолкование в духе «оптимистической трагедии» как одного из утвердившихся постулатов советского искусства. Ритмы траурного марша трактованы очень сдержанно, без какого-либо мрачного акцента, с преобладанием проникновенной ноты и даже с внутреннем бодростью, словно подтверждая, что «жизнь продолжается».

Подобная объективность тона присуща всей концепции Шестнадцатой симфонии. И сутью данной концепции являлось снятие противоречивости на пути единения индивида с окружающим миром, на пути установления органичной связи личного и общего.

Стилистически это выразилось в устойчивости, размеренности метроритмического движения, в плавной, неспешной смене гармоний, в опоре на диатонический склад и в том, что теперь тематизм приобретал широту, распевность, пластичность мелодического рисунка с обращением к кругу общезначимых интонаций.

Утверждению объективности мироотношения сопутствовала уже упоминавшаяся демократизация музыкального языка Мясковского, вызванная потребностью повернуться лицом к широкой аудитории. Он добивается простоты и доступности восприятия тех академических жанров, которые составляли основу его творчества — симфония, инструментальный концерт, струнный квартет.

Отмеченное выше тяготение к объективности и демократизму было тесно связано с таким важнейшим качеством творчества Мясковского 1930–1940-х годов, как *классичность*, что прежде всего означало ориентацию на дух и принципы классического наследия, на прямую преемственность с ним. Приверженность традициям усилила в музыке композитора критерии возвышенности и благородной простоты, сдержанности и просветлённости образного строя, определило общую смягчённость очертаний (в противовес резкости и угловатости музыкального контура в произведениях предшествующего периода).

Звуковая ткань становится более отточенной и прозрачной, форма — стройной и кристаллически ясной, опирающейся на привычные структурные схемы (в том числе всюду поддерживается точное следование классической сонатной архитектонике). Выверенная логика музыкального развития поддерживается безусловным господством рельефного мелодизма, чёткой гармонической вертикалью и возросшей ролью чистых тембров в оркестровке.

Что ещё совершенно очевидно в творчестве Мясковского тех десятилетий, так это иной характер выявления гуманистического начала — с максимальной отзывчивостью и добротой по отношению к герою музыкальных повествований. Отсюда теплота, нежность и проникновенность тона, его особая душевность.

Со всей явственностью классическая направленность сказалась в таких произведениях, как Семнадцатая симфония (1937), концерты для скрипки (1938) и виолончели (1944), Тринадцатый квартет и Вторая виолончельная соната (оба — 1949), Романсы на слова М. Лермонтова (1936). Обратимся к двум из названных произведений.

Семнадцатая симфония может служить хрестоматийным образцом классичности в её истолковании Мясковским второй половины 1930-х годов. Связи с традициями русской музыки рубежа XX века здесь совершенно очевидны, и они особенно явственно прослеживаются в типе голосоведения и оркестровки. Типична и трактовка сонатно-симфонического цикла, который в своём классическом распорядке даёт возможность передать полноту жизнеощущения:

– *Lento. Allegro molto agitato* — мотивы борьбы и преодолений, оттеняемые лирическими отстранениями;

– *Lento assai. Andantino* — движения души, особенно органично раскрывающие себя в созвучии с природным окружением;

– *Allegro, poco vivace* — радости бытия, даруемые человеку как отдохновение среди неизбежных забот и треволнений;

– *Andante. Allegro molto animato* — возвращение стихии борьбы и преодолений, которые здесь приводят к жизнеутверждающему итогу.

Таковы четыре «акта» оптимистической симфонии-драмы. Высокое напряжение происходящего в ней отмечено использованием «непростой» тональности *gis moll*. При всём том действие протекает в достаточно уравновешенных контурах, не говоря уже об общезначимости его содержания.

В крайних частях этого произведения композитор открыл для себя звуковой феномен, известный со времени «Неоконченной симфонии» Шуберта и увертюры «Гебриды» Мендельсона — путь человеческий, пролегающий в колыханиях моря жизни. Отныне это станет почти лейтобразом его музыки, развитие которого будет увенчано в последней, Двадцать седьмой симфонии.

В истинно классических формах выполнен и **Скрипичный концерт**. Но по своей содержательной сути это нечто совершенно иное. Его две первые части, находясь в едином смысловом измерении, как бы продолжают друг друга, целиком пребывая в состоянии лирического блаженства и мечтательной неги. Упоение гармонией души, красотой тонких, нежных эмоций, чувство покоя и умиротворения «купаются» в мягкой светозарности колорита. Общий спектр оттенков подобной настроенности дополняется во II части чертами созерцательной элегичности и баюкающей колыбельности.

Концерт для скрипки с оркестром
II часть, средний раздел
и начало репризы
Г. Фейгин (3.06)

Поэтика этой удивительно обаятельной музыки адресует к ресурсам классического наследия, но в его творческом претворении и с чрезвычайно корректным подключением современных элементов. Отсюда благозвучие и великолепная пластика звуковедения: никакой жёсткости, резкости, никаких «острых углов», обычно свойственных искусству XX века. И в согласии с лирическим тоном многое здесь основано на ариозно-романсной интонационности.

Контраст финала вносит свою лепту в светоносный лик концерта. Задорно-прихотливая скерцозность рефренов рондо-сонаты наполнена энергией жизненной радости в формах праздничного игрового действа, а лирические эпизоды-отступления напоминают о ведущей образности произведения.

В целом, Скрипичный концерт представляет собой воистину оазис жизненной отрады. Подобные откровения счастливого расположения духа посещали музыку Мясковского только изредка —

впоследствии мы вспомним о них, когда обратимся к таким последним его произведениям, как Вторая виолончельная соната и Тринадцатый квартет.

Что же касается конца 1930-х годов, то нельзя не отметить разительный контраст состояния, запечатлённого в Скрипичном концерте, к общему тонусу создававшегося композитором в начале XX века. Тогда — смятённость чувств, острая противоречивость, психологические терзания и дисгармония, глубокая неудовлетворённость субъекта окружающим миром и самим собой. А теперь — совсем иное, и важнейшей стороной этого иного являлась удовлетворённость сущим.

Созидательный энтузиазм (Шестнадцатая симфония), оптимистическая драма (Семнадцатая симфония), мотивы благоденствия (Скрипичный концерт) — вот что определяло вклад Мясковского в музыкальную панораму второй половины 1930-х годов. И на этом фоне полной неожиданностью становится появление его печального по своей настроенности шедевра — **Двадцать первой симфонии** (1940).

В крайних разделах её одночастной композиции, казалось бы, возвращается психологический тонус, который был характерен для Мясковского начала века: субъективный строй высказывания, затемнённый колорит, затуманенная звуковая ткань, вязкая полифоническая фактура с нагнетанием блуждающих линий, сумрачные тенёты рефлексирующего сознания, гнетущие раздумья с ноткой тоскливых вопрошаний, — всё это выдержано в характере исповеди, пронизанной щемящей проникновенностью, и говорит о тернистом жизненном пути среди неприютного осеннего пейзажа.

Однако по своему смысловому настрою здесь, в сравнении с произведениями Мясковского начала века, перед нами нечто совершенно иное. Различные грани обрисованного внутреннего мира человека раскрываются в череде следующих одна за другой трёх основных тем. Тема-зачин выдержана в характере русских протяжных, что подчёркнуто звучанием кларнета *solo* — звучанием, вызывающим ассоциации с рожком или свирелью. Две другие основаны на романсных интонациях, чем закрепляется исходная установка на национальную почвенность материала, на классичность его контуров, что уже само по себе сообщает ему необходимую общительность.

Это выводит авторское высказывание за рамки сугубо личных переживаний, обеспечивая ему достаточную общезначимость и при всей его опечаленности — сдержанность эмоциональных проявлений. Тому же по-своему способствуют широта и певучесть мелодических линий, диатонический склад, плавная и неспешная смена гармоний.

Симфония № 21
Экспозиция
(без вступительной темы)
Е. Светланов (1.45)

Средний раздел симфонии изложен в компактной сонатной форме и воссоздаёт картину жизненного уклада страны, уже во многом знакомую по произведениям Мясковского второй половины 1930-х годов. Всё основное сосредоточено в тематизме главной партии, поскольку контраст побочной партии носит сугубо дополняющий характер, по типу своего светлого лиризма прямо напоминая о подобной образности в музыке Чайковского.

Собственно главная партия выступает олицетворением всенародной энергии созидания с её бодрым настроем, мужественной собранностью и активным действенно-пружинящим пульсом, а идущий от казачьего фольклора дорийский оттенок придаёт тематизму свежесть и волевую устремлённость. В ходе развития этого материала всемерно утверждается присущая ему чёткость, определённость и душевная прямота.

Этот раздел в согласии с его местоположением иногда именуют центральным,

а окружающие его разделы — прологом и эпилогом симфонии, тем самым отводя им некую подчинённую роль. Подобный подход следует считать принципиально ошибочным, так как основная суть произведения сосредоточена именно в крайних разделах, которые явно доминируют и по степени своей художественной выразительности, подкупая сокровенностью тоскливо-ищущей мысли.

И, кроме всего прочего, нужно учесть, что тематизм крайних разделов оказывает ощутимое воздействие на происходящее в среднем разделе. В его развивающих эпизодах всё заметнее включаются мотивы тем исходного раздела, а с ними наползают сумрачные тени и привносится подтекст сомнений и даже страдальческая нота. Одна из этих тем, появляясь на кульминации разработки, заявляет о себе как об истине более высокого порядка и, вновь возникая в репризе среднего раздела, окончательно вытесняет его тематизм.

Наконец, вовсе не случайно общее драматургическое решение этой единственной для творчества Мясковского *одночастной* симфонии-поэмы. Композитор обеспечивает явное архитектоническое господство крайних разделов, тем самым недвусмысленно склоняя чашу весов в сопоставлении кардинально различающихся смысловых ценностей:

– не общее, а личное;

– не внешнее, а внутреннее;

– не то, что требовалось от человека в первую очередь (готовность к преодолениям, ясность и простота), а то, что таилось в глубинах его души.

Прилив субъективной настроенности в Двадцать первой симфонии можно объяснять по-разному. Но исторически наиболее правомерным представляется следующее истолкование потаённой драматической сущности рассматриваемого произведения. Год его написания (1940) — это время кануна Великой Отечественной войны. На Западе уже грохотала Вторая мировая, и было ясно, что рано или поздно она перекинется на Восток.

Не потому ли в основном тематизме среднего раздела запечатлены не только образы мирного созидания, но и присутствуют приметы боевого духа рубежа 1940-х: состояние суровой собранности и воинственный оттенок (многое построено на фанфарно-сигнальных оборотах, поэтому активно использован тембр трубы), ощущение грозящей опасности (аккорды-зовы засурдиненной меди), сполóхи грядущих битв (в завихрениях разработочных эпизодов).

И главное состояло в том, что флюидами скорби, которые пронизывают музыку крайних разделов, чуткий художник предупреждал соотечественников о преддверии надвигающейся катастрофы и грозящих бедствий. Так что перед нами не просто симфония-элегия, а симфония-предчувствие.

Очень симптоматична в этом смысле кодетта симфонии: зыбкие, призрачные звучания, истаивающие до трёх *piano* в тревожной неведомости и как бы повисающие на многоточии (незавершённость повествования, обрывающегося на квартсекстаккорде тоники) — так обрисовано томительное состояние на пороге испытаний…

Двадцать первая открывала серию военных симфоний Мясковского, которые поэтапно раскрывали эпопею битвы с немецко-фашистским нашествием. На самое начало войны композитор отозвался сразу двумя звуковыми полотнами — Двадцать второй и Двадцать третьей (обе — 1941), а за Двадцать четвёртой симфонией, созданной в центральный год войны (1943), последовала Двадцать пятая (1946).

Последняя из них явилась своего рода симфонией-послесловием к Великой Отечественной войне: покой пришедших мирных дней с воспоминаниями о понесённых утратах и взрывчато-импульсивными эпизодами, говорившими о симптомах новых испытаний (зарницы «холодной войны» и предстоящей

напряжённости в собственном Отечестве второй половины 1940-х годов).

Самый последний этап жизни Мясковского был омрачён тем, что в 1948 году, на гребне последней волны сталинского террора он, как и Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, были объявлены формалистами и космополитами, что ставило их в положение изгоев. Как ни мужался тогда Мясковский, но тот вопиющий факт, что композиторы, составлявшие цвет советской музыки, оказались «вне закона», несомненно, ускорил его уход из жизни. Тем более, что предъявить подобные обвинения в адрес Мясковского было чистейшим абсурдом, так как он всегда был глубоко национальным художником и давно уже не выходил за пределы традиционного музыкального языка.

Сергей Сергеевич Прокофьев в силу свойственной ему натуры пытался отшутиться по адресу злокозненного партийного постановления. Хуже обстояло дело в случае Николая Яковлевича, который воспринял партийное постановление 1948 года совершенно всерьёз.

Д.Д. Шостакович рассказывал в узком кругу: «Знаете, я был у Николая Яковлевича буквально накануне его смерти, дня за два, он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый, и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: "Я вот лежу и думаю, неужели всё, чему я учил и что делал — антинародно?"».

И печальная подробность: Двадцать седьмую симфонию, которая стала его «лебединой песней», самому автору услышать не довелось — он ушёл из жизни за несколько месяцев до её первого исполнения.

Тем не менее, содержание этой симфонии Мясковского во многом поднимается над перипетиями «локальных войн», вознося к обобщениям о самом важном и непреходящем, что можно расценивать как творческий подвиг композитора. В этом убеждает и присущее ему стремление писать «до дней последних донца», то есть словно бы наперекор «роковому» 1948-му.

Николай Яковлевич, помимо увенчавшей его творческую жизнь Двадцать седьмой симфонии, в 1948 году создал для оркестра Двадцать шестую (на древнерусские темы), Дивертисмент и вторую редакцию Увертюры, относящейся к 1909 году, а также Вторую виолончельную сонату и две тетради Полифонических набросков для фортепиано. В год Двадцать седьмой появились превосходный Тринадцатый квартет — лучший из его струнных квартетов, а также триада фортепианных сонат (№ 7 *C dur*, № 8 *d moll* и № 9 *F dur*). В оставшиеся месяцы 1950-го композитор был занят переработкой ранних романсов, уточнением партитур и переложений двух последних симфоний и приведением в порядок личного архива. К слову, это был тот исключительно редкий случай, когда после смерти творца искусства не приходилось ничего разбирать, поскольку во всём был наведён идеальный порядок.

Обратимся вкратце к двум из только что названных произведений: **Вторая виолончельная соната**, которая стала высшим достижением Мясковского в сфере камерно-инструментального ансамбля, и **Тринадцатый квартет** как вершина данного жанра в творчестве композитора.

Начнём с того, что в обоих сочинениях представлен, можно сказать, сублимированный кристалл столь свойственной позднему Мясковскому классичности. Это начинается с освящённой веками архитектоники композиционных параметров: трёхчастный цикл в сонате и четырёхчастный в квартете с совершенно типичным последованием жанрово-содержательных составляющих.

Прямые связи с русской музыкальной классикой нагляднее всего проявляются в технике письма (например, несомненная близость к струнным квартетам Бородина и Танеева) и в широкой опоре на традиции русской романсовой культуры, преломлённые в инструментальных формах. Отсюда же и унаследованное чувство красоты, что претворено в строй-

ности и отточенности форм, в завидной пластичности звуковедения и в выразительности рельефной мелодики.

Разумеется, всё это имеет самое прямое отношение к обсуждавшейся выше категории классичности. Во Второй виолончельной сонате и Тринадцатом квартете она предстаёт в максимально гармоничном варианте, поскольку их музыка выдержана в предельно светлых, мягких, покойных и уравновешенных тонах. После отдельных произведений конца 1930-х годов эти соната и квартет знаменовали вторую по счёту гавань умиротворения, выводя на высшую ступень истинно классической ясности и мудрой простоты.

Но классичность, о которой идёт речь, в случае Мясковского ни в коем случае не означала какого-либо стилизаторства и традиционализма. Подразумевалось подлинно творческое претворение духа и принципов классики. И сама по себе классичность более всего нужна была композитору, чтобы адекватно воплотить духовный мир русского интеллигента, способного сохранить и умножить унаследованные от прошлого нравственные ценности, а также искони присущие ему благородство помыслов и душевную деликатность.

Именно подобным натурам адресована музыка первой части и сонаты, и квартета, где развивается столь важная для позднего Мясковского тема жизненного пути, вырастающая в лирическую повесть о светлом уделе бытия на земле, который не могут омрачить эфемерные блики озабоченности и сумрачных напряжений.

Соната № 2 для виолончели и фортепиано
I часть
М. Ростропович (1.31)

Квартет № 13
I часть
Квартет имени Бородина (2.13)

Светозарный характер обоих произведений кульминирует в действенно-энергичных эпизодах (финал сонаты, II и IV части квартета), и очень характерно, что их кипучая жизнедеятельность тяготеет к формам полётной скерцозности, искрящейся улыбкой и вырастающей в многоцветное, красочное действо на танцевальной основе.

Но главное в тонусе Второй виолончельной сонаты и Третьего квартета следует определить словом *лиризм*. Это лиризм всепроникающий и безусловно доминирующий — вплоть до того, например, что лирические отступления, перемежающие энергию действия в финале квартета, постепенно выходят на передний план и становятся главенствующими.

Своей конечной сутью лиризм подобного плана нацелен на выявление глубочайшей человечности. Теплота, задушевность, добросердечие сквозят здесь буквально в каждой ноте. Причём в напевной проникновенности музыки подкупает искренность, взволнованность тона.

Теперь обратимся к «лебединой» **Двадцать седьмой симфонии** (1949). Вероятно, в силу непосредственной близости к пресловутому 1948-му в ней доминирует драматическая образность, которая составляет основу крайних частей (I и III), а вторжение бурной патетики с чертами батальности в центре II части подтверждает её определяющую значимость.

Многое символизирует здесь сама по себе титульная тональность *c moll*, которой отвечает грозовой колорит и тревожная взволнованность повествования о времени суровых испытаний, всевозможных коллизий и перипетий жизненной борьбы. В I части тон всему задаёт порывистая тема главной партии, и свойственная ей вихревая пульсация ещё большей концентрированности достигает в основном тематизме финала.

За смятенной взбудораженностью этого материала таится мысль о нескончаемом лихолетье, которое сопутствовало существованию поколений, живших в первой половине XX века — чего стоили

для нашего соотечественника хотя бы две мировые войны, три русские революции и Гражданская война!

Симфония № 27
I часть
Е. Светланов (4.34)

Траектория выхода из сферы жизненных треволнений формируется в Двадцать седьмой движением от сгущённого сумрака вступления I части, в котором констатируется непомерность тягот существования, сквозь тревоги и грозы сурового времени к свету и безусловному утверждению веры в лучшее.

Ярко выраженная волевая устремлённость к обретению подобного результата находит себя в твёрдой поступи маршевой темы финала. В передаваемом через неё ощущении всенародной мощи композитору видится оплот позитивных основ бытия, что подтверждается метаморфозой этого тематизма в коде, когда на его основе воссоздаётся праздничное шествие грандиозного размаха.

Другой ресурс выхода из сферы драматических образов связан с благостным чувством сопричастности к родной природе. У Мясковского это отнюдь не так называемое «лирическое отступление» и не просто пейзажная лирика. То, что разворачивается главным образом в оазисе проникновенной созерцательности медленной части, становится средоточием сокровенного души человеческой, её просветлённого умиротворения и присущей ей красоты мысли и эмоции. Отсюда широкое песенное дыхание мелоса, трепетная теплота пения струнных и целомудренная чистота «пастушьих» тембров (начиная с гобоя и английского рожка).

С привольем родной природы в образную ткань симфонии необходимой составной частью входило чувство Отечества как коренной опоры существования всех и каждого. Россия для композитора в его последней зрелости, несмотря на все превратности и невзгоды, в главном сохраняла свой светлый и чистый лик, свою возвышенную красоту и гордое величие.

Находясь на склоне дней и подводя итоги пройденного пути, Мясковский неизбежно привносил в своё произведение нечто «закатное», прощальное. Это сказалось в характерных для его творчества музыкально-художественных обобщениях, касающихся свойственного ему жанра симфонии-драмы и магистральной для него темы судеб русской интеллигенции в столь нелёгкие для неё времена.

Рассматриваемое произведение по складу своему можно определить как повесть о жизни. Это особенно очевидно ввиду того, что автору удалось воспроизвести сам процесс жизненного движения — в тревогах, борениях и преодолениях. И запечатлённый им путь человеческий пролегает в некоем «море жизни» с его непрерывной изменчивостью, с его приливами и отливами, вскипаниями и опаданиями, грозовыми завихрениями и штормовыми накатами.

Двадцать седьмую симфонию справедливо относят к вершинам творчества Николая Яковлевича Мясковского. Помимо яркой выразительности интонационного рельефа, её отличает подлинная классичность композиторского письма. Самым непосредственным образом это ощутимо в преемственности с высокими традициями музыки прошлого, так как здесь легко прослеживаются связи с наследием Брамса и Брукнера, Чайковского и Танеева.

Но самое существенное по части классичности состоит в достигнутой чистоте и прояснённости стиля, в полной выверенности образного строя, в его гармоничности, возвышенности и благородстве, в законченной стройности и соразмерности пропорций, в отточенности и совершенстве форм.

Приближаясь к последней черте и осуществляя завершающий обзор виденного и осмысленного им, выдающийся компо-

зитор сумел разработать кардинальные ракурсы общечеловеческого содержания. Сделано это с посещающей к концу жизни особой мудростью ви́дения бытия, что в частности сказывается в полной прояснённости художественной мысли и в высшей простоте её изъяснения.

Будучи «прощальной», Двадцать седьмая симфония прочитывается как повесть о жизни (нередко с непосредственным запечатлением идеи жизненного пути) с лежащей на этом повествовании зримой и незримой печатью заката. При всём том её музыку отличает высветленный колорит, говорящий о безусловной вере в жизнь, вере в лучшее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 200 с.
2. Гулинская З.К. Николай Яковлевич Мясковский. М.: Музыка, 1985. 191 с.
3. Демченко А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2018. 440 с.
4. Демченко А.И. Летопись слома времён (Пятая и Шестая симфонии Н.Я. Мясковского) // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.
5. Демченко А.И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 3. С. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.
6. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
7. Долинская Е.Б. Композитор на войне и о войне. Николай Мясковский // Вестник Магнитогорской консерватории. 2015. № 2. С. 4–10.
8. Иконников А.А. Н.Я. Мясковский, художник наших дней. М.: Музыка, 1966. 424 с.
9. Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века. М.: Композитор, 2006. 214 с.
10. Орлов Г.А. Русский советский симфонизм. М.; Л.: Музыка, 1966. 332 с.
11. Палагина А.П. Вокально-симфонические произведения Н.Я. Мясковского // Актуальные проблемы культуры / Оренбургский государственный университет. Оренбург, 2013. Вып. 14. С. 114–121.
12. Райскин И.Г. «И голос мой негромок…» // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2012. № 1. С. 30–36.
13. David Fanning, liner notes to Myaskovsky: Symphony No.6. Deutsche Grammophon. 289 471 655–2.
14. Music in the Western World: A History in Documents. Compiled and Edited by R. Taruskin and P. Weiss. Thomson/Schirmer, 2008. 428 p.
15. Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.
16. Norris C. Music and the Politics of Culture. Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.
17. On Russian Music. University of California Press, 2009. 564 p.
18. Steinberg M. The Symphony: A Listener's Guide. Oxford University Press, 1998. 678 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *O muzyke XX veka* [On the Music of the XX Century]. Leningrad: Muzyka, 1982. 200 p.

2. Gulinskaya Z.K. *Nikolay Yakovlevich Myaskovskiy* [Nikolai Yakovlevich Myaskovsky]. Moscow: Muzyka, 1985. 191 p.

3. Demchenko A.I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka* [Picture of the World in the Musical Art of Russia in the Early XX Century]. Moscow: Kompozitor, 2018. 440 p.

4. Demchenko A.I. Letopis' sloma vremen (Pyataya i Shestaya simfonii N. Ya. Myaskovskogo) [Chronicle of the Destruction of the Time Period (Nikolai Myaskovsky's Fifth and Sixth Symphony)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 3, pp. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.3.027-035.

5. Demchenko A.I. Mir i chelovek nachala XX veka v zerkale muzykal'nogo iskusstva Rossii. Ocherk tretiy [The World and the Human Being of the Beginning of the 20th Century Reflected by the Art of Music in Russia. Third Essay]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 7–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.007-020.

6. Demchenko A.I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.

7. Dolinskaya E.B. Kompozitor na voyne i o voyne. Nikolay Myaskovskiy [Composer in the War and about the War. Nikolai Myaskovsky]. *Vestnik Magnitogorskoy konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory]. 2015, No. 2, pp. 4–10.

8. Ikonnikov A.A. *N.Ya.Myaskovskiy, khudozhnik nashikh dney* [N.Ya. Myaskovsky, the Artist of our Days]. Moscow: Muzyka, 1966. 424 p.

9. *Neizvestnyy Nikolay Myaskovskiy: vzglyad iz XXI veka* [Unknown Nikolai Myaskovsky: A Look from the 21th Century]. Moscow: Kompozitor, 2006. 214 p.

10. Orlov G.A. *Russkiy sovetskiy simfonizm* [Russian Soviet Symphonism]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 332 p.

11. Palagina A.P. Vokal'no-simfonicheskie proizvedeniya N.Ya. Myaskovskogo [Vocal-Symphonic Works of N. Ya. Myaskovsky]. *Aktual'nye problemy kul'tury* [Actual Problems of Culture]. Orenburg State University. Issue 14. Orenburg, 2013, pp. 114–121.

12. Rayskin I.G. «I golos moy negromok…» [And My Voice is Not Loud...]. *MUSICUS (Muzykal'nyy). Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [MUSICUS (Musical). Bulletin of the St. Petersburg RimskyKorsakov State Conservatory]. 2012. No. 1, pp. 30–36.

13. *David Fanning, liner notes to Myaskovsky: Symphony No. 6.* Deutsche Grammophon. 289 471 655–2.

14. *Music in the Western World: A History in Documents.* Compiled and Edited by R. Taruskin and P. Weiss. Thomson/Schirmer, 2008. 428 p.

15. *Nikolay Myaskovsky: The Conscience of Russian Music*. By Gregor Tassie. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2014. 395 p.

16. Norris C. *Music and the Politics of Culture.* Lawrence & Wishart, 1989. 364 p.

17. *On Russian Music*. University of California Press, 2009. 564 p.

18. Steinberg M. *The Symphony: A Listener's Guide.* Oxford University Press, 1998. 678 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru**

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 781.1+534.3
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-129

И.Б. Горбунова

Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-4389-6719
gorbunovaib@herzen.spb.ru

Irina B. Gorbunova

Herzen State Pedagogical University of Russia
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-4389-6719
gorbunovaib@herzen.spb.ru

Музыкальный синтезатор

Различные аспекты становления и развития музыкального инструментария выявляют основные закономерности функционирования музыкальных инструментов как синтезаторов музыкального звука во всем их многообразии от истоков их формирования вплоть до современного этапа данного процесса. В первой лекции «Архитектоника музыкального звука» были подробно рассмотрены особенности строения, многообразие, различные толкования понятия «музыкальный звук», а также связь с современными техническими возможностями записи, сохранения и обработки музыкальных звучаний. В данной лекции автор обращается к основным этапам эволюции понятия «музыкальный звук», отражающей изменения самого звукового материала в ходе развития практики музицирования. Появление новых музыкальных инструментов, или музыкальных синтезаторов, согласно авторской концепции, обусловлено двумя основными причинами. Первая из них — стремление музыкантов обогатить палитру своего музыкального творчества. Вторая причина связана с историческим совершенствованием музыкального инструментария, который в своей конструкции стремится опираться на современные достижения науки и техники в области создания звука.

Уровень развития современных программных и аппаратных средств музыкально-компьютерных технологий (МКТ) позволяет моделировать различные этапы развития систем музыкальных звуков.

The Musical Synthesizer

The various aspects of formation and development of the musical instrumentarium disclose the main regular occurrences of functioning of musical instruments as synthesizers of musical sound in all its diversity, from the sources of their formation to the contemporary stage of the present process. In the first lecture, “The Architectonics of Musical Sound” there was detailed examination of the particularities of the structure, the diversity and the various interpretations of the concept of “musical sound,” as well as the connection with the contemporary technical possibilities of notation, preservation and elaboration of musical sounds. In the present lecture the author turns to the main stages of evolution of the concept of “musical sound,” which reflects the changes of sound material itself during the course of development of musical practice. The emergence of new musical instruments or musical synthesizers, according to the authorial conception, is stipulated by two main reasons. The first of them is musicians’ aspirations of enriching the palette of their musical artistry. The second reason is connected with the historical perfections of the musical instrumentarium, which in its construction aspires to rely on contemporary achievements of science and technique in the domain of creation of sound.

The level of development of contemporary program and machinery means of musical computer technologies (MCT) makes it possible to model diverse stages of development of systems of musical sounds.

Ключевые слова:

музыкальный звук, музыкально-компьютерные технологии, музыкальный синтезатор.

Keywords:

musical sound, musical computer technologies, the musical synthesizer.

Для цитирования / For citation:

Горбунова И.Б. Музыкальный синтезатор // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 111–129.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-129.

Тесная связь между музыкой и технологией — это намного больше, чем просто интересный факт. По существу, в ней и заключается суть музыкальной выразительности.

Д. Рабин[1*]

Музыкальный звук и компьютер

Понятие «музыкальный звук» менялось со временем. Для самых ранних форм музыки характерна большая роль ударных (шумовых по природе) инструментов (как отмечал Г. фон Бюлов[2], «вначале был ритм»), а также свободные переходы пения в ритмическую (речевую) декламацию. Вместе с тем, уже с очень давних времён существенное значение в характеристике музыкального звука, в отличие от немузыкального, имело наличие определённой, причём достаточно длительно выдерживаемой высоты, источником которой являются *регулярные колебательные процессы*.

Регулярные колебания имеют более простое описание и непосредственно связаны с *музыкальными звуками*. Характерной особенностью их является наличие явно выраженной высоты тона. Более сложные — *нерегулярные* — колебания также играют существенную роль в мире музыкальных звуков и присутствуют, например, в качестве характерных шумовых призвуков во многих музыкальных инструментах и даже в человеческом голосе, и как мешающие, но неизбежные шумы аппаратуры при звукозаписи и др.

В европейской музыкальной практике Нового (а во многом — и Новейшего) времени, как известно, принято деление каждой октавы на двенадцать отрезков (хроматических полутонов). Для клавишных инструментов, начиная с середины XVI столетия, постепенно утверждался 12-ступенный равномерно-темперированный строй, который был окончательно утверждён в середине XIX века Французской академией наук. В пределах одной и той же октавы при равномерно темперированном строе частоты соседних нот соотносятся между собой как $\sqrt[12]{2} : 1$ $\left(\sqrt[12]{2} \approx 1{,}06\right)$. По этой формуле можно вычислить частоту любой ноты по отношению к камертонному ля

* QR-код 1. Именной указатель:

(440 Гц). Когда мы слышим два звука, частоты которых относятся как 2 : 1, то нам кажется, что эти звуки родственны друг другу, и при одновременном воспроизведении они для нас как бы сливаются. Именно на этом эффекте основана гамма — музыкальная шкала высоты звуков, частота которых удваивается через каждую октаву. Звуки, частоты которых относятся друг к другу как 2 : 4 : 8 : 16… = $2^1 : 2^2 : 2^3 : 2^4$ …, обозначаются одним и тем же названием.

Следует заметить, что эта информация может быть весьма полезной, если музыканту потребуется, например, в компьютерной композиции создать нетемперированные звучания: к примеру, передать характерные приёмы исполнения на струнных смычковых инструментах для придания большей реалистичности звучанию (за счёт незначительного повышения или понижения чистоты тона), что равно изменению его частотной характеристики (аналогичные явления происходят с управлением «голосовым инструментом» человека. Так, например, известно, что выразительность вокального искусства Ф.И. Шаляпина[3] нередко определялась тем, что певец мастерски использовал нетемперированные тоны для усиления смысловой выразительности интонируемого текста. Этим приёмом в совершенстве владеют многие выдающиеся музыканты, играющие на инструментах с нефиксированным строем.

Приняв определённую эталонную высоту тона (частоту), например 440 Гц для ноты ля первой октавы и зная интервальный коэффициент темперированного полутона ($n = \sqrt[12]{2} \cong 1{,}0595$), а также порядковый номер, можно построить все 12 ступеней звуковой системы.

Меняя интервальные коэффициенты (числа под радикалами и показатели степени), можно построить другие темперации. На этой основе также возможно осуществить переход к нетемперированным звукорядам, когда возникает свой коэффициент у каждого интервала. В современных электронных музыкальных инструментах (ЭМИ) существуют исторические настройки, соответствующие нетемперированным строям и приближающие к равномерной темперации. Такой строй создаёт условия и определённые удобства для изготовления музыкальных инструментов с фиксированным звукорядом, лёгкость их настройки и неограниченные возможности тонально-ладовых модуляций и транспонирования.

Реальные источники музыкального звука, такие как струна или человеческий голос, возбуждают одновременно *большое количество гармонических колебаний на разных частотах*. Возникают колебания *основного тона* (на частоте *f*) и так называемые *обертоны* (как мы уже отмечали, колебания на частотах, кратных основному тону, то есть с частотами 2*f*, 3*f*, 4*f* и так далее) — таково свойство струны, человеческих голосовых связок, столба воздуха в органной трубе и других *звучащих тел* музыкальных инструментов.

Колебания на всех этих частотах происходят одновременно, и соответствующие им звуковые волны *складываются*, в результате чего возникает *колебание сложной формы*, которое обладает тем же свойством периодичности, что и основной тон.

Обертоны влияют на создание характерного звукового *тембра* (иногда обертоновые призвуки обнаруживаются достаточно явно). Амплитуды обертонов различны и определяются как звучащим телом (конструкцией музыкального инструмента), так и способом звукоизвлечения. *Тембр звучания*, по которому мы узнаем музыкальный инструмент или голос человека, определяется *соотношениями* между *амплитудами* обертонов к амплитуде основного тона, а также шумами, характерными для данного инструмента.

Как показывают измерения, частоты, на которых звучат обертоны реальных инструментов и голоса человека, не со-

всем точно совпадают с *гармоническими* частотами 2*f*, 3*f*, 4*f*, ... n*f*. Колебания на частотах, кратных основному тону, принято называть *гармониками* (все колебания вместе с основным тоном), а термин обертоны (все колебания, кроме основного тона) используют для обозначения реальных призвуков основного тона, создающих тот или иной характерный тембр музыкального инструмента или голоса.

Параллельно с развитием равномерно темперированного строя шли поиски других музыкальных систем, как правило, с бóльшим числом ступеней в октаве, чем 12. Однако трудности, связанные с настройкой и их практическим освоением, сдерживали распространение этих строев.

С появлением ЭМИ и МКТ возникла возможность осуществления различных звуковысотных строев, их быстрого чередования и свободного соединения, что, в свою очередь, определяет широкие возможности для синтезирования тембров как с гармоническим, так и с негармоническим спектром.

Тема «чистой интонации» является одной из ведущих в музыкознании, фактически, она определена самой художественной практикой, так как ею буквально «пронизаны исполнительское и педагогическое творчество певцов и тех инструменталистов, которые играют на инструментах с нефиксированной или полуфиксированной высотой звуков (скрипачей, флейтистов, трубачей и др.)»([A])**. Проблема «чистой интонации» была заострена как научная проблема, охватывающая и объединяющая различные области знаний. Более полувека назад основателем оригинальной школы акустики в нашей стране стал Н.А. Гарбузов[4]. В его известных трудах «Зонная природа звуковысотного слуха» (1948), «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» (1951), «Зонная природа динамического слуха» (1955) были сформулированы основные идеи, которые нашли продолжение в трудах его учеников, коллег и последователей ([I])***. Известно, что истоки микротоновой музыки восходят к глубокой древности[B].

Признанными классиками микротоновой музыки в Новое время были А. Хаба[5], который проводил эксперименты с «Ансамблем четвертитоновой музыки», пропагандируя деление октавы на 24 ступени, и И. Вышнеградский[6] — русский композитор, работавший во Франции и развивавший идею свободной пантональности. Значительную ценность представляют также теоретические и экспериментальные работы, осуществлённые Г. Римским-Корсаковым[7] в Петрограде —Ленинграде, в 20-х годах XX века. После появилась серийная техника композиции, и начался новый этап в развитии микротоновой музыки. В 1930–1940-е годы эксперименты в области микротоновой музыки проводил А.С. Оголевец[8]. По его предложению были построены фисгармонии с делением октавы на 17 и 29 ступеней. Эти эксперименты вызвали интерес у С. Прокофьева[9], который с симпатией отозвался о них в статье «Могут ли иссякнуть мелодии?» (1939).

** QR-код 2. Пояснения и примечания:

*** QR-код 3. Высказывания музыкантов и учёных, специалистов в различных областях науки, посвящённые проблематике исследования музыкального звука:

Х. Карильо[10] сконструировал арфу с трететонами и пятыми долями тона.

В середине XX века голландский композитор и математик А.Д. Фоккер[11] построил орган с «трикесимопримальной» (31-ступенной) темперацией.

Интересную систематику микротоновых систем предложил П. Булез[12] в книге, названной автором «Мыслить музыкой сегодня» (1963). Он создал систему неоктавного и переменного подобия ступеней в звуковысотной системе, открывающей широкие возможности для микротоновой техники композиции[II].

Русский изобретатель Е.А. Мурзин[13] в середине 50-х годов создал свой знаменитый электронный синтезатор АНС. А. Шнитке[14] написал пьесу для этого электронного инструмента (АНС), построенную на звучании протяжённого обертонового звукоряда.

В 1974 году был построен экмелическийС орган Ф.Р. Херфа[15] с 72-ступенной темперацией. Одним из первых на этом инструменте было исполнено сочинение Херфа «Алапа» ор. 9. В 1984 году в Дармштадте был создан MUTABOR (MUTierende Automatisch Betriebende ORgel). Для органа разработали специальную программу, позволяющую в процессе игры менять настройку и выбирать необходимые микротоны.

Вместе с разработкой творческих экспериментов с микротонами возникла и стала широко обсуждаемой проблема слуха и слышания. Отметим, что в конце 80–90-х годов XX века проблема микротоновости в музыке заявила о себе вновь очень ярко. В Зальцбурге прошёл ряд международных симпозиумов, на которых композиторы, учёные, музыканты обсуждали границы использования в музыке микроинтервалов. В рамках симпозиумов были проведены концерты, на которых звучала музыка Я. Ксенакиса[16], А. Хабы, И. Вышнеградского, Б. Шеффера[17], Х. Карильо, Херфа и других композиторов[D]. Однако аналоговые устройства не решали проблемы «диалога с тембровой традицией» (оставалась значительная дистанция между тембровыми характеристиками электронных и акустических звучаний)[III].

С разработкой цифровых музыкальных систем в музыкальном творчестве создались приемлемые условия для взаимодействия традиционных и новых тембров. Но возможности подобного инструментария не могут быть сведены только к таким задачам[IV].

Новую страницу в выявлении и представлении выразительных возможностей музыкального звука открыл компьютер в роли музыкального инструмента, или «*музыкальный компьютер*»[E] М. В. Мэттьюза[18] и Дж. Р. Пирса[19, V]. Представляется ещё более очевидным значение компьютера как инструмента на промежуточном этапе работы композитора над созданием музыкального произведения. Становится уже общепринятым, что композитор для демонстрации своих музыкальных сочинений должен иметь не только красиво напечатанную партитуру, но и цифровое исполнение музыки, записанное на цифровом носителе[F]. Такое исполнение — не только некий итог всего предшествующего этапа сочинения, наступающий значительно раньше, чем в «реальной жизни», но и большая помощь при работе над сочинением[G].

Конечно, компьютерное исполнение никогда не заменит исполнение живыми инструментами, но его использование, безусловно, имеет конкретное применение в жизни: демонстрация заказчику, на уроке педагогом, на композиторских конкурсах, размещение в Интернете.

Любопытно отметить, что компьютерные инструменты можно настраивать в любой темперации. Эксперименты с различными видами настройки могут привести к более широкому распространению микротоновой музыки — одного из перспективных направлений музыкальной композиции.

Нашими современниками, композитором и теоретиком музыки М.С. Зали-

вадным[20] и музыковедом Г. А. Когутом[21] проделана большая экспериментальная работа по выявлению выразительных возможностей микротоновых систем, представленных как примерами из истории музыки, так и оригинальными композициями.

Кроме того, как уже отмечалось ранее, многие композиторы, подбирая инструменты и сочетания музыкальных образов (музыкальных звуков) для выражения своего художественного замысла, использовали весьма «нестандартные» образцы, такие, например, как набор стаканов или ансамбль наковален, шумы Руссоло[22] и т. п.

Таким образом, на чрезвычайно важный вопрос, требующий подробного осмысления и детального изложения: какой звук является музыкальным, а какой не может быть причислен к ним? — однозначно ответить чрезвычайно сложно, поскольку смысл этого понятия меняется на протяжении исторической эволюции самой практики музицирования.

Очевидно, что понятия и музыкального, и немузыкального звука трансформировались с течением времени. Так, например, одним из сопутствующих факторов в изменении содержания понятия «музыкальный звук» явились новые композиционные формы и техники[VI].

Так, например, одним из сопутствующих факторов в изменении содержания понятия «музыкальный звук» явились новые композиционные формы и техники[VII]. Так, например, А. Шёнберг[23] сформулировал свой «закон неповторяемости нот», основной концепцией которого явилось представление о том, что ни одна из нот хроматической гаммы не должна повторяться, прежде чем все остальные 11 не будут сыграны в определённом порядке[VIII].

В 1938 году Д. Кейдж[24], американский композитор и теоретик, чьё творчество вызывало немало споров, а иногда и бурный протест, тем не менее сильно повлияло не только на современную музыку, но и на целое направление в искусстве середины XX века, использовал «случайные» элементы (алеаторика) и «сырые» жизненные феномены.

Вскоре ярко заявил о себе А. Веберн[25], развивший метод додекафонии. Манера его музыкального письма отличалась предельным лаконизмом и экономностью звуковых средств, создающих ощущение «бесплотности», ирреальности образов. Метод додекафонии, разработанный Шёнбергом, Веберн развил в строгую систему. В его поздних сочинениях не только гармония, но и движение отдельных голосов, а также смена тембровой окраски определяются серией, лежащей в основе всего произведения. Необычайно прозрачная музыкальная ткань Веберна как бы состоит из отдельных точек. Подобный способ изложения получил название «пуантилизм».

П. Булез[26] использовал элементы музыки Веберна, дополнив их ритмическими опытами Мессиана[27]. Все 12 полутонов шкалы были упорядочены А. Шёнбергом в определённую последовательность, или серию. Однако, спустя некоторое время для композитора стало очевидным, что и другие элементы музыкальной ткани можно «сериализовать» подобным образом в зависимости, например, от динамики, манеры исполнения, длительности, тембра и др.

Ещё одним ярким представителем музыкальной культуры XX века является композитор и акустик П. Шеффер[28], сочинивший некоторые из первых образцов электронной «конкретной музыки» в Париже примерно в 1950 году.

Итоги этих поисков в разной форме обобщены в работах Мэттьюза и Пирса, К. Штокхаузена[29]. Иллюстрируя неразрывную связь между восприятием музыки, техникой композиции и понятием «музыкальный звук», Штокхаузен сформулировал основную мысль – музыкальный звук, по его убеждению, выходит в новую сферу своего функционирования, определяемую следующими основными

критериями, устанавливающими внутреннюю взаимосвязь между микро- и макроуровнями композиций:

– «*унификация временных структур*», выраженная во «взаимосвязи тембровой композиции, гармонико-мелодической композиции и метроритмической композиции», в «сжатии» или «растяжении» звука. «Результатом оказывается в высшей степени индивидуальный звук, отличающийся от какого бы то ни было иного <…>. А с другой стороны, <…> мы получаем музыкальное произведение, чья форма в крупном плане оказывается расширением микроакустического временного структурирования первоначального звука»;

– «*расщепление*» звука или «*композиция и декомпозиция звука*», то есть разложение сложного по своему внутреннему содержанию звука на те или иные составные части. «Это означает, что мы расщепляем звук, что в определённом контексте оказывается столь же важным, как слышание собственно самого сложно сочинённого звука со всеми внутренними особенностями»;

– «*композиционная многослойность пространства*», которую композитор определяет следующим образом: «Многослойная пространственная композиция означает следующее: звук может не только двигаться вокруг слушателя на стабильном расстоянии от него, но также отодвигаться от слушателя, уходить в даль и придвигаться, находиться в непосредственной близости»;

– «*равнозначность тона и шума*». «Традиционно в западной музыке использование шумов было запрещено <…>. Интеграция разнообразных шумов стала осуществляться лишь примерно с середины двадцатого столетия <…> главным образом в результате обнаружения новых методов сочинения континуума между тонами и шумами. В настоящее время в качестве музыкального материала возможно использовать любой шум»[H].

Здесь упомянем ещё об одном музыкально-художественном явлении, повлиявшем на звукотворческий процесс, — это так называемая «стохастическая»[I] музыка, стохастический метод композиции, композиторская техника, при которой выбор отдельных звуков обусловлен заранее подготовленными алгоритмами, составленными музыкантами-программистами согласно заранее продуманным законам формы и содержания музыкального произведения, а также законам теории вероятностей. Для методов, связанных со стохастическим сочинением, естественно применение МКТ (например, произведения композитора, изобретателя, музыканта-писателя, теоретика, архитектора Я. Ксенакиса были исполнены на музыкальном компьютере UPIC[J]).

Приведённый обзор будет неполным, если не упомянуть о возможности реализации музыкальной композиции методом рисования, который получил новый значительный импульс в связи с уникальными особенностями современных ЭМИ [3; 13] и музыкальных компьютеров [4; 9]. Композитор и теоретик музыки М. С. Заливадный исследует особенности композиций такого рода[K, XIX] (см. также в работах: [5; 6; 7]).

Наконец, само понятие «звук» развивается до понятия «образ». Композиторы создают звук, считая звукотворческий процесс живым музыкальным творчеством, не столько конструктивным, сколько художественным явлением[X]. Процесс динамических изменений в содержании понятия «музыкальный звук» охватывает как академические, так и популярные музыкальные жанры. Важную роль в этом процессе сыграло влияние, например, афроамериканской музыкальной традиции, начиная с первых десятилетий XX века (ранние примеры: И. Ф. Стравинский[30] — «История солдата» и А. Веберн — оркестровые пьесы ор. 6).

Интересное направление, которое активно развивается в течение последних десятилетий и приобретает обозри-

мые черты своей художественно-эстетической однозначности, дополняет музыкальный звуковой контент, — это аудиовизуальные искусства, где музыка является органичным элементом синестетического пространства. Заметим, что многие выдающиеся музыканты высказывались о своём образном, «аудиовизуальном» представлении в момент создания или исполнения музыкального произведения. Приведём слова Г. Нейгауза[31, L, XI].

Среди современных музыкантов, использующих визуальное сопровождение для своих произведений, назовём Ж.-М. Жарра[32] — французского композитора, работающего в жанре современной электронной музыки. Его концерты оказывают музыкальное и зрительное воздействие на аудиторию.

Теория синтеза искусств выражается, в частности, через аудиовизуальную модальность и представляет единую художественную реальность. Аудиовизуальные композиции, где звуковая, визуальная и вербальная составляющие не соединены механически, а представляют собой единое неделимое целое, по представлениям композиторов, работающих в данном жанре, — это ещё один вид современного музыкального искусства. «Планетарные виды и голоса» современного французского композитора А. Пуссёра[33], созданные им при участии поэта и писателя М. Бютора, художника-анималиста Э. Баньоли, — одно из ярких явлений современной музыкальной синкретической культуры. Представляют значительный интерес работы, в которых выражена идея многогранных взаимоотношений между музыкой и художественным образом, между звуком и краской[M]. В работах В.В. Афанасьева[34], музыканта и художника, создавшего оригинальную коллекцию художественных полотен, в которых с помощью кисти и красок выражены образы, навеянные музыкальными произведениями, представлена элементарная теория аудиовизуальной композиционной техники и рассмотрены вопросы взаимопроникновения различных видов искусства и связь их с точными науками.

Один из популярных отечественных современных композиторов, создавший рок-оперу «Юнона и Авось», спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», передавший музыкально-звуковую атмосферу доисторической Руси с помощью современных выразительных средств в музыке к фильму «Русь изначальная», автор «Литургии оглашенных», написанной для вокалистов и электроники, автор музыкальной сказки для детей в стиле современного рока «Бу-ра-ти-но», созданной на основе семплерной техники, и многих других замечательных музыкальных произведений А. Рыбников[35] высказал идею «новой концепции звукового пространства <…> музыкально-драматических произведений, записываемых на компактные диски как своего рода электронных музыкальных спектаклей»[N].

Отметим, что данное направление, существовавшее до недавнего времени как спонтанное художественное явление, которое в нашей стране не было представлено иначе как «эксперименты отдельных авторов», начинает занимать определённые позиции не только в творческой жизни музыкальной и, в целом, творческой «элиты», но и в современной системе отечественного художественного образования. Приведём как пример «медиамузыкальное» направление[XII] (термин А. Чернышова[36], автора курса «Медиамузыка»[O]).

С тембровой стороной звука связаны пространственные характеристики его воспроизведения и отражения — от расположения источников звука в физическом пространстве до моделирования акустики помещения. Наш знаменитый современник композитор Э. Артемьев[37] отмечает: «В пространстве можно бесконечно варьировать даже один звук: по-разному размещать, погружать, за-

держивать… Понятие музыки настолько расширяется!» [1, с. 60]

Таким образом, виртуальные залы моделируются (более подробно данный аспект освещён в работах [8; 10]) и могут быть использованы как средство симфонической организации музыки (аналогично тембрам) благодаря удивительным, уникальным возможностям стереофонического панорамирования «звуковой картины» (термин, введённый в палитру современного музыкально-творческого пространства звукорежиссёром В. Г. Диновым[38]).

Музыкальный синтезатор как инструмент музыканта-исполнителя

Слово «синтезирование», как уже отмечалось ранее, означает создание чего-либо с помощью комбинаций раздельных элементов, его составляющих. Синтезированный звук — это звук, который музыкант создаёт с помощью какого-либо музыкального инструмента[XIII].

Синтезированный звук может быть традиционным акустическим музыкальным тембром или похожим на него, либо он может быть также совершенно новым, не существовавшим ранее, оригинальным. Однако общим для всей синтезированной музыки является то, что звучание «само по себе» не есть музыка, музыка возникает в результате взаимодействия этих звуков и музыканта, который воспроизводит звучание или создаёт композицию. Утверждения о том, что так называемая «синтезаторная музыка» находится только в рамках имитации традиционного музыкального инструментария и музыкальных форм, что синтезаторная музыка создаётся автоматически, механически, то есть без взаимодействия с музыкантом, являются совершенно необоснованными. Напротив, как следует из вышеизложенного, электронные музыкальные инструменты расширяют палитру звучания музыкального произведения, и тембровая окраска его становится ярче, богаче.

Вместе с тем, следует помнить, что любой, самый совершенный музыкальный инструмент — это рукотворный «образ», рукотворная «музыкальная машина» (как пишет И.Ф. Стравинский в одной из книг «Диалогов», — см. эпиграф к книге), благодаря взаимодействию с которой происходит таинство звукотворчества, истинный музыкант оказывается способным выразить все нюансы звучания многогранного тембрового пространства, эмоциональный «настрой» души человека, его чувства, переживания, и художественное воздействие музыки становится осязаемым. Композитор запечатлевает в своём произведении целый мир особых музыкальных образов, созданных его воображением, отражает художественное *слышание* мира с помощью конкретных музыкальных инструментов[XIV].

Исполнитель пытается донести до слушателя идеи, высказанные композитором, и обязательно вносит своё понимание в исполняемое произведение, делает его «живым», дополняет его, отражая современное мироощущение.

В теории музыкального искусства деятельность исполнителя определяется как *исполнение*, воспроизведение (или трактовка), сотворчество и т. п. в зависимости от степени творческой активности музыканта[XV].

Под правильным исполнением музыкального произведения понимают такое исполнение, при котором способ выражения полностью соответствует его содержанию. И. Гофман[39] пишет о том, что если десяти талантливым исполнителям дать исполнить одну и ту же пьесу, то каждый из них станет её играть «совершенно иначе, чем девять других», потому что каждый из них стремится выразить по-своему то, что «он усвоил умом и сердцем»[XVI, P].

Художник-исполнитель должен извлечь из дошедших до него материальных обозначений (нот или других видов записи) духовную сущность произве-

дения и передать её слушателям через посредство музыкального инструмента, «вызвать» к звуковой жизни то, что постиг его музыкальный интеллект. Именно благодаря музыкальному инструменту («музыкальной машине») происходит творческое «слияние композиторской и исполнительской мысли». Именно благодаря музыкальному инструменту («музыкальной машине») происходит творческое «слияние композиторской и исполнительской мысли»[XVII]. Рассмотрению инструментально-технологических[Q] аспектов музыкально-исполнительского творчества, в том числе предпосылок к становлению исполнительского мастерства на ЭМИ, посвящена данная лекция.

Рассмотрим более детально некоторые аспекты структуры (*архитектоники*) акустического и электронного музыкального инструмента. Традиционный (акустический) музыкальный инструмент представляет собой «собрание» акустических элементов, взаимное отношение между которыми устанавливается с помощью строения (конструкции) самого музыкального инструмента. Так, например, скрипка состоит из четырёх струн (вибрирующих элементов), которые расположены над грифом («играющей» поверхностью) и разделены на две неравные части и соединены с корпусом инструмента (акустическим резонатором). Скрипач приводит струны во взаимодействие со смычком и создает вибрацию струн и всего инструмента в целом. Но исполнитель не может изменить ни положение струн относительно подставки, ни положение подставки относительно деки (корпуса) скрипки, ни саму конфигурацию структуры скрипки.

Акустический музыкальный инструмент также представляет собой сложный комплекс резонаторов (см. рис. 1). Совокупность конкретных масс, упругостей отдельных «частей» музыкального инструмента, его геометрическая форма, способы извлечения звука создают неповторимое, присущее данному инструменту звучание или тембр. Интересно ознакомиться с пояснением относительно особенностей звучания акустических музыкальных инструментов Г. Гельмгольца[40, XVIII, R].

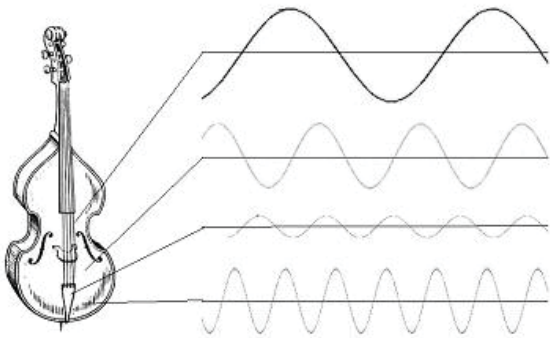


Рис. 1. Музыкальный инструмент — это сложный комплекс резонаторов

Итак, любой акустический инструмент представляет собой сложный комплекс резонаторов. Разберём это более подробно. Акустический резонатор в общем случае представляет собой колебательную систему, способную совершать колебания (резонировать) максимальной амплитуды (собственные колебания) при воздействии внешней силы определённой частоты. Под действием несинусоидальных колебаний резонатор совершает также сложные колебания. Однако при этом в спектре колебаний резонатора выделяются колебания тех частот, которые наиболее близки к частотам его собственных колебаний. Простейшими случаями являются струны, ножки камертона, различные воздушные полости, называемые объёмными резонаторами.

При возбуждении струны возникают колебания в находящемся около неё объёмном резонаторе с определённым соотношением интенсивности различных обертонов, что однозначно создаёт тембр данного инструмента, определяемого формой и материалом, из которого сделан резонатор (музыкальный инструмент). Свойства резонатора (усиление

отдельных колебаний) связаны с длиной волны (λ) колебаний, возникающих в воздухе. Вместе с тем, поскольку длина волны при данной частоте зависит от скорости звука ($\lambda = \frac{c}{f}$), а скорость звука зависит от плотности воздуха ($c = \sqrt{\frac{1,4P_0}{\rho}}$), то тембр звучания также оказывается зависимым от плотности воздуха, которая в свою очередь зависит от величины атмосферного давления (чем больше давление, тем больше плотность). Например, одна и та же гитара будет иметь различный тембр звучания в случае, если на ней играют высоко в горах или на берегу моря. При изменении атмосферного давления резонатор попадает в другие внешние условия, и это сказывается на качестве звучания, оказывая влияние на тембральные характеристики акустического инструмента.

Как уже отмечалось ранее, на протяжении веков постепенно изобретались новые способы извлечения музыкального звука и, соответственно, технологии изготовления новых музыкальных инструментов, отвечающих замыслам композиторов, вслушивающихся в звучание (музыку) окружающего их мира. В течение XX столетия не только сформировалась новая звуковая аура, но и в последние десятилетия XX — начале XXI века стремительно развивается новая область музыкального творчества (и образования!) — **музыкально-компьютерные технологии (МКТ)**. Как отмечено в Британской энциклопедии, с возникновением и развитием ЭМИ оказалась перевернутой новая страница в истории развития музыкального искусства. В чем это выражается? — Для ответа на поставленный вопрос поясним, что понимают под термином **«электронный музыкальный инструмент»**.

В основе любого современного ЭМИ имеется микропроцессор (компьютер), с помощью которого по одной из известных технологий (см. предыдущую лекцию) синтезируется музыкальный звук. Контроллер, посредством которого музыкант исполняет то или иное музыкальное произведение на таком инструменте, может быть выполнен в виде скрипки, фортепиано, арфы, аккордеона и т. д., может представлять собой любой широко известный или совершенно новый музыкальный инструмент; контроллер как таковой может и вовсе отсутствовать, если нет необходимости в его использовании.

Основными отличительными особенностями такого музыкального инструмента являются:

— *возможность редактирования (обратная связь) исполняемого произведения как в процессе его сочинения и предварительных репетиций исполнения, так и при создании новых исполнительских вариантов (редакций)*. Наш современник, пианист, педагог, учёный, создавший антологию фортепианного этюда (DVD), автор статей об особенностях исполнительского мастерства на электронных музыкальных инструментах К. Цатурян[41] пишет: «Работа с электронным редактированием версий исполнения — совершенно новая область деятельности музыканта-исполнителя XXI в. Она основана на специфической слуховой работе современного пианиста-звукорежиссёра, на активизации в первую очередь художественного воображения, фантазии, эмоционально-образного мышления музыканта» [12, с. 11];

— *возможность изменения ЭМИ* (дополнительные возможности настройки) в зависимости от конкретных целей использования такого инструмента (этот аспект был подробно рассмотрен в начале лекции);

— *возможность создания звукового образа всех предшествующих инструментов* – как каждого в отдельности, так и звучащих ансамблей и целых симфонических оркестров;

— *программируемость*, то есть возможность создания предварительного музыкального материала, его запись, сохранение и использование при необ-

ходимости в процессе последующего исполнения;

— *сокращение пути к творческому постижению музыки*. «В эпоху невиданного распространения компьютеров, неведомого музыкантам во времена Гульда[42] и, тем более, Рахманинова[43], впервые появляется возможность использовать редактирование записи собственной игры учащихся для того, чтобы сократить их путь к творческому постижению музыки» [12, с. 15].

Итак, необходимо понять, что представляют собой новые ЭМИ как элементы музыкально-творческого пространства, столь ярко заявившие о себе в последние десятилетия; каковы их отличительные особенности как исполнительских инструментов в сравнении с предшествующими музыкальными инструментами? Каковы содержащиеся в них предпосылки формирования «новой музыкальной эстетики»?

Для ответа на поставленные вопросы обратимся к анализу важнейших аспектов исполнительского мастерства на примере фортепианного искусства, которому посвятили себя выдающиеся музыканты прошлых и настоящего столетий; к фортепиано как к инструменту, который был и остаётся одним из наиболее популярных на протяжении двух с половиной веков. Такое обращение представляется вполне основательным благодаря значению этого инструмента (и — соответственно — пианистического искусства фортепианного исполнительства) в музыкальной культуре прошедших столетий (во многом — и нового). Клавишный механизм звукоизвлечения в ЭМИ можно рассматривать как дальнейшее развитие молоточкового фортепиано. В последнее время среди ЭМИ одним из наиболее широко используемых современных инструментов является электронное (цифровое) фортепиано[S], что также располагает к сопоставлению с его предшественником. В нашу задачу входит также анализ особенностей реализации творческой идеи (эмоционально-звуковой, звукокрасочной, художественно-образной, дополнительные возможности разнообразных вариантов трактовки художественной идеи музыкального произведения) с помощью современного электронного фортепиано, которое можно рассматривать как инструмент «переходного этапа» к развитию исполнительского мастерства на электронных музыкальных инструментах, поскольку цифровое (электронное) фортепиано сочетает в себе как свойства своего акустического предшественника, так и особенности нового музыкального инструментария — ЭМИ (исходя из основных задач художника-исполнителя, учащегося, артиста, музыканта и возможностей музыкальных инструментов) в сравнении с особенностями исполнительского мастерства на акустических фортепиано.

Великий музыкант и педагог А.Г. Рубинштейн[44] на занятиях со своими учениками восклицал: «Главное — чтобы музыка звучала как следует, хотя бы даже вам пришлось играть носом!». «Рубинштейну не было дела до ignis fatuus[T], — пишет И. Гофман о наставлениях своего учителя. Любой метод, приводящий к отличным художественным результатам, к прекрасному и впечатляющему исполнению, был оправдан в его глазах» [11, с. 90].

Как передать истинный смысл исполняемого музыкального произведения? «Звучала как следует» — как именно? И что даёт новый электронный (в данном случае — клавишный) инструмент для выражения уже существующей музыки?

И. Гофман, творческий путь которого пришёлся на период высшего расцвета фортепианного искусства, имя которого входит в число имён самых блистательных пианистов конца XIX — начала XX века, таких как Д'Альбер[45], Зауэр[46], Годовский[47], Розенталь[48], Тереза Карреньо[49], Бузони[50], Падеревский[51], Пахман[52], Пауэр[53], Рейзенауэр[54], Пюньо[55], Корто[56],

Шнабель[57], Гальстон[58], Грюнфельд[59], Сафонов[60], Зилоти[61], Лешетицкий[62], Рахманинов о высочайшем мастерстве которого восхищённо высказывались Г. Нейгауз, Э. Гилельс[63], сформулировал ряд основных принципов исполнительского мастерства[XIX, U], которые могут быть отнесены к исполнительству на любом музыкальном инструменте. Эти мысли получили развитие у Нейгауза[XX].

Несмотря на сравнительно краткую историю функционирования ЭМИ в художественно-творческой и исполнительской практике уже накоплен достаточный опыт[V], и можно с уверенностью выделить следующие примечательные особенности ЭМИ:

– *электронный синтезатор по своим выразительным возможностям ближе к органу, чем к фортепиано;*

– *ЭМИ соединяет в себе многие выразительные возможности органа и оркестра;*

– *для исполнителя на ЭМИ добавляется ещё одна функция, а именно, функция дирижёра;*

– *ЭМИ предоставляет дополнительные возможности воспитания тембрового слуха (оркестрового, в том числе) для учащегося;*

– *ЭМИ создаёт дополнительные возможности для особого, более глубокого погружения в «художественное содержание музыки», позволяет по-новому «прочесть нотный текст» (И. Гофман), передать истинный смысл исполняемого музыкального произведения;*

– *на ЭМИ возникают новые, особые условия для «сотворчества» композитора и исполнителя;*

– *благодаря секвенсору, встроенному в электронный синтезатор, возможно соло исполнителя с оркестром (ансамблем) на клавиатуре;*

– компактность этого нового инструмента при огромном многообразии его музыкальных выразительных средств позволяет *использовать ансамбли синтезаторов;*

– благодаря секвенсору, встроенному в ЭМИ (музыкальный компьютер), существенно облегчается *возможность освоения современных форм техники композиции;*

– *ЭМИ* начинают приобретать свою заметную роль и в творчестве современных композиторов, в том числе при создании *музыки академических жанров*;

– *с использованием ЭМИ в современном сценическом исполнительском искусстве возникает «новая музыкальная эстетика» (К. Цатурян).* «Голосом будущего» назвал ЭМИ композитор Р.К. Щедрин[64, XXI];

– ЭМИ является одним из *важнейших элементов компьютерной студии звукозаписи*, вступая во взаимодействие с другими её составляющими, обеспечивает общий художественный результат;

– *возникла новая педагогика музыкально-инструментального исполнительства в связи с использованием в современном сценическом исполнительском искусстве ЭМИ;*

– *музыкальный компьютер становится новым инструментом музыканта, несмотря на то, что процесс вхождения нового музыкального инструмента, как известно, всегда был сопряжён с рядом трудностей;*

– *с использованием современных моделей ЭМИ появилась возможность моделирования закономерностей «цветного слуха»;*

– *ЭМИ – это мультиинструмент, он обладает мегатембровой полифункциональностью;*

– *благодаря возможностям современных МКТ в роли музыкального инструмента может выступать звуковое пространство.*

Процесс вхождения нового музыкального инструмента. Отметим, что *процесс вхождения* любого нового инструмента не был легким. Так, известно, что «французский просветитель Вольтер, признававший лишь клавесин, скептически прозвал фортепиано “инструментом

кастрюльщика"»[W]: «Проблема стара как мир. Мы видели, что с ней люди сталкивались ещё в XVIII–XIX веках, когда клавесин с пёрышками постепенно уступал место новому фавориту — фортепиано с молоточками. На самом деле — это всё разные инструменты. И звучат они по-разному. И требуют различного исполнительского подхода, иной выучки» [12, с. 9].

Музыканты-исследователи, занимающиеся изучением истории музыкальных инструментов, хорошо знакомы с теми трудностями, которые встречали на своём пути «новшества» в этой области. Так, известно, что для утверждения фортепиано в повседневной практике, понадобилось не менее полувека, и даже в 20-е годы XIX столетия, наряду с «молоточковым» фортепиано, распространены были также его «предшественники» — клавикорд и клавесин. Подробнее данный материал изложен в трудах исследователей музыки, среди которых отметим книги[X, Y].«Возможно уже завтра совершенное электронное фортепиано станет обыденным явлением, как это случилось с акустическим фортепиано — роялем и пианино» [12, с. 14].

О новой педагогике музыкального исполнительства высказываются многие учёные и педагоги, представители различных музыкальных специальностей. Приведем некоторые из них[XXII] В. П. Сраджев[65] на Международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование»[Z] обратил внимание музыкантов на ряд интересных фактов[XXIII].

Итак, ***музыкальный компьютер становится новым инструментом (в том числе и исполнительским) музыканта.*** (Отметим, что и ЭМИ — по существу, является одним из видов музыкального компьютера, выполненного в удобном для исполнителя на сцене виде). Ученик Д. Д. Шостаковича[66] Г. Г. Белов[67] пишет об ЭМИ и музыкальном компьютере как о многофункциональном «средстве производства» [1, с. 139][XXIV].

ЭМИ — это мультиинструмент, он обладает мегатембровой полифункциональностью. Необходимо отметить, что в традиционной музыкальной культуре мы привыкли понимать под музыкальным инструментом ***конкретный физический объект***, с помощью которого можно создавать (синтезировать) музыкальные звуки определенного (характерного) тембра. Однако в сфере МКТ, в компьютерном музыкальном творчестве ***понятием «инструмент» определяют более широкую категорию устройств;*** «музыкальным инструментом» в данном случае может быть и внешний звуковой модуль с клавиатурой (см. рис. 2), и его рэковая модификация (рис. 3), и звуковой модуль (рис. 4), содержащий сотни, тысячи «инструментов» («банки» электронных инструментальных звуков).

Рис. 2. Клавишная модификация аналогового синтезатора фирмы Korg

Рис. 3. Рэковая модификация аналогового синтезатора фирмы Korg

В такой «музыкальный инструмент», изначально содержащий десятки тысяч «инструментов», можно загрузить их ещё сколько угодно и каких угодно (выбор зависит только от репертуара, тонкости музыкального восприятия, замысла композитора, его художественно-эстетического вкуса и др.).

Рис. 4. Звуковой модуль фирмы Roland

Это также может быть модуль с синтезаторными и семплерными возможностями.

Рис. 5. Music Sequencer фирмы Yamaha с семплерными возможностями

И, наконец, современная рабочая станция, по сути, музыкальный компьютер с музыкальной клавиатурой, «снабжённый» необходимой программной и аппаратной поддержкой (рис. 5).

Композитор, музыковед и автор книг по МКТ В. Белунцов[68], отвечая на вопрос, что такое ЭМИ, и отмечая его отличие от традиционного понятия, пишет, что ЭМИ — это «набор сэмплированных и/или синтезированных звуков и параметров для их воспроизведения, предназначенный для управления с клавиатуры или через MIDI-интерфейс»[XXV].

Рис. 6. Рабочая станция фирмы Yamaha — новый электронный музыкальный инструмент

Для управления тембром звука (его модификациями и даже созданием тембра) в современных компьютерных студиях звукозаписи служат особые частотные фильтры (рис. 7), в основе которых лежат «электронные резонаторы». Они настроены на различные частоты, повышающие или понижающие уровень разных призвуков по желанию звукорежиссёра.

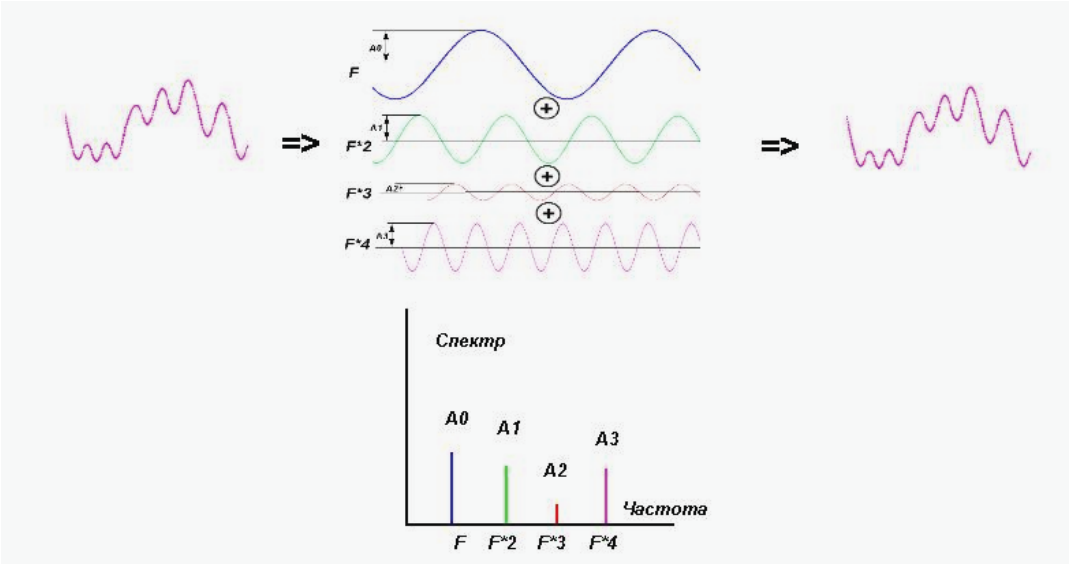


Рис. 7. Применение частотных фильтров

Широкое применение сегодня нашли многополосные частотные фильтры — эквалайзеры. С помощью МКТ, производя частотную обработку звука (что очень удобно на практике), оказывается возможным новый «**цифровой**» — не механический, не электрический и т. д. — **способ создания** тембра (данный способ в рамках сложившейся «компьютерной» терминологии можно назвать «виртуальным») с использованием специализированного программного обеспечения и аппаратных электронных/цифровых средств.

Современными музыкантами предпринимаются попытки связи композиции с теорией информации, объединения музыкальных параметров с акустическими посредством сериального комбинирования, осуществляется идея регулируемого многомерного звукового пространства: такая многоуровневая композиционная модель применима, например, для электронной генерации звука с использованием чётко дифференцированной модуляции параметров частотного, длительностного и динамического уровня и т. п. [14; 15].

Наконец, само акустическое пространство (то есть пространственное расположение источников звука, или «звуковая картина», как образно обозначает звучащий мир музыкальных звуков звукорежиссёр В. Динов), становится инструментом композитора, исполнителя, дирижёра: от первых пьес с перемещающимися в акустическом пространстве музыкальными инструментами Штокхаузена, системами цифровой обработки звука — составной частью оркестра в ансамбле InterContemporain при исполнении сочинения Булеза «Ответ»[AA] (сам маэстро дирижировал таким оркестром), до партитур электронных сочинений Э. Артемьева, включающего виртуальное пространственное моделирование звука как необходимый элемент звучания музыкального произведения, для исполнения которых необходим «открытый воздух» (Ж.-М. Жарр) и «планетарный масштаб» А. Пуссёра.

Благодаря возможностям современных ЭМИ — так называемых, рабочих станций — музыкальным инструментом может являться само звуковое пространство. С тембровой стороной звука связаны, как известно, пространственные характеристики его воспроизведения и отражения (подробнее см. в предыдущей лекции) — от расположения источников звука в физическом пространстве до моделирования акустики помещения[XXVI].

Аппаратные, технические возможностям современных ЭМИ, представленных в сценическом музыкальном искусстве, а также их программное сопровождение создают условия для осуществления идеи, когда в роли ***музыкального инструмента*** может выступать ***звуковое пространство***, которое музыкант имеет возможность моделировать с помощью своего музыкального инструмента — электронного синтезатора — и МКТ в целом. Э. Артемьев пишет: «В пространстве можно бесконечно варьировать даже один звук: по-разному размещать, погружать, задерживать… Понятие музыки настолько расширяется! Для меня самым могучим средством музыки является пространство. Раньше композиторы не задумывались о нём, они зависели от акустики зала. А его можно выстроить, электроника дала возможность»[AB].

Благодаря удивительным, уникальным возможностям МКТ в области стереофонического панорамирования «звуковой картины», современные информационные технологии могут быть использованы как средство симфонической организации музыки (аналогично тембрам).

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемьев Э.Н. Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссёр. 2001. № 2. С. 56–61.

2. Белов Г.Г., Горбунова И.Б. Кибернетика и музыка: постановка проблемы // Общество: философия, история, культура. 2016. № 12. С. 138–143.

3. Горбунова И.Б. «Автоматические композиции» как предшественники применения кибернетики в музыке // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 97–101.

4. Горбунова И.Б. Компьютерная студия звукозаписи как инструмент музыкального творчества и феномен музыкальной культуры // Общество: философия, история, культура. 2017. № 2. С. 87–92.

5. Горбунова И.Б. Методические аспекты толкования функционально-логических закономерностей музыки и музыкально-компьютерные технологии: системы музыкальной нотации // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 10. С. 69–77.

6. Горбунова И.Б. О Юрии Николаевиче Рагсе // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926–2012): сб. научных статей. СПб., 2015. С. 15–20.

7. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. О значении информационных технологий для современной экспериментальной эстетики (музыкально-теоретический аспект) // Субкультуры и коммуникативные стратегии информационного общества: труды междунар. науч.-теоретич. конф. / отв. за выпуск О.Д. Шипунова. СПб., 2014. С. 97–100.

8. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. О математических методах в исследовании музыки и подготовке музыкантов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1. С. 264–268.

9. Горбунова И.Б., Заливадный М.С. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 4 (25). С. 135–138.

10. Горбунова И.Б., Чибирёв С.В. Компьютерное моделирование процесса музыкального творчества // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 168. С. 84–93.

11. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / пер. с англ. Г.А. Павловой. М.: Музгиз, 1961. 223 с.

12. Цатурян К.А. Современное электронное фортепиано // Музыка и электроника. 2007. № 4. С. 4–16.

13. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery // Int'l Conference Proceedings. Budapest, 2018, pp. 23–28.

14. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician // International Conference Proceedings. Paris, 2018, pp. 144–149.

15. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. Universidad del Zulia. 2019. T. 35. No. S22, pp. 392–409.

Об авторе:

Горбунова Ирина Борисовна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник учебно-методической Лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры информатизации образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4389-6719, gorbunovaib@herzen.spb.ru**

REFERENCES

1. Artem'ev E.N. Elektronika pozvolyaet reshit' lyubye esteticheskie i tekhnicheskie problemy [Electronics allows You to Solve any Aesthetic and Technical Problems]. *Zvukorezhisser* [Sound Engineer]. 2001. No. 2, pp. 56–61.

2. Belov G.G., Gorbunova I.B. Kibernetika i muzyka: postanovka problemy [Cybernetics and Music: Problem Statement]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 12, pp. 138–143.

3. Gorbunova I.B. «Avtomaticheskie kompozitsii» kak predshestvenniki primeneniya kibernetiki v muzyke [“Automatic Compositions” as Precursors of the Use of Cybernetics in Music]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2016. No. 9, pp. 97–101.

4. Gorbunova I.B. Komp'yuternaya studiya zvukozapisi kak instrument muzykal'nogo tvorchestva i fenomen muzykal'noy kul'tury [Computer Recording Studio as an Instrument of Musical Creativity and the Phenomenon of Musical Culture]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: Philosophy, History, Culture]. 2017. No. 2, pp. 87–92.

5. Gorbunova I.B. Metodicheskie aspekty tolkovaniya funktsional'no-logicheskikh zakonomernostey muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: sistemy muzykal'noy notatsii [Methodological Aspects of Interpretation of Functional and Logical Laws of Music and Music Computer Technologies: Systems of Musical Notation]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2016. No. 10, pp. 69–77.

6. Gorbunova I.B. O Yurii Nikolaeviche Ragse [About Yuri Nikolaevich Rags]. *Izmerenie muzyki. Pamyati Yuriya Nikolaevicha Ragsa (1926–2012): sb. nauchnykh statey* [Music Measurement. In Memory of Yuri Nikolaevich Rags (1926–2012): Collection of Scientific Articles]. St. Petersburg, 2015, pp. 15–20.

7. Gorbunova I.B., Zalivadnyy M.S. O znachenii informatsionnykh tekhnologiy dlya sovremennoy eksperimental'noy estetiki (muzykal'no-teoreticheskiy aspekt) [About the Importance of Information Technologies for Contemporary Experimental Aesthetics (Musical and Theoretical Aspect)]. *Subkul'tury i kommunikativnye strategii informatsionnogo obshchestva: trudy mezhdunar. nauch.-teoretich. konf.* [Subculture and Communication Strategies of the Information Society: Proceedings of the International Scientific and Theoretical Conference]. Ed. by O.D. Shipunova. St. Petersburg, 2014, pp. 97–100.

8. Gorbunova I.B., Zalivadnyy M.S. O matematicheskikh metodakh v issledovanii muzyki i podgotovke muzykantov [Concerning Mathematical Methods in Music Research and Preparation of Musicians]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2013. No. 1, pp. 264–268.

9. Gorbunova I.B., Zalivadnyy M.S. Opyt matematicheskogo predstavleniya muzykal'no-logicheskikh zakonomernostey v knige Ya. Ksenakisa «Formalizovannaya muzyka» [An Attempt of Mathematical Representation of Logical Regularities in Music in the Book Musiques Formelles by Iannis Xenakis]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society, Environment, Development]. 2012. No. 4 (25), pp. 135–138.

10. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Komp'yuternoe modelirovanie protsessa muzykal'nogo tvorchestva [Computer modeling of musical creativity process]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. 2014. No. 168, pp. 84–93.

11. Gofman I. *Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoy igre* [Piano Game. Answers to Questions about Piano Playing]. Translation from English by G.A. Pavlova. Moscow: Muzgiz, 1961. 223 p.

12. Tsaturyan K.A. Sovremennoe elektronnoe fortepiano [Modern Electronic Piano]. *Muzyka i elektronika* [Music and Electronics]. 2007. No. 4, pp. 4–16.

13. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings.* Budapest, 2018, pp. 23–28.

14. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. *International Conference Proceedings.* Paris, 2018, pp. 144–149.

15. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. Universidad del Zulia. 2019. T. 35. No. S22, pp. 392–409.

About the author:

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

ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.01+75.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.130-141

Н.В. Климова

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С.В. Рахманинова
г. Тамбов, Россия
ORCID: 0000-0002-2652-3024
nkliko68@mail.ru

Nataliya V. Klimova

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov
Tambov, Russia
ORCID: 0000-0002-2652-3024
nkliko68@mail.ru

Визуализация музыки как способ функционирования современного произведения: Эдисон Денисов, «Три картины Пауля Клее»

Настоящая публикация представляет информационные и аналитические материалы к уроку в 7 классе детских музыкальных школ с комментариями и пояснениями живописной манеры немецкого художника Пауля Клее и авторского видения его полотен российским музыкантом XX века Эдисоном Денисовым. Рассматриваются вопросы визуализации как способа воздействия на восприятие современного академического музыкального произведения. Центральным разделом урока является анализ работ Клее (визуальный ряд) и анализ нотного текста цикла Денисова. Нотный текст и иллюстрации работ художника проецируются на экране, музыкальный поток накладывается на зрительное изображение. Таким образом, содержание камерного цикла Денисова постигается во взаимосвязи и через компоненты визуального способа функционирования произведения. Зрительный ряд в силу опыта синтетического восприятия искусства оказывает существенную помощь в обучении на начальном этапе музыкального образования. Выбор сочинения обусловлен обновлённым содержанием учебника для 7 класса детской музыкальной школы Ольги Аверьяновой «Отечественная музыка XX века» (М., 2014). В статье предлагается последовательное и взаимообусловленное рассмотрение

Visualization of Music as a Means for the Contemporary Composition to Function: Edison Denisov, “Three Pictures by Paul Klee”

This publication presents informational and analytic materials to a class in 7th grade of children’s music schools with commentaries and elucidations of the artistic style of German artist Paul Klee and the personal perspective of his art works by 20th century Russian composer. Examination is made of the questions of visualization as a means of impact on the perception of a contemporary classical musical composition. The central portion of the class material is taken up by an analysis of Klee’s works (the visual element) and the analysis of the musical score of Denisov’s cycle. The musical score and the illustrations of the artist’s works are projected on the screen, and the musical flow is superimposed on the visual depiction. Thereby, the content of Denisov’s chamber cycle is comprehended in interconnection with and through the components of the visual means of the composition’s functioning. As the result of the attempt of a synthetic perception of art, the visual element provides essential help in providing instruction at the elementary stage of musical education. The choice of the composition is stipulated by the revised content of the 7th grade textbook for children’s music schools by Olga Averyanova “Otechestvennaya muzyka XX veka” [“20th Century Russian Music”, Moscow, 2014]. The article suggests a consistent and interdependent examinations of the parameters of connections between

параметров музыкально-живописных связей и отражение их в индивидуальном, сонорном потоке музыкальной композиции.

music and painting and their reflection in the individual, sonorous flow of the musical composition.

Ключевые слова:

Пауль Клее, Эдисон Денисов, камерный цикл «Три картины Пауля Клее», учебник для детской музыкальной школы «Отечественная музыка XX века», зрительный ряд в музыке, визуализация музыки.

Keywords:

Paul Klee, Edison Denisov, the chamber cycle “Three Pictures by Paul Klee,” the textbook for children's music schools “Otechestvennaya muzyka XX veka” [“20th Century Russian Music”], the visual element in music, visualization of music.

Для цитирования / For citation:

Климова Н.В. Визуализация музыки как способ функционирования современного произведения: Эдисон Денисов, «Три картины Пауля Клее» // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 130–141.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.130-141.

Взаимодействие музыки с визуальными искусствами имеет многовековую историю. Зрительные образы, полученные от созерцания художественного полотна или скульптуры, иногда инициируют замыслы композиторов. Таковы «Остров мёртвых» С. Рахманинова, созданный под впечатлением картины швейцарского художника А. Бёклина, фортепианный цикл М. Мусоргского «Картинки с выставки», написанный после выставки работ художника и архитектора В. Гартмана.

В начале XX века роль визуального фактора в музыкальном искусстве возрастает. Об этом свидетельствуют произведения К. Дебюсси, А. Шёнберга, И. Стравинского, О. Мессиана, а также С. Прокофьева, в сочинениях которого критики и аналитики усматривают скрытую «свёрнутую пластику» [4, с. 118]. Музыкальная культура второй половины XX и особенно XXI века тесно связала свою судьбу с техническим прогрессом, оказавшим огромное влияние на функционирование академического музыкального искусства. Возможно, это одна из причин, по которой современное композиторское творчество стало «наиболее открытым к аудиовизуальным технологиям» [2, с. 88].

Интенсивно развивающаяся визуализация академической музыки приводит к обновлению старых и образованию новых жанров, появлению электронных симфоний, концертов-перформансов, видеоинсталляций, рождению медиаоперы. Современное музыкальное искусство, как утверждает композитор Р. де Ман (Нидерланды), мыслится сегодня только в связях с визуальными искусствами и особенно — видеотехнологиями[1].

Возрастающий интерес отечественной композиторской практики к аудиовизуальным технологиям всё яснее очерчивает круг задач, стоящих и перед педагогами начального музыкального образования. Одна из них — ввести школьников в музыкальную среду современности и в доступной и интересной форме донести смысл и содержание произведений ныне творящих авторов. Сделать это не всегда просто, но возможно, используя обновлённые формы наглядного метода преподавания музыкальной литературы в 7 классе ДМШ, когда школьники зна-

комятся с произведениями Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, С. Слонимского, Б. Тищенко.

За последние десять лет содержание предмета «Музыкальная литература» в школе кардинально обновилось. Отметим, прежде всего, учебник О.А. Аверьяновой [1][2]. В нём впервые школьники получают информацию о композиторской технике XX века, в том числе об алеаторной, сонорной и электронной музыке. Сложность «общения» с такого рода информацией можно преодолеть, если обратиться к визуальным средствам, используя на уроках видеоиллюстрации. Достижения современной техники — аудио и видео — предоставляют возможности выявления более тесного взаимодействия изображения с музыкой. В выпускном классе школы средства визуализации способны подготовить учеников к восприятию современного музыкального произведения, создать условия для его понимания как органичного целого.

Отметим, что в современной концертной практике визуализация — проектирование связи музыкального произведения с живописными полотнами или графикой художников — один из эффективных способов привлечения внимания слушателей, их подготовки к прослушиванию современного музыкального произведения. Поэтому нередко ведущие концертов, лекторы, комментаторы обращаются к визуальным средствам. Однако эффективность и действенность визуальных средств проявляются при условии, если их организация отражает изначальную направленность музыкального произведения на взаимодействие с другими искусствами. И это взаимодействие должно быть обусловлено программой сочинения или аннотируемыми композитором образными ассоциациями. В школьном курсе музыкальной литературы дети постепенно приобретают опыт общения с программными произведениями через элементы языка других искусств. Начиная с сочинений композиторов-романтиков (например, песня «Гретхен за прялкой» Шуберта, сюита «Пер Гюнт» Грига), в русской музыке — с произведений Мусоргского, Римского-Корсакова, Скрябина, Стравинского и Прокофьева школьники накапливают богатый опыт знаний и восприятия такого рода сочинений.

Рассмотрим более подробно один из примеров такого знакомства учащихся 7 класса с циклом Э. Денисова «Три картины Пауля Клее», рекомендованным учебником О. Аверьяновой. Это новое для восприятия школьников произведение оказывается доступным в связи с привлечением аудиовизуальных средств, содержащих нотный текст цикла и изображение картин Пауля Клее. Сочинение прослушивается школьниками, одновременно наблюдающими нотный текст после краткого знакомства с видеорядом картин художника. Совокупность аудио- и видеорядов помогает восприятию, пониманию художественных задач, стоящих перед слушателями. С помощью сравнительного анализа, выявление сходства и отличия элементов музыкального и живописного языка, содержание музыкального произведения становится более доступным учащимся.

На занятиях школьники получают информацию о личности композитора, узнают, что Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) — «классик» современной отечественной музыки, один из музыкантов, на которого особенно сильное воздействие оказывали визуальные искусства и, в том числе живопись, графика.

Денисов высоко ценил в своей музыке цвет и свет и наблюдал способы их воплощения в живописи. Замыслы произведений, светозвуковые решения были неоднократно подсказаны композитору увиденными полотнами художников. Таково оркестровое произведение «Живопись» (1970), написанное по картине

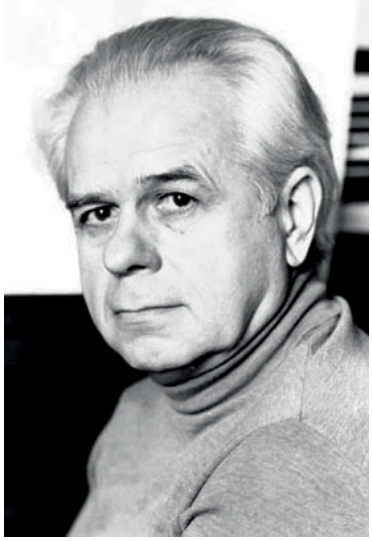


Фото 1. Эдисон Денисов

«Красная комната» петербургского художника Бориса Биргера (1923–2001); «Женщина и птицы» (1996) для фортепиано и двух квартетов — струнного и деревянных духовых инструментов, созданное под впечатлением картин испанского живописца и скульптора Хуана Миро (1893–1983). Живописные ассоциации возникают в названиях отдельных произведений Денисова, например, «Акварели» (1975) для 24 струнных инструментов, «Зимний пейзаж» для арфы, «Перед закатом» (1996) для альтовой флейты и вибрафона. Некоторые из сочинений по названиям напоминают об импрессионистических образах Дебюсси: «Колокола в тумане» (1988) для оркестра, «Пейзаж в лунном свете» для кларнета и фортепиано, «Мёртвые листья» (1980) для клавесина, «Отражения» (1989) для клавесина и ударных, «На пелене застывшего пруда» (1991) для девяти инструментов и магнитофона, «Точки и линии» (1988) для двух роялей в 8 рук. Цветовой спектр отражают такие опусы, как «Жизнь в красном цвете», «Знаки на белом», «Чёрные облака», «Голубая тетрадь», «Лучи далёких звёзд в искривлённом пространстве» и другие[3].

Но творчество швейцарского художника Пауля Клее (1879–1940) оказалось особенно близко композитору. Влияние Клее испытали многие современные музыканты, среди которых — китайский и американский композитор Тан Дун, написавший оркестровую пьесу «Огонь и Смерть. Диалоги с Паулем Клее» по одной из последних картин художника. А также фортепианная пьеса Б. Йоффе «Angelus novus», созданная по одноимённой картине художника. Имя мастера навсегда запечатлено в знаменитом стихотворении А. Тарковского «Пауль Клее».

Фото 2. Пауль Клее

График, живописец, педагог, Клее с детства испытывал влечение к поэзии, литературе и особенно к музыке. И хотя его профессиональным поприщем стало изобразительное искусство, преданность музыке он сохранил на всю жизнь. Талантливый скрипач (он окончил консерваторию в Швейцарии), в трудные годы Клее подрабатывал, играя в оркестре. Музыкой, её ритмами проникнуто большинство работ художника. Стиль и композиция работ Клее рождается из линий, точек, пятен, «из хаоса», как отмечал художник в «Педагогических эскизах» [3]. Его картины являются результатом цветовой проекции, отражающей не сам предмет или пейзаж, а его глубинную подоснову. Творения Клее не становятся зеркальным отражением увиденного, а воспроизводят запредель-

ный мир —мир зазеркалья. Это беспредметная живопись. Клее всегда верил, что изобразительное искусство «не передаёт только видимое, а делает зримым тайно постигнутое» [там же]. Как и в музыке, мир графики Клее полон таинств и очарования. Эти качества творчества художника были особенно близки Э.В. Денисову.

В 1985 году композитор создаёт цикл пьес для камерного ансамбля под названием «Три картины Пауля Клее». Это относительно небольшое сочинение для солирующего альта и ансамбля из пяти инструментов: гобоя, валторны, вибрафона, фортепиано и контрабаса. Произведение посвящено альтисту Большого театра Игорю Богуславскому. В цикле Денисова три части: «Диана в осеннем ветре», «Senecio», «Ребёнок на перроне». Живописному воплощению содержания цикла отвечает тембровая сторона сочинения. Композитор использует нетрадиционный состав инструментов, который меняется в каждой части. Так, в первой части звучат четыре инструмента из пяти: альт, фортепиано, вибрафон и контрабас, среди которых выделяется альт, исполняющий непродолжительные соло, а потому стоящий на сцене. Вторая часть «Senecio» поручена солирующему альту. Третья дополнена валторной и гобоем. Здесь альт не солирует, он — часть ансамбля. «Поэтому, — как отмечает Денисов, — я даже предпочитаю, чтобы в третьей части альтист не стоял, а сидел, как и все остальные музыканты» (цит. по: [5, с. 320]). «Тембр альта, — продолжает композитор, — как бы растворяется в общей краске, теряется среди других тембров. И, наоборот, в первой части у него есть довольно большая сольная каденция и дуэт с вибрафоном, и там же, и каденция самого вибрафона» [там же]. Отметим ещё развернутую партию контрабаса в «очень длинной коде», в которой используются «интересные краски натуральных флажолетов контрабаса в глиссандо и не глиссандо». В первой части акцент делается как на ансамблевой манере высказывания, создающей эффект смешанных красок, так и на сольных выступлениях отдельных инструментов.

«То, что нас, музыкантов, больше всего влечёт в живописи, — говорил композитор, — это краска. В музыке — особенно в XX веке (после Мусоргского и особенно, после Дебюсси) — краска начала играть большую смысловую и выразительную роль. Это то, что нас роднит с живописью» [там же, с. 110]. Краска в музыкальном искусстве связывается с ладогармоническими, фактурными, тембровыми средствами выражения. В творчестве Денисова данные языковые параметры в совокупности составили неоспоримую индивидуальность почерка композитора. Это не привнесённые извне качества, а рождённые внутренним тембровым слухом музыканта, что позволяет говорить о природных, сонорных свойствах его музыки. Сонорика — техника звучностей — напрямую связана с красочными темброво-фактурными параметрами музыкального произведения, а приёмы её выражения имеют ассоциативные связи с визуальными искусствами, в данном случае с живописью П. Клее. Одна из задач, стоящая перед учащимися 7 класса,— научиться различать на слух виды сонорных приёмов, и самое главное — осознать их художественное предназначение. Цикл Денисова является классическим примером одной из таких сонорных композиций, которые часто называют «музыкальными картинами».

Стиль произведения Денисова близок живописному, и его цветовая палитра создана сонорными приёмами. Для выражения их в музыке часто используются определения: «колыхание», «переливы», «россыпи», «шорохи», «соноры дуновения», «лирическая вязь», что близко манере живописания Клее. О композиции частей цикла Денисов говорил, что он учился ей больше у живописцев, чем у композиторов, считая законы живописи

идентичными музыкальным. Денисов, как и Клее, компоновал форму из суммы звуковых пятен различной окрашенности и различной интенсивности.

Первая часть «Диана в осеннем ветре» создана под впечатлением картины Клее с аналогичным названием. Денисов уточняет, что на увиденном им полотне «в очень мягкой, слегка зеленоватой, краске угадывается изогнутый силуэт очень красивой женщины» [там же, с. 319]. Для Клее, мастера колорита, в данной картине форма рождается из гармонии цвета, из летящих, разноцветных мелких линий, напоминающих изображение несущейся по ветру листвы. Их пестроту нарушают контрастные по плотности цвета́, в которых проступает изломанный рельеф женской фигуры.

Ил. 1. «Диана в осеннем ветре», 1921

Он вырастает из красок цветного фона и слит с ним. Образ женщины, изображённой в воздушных движущихся линиях-потоках, коннотирует к мифологическому персонажу, олицетворяющему силы живой природы — богине Диане. Композиция первой части цикла Денисова вырастает из начального вибрирующего тона *А* вибрафона, как из точки картины Клее. Это одна из музыкальных анаграмм Денисова: A = La – первая буква *Lumière* (фр.), *Lux* (лат.), что в переводе означает *Свет*. «Дрожание» тона ассоциируется с трепетанием лёгкого ветерка, с началом движения светоцветовой гаммы. Из тона формируются короткие мотивы альта, фортепиано, контрабаса, образующие непродолжительные по масштабам мелодические линии. Каждый инструмент имеет свою линию, которая не повторяется по ритму, мелодическому рисунку, часто по штриховым приёмам (в первой части используются четыре разных видов штриха). Тихое, мягкое звучание инструментов, преимущественно в высоком регистре (в том числе и контрабаса, партия которого записана в скрипичном ключе) и часто с сурдиной создают атмосферу утончённости, лёгкого прозрачного «колыхания» воздуха. Все процессы развития осуществляются без резких сдвигов за счёт постепенных внутренних изменений. Однако полиритмические наслоения мелодических узоров инструментов приводят к возникновению по горизонтали гармонических пятен или созвучий соноров. Это «мотивы дуновения», или «соноры дуновения». Они образуют контрапункты мягко ниспадающего или восходящего движения. В этих сквозных «мотивах-дуновениях» и украшающей всю музыкальную ткань трелеобразной мелизматике заключается таинство бесконечного движения силы воздушного потока.

В первой части цикла мотивы составляют фон, который оттеняет партии солирующих вибрафона, альта и в коде контрабаса. Мелодии солистов рождаются из сонорной гармонии фона и растворяются в ней. Особенно выделяется романтическая по характеру мелодия солирующего альта (первый раздел трёхчастной формы). По природе альт родствен скрипке, но отличается более густым тембром. Струны альта толще, а смычок тяжелее, чем у скрипки. Альт нотируется в альтовом и скрипичном

ключах. Первое соло альта в цикле — певучая, широкого диапазона мелодия, с причудливо изломанным рисунком — вносит оттенок мягкости, тепла, а легато сообщает плавность движения на фоне беспрерывного звучания трелей у остальных инструментов. Эта мелодия ассоциируется в представлении слушателей с образом Дианы. Мелодия вырастает из интервала уменьшённой терции (*b–gis*), который в других сочинениях часто связывается композитором с женскими образами (например, «Женщина и птицы»).

Вторая часть «Senecio», как утверждает композитор, — «это очень странный портрет человека, весь составленный из квадратов разного цвета: разноцветные глаза, которые смотрят в разные стороны, разноцветные части лица — во всём этом есть для меня что-то очень тревожное, очень напряжённое, неприятное — это, как лицо “живой куклы”. Поэтому и в пьесе, в её музыке, есть и определённая жёсткость, и определённая нервность, и даже иногда как бы накапливается и при этом совсем не находит никакого выхода какая-то загадочная внутренняя напряжённость» [там же].

Ил. 2. «Senecio» («Сенечио»), 1922

На картине «Senecio» схематично изображено человеческое лицо в виде «разбитого» на разноцветные четырёхугольники круга; в свою очередь, «лицо» вписано в квадрат и представляется своеобразной маской. Форма круга, его цветовое наполнение напоминают костюм итальянской уличной маски Арлекина. Известно, что «круг» в творчестве Клее является знаком целостности, с одной стороны, с другой — символом бесконечных перемещений (превращений), о чём свидетельствуют ряд других картин художника, в которых использована эта символическая форма: «Красная маска», «Лунный Пьеро», «Двойная Луна», «Чёрный князь» (их можно увидеть при прослушивании части цикла). Однако «Сенечио» — не застывшая маска; ассиметрия глаз, цветных квадратов свидетельствует о внутреннем движении, о скрытом мыслительном процессе. Во второй части цикла портрет персонажа воссоздаёт солирующий альт. Монотембр альта ассоциируется с целостностью. Но мелодическое начало здесь отступает на второй план, жёсткие многозвучные фигуры меняются как цветовые оттенки маски «Сенечио». С помощью штрихов, артикуляции, диссонантной интервалики, трелеобразных мотивов и свободного метра (в части отсутствуют тактовые черты) возникает психологическая картина контрастных смен состояний. Четыре раздела пьесы последовательно воплощают эту идею. Выразительные мотивы, которыми пронизано всё сочинение, ассоциируются по характеру с речью: жалобной, горькой, бессильной, замирающей в четвертитоновых трелях. В таких мотивах слышатся стоны Петрушки, Гнома, гневная и беспомощная речь Богатого и Бедного, как в пьесе Мусоргского. Таким образом, композитор воссоздаёт беспокойный внутренний мир персонажа (*Molto inquieto* – Беспокойно). Сочетания противоположностей разного свойства: фактурного, тесситурного, артикуляционного, гармонического и мелодического раскрывают эмоциональные коллизии «оживающей» маски. В небольшой коде, которая выполняет функцию ре-

призы пьесы, звучность альта становится наиболее экспрессивной. Внутренний диалог инструмента подчёркнут сменой штрихов: *sul ponticello* (игра у подставки) на *forte*, *fortissimo* и *ordinario* на *pp*.

Последняя часть (учебником О. Аверьяновой рекомендовано прослушивание только первой части цикла) *«Ребёнок на перроне»* — «наиболее сюрреалистическая и наиболее страшная, — как пишет композитор. — Это пустой, чёрный, практически, мёртвый город и маленький ребёнок на железнодорожном перроне. Он весь в страхе, в ужасе, потому что весь город вокруг деформирован: все здания искажены, сдвинуты, сломаны — страшное состояние одиночества брошенного, забытого ребёнка» [там же, с. 320].

Ил. 3. «Ребёнок на перроне», 1923

Главная составляющая картины П. Клее — это «кричащая пустота» как выражение ужаса, одиночества ребёнка. Его падающая фигурка изображена на первом плане картины. Облик его не конкретен и по всем параметрам (голова в форме круга, дисгармония туловища) — тоже маска. Общий тон картины — чёрный, безжизненный цвет пустоты, с вкраплением цветных пятен — бытовых примет вокзала. Пьеса Денисова, как и картина Клее, основана на приёмах искажения, что способствует выражению состояния страха. Денисов использует, прежде всего, нетипичные приёмы игры на инструментах: удары смычка контрабаса за подставкой, дребезжащий звук фортепиано в результате вставленного в струны шурупа. Отметим ещё «безжизненные» тембры валторны и гобоя, которые в традиционной классической музыке связаны с образами голосов природы или душевного человеческого тепла. Здесь же тембральная специфика инструментов трансформируется, ровные, «вытянутые» звуки инструментов ассоциируются с работой механизма, гулом удаляющегося в пространстве поезда. Недифференцированный звук без определённой высоты в партиях отдельных инструментов и плотная фактурная масса всех голосов ансамбля составляют мощное средство контраста, с помощью которого возникает тревожная атмосфера финала, его главная краска. По замечанию композитора, — «эта пьеса по языку наиболее жёсткая и нервная; много элементов серийности, гораздо больше, чем в двух других пьесах; и здесь же возникают частые и большие отстранения от звуков музыкальных — появляются звуки “неживые”, то есть намеренно искажённые, деформированные» [там же].

Таким образом, музыкальная интерпретация картин Пауля Клее в цикле Э. Денисова находит индивидуальные формы выражения, в которых важную роль играет сонорный фактор композиторской техники. Сам композитор утверждал, что его цикл есть «музыкальные аллюзии на живопись — иногда это только краска какая-то, близкая картине, а иногда это только какой-то момент общего движения, которое возникает тоже как аллюзия на движения в картине» [там же, с. 319]. Цикл является примером инструментальной программной сюиты XX века. Три контрастные по характеру и содержанию части представляют портреты трёх «персонажей», каждый из которых имеет свой эмоциональный мир, выраженный музыкальными средствами.

ПРИМЕЧАНИЯ

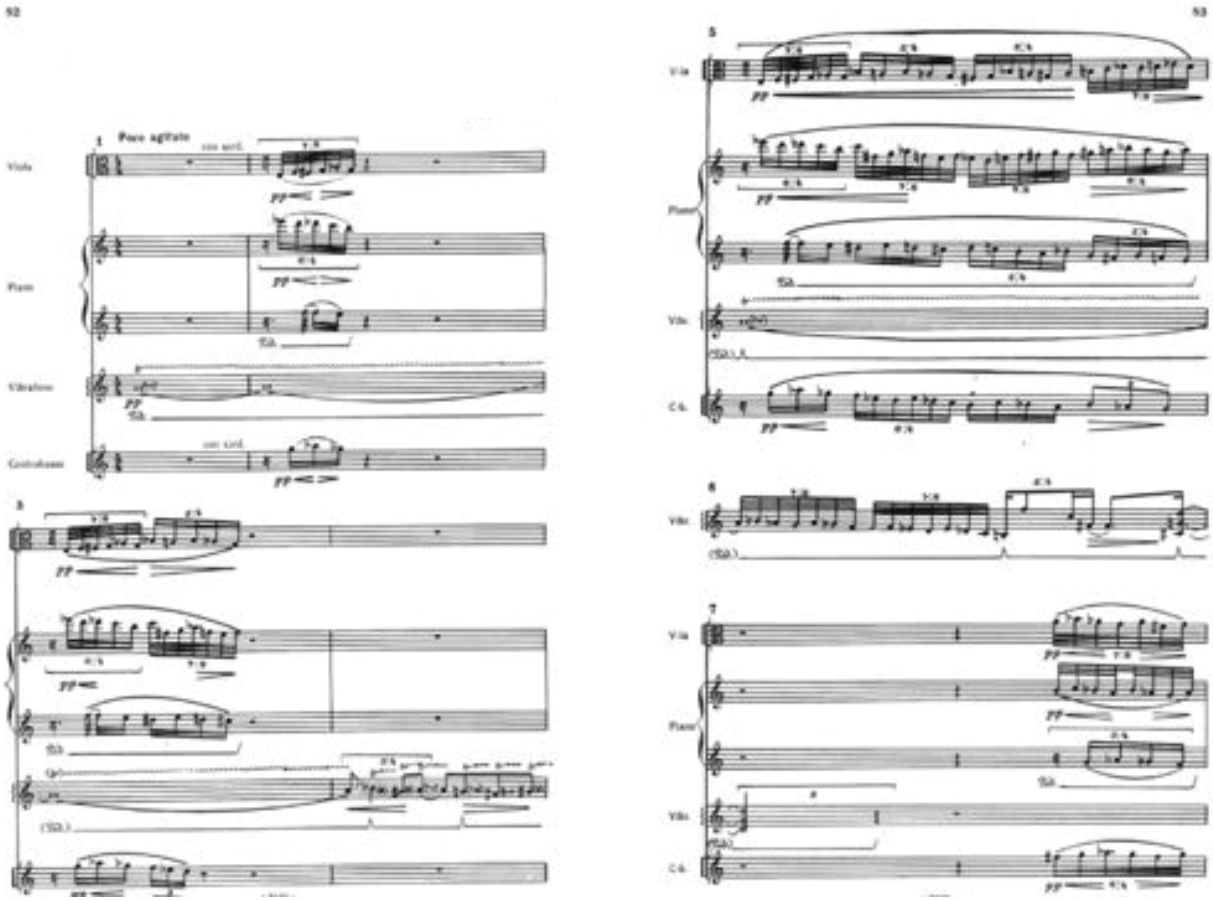
[1] Родерик де Ман (р. 1941, Нидерланды). Лекции, прочитанные в ТГМПИ имени С.В. Рахманинова. 12 декабря 2012.

[2] Учебник дополняет аудиопособие, содержащее аналитический комментарий и запись рекомендованных для изучения произведений. См.: Аудиопособие по музыкальной литературе для 7 класса: 9 CD-ROM / текст Н.В. Климовой; ред. М.Б. Кушнир. М.: Ландграф, 2004.

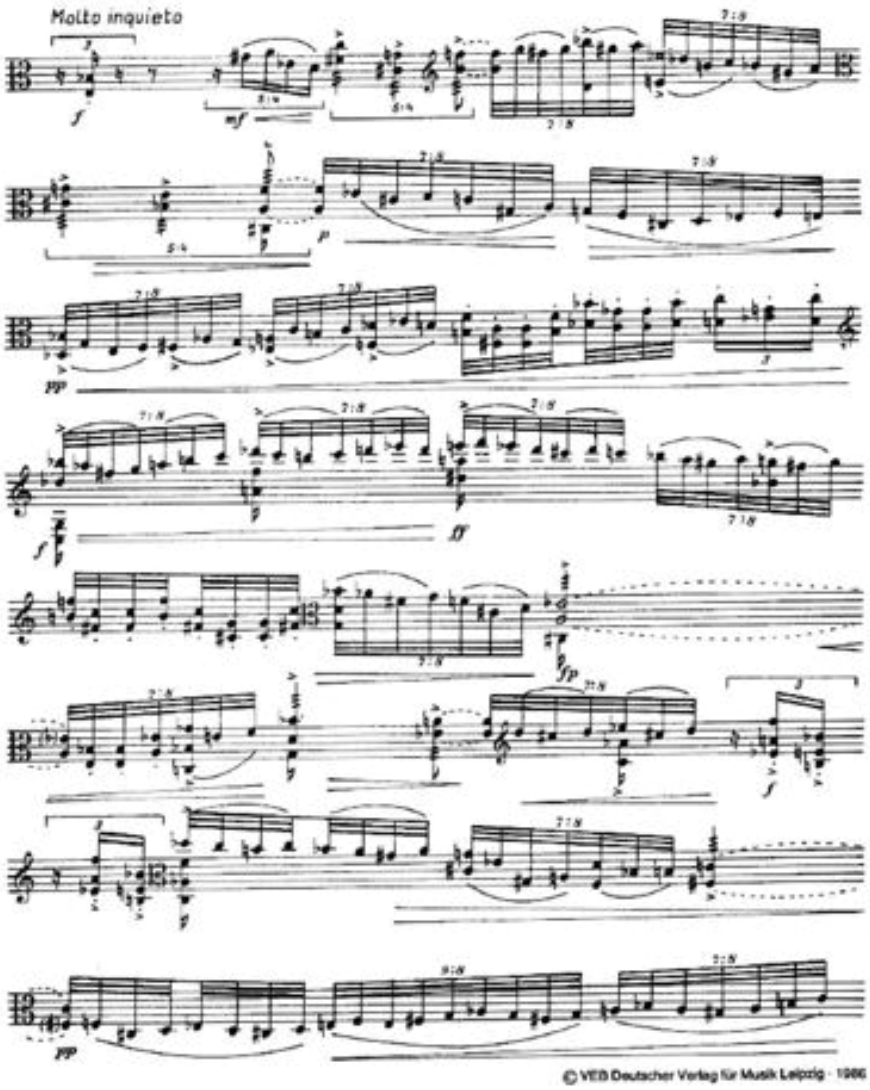
[3] Напомним об увлечении Денисова А. Матиссом, П. Мондрианом.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

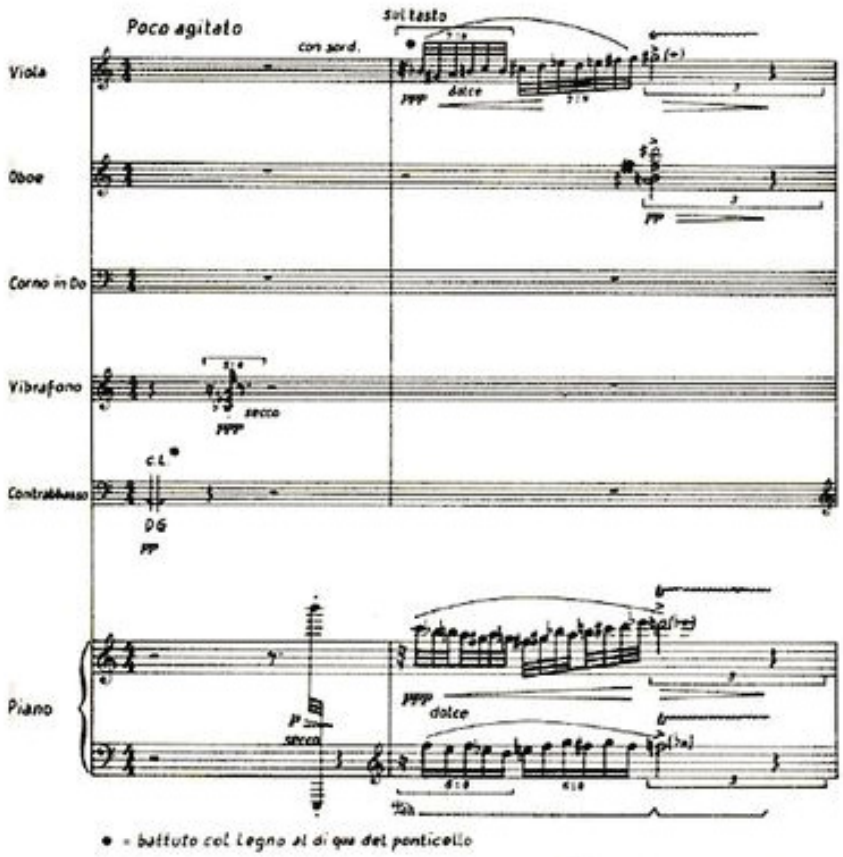
Пример № 1
Э. Денисов. Три картины Пауля Клее.
Диана в осеннем ветре (№ 1)



Пример № 2
Senecio (№ 2)



Пример № 3
Ребёнок на перроне (№ 3)



ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О.И. Отечественная музыкальная литература: учебник для детских музыкальных школ. Четвёртый год обучения. М.: Музыка, 2001. 254 с.
2. Жукова Т. Аудиовизуальные технологии в сфере современной академической музыки: тенденции, особенности, проблемы. Музыкальная жизнь. 2011. № 7/8. С. 88–90.
3. Клее П. Педагогические эскизы / пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой; предисл. Л. Монаховой. М.: Изд-во Д. Аронов, 2005. 71 с.
4. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. 2-е изд. М.: Консерватория, 1990. 258 с.
5. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор,1998. 432 с.
6. Armengaud J.-P. Entretiens avec Denisov: un compositeur sous le régime soviétique. Éditions Plume: Paris, 1993. 149 p.
7. Klee P. VEGAP: Album / Text J. M. F. Garcia-Bermejo. Barcelona Ediciones Poligrafa, 2007. 63 p.

Об авторе:

Климова Наталия Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С.В. Рахманинова (392000, г. Тамбов, Россия), **ORCID: 0000-0002-2652-3024, nkliko68@mail.ru**

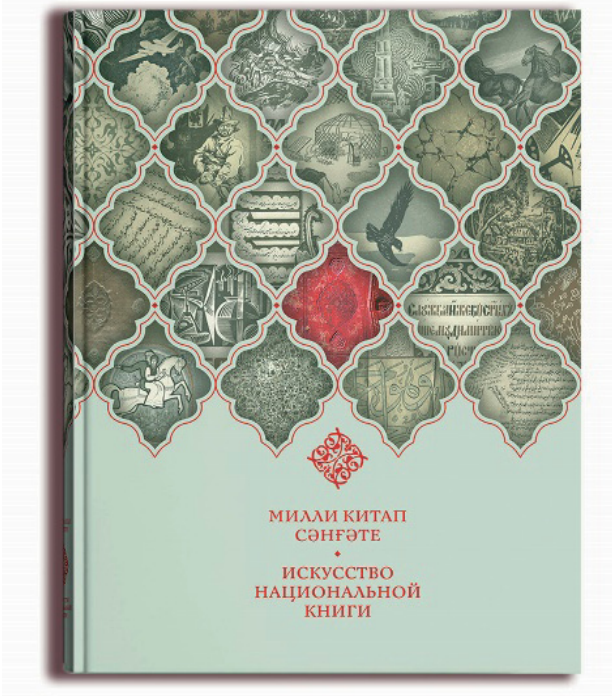
REFERENCES

1. Aver'yanova O.I. *Otechestvennaya muzykal'naya literatura: uchebnik dlya detskikh muzykal'nykh shkol. Chetvertyy god obucheniya* [Domestic Music Literature: A Textbook for Children's Music Schools. Fourth Year of Study]. Moscow: Muzyka, 2001. 254 p.
2. Zhukova T. Audiovizual'nye tekhnologii v sfere sovremennoy akademicheskoy muzyki: tendentsii, osobennosti, problemy [Audiovisual Technologies in the Field of Modern Academic Music: Trends, Features, Problems]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2011. No. 7/8, pp. 88–90.
3. Klee P. *Pedagogicheskie eskizy* [Pedagogical Sketches]. Translated from German by N. Druzhkova; Edited by L. Monakhova; Foreword by L. Monakhova. Moscow: Publisher D. Aronov, 2005. 71 p.
4. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. 2nd Ed. Moscow: Konservatoriya, 1990. 258 p.
5. Shul'gin D.I. *Priznanie Edisona Denisova. Po materialam besed* [Confession of Edison Denisov. Basedon Interviews]. Moscow: Kompozitor, 1998. 432 p.
6. Armengaud J.-P. *Entretiens avec Denisov: un compositeur sous le régime soviétique.* Éditions Plume: Paris, 1993. 149 p.
7. Klee P. *VEGAP: Album*. Text J. M. F. Garcia-Bermejo. Barcelona Ediciones Poligrafa, 2007. 63 p.

About the author:

Nataliya V. Klimova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory of Music, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov (392000,Tambov, Russia), **ORCID: 0000-0002-2652-3024, nkliko68@mail.ru**

Искусство национальной книги



Ахмадуллин М.Л.
Милли китап сәнгәте = Искусство национальной книги. — Уфа: Китап, 2019. — 504 с.
ISBN 978-5-295-07297-0

В книге представлены образцы печатной продукции Башкортостана, набранной арабским, латинским и кириллическим шрифтами, литературно-художественного, научного, общественно-религиозного содержания и др. Хронологически визуализирован процесс эволюции от рукописной книги до наборной в контексте стилистических и технологических особенностей печатного искусства. Почти две тысячи иллюстраций сопровождаются текстами на русском и башкирском языках. Приведены материалы из библиотеки Медичи и Музея Бодони в Италии, Музея Плантена – Моретуса в Бельгии, показана связь региональной печати с европейскими полиграфическими центрами. Впервые выявлены образцы «восточного авангарда» в дизайне обложек журналов и книг начала XX столетия. Демонстрируется значительная коллекция театральных афиш и плакатов с примерами арабской и латинской типографики. Издание включает также данные о художниках-графиках, работавших в типографиях Башкирии.

Автор — Марс Лиронович Ахмадуллин — кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой дизайна Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, председатель правления Ассоциации искусствоведов по Республике Башкортостан, член Союза дизайнеров РФ, член Общества востоковедов России, директор издательства Уфимского государственного нефтяного технического университета.