

16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





Электронный научно-методический журнал «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ» издаётся с 2021 года. В нем публикуются оригинальные научные статьи с актуальными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры и смежных им дисциплин. Основные темы, рассматриваемые в издании, связаны с изучением, историческим и культурологическим анализом памятников изобразительного и декоративно-прикладного искусства, архитектуры, музыкальных, литературных и театральных произведений.

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики. Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

Авторы несут полную ответственность за содержание статей и за сам факт их публикации. Редакция не несет ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

Опубликованные материалы не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.

КОНТАКТЫ

Учредитель: Дмитрий А. ПОТАПОВ
Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций 11.07.2023
Номер свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 85578
Издательство: НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «УНИВЕРСУМ»
ИП ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ОГРНИП 322774600144719
ИНН 332806803501
Почтовый адрес: 125167, г. Москва, Красноармейская ул., 9-101
Телефон: +7(906) 063-52-26
Веб-сайт: [https:// art-journal.ru](https://art-journal.ru)
Электронная почта: dimacreator@mail.ru

CONTACTS

Founder: Dmitry A. POTAPOV
The Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications 11.07.2023
Certificate number ЭЛ № ФС 77 – 85578
Publishing house: RESEARCH CENTER «UNIVERSUM»
IP POTAPOV DMITRY ALEXANDROVICH
OGRNIP 322774600144719
TIN 332806803501
Postal address: 125167, Moscow, Krasnoarmeyskaya St., 9-101
Telephones: +7(906) 063-52-26
Web-site: [https:// art-journal.ru](https://art-journal.ru)
e-mail: dimacreator@mail.ru

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

ВОЛКОВА ПОЛИНА СТАНИСЛАВОВНА



Доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, член Союза композиторов России, музыковед, автор многочисленных монографий, учебных пособий и публикаций по проблемам философии образования, искусствоведения, культурологии, психолингвистики и социологии.

VOLKOVA POLINA STANISLAVOVNA, Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Member of the Union of Russian Composers, Musicologist, author of several monographs and scientific publications on issues related to educational philosophy, history of art, psycholinguistics, cultural studies and sociology.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ПОТАПОВ ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ



Кандидат педагогических наук, доцент, заместитель Главного редактора журналов «Искусство и образование», «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

Potapov Dmitry Aleksandrovich, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Deputy Editor of the «Art and Education» journal, «Bulletin of the International Centre of Art and Education», «Anthropological didactics and upbringing» journal.

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



АЛЯБЬЕВА АННА ГЕННАДЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ им. А.Г. Шнитке.

ALYABYEVA ANNA GENNADIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of the Moscow A. Schnittke State Music Institute.



АРТЁМОВА ЕВГЕНИЯ ГЕОРГИЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Института культуры и искусств МГПУ.

ARTYOMOVA EVGENIYA GEORGIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Art Study department of the Moscow Institute of Culture and Arts MCU.



ЗАЙЦЕВА МАРИНА ЛЕОНИДОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и аналитической методологии Академии им. Маймонида РГУ им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of musicology and analytical methodology of the Maimonides Academy institute of the A.N. Kosygin Russian State University.



КОМАРНИЦКАЯ ОЛЬГА ВИССАРИОНОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов МГК им. П.И. Чайковского.

KOMARNITSKAYA OLGA VISSARIONOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of interdisciplinary musicological studies of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.



МОЗГОТ СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена.

MOZGOT SVETLANA ANATOLIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia.



ПОРТНОВА ТАТЬЯНА ВАСИЛЬЕВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Института искусств РГУ им. А.Н. Косыгина.

PORTNOVA TATYANA VASILIEVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the department of Art History of the Institute of Arts of the A.N. Kosygin Russian State University.



СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

SKOROBOGACHEVA EKATERINA ALEKSANDROVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the General history of art Department of the Ilya Glazunov Russian Academy of painting, sculpture and architecture.



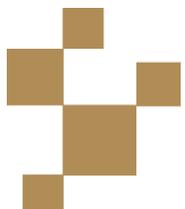
ЭЛЬКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

ELKAN OLGA BORISOVNA, Doctor of Art Criticism, Professor of the Social studies and History of art department of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Волкова П.С. ИСКУССТВО В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА. К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФИИ ОБРАЗОВАНИЯ	6
Мозгот С.А. ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ: ОТ МАТЕРИАЛА К СМЫСЛУ	15
Артёмова Е.Г. ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ПАНОРАМА ПЕТЕРБУРГА РУБЕЖА XIX–XX ВВ. В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	23
Портонова Т.В. ФРАНЦУЗСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАНАДЫ XX ВЕКА: ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	32
Щербаклова Е.Н. БОГАТЫРСКАЯ ТЕМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ	42
Николаева Е.А. В. Мартынов и «Сирин»: творческое согласие	51
Грачева В.А. БАЛЕТ Э. Сати «Парад». История создания произведения. Принципы структурной организации	59



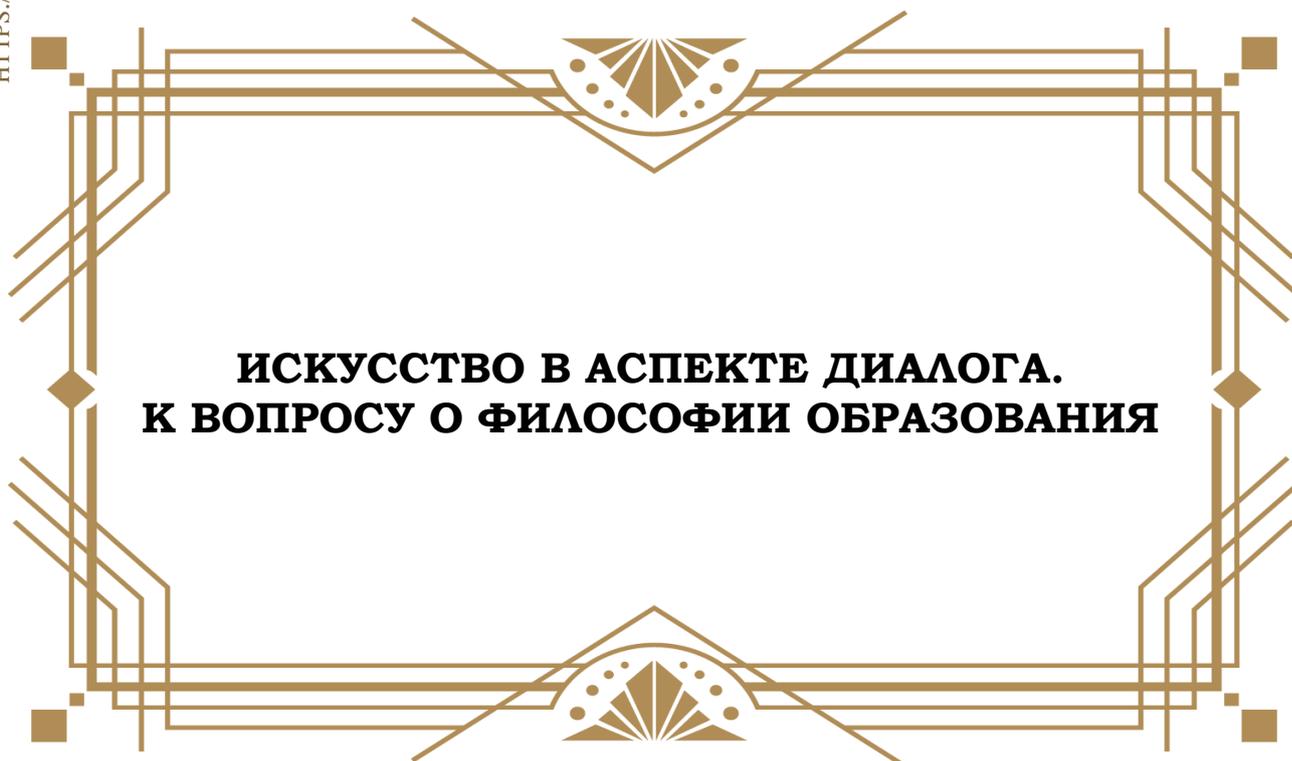
CONTENTS LIST

VOLKOVA P.S. ART IN THE ASPECT OF DIALOG. ON THE QUESTION OF EDUCATIONAL PHILOSOPHY	
MOZGOT S.A. FORMATION OF MUSICAL SPACE IN A WORK: FROM MATERIAL TO MEANING	
ARTYOMOVA E.G. PUBLICISTIC PICTURE OF ST. PETERSBURG AT THE TURN OF THE XXTH CENTURY IN THE CONTEXT OF SPIRITUAL AND MUSICAL CULTURE OF THE SILVER AGE	
PORTNOVA T.V. FRENCH TRADITIONS IN THEATRE OF CANADA OF THE XXTH CENTURY: PEDAGOGICAL THEORY AND PERFORMING	
SHCHERBAKOVA E.N. THEME OF A BOGATYR IN RUSSIAN VISUAL ARTS	
NIKOLAeva E.A. V. MARTYNOV AND THE "SIRIN": CREATIVE INTERACTION	
GRACHYOVA V.A. E. SATIES BALLET "PARADE". HISTORY OF THE CREATION OF THE WORK. PRINCIPLES OF STRUCTURAL ORGANIZATION	



Волкова П.С.

доктор искусствоведения, доктор философских наук,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
e-mail: polina7-7@yandex.ru



**ИСКУССТВО В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА.
К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФИИ ОБРАЗОВАНИЯ**

Аннотация. В статье затрагивается вопрос о роли и месте искусства в контексте диалогической концепции М. М. Бахтина как неотъемлемой составляющей философии образования. Речь идет о диалоге внутреннего и внешнего как опыте гармонизации языковой личности, мыследеятельность которой выстраивается в опоре на риторический канон как триединстве Этоса, Логоса и Пафоса.

Ключевые слова: искусство, диалог, философия образования, внутренняя и внешняя социальность, риторический канон.





Обращение к вопросам философии образования продиктовано особым состоянием отечественной школы, которое на сегодняшний день оказывается одной из проблемных зон современной культурной парадигмы. Подобное положение дел обусловлено рядом причин как внешнего, так и внутреннего порядка. С одной стороны, имеется в виду вызванная современной эпохой унификация основных социально-политических процессов, а вместе с ними и институтов, формирующих единство приемлемых для всех граждан ценностей. С другой – возникновение обратной тенденции, которая определяется установкой на сохранение культурной идентичности россиян. В свою очередь, к числу причин внутреннего характера, создающих особое напряжение в образовательной среде, можно отнести отсутствие единой концепции образования, с наибольшей полнотой способной ответить на вызовы современности. Речь идет о ситуации, в рамках которой система образования должна в равной степени закладывать фундамент российской ментальности, отмеченной внутренней социальностью (индивидуальное сознание), а также менталитета молодого поколения россиян, который коррелирует с социальностью внешней (массовое сознание).

При этом современное отечественное образование стоит перед необходимостью успешного преодоления противоречия, суть которого заключается в необходимости, опираясь на нечто устойчивое и неизблемое, проявлять постоянную готовность к новой активности, что в целом с неизбежностью приведет к изменению существующего положения дел. Несмотря на видимую простоту выхода из проблемной ситуации, затруднения в поиске механизма, посредством которого можно достигнуть положительного результата, напрямую связаны с междисциплинарным статусом образования. Интегрируя такие области гуманитарной науки, как философия, социология, педагогика, культурология, искусство, образование отличается множественностью подходов, что обостряет дискуссии, вызванные поиском оптимальных путей его дальнейшего развития. Неизбежность отмеченных столкновений самых разных точек зрения во многом инициируется и современной социокультурной ситуацией, в рамках которой различия между людьми, обладающими той или иной картиной мира, в том числе, ориентирующимися на ту или иную культурную норму, оказываются более значительными, нежели некогда весьма крепкие классовые, сословные либо религиозные связи.

Тем не менее, значимость образования как для экономической сферы, так и для сферы политики ставит во всех без исключения случаях вопросы качества образования учащейся молодежи в число первостепенных. При этом достижение высокого уровня образования оказывается напрямую связанным с вопросами национальной безопасности нашей страны, что оправдывает рассмотрение доступного



высококласного образования в качестве национальной идеи, способной сплотить самые разные слои населения граждан России.

Факт, что подобным образом сформулированная национальная идея не противоречит государственной идеологии, подтверждается рядом документов. В их числе: 1. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года, в которой поставлена задача формирования «новых поколений, обладающих знаниями и умениями, которые отвечают требованиям XXI века, разделяющих традиционные нравственные ценности, готовых к мирному созиданию и защите Родины» [10]; 2. Обозначенные Президентом Российской Федерации такие стратегические ориентиры воспитания молодого поколения россиян, как: «формирование гармоничной личности, воспитание гражданина России – зрелого, ответственного человека, в котором сочетается любовь к большой и малой родине, общенациональная и этническая идентичность, уважение к культуре, традициям людей, которые живут рядом» [10]; 3. Указ Президента России «О сохранении и укреплении традиционных духовно-нравственных ценностей», в перечень которых вошли жизнь, достоинство, права и свободы человека, патриотизм, служение отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимоуважение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России [11].

Думается, что все это делает актуальной проблему диалога поколений, диалога культур, разработка которой с наибольшей полнотой представлена в трудах В. С. Библера. Развивая начатую М. М. Бахтиным концепцию диалогической природы гуманитарного знания, отечественный мыслитель рассматривает диалог с позиции одного из основополагающих принципов построения общества [1]. Здесь же следует назвать и имя Г. Померанца, в трудах которого утверждается мысль о том, что «судьба России как великой державы – действовать в глобальных масштабах, рассматривать глобальные интересы как свои собственные и не противопоставлять национальное вселенскому» [5, с. 392]. Напротив, национальное, по мысли отечественного ученого, следует понимать как особую форму вселенской культуры, в пространстве которой Россия выступает участником вселенского диалога. Важность последнего в современных условиях тем более очевидна, что нынешняя социокультурная среда должна формироваться под знаком коммуникации, общения и диалога.

В данном контексте нельзя не признать, что неизбежные для современной эпохи интеграционные процессы ставят представителей той или иной культуры перед необходимостью быть готовыми идти на определенные компромиссы. Выигрывая при этом в возможности сохранения собственной целостности, культурные представительства



одновременно должны отдавать себе отчет в следующем. Для того чтобы осознать себя полноправным членом мирового сообщества, надо отойти от незыблемости собственных устоев, подчинившись органике целого.

С этой точки зрения, диалог, предполагающий взаимодействие сторон, исключаящее смысловые диссонансы, предстает универсальным опытом согласования противоречий, выступая одной из сложнейших форм мыследеятельности участников диалогической ситуации. При этом качество глобального диалога, вовлекающего в свое пространство самые разные культурные целостности, напрямую зависит от качества диалога локального, реализуемого во внутренней социальности лидеров того или иного сообщества.

Речь идет о том, что изначально именно в ответ на реплику внутреннего собеседника происходит трансформация двух типов сознания, следствием которой становится «коренное преобразование всякой диалогичности в целом, где формируется новый диалог, новые “действующие лица” внутреннего спора» [8]. Соответственно, именно внутренний диалог может рассматриваться в качестве такой «экспериментальной площадки», в рамках которой на смену диссонансу приходит консонанс.

Для ее освоения попытаемся рассмотреть российскую ментальность и менталитет сквозь призму отечественного образования как особой диалогической сферы, посредством которой осуществляется передача накопленного обществом опыта от одного поколения к другому. Позиционируя ментальность как явление внутренней социальности, менталитет – внешней, их диалектику мы определяем на уровне части (ментальность) и целого (менталитет). При этом ментальность выступает в качестве инвариантной, более устойчивой модели личности, менталитет – вариативной, подверженной изменениям. Солидаризируясь с установкой, согласно которой именно ментальность может рассматриваться в качестве гаранта обновления субъекта [3, с. 74], заметим: современный менталитет наших сограждан представляет собой «ценностную мозаику», состоящую из русских, советских, американских, в том числе, формирующихся российских культурных образцов.

По сути, именно столкновение заимствованных извне стереотипов с существующими ментальными моделями стало одной из причин, приведших к социально-психологической и духовно-нравственной фрустрации, наблюдаемой у нескольких поколений россиян. Подобное положение дел привело к напряжению среди гражданского населения, возникающему между не желающими поступаться своими принципами «дедами» и «отцами», которые с разной степенью успешности предпринимают попытки адаптироваться к новым условиям. В свою очередь, практически безболезненно перестраивающиеся «дети» с неизбежностью вступают в противоречия с «внуками». При этом лишь для последних существующая реальность предстает единственно возможной, а потому оптимальной для жизнедеятельности.



Поскольку скорость изменения менталитета зависит от скорости смены поколений, российская ментальность оказывается одним из базовых концептов, обеспечивающих результативность поиска самоидентификации наших сограждан. Как правильно заметил Ю. В. Шалыганов, всякое естество утрачивается при попытке его изменить и становится «питательным раствором» для другой культуры, конфликтующей на ментальном уровне» [6, с. 31].

Признавая верность оценки ментальной модели русского человека, которая вбирает в себя такие компоненты, как коллективизм, патернализм, крайнюю субъективность в самооценке от признания своей особой миссии до «уничуждения паче гордости», эмоционально-чувственное восприятие действительности, неформальные отношения в ущерб формальным, поиск высшей и правды и абсолютного счастья на земле, милосердие, выскажем следующее предположение. В своих лучших художественных образцах творчество представителей самых разных национальностей, проживающих на территории России, сохраняет в себе черты «русского характера», пронизанного духовным началом, знаком которого оказывается приоритет нематериальных ценностей над материальными [4, с. 396].

Поэтому в качестве фундамента современной образовательной парадигмы необходимо рассматривать отечественную культуру. Основанная на русской философии, истории, литературе, музыке, живописи она может стать почвой для формирования нового типа россиянина, способного осуществлять гармонизирующий диалог как внутри, так и во вне себя. Значимость той роли, которая отводится текстам культуры в реализации философии образования обусловлена авторитетным для нас мнением К.-Г. Юнга. «Ни учреждения, ни системы, ни способы образования, установленные для масс и нужд людей как целого, какие бы очертания и формы они ни принимали, – пишет мыслитель, – не служат развитию человеческой культуры. В огромном большинстве случаев они полностью непригодны для этой цели и прямо противоположны ей. Наша раса развивает свои человеческие качества только от лица к лицу...» [7, с. 105].

Другими словами, за каждым творением мастера стоит личность, чья художественная речь обращена к конкретному читателю, зрителю, слушателю. Принципиальным для нас здесь оказывается тот факт, что всякая художественная речь выстраивается на основе риторического канона, реализуемого посредством триединства Этоса, Логоса и Пафоса. Будучи смысловым правилом, следуя которому субъект образования обеспечивает состоятельность как внутреннего диалога, так и диалога внешнего, риторический канон являет собой некий образец, инициирующий мыслеречевую деятельность субъекта. Последняя коррелирует с процессом организации индивидуальной



информационной системы языкового носителя и ее трансформации в систему концептуальную (смысловую).

В противоположность процессу самоорганизации, суть которого определяется: 1. Переработкой внешней информации, поступающей по чувственным каналам восприятия, вследствие чего совокупность ощущений трансформируется в раздельность впечатлений; 2. кодированием невербальной информации с целью манипулирования чувственным опытом посредством манипуляции знаками языка, процесс организации предполагает иные процедурные нормы.

Опираясь на природную данность автоматически запущенной в силу своей целесообразности информационной системы, субъект должен проявить творческую активность, сделав выбор в пользу отказа от порабощения природой. Подчеркнем, в данном случае природа рассматривается нами с позиции биологического организма и его потребностей, чье становление происходит под знаком природной программы.

Соответственно, центральная задача творческой личности – организация информационной системы как природного устройства, приводящая к формированию системы концептуальной (смысловой). Именно последняя выступает маркером подлинной личности, кардинально отличающейся от безликой толпы двуногих говорящих животных. Искомый опыт предполагает отказ от пользования знаками языка как «равнодушными значениями» и выход на личностный смысл как «значение для меня» [2, с. 45-57; 9]. В данном контексте именно риторический канон выступает в качестве приемлемого для всех без исключения смыслового правила, в рамках которого речевая собственность языкового носителя складывается не вообще из слов, которые берутся готовыми из книг, фильмов или чьих-то рассказов, а только тех, которые имеют ценность для субъекта речи.

Другими словами, чтобы наполниться личностным звучанием нейтральное слово должно подвергнуться: 1. Декодированию вербального знака, обеспечивающего выход на эмоционально-чувственный опыт, накопленный в индивидуальной концептуальной системе языкового носителя; 2. Кодированию чувственных (невербальных) концептов знаками языка. Специально заметим, что первая процедурная норма связана с актуализацией Этоса, вторая – Логоса, единство которых определяет актуализацию Пафоса.

Несколько упрощая ситуацию, заметим важность следующего момента. В результате организации информационной системы и ее преобразования в систему концептуальную креативная личность совершает поступок, обусловленный: 1. Снятием негативности в коллективном бессознательном, которое коррелирует с характерным для любого индивида эмоционально-чувственным опытом (иррациональное);



2. Осознанием коллективного характера собственного “я” как коррелята индивидуального (рационального) сознания.

Именно в этом случае происходит состоятельность диалога сознаний как диалога рационального и эмоционально-чувственного, вербального и невербального, познавательного и этического. При этом навыки ведения внутреннего (локального) диалога, актуализируемого в работе с произведениями живописи, музыки, литературы, образцами музыкального театра и т.п. – то есть с такими текстами культуры, которые исключают возможность манипуляции с готовыми формами, позволяют осуществлять диалог внешний (глобальный). Подобное положение дел оказывается верным постольку, поскольку оба типа диалога реализуются в опоре на риторический канон, выступающий в качестве универсального смыслового правила.

Таким образом, не что иное, как искусство оказывается своего рода уникальным «тренажером» по отработке правил и норм ведения диалога с собой и с миром, пробуждая человеческое в человеке. Формируя нравственную личность, искусство в итоге инициирует полноценную мыслительность субъектов образования, для которых обозначенные ранее ценности носят не столько внешний, сколько внутренний характер, попадая в разряд собственно человеческих потребностей. Их овладение с неизбежностью дает ощущения счастья в силу своей причастности к чему-то большему и значительному, чем отдельная личность.

Подытоживая все вышеизложенное, остановимся на ключевых моментах работы: 1. Философия образования являет собой процесс формирования образа мыслей учащейся молодежи, реализуемый в учебно-воспитательной деятельности учителя и ученика посредством диалога, который выступает сегодня одним из универсальных принципов философии образования, актуальных как для образования Востока, так и Запада; 2. Качество диалога определяется единством двух типов социальности: внутренней (как диалог вербального и невербального типов сознания) и внешней (как диалог культур); 3. К числу инвариантных особенностей отечественной философии образования относятся: самостоятельность мышления; интеллектуальная независимость; формирование целостной личности, отмеченной единством природного, индивидуального и социального начал; 4. Одним из уникальных «тренажеров» для отработки навыков ведения диалога является искусство; 5. Риторизация отечественного образования выступает сегодня в качестве приоритетного направления общественного развития, объединяющего теорию и практику под знаком триединства Этоса, Логоса и Пафоса.

Суть последнего сводится к следующим моментам: формирование культуры мышления молодого поколения россиян как культуры диалога, разворачивающегося, с одной стороны, во внутреннем пространстве каждого из участников диалогического общения (локальный диалог), с другой стороны – во внешнем пространстве, объединяющем всех

участников диалогической ситуации (глобальный диалог); формирование речевой культуры граждан России как неперемного условия приоритета истины (объединяющего начала) над ложью (разъединяющего начала); формирование творческой личности, осознающей себя одновременно и как природное существо, и как существо социальное, но при этом трансцендентной по отношению к тому и другому вместе взятому, что является гарантом подлинной свободы, в том числе, свободы от каких бы то ни было форм социального принуждения.



ЛИТЕРАТУРА



1. Библер В.С. От наукознания – к логике культуры: Два философских введения в XX век. М.: Политиздат, 1991. – 412 с.
2. Волкова П.С. Язык в аспекте философии образования: методологический подход // Антропологическая дидактика. 2022. Том 5. № 3. С. 45–57.
3. Волкова П.С., Лабутина И.Г. Ментальность как феномен культуры: социально-философский анализ. М.: ФГНУ ИСП РАО, 2013. – 129 с.
4. Национальная идея России. В 6 т. Т. 3. М. Научный эксперт, 2012. – 704 с.
5. Померанц Г. Корни будущего // Г. Померанц. Выход из транс. М.: Юрист, 1995. – 575 с.
6. Шалыганов Ю. В. Проект Россия. М.: Эксмо, 2012. – 941 с.
7. Юнг К.Г. Очерки о современных событиях // Юнг К.Г. Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание. М.: «О. АСТ –ЛТД», 1997. – 400 с.
8. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры (На путях к гуманитарному разуму). Очерк третий. Диалог и культура (Общаясь с Бахтиным). [Электронный ресурс] – URL: http://philologos.narod.ru/bakhtin/bibler_dial.htm (дата обращения 23.03.2016).
9. Волкова П.С. Культура в пространстве бытия: интерпретация и реинтерпретация // Наследие веков: научный электронный журнал. Краснодар, 2016. № 1. [Электронный ресурс] – URL: <http://heritage-magazin.com/>.
10. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации...[Электронный ресурс] – URL: <https://www.zdcollege.ru/docs/vospitanie/patriot/nr-f-strategia.pdf> (дата обращения 18.04.2021).
11. Традиционные ценности России. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.kp.ru/daily/27469/4675139/> (дата обращения 18.04.2023).
12. Новичков В.Б., Потапов Д.А. Музыкальная культура как стратегический резерв развития человечества // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. С. 20-30.
13. Лекторский В. А. Цифровизация, знание, образование // Антропологическая дидактика и воспитание. - 2022. - Том 5. - №1. - С. 10- 21.
14. Корсакова И. А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв. // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2021. № 2 (14). С. 7-13.
15. Шиянова Л.Ф. Культура и музыка, как смысловая и сакральная гармония общественного бытия // Педагогический научный журнал. 2022. № 1. С. 10-20.

VOLKOVA P.S.

Doctor of Art Criticism, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
The Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg;
e-mail: polina7-7@yandex.ru

**ART IN THE ASPECT OF DIALOGISM.
ON THE QUESTION OF EDUCATIONAL PHILOSOPHY**

ANNOTATION. Through the Bakhtin's concept of dialogue, the article reveals the impact of art on philosophy of education. It covers the interaction between the external and the internal for the purpose of harmonization of personality, whose mental activity development relies on the union of three rhetorical appeals: ethos, pathos and logos.

KEYWORDS: art, dialog, philosophy of education, external and internal sociality, rhetorical canon.

Мозгот С. А.

доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: prostranstvo30@yandex.ru

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ: ОТ МАТЕРИАЛА К СМЫСЛУ

Аннотация. В статье анализируются различные приемы, содействующие трансформации пространственных свойств музыкальной материи в конкретные смыслы из которых в сознании слушателя постепенно выстраивается философская концепция музыкального произведения. Через анализ различных пространственных приемов в музыке показываются пути смыслообразования, на которые влияет пространственность музыкального звука, интонации, музыкального образа и разных средств музыкальной выразительности. Цель исследования – на материале музыки XX века показать, как пространственные эффекты музыкальной материи трансформируются в философские смыслы произведений. Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ. Показывается, что различные формы немusical содержания: различные приемы «визуализации», знаки-сигналы окружающей действительности, узнаваемые музыкальные цитаты помогают актуализировать метамusical, как область духовно-идеального содержания в музыке. На примере произведений «Пение птиц»

Э. Денисова, «Пять микроэтюдов» для электроакустических инструментов и магнитофонной ленты Габриэлы Ортис и вариаций А. Шнитке для скрипки и фортепиано на тему рождественской песни «Stille Nacht» доказываются плюральный взгляд на мир, моделирующий художественную реальность произведений. Такой взгляд свидетельствует об открытости современного человека к взаимодействию с Универсумом в решении сложных философских проблем, таким как «мир природы и как реальность, и как чудо»; «музыка как представитель человечества»; «произведение искусства как артефакт».

Ключевые слова: музыкальное пространство, пространственность, пространственные техники композиции, немusical, метамusical, бессознательное, слуховые впечатления, философская концепция произведения.



музыкальной практике пространственные свойства музыкальной материи не всегда являются доминирующими и довольно часто остаются за пределами внимания слушателя. В то же время, в творчестве отдельных композиторов или стилевых направлений пространственность, как специфическое свойство музыкальной материи вызывать ассоциации с физическим пространством [1, с. 12] становится определяющим качеством музыки. Это свойственно индивидуальному стилю К. Дебюсси; в виде самодостаточного художественного образа категория пространства раскрывается в сонорных композициях XX века; может создаваться комплексом выразительных средств, помогающих построению философской концепции произведения, как это происходит в ряде произведений в музыке XX-XXI веков. Иными словами, категория пространства может проявляться как на уровне музыкальной материи (музыкального звука, средств музыкальной выразительности, интонации и т.д.), обусловленным способом реализации пространственного потенциала, выбранным композитором, так и на смысловом уровне произведения. В этом случае пространство толкуется как инструмент передачи других смыслов, становясь, согласно Ю.М. Лотману, языком моделирования художественной реальности [2, с. 224].

Актуальность работы обусловлена тем, что исследование процессов превращения слуховых впечатлений в концептуальные модели, хранящие информацию, занимает умы многих современных ученых в разных областях наук – философии, эстетики, филологии, литературоведения, искусствоведения. В музыковедении отмеченная проблема зачастую разрабатывается в рамках других, более общих тем. Так, например, изучая особенности музыкального стиля К. Дебюсси, многие исследователи отмечали, что музыкальный звук в его произведениях обладает рядом свойств, роднящих его с «неспецифическими» субстанциями, обращающими к немзыкальному опыту слушателей. Об этом могут свидетельствовать высказывания Дебюсси: «бархатные флейты» [3, с. 150]; «водянистый инструмент» [о саксофоне, там же, с. 94]; «... при каждом звучании я словно обжигался о газовый рожок» [о сюите «Иберия», там же, с. 199]. Современники французского Мастера, по словам М. Лонг, отмечали особую «лучистость звука Дебюсси» [4, с. 64]. Соответственно многомерности ощущений, вызываемых музыкальным звуком, любое его воспроизведение может отличаться «... "звуковыми жестами", модуляциями голоса, факультативными вариантами, мимикой, вариациями тона, музыкальными "рубато"...» [5, с. 111-112]. Создавая при помощи пространственных свойств музыки ассоциативные параллели, задействующие визуальный, тактильный, кинетический опыт человека и активизирующие другие сенсорные модальности, композитор содействовал сближению немзыкального и музыкального содержания в своих импрессионистических зарисовках.

Под немзыкальным содержанием музыки в работе понимается отражение в музыке пространственности окружающей среды. Это воплощается при помощи «визуализации» музыкального образа, обращения к пространственности знаков-сигналов окружающей среды и праинтонации, в значении, которое ей придает В. В. Медушевский, как «первоосновы музыкального образа» [6, с. 179], связанной с «древнейшими метасмыслами, закодированными, по К. Юнгу, в коллективном бессознательном» [7, с. 78].

Метамузикальное содержание представляется областью духовно-идеального, свойственного творению искусства [8, с. 142]. Метамузикальное содержание имманентно определяет индивидуальность творческого метода и стиля композитора. Необходимость введения данного понятия обусловлена тем, что явление пространственности опирается на «спатIALIZацию – превращение временных процессов в пространственно представимые», [9, с. 7] которое, по мнению В. Н. Холоповой, остаётся за порогом восприятия, бессознательным.

Цель исследования – на материале музыки XX века показать примеры музыкальных сочинений, в которых пространственные эффекты музыкальной материи формируют философские концепции произведений. Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ.

Один из простейших приемов актуализации немзыкальных связей в композициях XX века – воспроизведение звуковых процессов действительности, записанных на магнитофонную ленту. Магнитофонная запись, сделанная заранее, становится полноправной частью художественной концепции произведения. В каких-то произведениях магнитофонная запись играет роль звуковой основы, на которую накладывается звучание инструментов, как например, в сочинении «Пение птиц» Эдисона Денисова, «Diário 87» для магнитофонной ленты и чтеца Томаса Сикорского (Tomasz Sikorski), пьесе «Различные дожди» для флейты и фортепиано и фонограммы Павла Караманова и его же «Музыки для автоответчика» для оркестра и магнитофонной ленты. В других случаях, наоборот, запись на магнитофонную ленту играет роль «блика», «отсвета» симфонической партитуры, партии дубля для воссоздающейся в звучаниях электроакустических и традиционных инструментов ирреальной реальности. Именно так обстоит дело в произведениях «Пустыни» Эдгара Вареза (Edgar Varese) для духовых, ударных, фортепиано и магнитофонной ленты, Лючано Берлио (Luciano Berio) «Случайные произведения» для пяти инструментов и магнитофонной ленты, «Пяти микроэтюдах» для магнитофонной ленты Габриэлы Ортис (Gabriela Ortiz).

Остановимся более подробно на двух таких произведениях – «Пение птиц» Э. Денисова и «Пяти микроэтюдах» для магнитофонной ленты Габриэлы Ортис. В произведении Э. Денисова запись голосов птиц



на магнитофонную ленту играет роль архетипической основы, некоего стабильного, природного начала вселяющего спокойствие. В то же время детали, которые дописываются и вносятся Э. Денисовым, накладываясь на эту архетипическую основу, показывают отдельные локусы пространства с присущими им деталями, что характерно для субъективного видения композитора. Таково включение партии подготовленного фортепиано и инструментов, используемых в композиции – шумы смычка виолончели, отдельные созвучия подготовленного рояля «плывущие» над птичьими голосами или звоны ударных инструментов. Таким образом, в «Пении птиц» благодаря включению тембров разных инструментов мы сталкиваемся с одновременным акцентированием и вертикальной координаты и разных точек сценического пространства. Возникает предположение, что в таком случае возможности музыки в передаче картины мира оказываются гораздо шире, чем у визуальных и даже синтетических видов искусства. Э. Денисов совмещает сразу два типа перспективы – панорамную точку зрения, подчёркивающую вертикаль и многоточечную, в одной композиции. Эти два вида перспективы отражает и партитура, которая также существует в двух вариантах – запись магнитофонной ленты и запись партии подготовленного фортепиано (или клавесина), которая накладывается на первую партитуру. При такой двойной перспективе возникает эффект множественного наблюдения, что свойственно кинематографии при смене планов, пространство произведения становится многомерным, стереоскопичным. Однако при применении многоточечной перспективы на сценической площадке исследователи отмечают один недостаток. Суть его заключается в том, что многоточечная перспектива хороша для общих планов и композиций, если же режиссёр считает нужным выделить из общей композиции более значимый объект, то он должен работать другими приёмами, например светом или цветом. Представляется, что попеременное включение инструментов и разных приёмов игры, разной тембральности подготовленного инструмента в «Пении птиц» Э. Денисова выполняет «световую» функцию, высвечивая важное, главное в движении автора-наблюдателя – режиссёра, что он видит мир в одновременности, как чудо, и как реальность в моделируемой им художественной концепции. Так у слушателя в процессе постижения музыкального произведения возникает идея, сходная в чём-то философии даосизма об особой ценности и красоте конкретного мгновения жизни прекрасного в своей простоте и естественности.

В других произведениях, например, в «Пяти микроэтюдах» для магнитофонной ленты Габриэлы Ортис прием введения внемузыкального начала связан с использованием цитат-звукоподражаний или звуков реальности, которые фрагментарно вписываются в электроакустическую музыку, соединяя хорошо знакомую слушателю реальную действительность и моделируемую художественную реальность.

Не случайно композитором выбран жанр этюда, который здесь понимается в значении принятом в живописи – наброска. Каждый из микроэтюдов длится не более двух минут. Однако думается, что выбор жанра обусловлен типом моделируемой реальности – это микромир. Знаки-сигналы человеческой действительности – звон будильника, бульканье воды, звуки отдалённого хода часов, шумы радио, специфический ритм ударных востока, прихотливый рисунок дождя и эхо переключек птиц несут семантику архетипического – действительности человека. Тем самым, микромир, создаваемый в музыке антропологизируется. В роли своеобразных авторских комментариев выступают электроакустические звуки. Это гудение и шумы неясного происхождения в первом микроэтюде; короткие, электрические разряды-вспышки, словно играющие в прятки и прорезающие тишину то здесь, то там в третьем микроэтюде; звуки-маркеры пространства, появляющиеся в его разных частях, тшась собраться в некий смысл в четвёртом микроэтюде; и звучание вибратона, которое складывается в осязаемую на мгновение мелодию в пятом микроэтюде.

Представляется, что автор создаёт человеческий мир в миниатюре, своеобразную пародию на него, уменьшив все его проблемы до неясных гудений и шорохов, оставив лишь знаки-сигналы человеческой жизни. Композитор оказывается близко к наблюдаемому объекту, «рассматривая» его под микроскопом и становится, таким образом, на позицию комментатора. Под таким углом зрения раскрывается художественная тема произведения. Почти в каждом микроэтюде неясные шорохи и звуки на несколько мгновений превращаются в музыку, будь это ритмы восточных ударных, прихотливый ритмический рисунок дождя или мелодия, складывающаяся из звуков вибратона. Музыка является точкой «схода» в линейной перспективе большинства микроэтюдов. Таким образом, возможно, предположить, что метамузыкальное содержание раскрывается через творческую установку композитора, что среди всех неясных шумов только музыка является наиболее понятной репрезентатной человечества, именно через неё оно становится понятным в общении с окружающим универсумом.

Интересен приём «переплавления» нематематического содержания в вариациях для скрипки и фортепиано «Тихая ночь, ночь святая» Альфреда Шнитке. В основу произведения положена известная немецкая рождественская песня «Тихая ночь, ночь святая» Франца Грубера. По существу, вариации А. Шнитке представляют собой цитату-переложение целостного произведения. Характерными признаками этой популярной в Западной Европе песни является диатоника, простота мелодического рисунка, повторность, запоминаемость, красота ясности. Именно такой она предстаёт в своём первом изложении – близко, первым планом, в регистровом диапазоне первой октавы. Однако настораживает отдельный приём, звучащий в теме

в момент её окончания – диссонанс с глубоким басовым звуком фортепиано, напоминающим бой часов.

В первой вариации этот «авторский комментарий» уже сопровождает тему, словно отмеряя ход времени. Во второй вариации мелодия звучит во второй октаве в изложении фортепиано, композитор, словно специально уменьшает её в размерах. Она сопровождается диссонансами в аккомпанементе скрипки и басовым звуком фортепиано, отсчитывающим время. Вклинивающиеся диссонансы скрипки «искривляют» диатоническое пространство мелодии, иногда и отдельные фразы мелодии начинают исчезать, словно расстояние и время постепенно размывают её контуры. Это усугубляется в финальной вариации, когда мелодия погружена в аккомпанемент диссонансов «расщепляющих» её на отдельные составляющие, звучащие на фоне мерного баса, в итоге остающегося в памяти. «Исчезновение» мелодии сопровождается скольжением по струне *glissando*, символизирующим дыхание вечности.

Таким образом, в вариациях А. Шнитке конкретизации метамузыкального – или духовно-идеальной сущности произведения способствуют специфические композиционные приемы, которые нетипичны для рождественской песни – диссонанс, проникающий сначала в каденцию, а затем, сопровождающий всю мелодию в финальной вариации и низкий звук фортепиано, словно маятник часов, отсчитывающий время в вариациях. Эти знаки авторского отношения имеют свою семантику – ход часов – движение, уходящее в космическую бесконечность, покрывающей мраком, всё достигнутое человечеством. Сквозь призму вечности остаются доступны лишь артефакты истории человечества – произведения искусства – модели человеческой жизни каждой уходящей эпохи. При таком ракурсе раскрытия художественной темы («произведение искусства как артефакт») остаётся неотвеченным вопрос, который задаёт автор слушателю, «что же останется символом-артефактом современного времени?»

Так, исследуя проблему воссоздания концепции музыкального произведения, исходя из слуховых впечатлений и пространственности музыкальной материи в музыке XX века, ясно прослеживается влияние немзыкального. Оно проявляется в различных формах: шумов и звуков окружающей действительности, знаков-сигналов, музыкальных цитат, помогающих конкретизировать метамузыкальное, понимаемое нами, как синоним духовно-идеального поля, включающего отсылки к множеству текстов или, пользуясь термином семиотики («гипертекстов»).

Формы существования немзыкального начала в музыке XX века помогают зафиксировать плюральный взгляд на мир, показать открытость современного человека к осмыслению сложных философских концепций, например, таких как: «мир природы как реальность,



и как чудо»; «музыка – репрезентанта человечества»; «произведение искусства как артефакт».

HTTPS://ART-JORNAL.RU



ЛИТЕРАТУРА



1. Мозгот С.А. Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Мозгот Светлана Анатольевна. – Новосибирск, 2018. – 45 с.
2. Лотман, Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 224-446.
3. Дебюсси К.А. Статьи. Рецензии. Беседы / К.А. Дебюсси. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
4. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Сов. композитор, 1985. – 158 с.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
6. Медушевский, В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В.В. Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 178-194.
7. Кирнарская, Д.К. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI, 2004. – 496 с.
8. «Музыка начинается там, где кончается слово»: Кн. для учителя / М.Ш. Бонфельд, П.С. Волкова, Л.П. Казанцева, В.И. Шаховский; Сост. П.С. Волкова; Под общ. ред. Л.П. Казанцевой. – Астрахань; М.: НТЦ Консерватория, 1995. – 458 с.
9. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания / В.Н. Холопова. – М.: ПРЕСТ, 2002. – 24 с.
10. Щербакова А.И. Формирование творческого интеллекта музыканта как педагогическая проблема // Искусство и образование. - 2022. - № 4 (138). - С. 106-112.

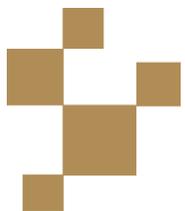
MOZGOT S.A.

Doctor of Art Criticism, Professor
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg.
e-mail: prostranstvo30@yandex.ru

**FORMATION OF MUSICAL SPACE IN A WORK:
FROM MATERIAL TO MEANING**

ANNOTATION. The article analyzes various techniques that contribute to the transformation of the spatial properties of musical matter into specific meanings, from which the philosophical concept of a musical work is gradually built in the mind of the listener. Through the analysis of various spatial techniques in music, the ways of meaning formation are shown, which are influenced by the spatiality of musical sound, intonation and other means of musical expression. The purpose of the study is to show, on the basis of the music of the 20th century, how the spatial effects of musical matter are transformed into the philosophical meanings of works. Research methods – historical and stylistic approach, hermeneutics, comparative studies, musicological analysis. It is shown that various forms of extra-musical content: various methods of "visualization", signs-signals of the surrounding reality, recognizable musical quotations help to actualize the meta-musical as an area of spiritual and ideal content in music. On the example of the works "Birdsong" by E. Denisov, "Five micro studies" for electroacoustic instruments and tape by Gabriela Ortiz and variations for violin and piano by A. Schnittke on the theme of the Christmas song "Stille Nacht", a plural view of the world is shown, simulating the artistic reality of the works. Such a view testifies to the openness of modern man to interact with the Universe in solving complex philosophical problems, such as "the world of nature and as a reality, and as a miracle"; "music as a representative of humanity"; "work of art as an artifact".

KEYWORDS: musical space, spatiality, spatial techniques of composition, extra-musical, meta-musical, unconscious, auditory impressions, philosophical concept of the work.



АРТЁМОВА Е. Г.

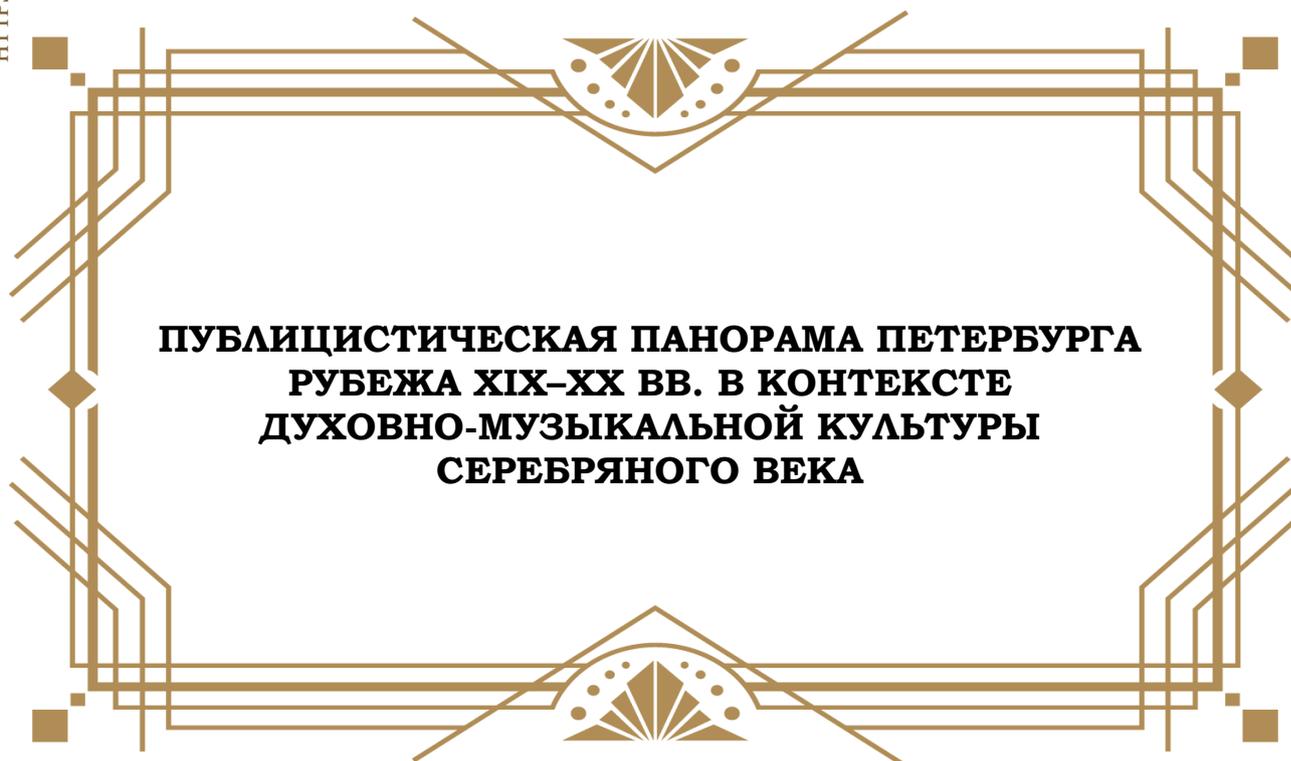
доктор искусствоведения,

профессор кафедры музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: ArtemovaEG@mgpu.ru



**ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ПАНОРАМА ПЕТЕРБУРГА
РУБЕЖА XIX–XX ВВ. В КОНТЕКСТЕ
ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Аннотация. В статье дана публицистическая панорама Петербурга рубежа XIX–XX вв., в которой отражены исторические процессы в духовно-музыкальной культуре Серебряного века. Автор систематизирует и анализирует нотные и периодические издания конца XIX – начала XX столетия, выделяя наиболее значимые имена, рубрики, проблемы. Отмечено важнейшее значение сохранившегося публицистического наследия для отечественной истории, науки и духовно-музыкальной практики.

Ключевые слова: публицистическая панорама, Петербург, духовно-музыкальная культура, Серебряный век.





еребряный век в русской культуре связан с духовным возрождением. Не случайно именно в этот период получила интенсивное развитие русская религиозно-философская мысль, исключительную роль приобрел символизм в искусстве и русской поэзии, а храмовое искусство стало распространяться за пределами церквей и приобретать просветительское значение. В данном контексте важным представляется обращение к духовно-музыкальной культуре этого времени, в которой были отражены поиски передовых деятелей той эпохи – исследователей, обратившихся к изучению старины, композиторов, не прекращающих поиски национального стиля в русской духовной музыке, регентов и хоров, деятельность которых обрела концертные масштабы (известно, что еженедельно в Москве и Санкт-Петербурге давалось не менее 10-ти духовных концертов). Эти процессы нашли отражение на страницах публицистики того времени, где выступали ученые и критики, композиторы и регенты. В этой связи представляется важным анализ публицистической панорамы, связанной с процессами, протекающими в духовно-музыкальной культуре России того времени. Анализ деятельности петербургских издательств дает исторический срез, в котором достоверно отражены обозначенные процессы.

Активизация научной и публицистической мысли о духовной музыке в период рубежа XIX–XX веков, с одной стороны, была обусловлена бурным ростом духовно-хорового искусства и выходом его за пределы храмов, на концертные площадки, с другой, она была подготовлена возрождением интереса многих деятелей культуры к русским древностям во второй половине XIX столетия. Развитие отечественной этнографии, внимание к древним церковно-певческим памятникам стимулировало интерес видных деятелей культуры к национальной самобытности хорового многоголосия, которое могло бы соответствовать исконной природе древних уставных напевов русской церкви.

В конце XIX – начале XX веков научная мысль о русском церковном пении и неразрывно связанные с ней композиторские поиски сконцентрировались вокруг исследователя церковно-певческой древности С. В. Смоленского и Синодального училища в Москве. Усилиями Смоленского исследовательская работа о церковной музыке была поставлена на прочную научную основу, а композиторские поиски получили новое национальное направление.

Историческая и общественная ситуация, сложившаяся в последней четверти XIX века в области духовно-музыкальных исследований и творчества, способствовала появлению множества духовно-музыкальных сочинений, допускаемых к изданию, и коллективов, их исполняющих. Среди этих произведений преобладали свободные сочинения на богослужебные тексты.

Многие музыкальные издательства стали охотно братья за публикацию новой духовной музыки. Наибольшее число сочинений было выпущено издательством П. И. Юргенсона в Москве, приобретавшего в собственность или печатавшего духовно-музыкальные произведения за счет авторов. Немало духовных нот вышло в Товарищеском хоровом издательстве Петербурга и в издательской фирме А. Гутхейля. В 1894–1904 гг. новые сочинения выпускались также петербургским редактором-издателем П. К. Селиверстовым, издававшим журнал «Музыка и пение» с обширным нотным приложением, где печаталась музыка для церковных хоров. Собственные издательства имели Придворная певческая капелла и Петербургское церковно-певческое благотворительное общество. Несколько позднее, с 1911 по 1928 годы, известный петербургский издатель П. М. Киреев выпустил серию публикаций, которые стали своеобразной антологией церковной музыки.

Издатели чаще всего не подвергали какому-либо серьезному анализу и критике издаваемые ими духовно-музыкальные произведения, особенно те, что печатались как «собственность автора». Поэтому к концу XIX – началу XX века появилось великое множество опубликованных духовно-музыкальных произведений разных авторов (часто регентов провинциальных хоров, учителей музыки и проч.), которые оставляли желать лучшего, как в отношении музыкального стиля, так и в отношении музыкальной грамотности. Такой поток новой духовно-музыкальной литературы оказался одним из сильнейших стимулов для активизации критической мысли. В публицистических отзывах современников выражено отношение к авторам и исполнителям новых сочинений, а также предприняты попытки систематизации новой духовной музыки: аналитическая работа критиков в отношении бурно размножавшейся духовно-музыкальной литературы давала возможность разобраться неискушенному слушателю в ее качестве. Фундаментальным по охвату и практически ценным в этом отношении стал «Обзор новой духовно-музыкальной литературы» протоиерея М. Лисицына, вышедший в свет в 1901 году в журнале «Музыка и пение» и охвативший около 1500 сочиненных к этому времени духовно-музыкальных произведений, принадлежавших 110 авторам. В этом «Обзоре» М. А. Лисицын сумел объединить всех известных к данному моменту авторов. Из 110 имен, приводимых им в этой публикации, некоторым композиторам принадлежало 1-2 произведения, а некоторым – до 100. В этом же году он вышел отдельной брошюрой [7].

Критические обзоры публицистов того времени способствовали выработке более или менее определенного критерия в оценке новых композиций. Авторы обзоров обычно давали указания в отношении положительных и отрицательных сторон разбираемого ими произведения с музыкальной и исторической точек зрения.

Умы критиков, однако, занимало не только профессиональное качество новой духовной музыки. Бурно развивающаяся концертно-хоровая жизнь в столице и регионах России, поиски русской стилистики в новой духовной музыке побуждали многих деятелей рассуждать на тему церковности – нецерковности новых композиций. Проблемы обучения и социального положения регентов и певчих, а также многие другие вопросы, поднимаемые на страницах разных периодических изданий на рубеже XIX–XX веков, отражают многогранность русской духовно-музыкальной жизни того времени.

Среди музыкальных изданий последней четверти XIX века – начала XX века отметим те, в которых наиболее активно развивалась научно-критическая мысль о духовной музыке:

– «Музыка и пение», Петербург – Петроград, 1894–1917. В 1894–1904 гг. – редактор-издатель П. К. Селиверстов, в дальнейшем в редакции журнала принимали участие М. А. Гольцисон, Н. И. Привалов и другие. Ежемесячное издание.

– «Русская музыкальная газета», Петербург – Петроград, 1894–1918. Издатель-редактор Н. Ф. Финдейзен. В 1894–98 гг. «Русская музыкальная газета» выходила ежемесячно, с 1899 г. – еженедельно. В 1913–1917 гг. «Русская музыкальная газета» выходила с приложением «Библиографический листок».

– «Хоровое и регентское дело», Петербург – Петроград, 1909–1917. Редактор-издатель П. А. Петров. Ежемесячное издание. Журнал посвящался вопросам церковного и светского хорового пения; публиковал обзоры хоровых концертов, новых хоровых сочинений и т. д.

Кроме того, отдельные статьи по духовно-музыкальной тематике можно встретить в следующих изданиях:

– «Санкт-Петербургский духовный вестник», Санкт-Петербург. 1895–1901. Еженедельный журнал. Издавался «Обществом распространения религиозно-нравственного просвещения в духе Православной Церкви в С.-Петербурге».

– «Музыкальный труженик», Москва, 1906–1910. Редактор И. В. Липаев. Издание выходило 2 раза в месяц.

– «Музыка и жизнь», Москва, 1908–1912, с нотным приложением. Издатель-редактор А. Л. Маслов и Д. И. Аракчиев. Ежемесячное издание.

– «Баян», Тамбов, 1907–1909, с нотным приложением. Редактор-издатель П. Н. Богдашев. Ежемесячное издание.

– «Музыкальный современник». Петроград, 1915–1917. Редактор-издатель А. Н. Римский-Корсаков. Выходил 8 раз в год (с сентября по апрель), с приложением: «Хроника журнала “Музыкальный современник”» 2–4 раза в месяц.

– «Гусельки яровчатъ», Тамбов, с 1910 – Нижний Новгород, 1907–1914, с нотным приложением. Редактор – В. В. Лебедев, свящ., с 1910 –

А. М. Покровский. Издатель – П. Н. Рождественский; с 1910 – А. М. Покровский. Выходил 9 раз в год, с 1910 г. – ежемесячно.

Обзор трех наиболее известных музыкальных изданий Петербурга позволяет прикоснуться к живым процессам становления духовно-музыкальной культуры и города, и страны.

Ежемесячный петербургский журнал «Музыка и пение» («для пения одноголосного и хорового, фортепиано и других инструментов») был организован в 1894-м петербургским редактором-издателем П. К. Селиверстовым. Он имел также свою нотопечатню и свой нотный магазин, где продавались среди прочих и духовно-музыкальные ноты. В соответствии с заявленным предназначением, каждый номер журнала не только содержал литературную информацию об указанных областях музыкального творчества, но также имел обширное нотное приложение, охватывающее вокальные, хоровые и инструментальные пьесы. После кончины Селиверстова в 1905 г. главным редактором издания стал литератор и композитор М. А. Гольтисон. Будучи писателем, перу которого принадлежали разделы хроники и многие другие статьи, он был большим почитателем и пропагандистом русской духовной музыки. В редакторской рубрике «Церковно-хоровое дело» велась хроника новых событий: появления хоровых коллективов, концертов с оценкой содержания репертуара и качества исполнения, вновь изданных духовных сочинений. Также в этой рубрике отслеживались новые вакансии для регентов, давался обзор духовно-музыкальных событий не только в Санкт-Петербурге, но и в других городах России – в Москве, Иркутске, Пензе, Екатеринбурге, Керчи, Оренбурге, Тамбове и др. Кроме того, в других рубриках – «Музыкальное эхо», «Летопись Петербургской музыкальной жизни», «Библиография», «Хоровое и народно-певческое дело» – журнал публиковал сведения о новых сочинениях, о концертной жизни страны, предлагал диалоги с читателями по разным вопросам. Журнал также давал возможность читателю ознакомиться со статьями по духовной музыке из других изданий («Новое время», «Петербургские ведомости»).

В 1898 году Селиверстов пригласил к сотрудничеству свящ. Михаила Лисицына, для которого журнал на долгие годы стал «литературным рупором» – его статьи о духовной музыке в дальнейшем занимали самое значительное место на страницах издания. Среди прочих писателей о духовной музыке в журнале регулярно появляется имя Н. И. Привалова – автора статей о церковной археологии, о народной песне, о регентских курсах, об образовании регентов и певчих, некрологов. Он вел регулярные хроники регентских съездов. После внезапной кончины М. А. Гольтисона Привалов был приглашен в редакторы журнала. Реже на страницах журнала по вопросам духовной музыки высказывались и другие авторы – свящ. А. Игнатьев, свящ. А. Воронцов, свящ. Н. Курлов, С. Молчанов, нотоиздатель П. Селиверстов, критики Н. Компанейский, М. Леонович.

**Артёмова Е. Г.**

Параллельно с журналом «Музыка и пение» в 1894 году начало выходить другое, гораздо более значимое для музыкального сообщества петербургское издание «Русская музыкальная газета», инициатором и бессменным редактором которого до 1918 года был Н. Ф. Финдейзен. Сведения о событиях в духовной музыке содержались здесь почти в каждой рубрике. Например, в разделе «Биографии русских музыкальных деятелей» можно было прочесть развернутые очерки о деятельности и творчестве Д. Бортнянского, прот. Д. Разумовского, Г. Львова, Г. Львовского, А. Архангельского, С. Смоленского. Раздел «Периодическая печать о музыке» приводил тексты о церковном пении, опубликованные в других изданиях, например, статьи об учительских курсах церковного пения в разных городах России, о мероприятиях по развитию церковного пения в стране (из издания «Народное образование»), а также анализировал статьи о духовной музыке (из «Московских ведомостей») [8, 10]. В рубрике «Рецензии» публиковались отзывы критиков на новые книги о духовной музыке, а в «Музыкально-педагогическом отделе» – о преподавании пения, в том числе церковного, в учебных заведениях [9]. Отделы «Новая хоровая литература» и «Библиография» предлагали ознакомиться с новыми сборниками, в числе которых не последнее место занимали издания по духовной музыке. Раздел «Из словаря церковного пения» давал систематизацию имен, связанных с церковно-певческим искусством [13]. Кроме того, сведения о текущих концертах и мероприятиях в Петербурге находим в рубрике «Хроника. Санкт-Петербург» – в нем приводились не только характеристики хоровых коллективов и оценивалось качество исполнения, но также нередко анализировалась новая духовная музыка. Подобная рубрика сообщает и о мероприятиях в Москве. Немалое значение уделялось и вопросам истории и теории церковного пения [3].

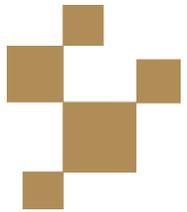
Если в первые годы журнал выходил ежемесячно, то с 1898 года он стал еженедельным, и в нем появился отдельный раздел «Церковное пение» (затем «Церковное пение и церковно-певческое дело»), объединивший все вопросы церковной музыки: историю, современные исследования, практику и композицию, информацию о церковно-музыкальной жизни страны, обзор и анализ изданных текстов и нот в области церковного пения.

«Русская музыкальная газета» имела ряд постоянных авторов по вопросам церковного пения: Н. И. Компанейский, чьи статьи о церковной музыке занимали самое значительное место, Н. Ф. Финдейзен, К. П. Нелидов. Нередко на страницах газеты появлялись статьи С. В. Смоленского, А. В. Преображенского. Участие этого петербургского издания в духовно-музыкальной жизни страны трудно переоценить: его исторические, теоретические и аналитические статьи играли и обобщающую, и направляющую роль для церковной музыки.

Не менее важным для отражения церковно-музыкальной жизни страны было еще одно ежемесячное петербургское издание – «Хоровое и регентское дело», основанное редактором-издателем П. А. Петровым в 1909 году и просуществовавшее до 1917 года. Появление журнала стало следствием особой консолидации церковно-певческих тружеников, инициировавших на Первом всероссийском съезде регентов издание профессионального органа печати, который должен быть «не только зеркалом-отражателем текущей действительности, но и тем моральным устоем, на который можно будет опереться всем, ищущим моральной поддержки и защиты...» [5; 42]. Журнал в действительности стал «зеркалом» духовно-музыкальной жизни страны – в нем нашли отражение все вопросы, касающиеся общественно-музыкальной жизни в области церковного пения: в подробностях печатались хроники и документы всех регентских съездов, освещались проблемы регентско-певческого образования в стране, поднимались исторические, теоретические, педагогические, исполнительские вопросы в области церковного пения. Одним из наиболее активных авторов журнала был А. В. Никольский, входивший в оргкомитет регентских обществ, съездов, курсов – в журнале публиковались его доклады на съездах, а также теоретические и исторические статьи о церковном пении. В «Хоровом и регентском деле» впервые был опубликован его важный теоретический труд «Формы русского церковного пения», вышедший затем в 1917 году отдельным изданием [12]. Также в обсуждении указанных вопросов принимали участие и другие постоянные авторы издания – Е. Витошинский, Ф. Владимирский, П. Петров. Достаточно много публиковался в журнале Н. Ковин, уделявший большое внимание вопросам регентского и школьного образования.

В дискуссиях о новой духовно-музыкальной композиции, о церковности духовной музыки принимали участие и многие известные авторы духовной музыки: А. В. Никольский, А. Т. Гречанинов, Е. М. Витошинский, Е. С. Азеев и другие [4, 6, 11]. Однако ведущая роль в анализе новой духовной музыки, в формулировке научно-теоретических идей ее нового направления принадлежала двум наиболее видным идеологам – петербургским публицистам, композиторам и регентам М. А. Лисицыну и Н. И. Компанейскому. Роль их критического творчества в духовно-музыкальных поисках рубежа XIX–XX столетий весьма существенна, и фундаментальному анализу их творчества посвящены отдельные опубликованные труды автора [1, 2].

Завершая обзор публицистической панорамы Петербурга рубежа XIX–XX вв., отразившей страницы истории, связанной с развитием духовно-музыкальной культуры Серебряного века, отметим важнейшее значение сохранившегося публицистического наследия для отечественной науки и духовно-музыкальной практики – наследия, которое благодаря активной публицистической деятельности того времени, доступно потомкам.



ЛИТЕРАТУРА

1. Артёмова, Е. Г. Прот. М. А. Лисицын – идеолог Нового направления духовной музыки / Е. Г. Артёмова // Вестник Православного Свято-Тихоновского университета. – 2014. – № V:1 (13). – С. 136-148.
2. Артёмова, Е. Г. Николай Компанейский – критик духовной музыки / Е. Г. Артёмова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2014. – № 3. – С. 248-251.
3. Болховитнов, Е., митр. Исторические рассуждения вообще о древнем христианском богослужбном пении / митр. Е. Болховитнов // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 7/8. – Стлб. 1019-1036.
4. Витошинский, Е. М. О церковности духовно-музыкальных сочинений / Е. М. Витошинский // Хоровое и регентское дело. – 1910. – № 2. – Стлб. 25-30.
5. Владимирский, В. Ф. Один из вопросов / В. Ф. Владимирский // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 2. – С. 41-43.
6. Гречанинов, А. Т. Где и как пробивать брешь? / А. Т. Гречанинов // Хоровое и регентское дело. – 1909. – № 1. – С. 3-8.
7. Лисицын, М. А., прот. Обзор новой духовно-музыкальной литературы / прот. М. А. Лисицын. – СПб, 1901. – 124 с.
8. Морев, И. Учительские курсы церковного пения в горах Казани / И. Морев // Русская музыкальная газета. – 1896. – №11. – Стлб. 1458-1494.
9. Нелидов, К. П. Музыка и пение в наших школах / К. П. Нелидов // Русская музыкальная газета. – 1901. – № 31/32, 33/34. – Стлб. 345-346.
10. Нелидов, К. П. О новом церковно-певческом сборнике / К. П. Нелидов // Русская музыкальная газета. – 1899. – № 37. – Стлб. 884-892.
11. Никольский, А. В. О «церковности» духовной музыки / А. В. Никольский // Хоровое и регентское дело. – 1910. – № 2. – С. 25-30.
12. Никольский, А. В. Формы русского церковного пения / А. В. Никольский. – Пг. : б. и., 1917. – 32 с.
13. Преображенский, А. В. Духовные композиторы и писатели по церковному пению / А. В. Преображенский // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 1. – Стлб. 102-111. – № 3. – Стлб. 405-414. – № 4. – Стлб. 621-630.
14. Преображенский, А. В. Придворная капелла 150 лет назад / А. В. Преображенский // Русская музыкальная газета. – 1902. – № 11. – Стлб. 321-327.

ARTYOMOVA E.G.

Doctor of Art Criticism, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU.
e-mail: ArtemovaEG@mgpu.ru

**JOURNALISTIC PANORAMA OF ST. PETERSBURG
AT THE TURN OF THE XXTH CENTURY IN THE CONTEXT OF
SPIRITUAL AND MUSICAL CULTURE OF THE SILVER AGE**

ANNOTATION. The article provides a journalistic panorama of St. Petersburg at the turn of the 19th–20th centuries, which reflects the historical processes in the spiritual and musical culture of the Silver Age. The author systematizes and analyzes musical and repetitive editions of the 19th - early 20th century concept, highlighting the most significant titles, headings, and problems. The exceptional importance of the preserved journalistic heritage for national history, science and spiritual and musical practice is noted.

KEYWORDS: journalistic panorama, St. Petersburg, spiritual and musical culture, Silver Age.

ПОРТНОВА Т.В.доктор искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения

Института искусств

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им А.Н. Косыгина»e-mail: infotatiana-p@mail.ru

**ФРАНЦУЗСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАНАДЫ XX ВЕКА:
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

АННОТАЦИЯ. Автор обращается к основным этапам развития канадской театральной системы, начиная с 1930-х годов, которые ознаменовались для национальной театральной школы крупными событиями и привели непосредственно к полному расцвету театра в 1960-х и последующих годах. Анализируется процесс от появления любительской труппы до сложения методологии «игры за кадром», разработанной актером и драматургом Г. Гелинасом (1909-1999). Особое внимание уделяется новаторскому творчеству Р. Лепажа как одному из самых ярких современных режиссеров и исполнителей, оказавших влияние на театрально-постановочные принципы Канады, доминирующие и в современной театральной режиссуре последних лет этой страны. В хронологию рассмотрения французских традиций в канадском театре включена информация о центрах, университетах, театрах, способствующих сложению национальной педагогической системы.

Ключевые слова: театр Канады, французские традиции, театральная система, постановочные принципы.



Актуальность исследования обусловлена получением представлений о характерных особенностях последовательного развития театрального искусства в Канаде, определении степени преемственности французских традиций в постановочной стилистике театральных представлений различных жанров, их значении в расширении возможностей выразительного языка театра и художественной образности канадского мировидения. Театральная культура является комплексом социально-творческого взаимодействия, которая в эпоху XX столетия претерпевает значительные изменения: движется от национального к интернациональному, от традиционных ценностей к инновациям. Поэтому основная цель статьи, основанная на проблемах становления и поэтапного развития французских традиций во взаимодействии с новыми, доминирующими канадскими особенностями и чертами позволяет поставить ряд исследовательских задач:

- проанализировать подходы к изучению особенностей театрального искусства Канады в контексте французских традиций;
- выявить компоненты концепта «Французские традиции в театральном искусстве Канады XX в.» с учетом последовательных периодов развития;
- рассмотреть направленность развития форм взаимодействия данных традиций в актерском и режиссерском творчестве.

Методология исследования опирается на последовательное рассмотрение основных тенденций развития театрального искусства Канады и воздействия на него французских влияний. Первые оценочные установки о картине развития культуры Канады сложились в результате знакомства с общими историко-культурологическими исследованиями [2,3,5,6]. Базовое значение имела информация, изложенная во французской антологии театра Квебека в XXI веке [11]. Для системного решения задач, поставленных в статье, в качестве источников использовались работы Рене Легри и Пьера Пейджа [12,13]. Также были привлечены труды русского режиссера К.С. Станиславского для сравнительного анализа театральных педагогических систем [7].

Французские театральные традиции в Канаде достаточно широко представлены в течение всего XX столетия. Несмотря на свою сравнительно долгую историю, франкоязычный театр в Канаде вступил в двадцатый век в проблемном состоянии. С момента своего возникновения театру во французской Канаде приходилось бороться за выживание, его существование находилось под угрозой из-за демографических и экономических факторов (относительно небольшое население распространилось на обширной территории, и до второй половины XIX века. Ситуацию осложняла слабо развитая транспортная система) и, что наиболее важно, франкоязычное население сталкивалось с частым и упорным противодействием римско-католической церкви, к которой тяготело подавляющее большинство



канадских франкоязычных граждан до конца XX века [14]. Главным образом из-за этих факторов сценическое искусство оставалось решительно любительским, цикличным и маргинальным до последнего десятилетия XIX века. Спустя двести лет становится очевидным, что театр, несмотря на многочисленные препятствия, с которыми он столкнулся, сумел не только выжить, но и процветать. Последняя четверть девятнадцатого века была отмечена все более частыми визитами профессиональных трупп из Франции, особенно тех, которые сопровождали Сару Бернар в девяти турах, которые она совершила в Квебек и Монреаль в период 1880–1918 гг. [14].

Церковь серьезно отреагировала на сексуально разрешительные бульварные пьесы, которые предлагали эти труппы, и на «аморальных» актеров, которые предлагали их. Но, естественно, местные любительские группы начали подражать этому репертуару, часто адаптируя его к местным нормам и обычаям. В то же время американские предприниматели усилили свой контроль над коммерческим театром, заменив традиционные акционерные компании «звездной системой», что способствовало созданию местных полупрофессионалов, которые могли бы при небольших затратах поставлять вспомогательный состав и нештатные массовки, необходимые для производства в стиле Нью-Йорка. В результате в 1890-х годах в Монреале начали появляться первые профессиональные компании, объединяющие местных актеров, говорящих на французском языке, и начался период, часто называемый «золотым веком» театра в этом городе.

Однако такой «Золотой век» исчерпал себя с началом Первой мировой войны, но еще до этого его блеск начал исчезать с появлением кино и американского эстрадного театра. После войны кино и туристические компании из-за рубежа соперничали с бурлеском (французский термин включает водевиль, эстрадный и английский бурлеск), последнее влияние становилось все более коварным, поскольку оно адаптировалось к местной дикции и темам. С появлением фильмов на радио, места для традиционного франкоязычного театра практически не осталось [12].

К началу 30-х годов радио стало важнейшим средством культурной солидарности, которое знала Французская Канада, поскольку теперь впервые можно преодолеть фундаментальную проблему демографического рассредоточения [13]. Многие из тех актеров, кто работал на радио, пришли из театра, и успешная новая среда, изначально пагубная для сценического искусства, вскоре помогла им косвенно, так как впервые что-то, приближающееся к финансовой безопасности, стало возможным благодаря радиопередаче.

Сценаристы-актеры, такие как Генри Дейглун и Анри Летондал, легко перемещались между сценой и радиоволнами, много писали для обоих СМИ, при этом их самые успешные работы (например, «Кер де Маман»

Дейглуна) иногда экранизировались. Между тем, в самые худшие годы депрессии бурлески продолжали процветать, и их влияние ощущалось на сцене и на радио [13]. Такое изменение «театрального климата» не могло не отразиться на театральной педагогике франкоязычного канадского театра, поскольку акцент в актерской деятельности сместился с визуализации на голос, основным компонентом обучения стала сценическая речь и игра «за кадром». Это привело, с одной стороны, к обширному заимствованию из американских педагогических систем методов, в том числе – к адаптированному методу режиссера Р. Болеславского [4].

1930-е годы ознаменовались для канадской театральной школы двумя крупными событиями, которые привели непосредственно к полному расцвету театра в 1960-х и последующих годах. Первым из них стало появление группы хорошо подготовленных любителей «Compagnons de Saint-Laurent» - по иронии судьбы, под руководством католического священника Эмиля Лего, первоначально находившегося в Монреальском колледже. Из этих любителей пришли профессиональные актеры, режиссеры, дизайнеры и техники, которые продолжали формировать Квебекский театр до наших дней. Вторым событием стало формирование педагогической системы «игры за кадром», разработанной Гратьеном Гелинасом, который адаптировал свою профессию актера для радио и сценических ревю. К концу Второй мировой войны преданные выпускники «Legault» вселили новую жизнь в театральный процесс; и премьера первого полнометражного сценического спектакля Желинаса «Тит-Кок» (1948) навсегда изменила местную драматургию. Полное влияние этих двух факторов ощущалось в течение следующего десятилетия.

Именно в этот период были созданы основные театральные институты: Le Rideau Vert (1948), компания, основанная Иветт Бринд'Амур; Le Théâtre du Nouveau Monde (1951), наиболее уважаемая и влиятельная из существующих театральных компаний во французской Канаде, основанная бывшими членами Compagnons Legault; и Национальная театральная школа / Ecole nationale du théâtre (1960), где Жан-Гаскон и Мишель Сен-Дени были его первыми режиссерами-педагогами. 1950-е годы также стали свидетелями появления летнего театра и внезапного изобилия небольших «Théâtres de Poche», часто действующих в прямом противоречии с политикой и репертуаром традиционных канадских компаний, таких как «The Du Nouveau Monde» в Торонто [12].

Следовательно, 1960-е годы были десятилетием бурного расцвета в театре, ознаменованного восторженным иконоборчеством, большая часть которого, по иронии судьбы, была направлена против существующих институтов, особенно правительственных. После 1968 года в канадской театральной традиции возникла новая и популярная до сих пор школа драматурга Квебека Мишеля Тремблея. Настоящая

педагогическая революция, вдохновленная Трэмблеем, была прежде всего сосредоточена на выборе языка (в его случае, форма квебекского французского, известная как *joual* – обнищавший, сильно англизированный диалект городского пролетариата, до сих пор считавшийся непригодным для общественного использования, за исключением бурлескного). Критики, поначалу слишком потрясенные этим языком, чтобы оценить великолепную оригинальность, поэзию и силу драмы Трэмблея, были в основном враждебными. Но в течение нескольких лет битва была выиграна и на этой арене, что было наглядно продемонстрировано внезапным всплеском пьес, написанных в *joual*. К 1970 году половина ежегодных сценических постановок в Квебеке была посвящена местным произведениям, что стало решающим событием в эволюции театра в провинции [12]. Провокационный, состязательный и сепаратистский тон большей части драмы, написанной в начале 1970-х годов – большая часть ее составлена и исполнена коллективистскими труппами, многие из них – анархистские или марксистские - заметно изменились после 1976 года, года, когда к власти пришло первое независимое правительство в Квебеке. После этого основная драма и театр стали менее узко интроспективными и гораздо более универсальными, что представляло собой здоровое противоядие от некоторых излишков предшествующих пятнадцать лет. В начале 1980-х годов возникли серьезные проблемы, большинство из которых имели экономическое происхождение.

В то же время общее качество сценографии и дизайна костюмов, режиссуры и актерского мастерства продолжало впечатляюще расти, равно как и уровень драматической композиции. Трэмблей продолжал писать главные пьесы (его «*Albertine en cinq temps*», 1984, многие канадские педагоги считают самой лучшей франкоязычной пьесой на сегодняшний день) [10], к которому присоединились часть драматургов-сторонников системы «бедного театра», в частности Мишель-Марк Бушар, Норманд Шорет, Рене-Даниэль Дюбуа, Роберт Лепаж и Жан-Пьер Ронфард. Также появилось внушительное поколение женщин-педагогов, большинство из которых были активными феминистками в своих взглядах, во главе с Мари Лаберже, Жоветт Маршо, Элизабет Бурже и Марис Пелетиер. Многие из последних пьес были поставлены женскими труппами, такими как «Театральный женский вечер» Монреаля и коммуна Квебек-Сити-Мари.

Канадская драма, как на английском, так и на французском языках медленно выходила на международную арену в течение всего XX века, несмотря на активные усилия по поощрению новых пьес. Наиболее престижным был ежегодный Шекспировский фестиваль в Стратфорде, Онтарио, основанный в 1953 году Тайроном Гатри, он продолжал на рубеже XX века демонстрировать неизменно высокий стандарт работы и привлекать некоторых из лучших канадских и британских актеров.



В отличие от Соединенных Штатов, Канада сосредоточилась на региональных театрах, а компании, созданные в 1950-х и 60-х годах по всей стране, по-прежнему играют важную роль в XXI веке. Однако в качестве крупных населенных пунктов Торонто и Монреаль оставались наиболее важными центрами канадского театра, а основанный в Оттаве Канадский совет по искусству (Conseil des Arts du Canada; создан в 1957 году) остается по сей день основным источником государственных субсидий [9].

Начиная с 1990-х годов канадский театр столкнулся с новыми проблемами, создаваемыми импортными американскими блокбастерами, бюджеты которых превышали бюджеты региональных театров и небольших компаний, специализирующихся на работе в Канаде. Тем не менее, живой театр сохранился, и многочисленные малые и средние фестивали представляли альтернативы зрителям, не попавшим на Стратфордский Шекспировский фестиваль.

Собственно педагогические системы Канады появились относительно недавно, по сравнению с Западной Европой, но получили поддержку многих канадских режиссеров. В частности, в канадской театральной педагогике 1990-х годов появился Роберт Лепаж как один из самых динамичных режиссеров, драматургов и исполнителей. Его новаторские пьесы включают «Иглы и опиум» (1991), «Семь ручьев реки Ота» (1994) и «Геометрия чудес» (1998), последние из которых основаны на жизни и философии американского архитектора Фрэнка Ллойда Райта и греко-армянского мистика Георгия Гурджиева. В театральной педагогической системе Робера Лапажа, в отличие от системы К. Станиславского, присутствует целый ряд производственных ценностей, не предъявляя чрезмерных требований к исполнителям, минимум навыков интерпретации и расширение процесса импровизированной драмы [8].

Одним из широко используемых педагогических подходов, отражающих традиции канадского национального театра, является коллективное создание антологической программы. Термин антология относится к одному виду коллективного творчества, введенному в начале 1970-х годов Дэвидом Кемпом (1972) в Королевском университете и впоследствии принятым режиссерами и педагогами в Онтарио и за его пределами. Канадский метод онтологии – это, по сути, тематически объединенная презентация, в которой, как правило, отсутствует центральная сюжетная линия, но она включает в себя множество драматических компонентов – сцены из сценариев пьес, импровизированных сцен и упражнений, поэзию (интерпретированную драматически или устно), музыку, театрализованные выдержки из не драматической литературы и объединяет все это в один формат театрального диалога со зрителем.

Судя по постановкам последних десяти лет (период с 2009 по 2019 гг.), в современном канадском театре доминирует классическая версия

традиционного подхода Робера Лепаж, в театральной концепции которого присутствует обязательный юмор, когда актер не должен слишком серьезно воспринимать то, что он пытается донести до зрителя, даже если это роль трагического плана [1]. Канадские педагоги и режиссеры применяют сочетание процессуальной драмы и дисциплины в целях достижения этой сложной цели.

Еще одной педагогической системой, ставшей для Канады классической, и получившей широкое распространение в XX веке, стала педагогика театральной адаптации русского эмигранта, актера и драматурга Михаила Чехова (племянника А.П. Чехова).

Центральными элементами данной педагогической системы являются следующие постулаты: 1. Воображаемая аудитория и чувство формы (воображение актера уже содержит все творческие импульсы и идеальные образы, необходимые для работы в театре. Во-первых, воображение преобразует драматические образы в воображаемые объекты сознания актера. Затем он преобразует эти образы в уникальных существ, которых актер включает на сцене с помощью своего психофизического аппарата; 2. Работа над текстовой адаптацией имеет схожие черты. Во-первых, воображение писателя превращает исходную среду и персонажей в воображаемые формы сознания. Затем актер-адаптер записывает жизнь этих воображаемых фигур в диалоге, создавая план реализации образа на сцене; 3. Упражнения М. Чехова по актерскому мастерству, которые начинаются в актерской работе с чувством целостности и завершаются тем, что он / она производит психологический портрет своей роли, соответствующий его / ее первому впечатлению о персонаже.

Таким образом, данная система предлагает актерам фокусироваться только на основных чертах исходного материала и помогает им раскрыть свое собственное художественное видение роли.

Ярким примером такого синтеза педагогических систем XX века являются постановки целого ряда современных канадских театров: «Фабрика» (Торонто), в котором утвердился метод канадского драматурга Джорджа Уокера (синтез педагогических западноевропейского и русского театров, в частности П. Брука и К. Станиславского); Театр «Известные люди игроки» в Торонто (Famous People Players Dinner Theatre), созданный в духе кафе-клуба, принявший за основу американскую систему Джереми О. Харриса и частично – метод американского режиссера Эллен Стюарт в камерном формате кафе-клуба); Театр искусства «Родная земля» (Торонто), в котором помимо классической системы К. Станиславского присутствует этническая традиция музыкального и игрового искусства коренных канадцев; «Театр танца» Дэни Гроссмана, который предлагает собственную систему слияния музыки, танца и игровой работы, не похожую на бродвейский



развлекательный театр, а скорее перенявший традиции китайской оперы, а также отчасти – методы Роберта Лепажя.

Таким образом, можно сделать вывод: в канадской театральной педагогике в самом широкой ее понимании происходит синтез традиций XX века Западной Европы, в основном – заимствования из Франции, Америки – система П. Брука, М. Чехова, но преобладающими остаются национальные канадские педагогические системы Гратьена Гелинаса (формат радиотеатра и аудиоспектаклей), Роберта Лепажя и Мишеля Треблея для франкоговорящего Квебека; Г. Рингвуд, Дэвида Кемпа и Джорджа Уокера для англоговорящего театра Канады. Придерживаясь концепции игрового театра, канадская театральная педагогика, несмотря на собственно национальные новые формы и методы, сохраняет приверженность французской школе авангарда и канадским традиционным педагогическим системам с небольшими вкраплениями популярной до сих пор системы М. Чехова. В отличие от развлекательных и социальных театров Америки, в педагогических системах Канады преобладает концепция «интеллектуального театра», основанного на классическом понимании актерского мастерства как перевоплощения в образ. При этом канадский театр не ставит развлечение на первый план, в его системах педагогики существует один непреложный принцип: любая идея должна быть осмысленной. Поэтому для канадских театральных постановок не характерен и радикальный постмодерн, который захлестнул театры Восточной Европы. Канадский театр прочно стоит на фундаменте разумного баланса между классикой XX века в педагогической системе и осмысленными инновациями, которые способны не только привлечь и развлечь зрителя, но и дать ему повод для размышлений.

По мере того, как население Канады становится все более этнически разнообразным, спектакли становятся все более многоплановыми, а канадский театр обогащается новыми педагогическими методами. Современный театр Канады отражает богатое разнообразие региональных и культурных идентичностей. Сегодня официальная культурная политика Канады состоит в сохранении традиций различных этнических групп и, вместе с тем, в преодолении их самоизоляции, что создает благоприятную культурную атмосферу для многонациональной страны, где есть место и театральной культуре, основанной, на подлинном искусстве разных народов.



ЛИТЕРАТУРА

1. Вайс М. Лепаж и Мнушкина против «культурного присвоения»: театр против реальной жизни // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. – С. 25-31
2. История и культура Канады. Библиография. Под ред. Коленеко В.А. М.: РАН, 2004. – 96 с.
3. Казачун Г.А., Хабибулин В.А. Русское драматическое театральное искусство в Канаде // Culture and Civilization. 2018, Vol. 8, Is. 1A. – С. 92-103
4. Литаврина М.Г. Американская игра и «русский метод». Ричард Болеславский и его нью-йоркская студия: попытка интеграции // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «УРСС», 2000. – С. 374–391
5. Переосмысление Канады: кросс-культурные размышления о Канадском обществе: сб. статей. Вып. 2. Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2003. – 242 с.
6. Сороко-Цюпа, О. С. История Канады : учеб. пособие / О. С. Сороко-Цюпа. М.: Высш. шк., 1985. – 304 с.
7. Станиславский К.С. Творческое наследие. Материалы, письма, исследования. Институт истории искусств. Издательство Академии наук СССР. – М.: 1955. – 700 с.
8. Щукина Т.А. Робер Лепаж и российско-канадские культурные связи // Канадский ежегодник. Вып.21. – С. 273-295
9. Canadian Theatre History. Canadian Theatre Encyclopedia. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Canadian%20Theatre%20History>
10. Canadian Stage presents innovative contemporary models. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.canadianstage.com/Online/default.asp>
11. Etienne-F. (2015). Duval Anthologie thématique du théâtre québécois au XXIe siècle. Éditions Leméac. – 244 p.
12. Pierre Page (2014). Répertoire de dramatiques Québécois à la télévision, 1952-1977. Éditions Fides. – 122 p.
13. Renée Legris (2016). Robert Choquette, romancier et dramaturge de la \ radio-télévision. Éditions Fides. – 156 p.
14. Nardocchio F.E. (2016). Theatre and Politics in Modern Québec. 2-nd edition. University of Alberta. – 157 p.

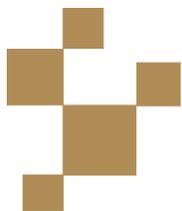
PORTNOVA T.V.

Doctor of Art Criticism, Professor
Department of Art History of the Institute of Arts
A.N. Kosygin Russian State University.
e-mail: infotatiana-p@mail.ru

**FRENCH TRADITIONS
IN THEATRE OF CANADA OF THE XXTH CENTURY:
PEDAGOGICAL THEORY AND PERFORMING**

ANNOTATION. The article reveals the main stages of the Canadian theatrical system development since 1930s, marked by significant events having contributed to a Golden Age of the national theatre in 1960s and later period. It covers the process from the appearance of an amateur troupe to the formation of the "playing behind the scenes" methodology, developed by the actor and playwright G. Gelinas (1909-1999). Particular attention is paid to the innovative work of R. Lepage as one of the brightest modern directors and performers who influenced the theatrical and staging principles of Canada, which dominated the modern theater tendencies of the last years in the country. The chronology of the French traditions influence on the Canadian theater includes information on centers, universities, theaters that contribute to the formation of the national pedagogical system.

KEYWORDS: theater of Canada, French traditions, theatrical system, staging principles.



ЩЕРБАКОВА Е.Н.

преподаватель 6-й кафедры русского языка
ФГКВОУ ВО «Краснодарское высшего военного училище
им. генерала армии С.М. Штеменко»
e-mail: sherbakova120559elena@mail.ru



БОГАТЫРСКАЯ ТЕМА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

АННОТАЦИЯ. Через призму наследия отечественных мастеров визуального искусства конца XIX – третьей четверти XX столетия в статье проводится анализ художественной традиции обращения к мотивам русского эпоса, в центре которого – образ русских богатырей и их подвиги. Былинные сюжеты, где фигуры героических персонажей, помимо того, что служили популяризации русской культуры, обрели символическое значение защитников своего отчества, а также христианской веры, легли в основу живописных полотен таких прославленных русских художников как В. М. Васнецов, М. Врубель, И. Билибин, Н. Рерих, К. Васильев. Несмотря на то что каждый из упомянутых художников воплощает в образах богатырей свои собственные представления о славном историческом прошлом России, выказывая, тем самым, веру в ее настоящее и будущее, все они опираются на фундамент, заложенный в своих работах В. М. Васнецовым.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Васнецов, богатырская тема, русский эпос в живописи, герои былин в искусстве.





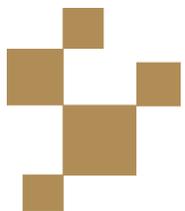
течение двадцати лет, возвращаясь, время от времени, к идее создания образов былинных защитников Древней Руси – Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича –, работал Виктор Михайлович Васнецов над картиной «Богатыри». Десять лет прошло от карандашного наброска богатырей до начала работы над огромным полотном. Изучая народные сказания, долгое время В. М. Васнецов искал прототипы богатырей.

Крестьянин Владимирской губернии, Иван Петров, послужил натурщиком для Ильи Муромца; Андрей Мамонтов, сын мецената С. И. Мамонтова, стал прообразом Алеши Поповича, а Добрыню Никитича В. М. Васнецов писал с себя. После прочтения былины «Илья Муромец и разбойники», художник работает параллельно над другим былинным сюжетом – «Витязь на распутье» (1882) [3].

В центре картины изображен сбоку, со спины, со склоненной в задумчивости головой могучий воин на богатырском коне, вооруженный копьем, предназначенным для пеших воинов, а не для всадников (намек на то, что, даже потеряв коня, витязь сразится с недругом), булавой, за спиной – щит, лук, колчан со стрелами; на голове – шлем-шишак с кольчужной бармицей; поверх его одежды – простая кольчуга, сверху – металлические пластины. К сожалению, лица воина разглядеть невозможно. Его конь, верный соратник, тоже с опущенной головой. А виной всему – роковой камень, который преградил путь. Фон полотна усиливает мрачное настроение картины: разбросанные повсюду человеческие черепа и кости, кружащиеся черные вороны, вечернее небо... Но никакого распутья для богатыря не может быть: только вперед, на бой со смертью [4].

В «Богатырях» (1881–1898) же В. Васнецова Илья Муромец, оставаясь центральной фигурой, не имеет почти ничего общего с печальным витязем у камня. Наоборот, Илья Муромец, являясь воплощением жизненной силы и физической мощи, гораздо превосходит в этом и хмурого Добрыню Никитича, и лукавого Алешу Поповича. Специально подчеркнем, что и одеяние, и доспехи богатырей у всех разные [6].

Илья Муромец – крестьянский сын – самый старший и могучий богатырь. На нем простая кольчуга, которую он носит поверх одежды, грубая рукавица, самые обычные сапоги, на голове – невысокий шлем-шишак. Илья вооружен стальным щитом, копьем и показывающей богатырскую силу героя огромной стальной палицей, также видны стрелы, следовательно, у него есть еще и лук. Лицо Ильи широкое с большими скулами, бородой, говорит о его крестьянском происхождении. Глаза его очень серьезные, он зорко смотрит в сторону, а брови нахмурены. Под ним могучий вороной конь, тяжел, как земля, и очень красив, смотрящий с легким укором туда же, куда и хозяин. Вне всяких сомнений, вооружение Ильи Муромца полностью отвечает его статусу крестьянского сына.



Добрыня Никитич – сын рязанского воеводы Никиты. Судя по его доспехам и вооружению, можно сказать, что Добрыня с детства готовил себя для воинского дела. Согласимся, чтобы сражаться в таких доспехах, как у него, нужны богатырская сила и большая выносливость. На нем чешуйчатый доспех с дощатой защитой рук от плеча до локтя, который надет поверх двух кольчуг. Кстати, нижняя кольчуга еще и с длинными рукавами. На голове – дорогой цилиндрический шлем с полями. Оружие Добрыни служит примером его высокого положения в обществе: круглый красный щит с небольшим плоским умбоном и многочисленными заклепками, дорогостоящий меч, который требует от своего владельца гораздо лучших навыков боя, чем копье и булава Ильи Муромца.

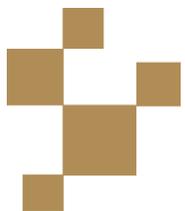
Более того, как видим, меч – единственное оружие Добрыни. Орлиный взгляд Добрыни суров. Его борода длинна и хорошо уложена. Он дальновиден. Добрыня Никитич моложе Ильи Муромца. Конь его под стать хозяину: ухожен и бел, быстр, как ветер. Кажется, что его конь словно говорит хозяину о приближении недруга. Тем не менее, конь Добрыни явно уступает размерами коню Ильи, что говорит о превосходстве физической мощи Ильи Муромца над Добрыней Никитичем. Что же касается вооружения, то оно, безусловно, указывает на высокий социальный статус богатыря Добрыни.

Алеша Попович – из семьи священника. На нем кольчуга, поверх которой присутствуют элементы рыцарских лат, наплечники, на груди – дополнительные металлические пластины. На голове – шлем-шишак в половецком стиле с кольчужной защитой шеи и надплечий. Лук у него разрывчатый, тетива – каленая, стрела – быстрая. Рукоять меча его выглядывает справа. Алеша возит с собой гусли. Он самый молодой и без бороды, худой, взгляд его лукав, косит в сторону. Кажется, будто он замышляет какую-то хитрость. Под ним – горяч, как огонь, рыжий конь с белым пятнышком на лбу, со светлой ухоженной гривой. Судя по вооружению и доспехам Алешы, можно уверенно сказать лишь одно: он не беден, но и не богат, т.е. среднего достатка.

Образы богатырей занимают огромную площадь на полотне. Используя специальные художественные приемы, живописец подчеркивает мощь и монументальность их образов.

В 1914 г. Васнецов еще раз пишет Илью Муромца – и опять по-новому. «Богатырский скок» (1914) представляет богатыря ловким бравым воином. Динамика и подвижность богатыря истолковываются предельно однозначно: он рвется в бой! Тем не менее, зритель видит перед собой не конкретное, знакомое по прежним полотнам лицо, а абстрактного героя, чей собирательный образ вбирает в себя отдельные приметы каждого из персонажей картины «Богатыри».

На нем богатые доспехи (пластинчатая кольчуга закрывает тело всадника, шлем с бармицей, густая бармица укрывает плечи, наручи до локтей), которые переливаются на утреннем солнце. Витязь хорошо



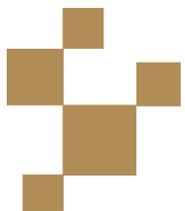
вооружен (колчан со стрелами, тяжелый кистень для ближнего боя, копье для дальнего боя, тяжелый миндалевидный щит), одна рука крепко сжимает щит, меч на поясе и копье у седла, в другой его руке – хлыст, которым он держит коня в подчинении. Герой немного нахмурен, он смотрит вдаль: не показался ли там враг. Витязь могуч. Конь под стать ему – сильный, выносливый, богато украшен и сказочно красив. Он ожидает команды, напряжен и внимателен.

И вот свист хлыста раздается в воздухе. Богатырь и конь совершают великолепный богатырский скак. Они – единое целое, символизирующее волю к победе и силу русских воинов. На заднем плане картины – страх и опасность, но не стоит бояться: деревья и холм выглядят миниатюрными в сравнении с богатырем и конем.

Одновременно с «Богатырями» Васнецова свое видение образа Ильи Муромца, сказочного богатыря, представляет М. Врубель. На картине М. Врубеля «Богатырь» (1899) изображен богато одетый былинный воин, лесной, сказочный, курчавый, с бородой. На нем дорогая кольчуга, цилиндроконический шлем с козырьком. Богатырь у художника хоть и небывалой мощи, преувеличенно тяжелый по комплекции, грузно сидящий на не менее сказочно мощном, богато убранном коне, но с удивительно детскими и наивными глазами. Взгляд его обращен во вне, но как бы бесстрастно спокоен, невозмутим. Однако тесные рамки картины не позволяют оценить его как взгляд вдаль, как взгляд человека, который находится в дозоре. Его верный конь, словно вырастает из земли, сливаясь с ней и впитывая в себя всю силу матушки-земли, родной природы. Лес, окружающий героя, багряное вечернее небо над головой также полны сказочных и фантастических деталей [2].

Подобно Врубелю, оригинальный взгляд на русский эпос предложил и Андрей Рябушкин, для которого богатырская тематика – цикл отважных героев, которым он старался придать как можно больше индивидуальных черт. Так, на картине А. Рябушкина «Илья Муромец» (1895) богатырь изображается в полный рост, в своих латах и оружии: на нем простая кольчуга, наручи до локтей, шлем-шишак; герой вооружен копьем, луком, колчаном со стрелами, деревянной дубиной, металлической палицей. Его богатырская мощь и величавость видны при общении со старцем возле дворянского дома. Илья Муромец после боя пришел к царю с пленником. Враг повержен, а Илья Муромец готов идти в новый бой. Сильный конь богатыря спрятан за его широкой спиной, но зритель понимает, что это его верный помощник.

На картине «Святогор» (1895) художник изобразил на близком расстоянии морду лошади и всадника, благодаря чему создается впечатление, что Святогор-великан едет по земле, минуя горы, валуны. Никто не пытается противоречить его богатырскому величию: ни птицы, летящие мимо, ни пробегающие мимо звери.



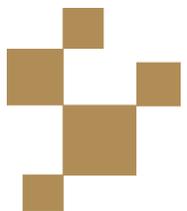
На картине «Микула Селянинович» (1895) изображен богатырь, который смотрит вдаль, словно оглядывая просторы. Его задача – убедиться, не затаилась ли где беда, не бежит ли враг из-за дальних холмов? На его широком лице чувствуется умиротворение человека, крепко стоящего на земле. Не боясь тяжелой крестьянской работы, он живет своим трудом, обрабатывая поля, выращивая зерно и получая ароматный хлеб. Потому так ловки его сильные руки, которыми Микула запрягает своего коня. Способный поднять непомерную тягу земную, он вровень со своим боевым конем пашет черную землю. Из верхней одежды на нем рубаха, слегка оголяющая его мощную грудь, на подоле рубахи – ручная вышивка. На голове – привычная для всех мужиков того времени шапка. Перед нами – богатырь-труженик, богатырь-пахарь.

Благодаря «Богатырям» Васнецова мир узнал и художника И. Билибина¹. Примечательно, что своих богатырей он рисовал мало похожими друг на друга. В частности, на картине «Вольга» (1903) щит, конская упряжь и одежда богатыря поражают орнаментальным богатством. Поверх расшитой узорами рубашки надета кольчуга, на голове – шлем-шишак с бармицей, укрывающей плечи богатыря. Богатырь вооружен копьем, мечом, за щитом видна палица. Перед нашим взором предстает целая армия русских воинов. Подобно тому, как это происходит в былинах или сказаниях, на картине «Вольга» фигуры воинов идеализированы – все одинакового роста, безбородые, с глазами, полными отваги.

Еще один богатырский образ запечатлен И. Билибиным на картине «Пречудный богатырь Бова Королевич» (1911). Бова Королевич – лубочный герой, несколько отличающийся от остальных богатырей, запечатленных в русском богатырском фольклоре. Бова – аналог рыцаря Бово д'Антоня, героя средневекового французского романа. Несмотря на «заморское» происхождение, данный образ был очень популярен в народном фольклоре.

Богатырь изображен, сидя на нарядно убранном коне, одетый в доспехи ярких цветов. Головной убор его украшен богатым орнаментом, так же богато выглядит и кольчуга, из-под которой видна рубашка с узорами на рукавах и подоле. На плечах – темно-красная накидка. На ногах – красные сапоги. В руках – копье с поблескивающим острым наконечником, украшенное развивающейся тканью. На заднем плане виден город, который, возможно, находится под неусыпной охраной «пречудного богатыря» [7].

¹ Знаменательно, что в 1991 году российские зрители увидели мультфильм «Иван-царевич и Серый Волк» (режиссер Г. Баринев, студия «Кристалл филмз»), снятый по рисункам И. Билибина. Музыкальное сопровождение включает в себя как классику (произведения Н. Римского-Корсакова), так и современность (произведения Ш. Каллоша и В. Чернышова).



На картине И. Билибина «Тридцать три богатыря» (1905) запечатлен момент появления богатырей в ночи из морской пены. Их ровный строй делит картину по диагонали. Это действительно богатыри: крепкие, сильные, одеты в боевые доспехи, всегда готовы к бою. На них серебристые кольчуги и шлемы-шишаки с бармицей, которые оттеняют ярко-красные сапоги и такие же рукавицы. Вооружены они копьями, острые наконечники которых поблескивают, а также и мечами. Их головы слегка опущены. То, что на их лицах нет бород, свидетельствует лишь об их молодости. Напротив, у дядки Черномора таковая присутствует, поражая зрителя своими размерами и белизной – знаком седины, а значит – возраста ее носителя. Важно заметить, что богатырская тема раскрывается И. Билибиным вне какой-либо идеологии, что служит отличительной чертой изображенных им героев.

В свою очередь, Н. Рерих, воспитанный, как и Билибин, на Репине и Васнецове, видел богатырей иначе. Ставя перед собой цель досконального изучения древнерусской культуры, он отстаивал следующую позицию. Богатыри – не только силачи и патриоты, но и защитники христианской веры.

Например, на картине «Илья Муромец» (1910) главный персонаж русских былин и сказок изображен сильным, крепким, в блестящих латах, шлеме-шишаке с бармицей. Из-под стальной кольчуги выглядывает домотканная рубаха с вышитым орнаментом. Сидя верхом на белом коне, Илья в кого-то целится из лука, колчан его полон стрел. Конь под стать своему хозяину – крепкий, приземистый, в богатой сбруе.

Богатырь изображен среди картин древнерусской природы. Создается впечатление, что поля, леса, реки и озера за спиной храброго воина надежно защищены. Вдали видны белоснежные церкви с золотыми куполами. Однако по мере того, как художник углублялся в эзотерику, богатыри Рериха все отдаленнее напоминали своим обликом героев, изображенных его предшественниками. Тем не менее, в самые опасные для Отечества годы былинные богатыри вновь становились на защиту родной земли. Так, ближе ко Второй мировой войне Рерих создает картину «Святогор» (1938), на которой центральный персонаж потрясает своей стихийной мощью.

Обращаясь к образам, отсылающим нашу память к великим страницам истории России, Н. Рерих таким образом предрекает победу русского народа над фашизмом. Святогор – огромный великан, с длинной белой бородой, суровым взглядом, в латах, блестящем шлеме, напоминающем вершины гор, переливающимся в лучах солнечного света. Его гигантский белогривый конь стоит под ним с опущенной головой. Само его имя – Святогор – указывает не только на связь с горами, но и на их священный характер.

Вот как описывается образ Святогора в сказке «Святогор-богатырь»: «Высоки на Руси Святые горы, глубоки их ущелья, страшны пропасти.



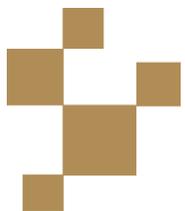
Не растет там ни березка, ни дуб, ни сосна, ни зеленая трава... Только богатырь Святогор разъезжает между утесов на своем могучем коне... Ростом богатырь Святогор выше темного леса, головой облака подпирает, едет по горам – горы под ним шатаются, в реку едет – вся вода из реки выплеснется... Не держит его земля, только каменные утесы святогорские под тяжестью его не рушатся, не падают, только их хребты не трещат под копытами его коня богатырского» [1].

Картина «Богатыри проснулись» – вершина богатырской эзотерики Рериха (1940). Подобно античному герою, который, падая в сражении, удесятерил свои силы, получая поддержку от земли, приходящейся ему матерью, Рерих пишет своих богатырей на фоне земляной глыбы. Их очертания помогают понять, что некогда многие славные воины в праведной битве заслужили себе великую награду – стать неотъемлемой частью родной земли, обретя в ее лоне право на новое рождение.

Окаменевшие, но бессмертные оставили они на время в стороне свое боевое оружие – мечи и щиты. Однако, почувствовав новую напасть на землю русскую, они начинают просыпаться, приподнимаясь для того, чтобы выйти из своего убежища и оказаться вместе с теми, кто уже готов вступить с врагом в сражение, ожидая у выхода из пещеры команды. Их вождь отмечен плащом красного цвета – цвета не только крови, но и особого избранничества, красоты, славы! Знаменательно, что картина была написана в то время, когда Вторая мировая война с неотвратимостью расплзлась по миру.

Полотно Рериха – предостережение и, одновременно, непоколебимая вера в свой народ, который в отчаянные для России годы встает плечом к плечу, принимая эстафету великих побед от своих пращуров. Таким образом, богатыри Н. Рериха – новые защитники традиционных русских ценностей, которые ждут своего часа, чтобы продемонстрировать миру святорусскую мощь.

На картине советского художника К. Васильева «Огненный меч» (1974) изображен Вольга Святославович, в вытянутой правой руке которого – огненный меч. Прожигая языками пламени ограниченное рамками картины пространство, это орудие праведного гнева словно врывается в реальную жизнь. Так богатырь, подобно Прометею, передает небесный огонь людям. На его голове шлем с прикрепленным наносником и защитными кольцами бармицы, падающими на плечи героя. Облачен он в кольчугу с большим стальным диском на груди, за его спиной – огненно-красный плащ, в левой руке – большой круглый щит, украшенный изображением волчьей головы. Все остальное – щука, сокол, баран – обрамляющие картину ипостаси легендарного богатыря, которой мог принимать на себя облик зверя, птицы и рыбы, вбирая в себя силы воды, неба и земли [5].



Очередная картина, написанная К. Васильевым в 1974 г., была названа художником «Русский витязь». На ней изображен богатырь на фоне облаков, очертания которых напоминают щуку, барана и сокола. Богатырь стоит в полном боевом снаряжении, ожидая схватки с врагом. Его мужественное лицо и напряженные, сосредоточенные глаза смотрят вдаль, а поднятый холодный стальной клинок готов в любую секунду преобразоваться в огненный меч.

Кольчуга витязя обрамлена большим золотым диском и боковыми золотыми квадратами, что символизирует солнце. Изображенные на квадратах кресты являются древними обозначениями защиты хозяина от поражения. Шлем у воина, по своей форме напоминающий купол древней церкви, крепко держится на голове, следовательно, русские святые находятся под надежной защитой.

Несмотря на то, что каждый из упомянутых художников воплощает в образах богатырей свои собственные представления о славном историческом прошлом России, выказывая, тем самым, веру в ее настоящее и будущее, все они опираются на фундамент, заложенный в своих работах В. М. Васнецовым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы дошкольного и начального образования. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.elibrary.ru> (дата обращения 17.10.2015). Подробнее по данному вопросу: Сказка «Святогор-богатырь». [Электронный ресурс] – URL: narodstory.net (дата обращения 17.11.2019).
2. Богатырь, Михаил Врубель, 1899. [Электронный ресурс] – URL: https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/1790-bogatyir-mihail-vrubel-1899.html (дата обращения 17.11.2019).
3. Борисенко, Д. Герои былины в русской живописи. [Электронный ресурс] – URL: <https://arzamas.academy/materials/569> (дата обращения 10.12.2019).
4. История одного шедевра: «Витязь на распутье» Виктора Васнецова. [Электронный ресурс] – URL: <https://wanderings.online/istoriya-odnogo-shedevra-vityaz-na-raspute-viktora-vasnetsova/> (дата обращения 02.12.2019).
5. Огненный меч. К. А. Васильев, 1974, Иллюстрации. Славянская мифология. [Электронный ресурс] – URL: su-scena.ru (дата обращения 14.12.2019).
6. Почему на картине Васнецова «Три богатыря» богатыри в разных шлемах. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/2770874-pochemu-na-kartine-vasnecova-tri-bogatyrya-bogatyri-v-raznyh-shlemah.html> (дата обращения 15.11.2019).
7. Пречудный богатырь Бова Королевич – Иван Билибин. [Электронный ресурс] – URL: <https://allpainters.ru/bilibin-ivan/1794-prechudnyj-bogatyir-bova-korolevich-ivan-bilibin.html> (дата обращения 05.10.2019).

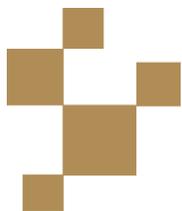
SHCHERBAKOVA E.N.

Teacher of the 6th department of the Russian language
Krasnodar Higher Military School
named for Army General S.M. Shtemenko

THEME OF A BOGATYR IN RUSSIAN VISUAL ARTS

ANNOTATION. Through the masterpieces by Russian painters of the late XIXth – mid XXth century the article reveals the research on artistic tradition of representing Russian bogatyrs and their heroic deeds in visual arts. Epic scenes, when figures of famous historical heroes have been implied for popularization of Russian culture and glorification of national power and Christian virtues, can be observed in works by such renowned artists as V. M. Vasnetsov, M. Vrubel, I. Bilibin, N. Roerich, K. Vasiliev. Having implied their own ideas of glorious historical past of the country thereby the faith in its future in images of bogatyrs, they all rely on basic principles laid by V. M. Vasnetsov.

KEYWORDS: Vasnetsov, theme of a bogatyr, Russian epic in painting, epic heroes in art.



НИКОЛАЕВА Е.А.
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: e-nikola@yandex.ru



**В. МАРТЫНОВ И «СИРИН»:
ТВОРЧЕСКОЕ СОГЛАСИЕ**

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена многолетнему содружеству композитора Владимира Мартынова и ансамбля «Сирин», которое базируется на творческом универсализме и актуализации духовных ценностей национальной культуры. Особое внимание уделяется истории создания и концепции «Плача пророка Иеремии» (1992) – их первого совместного опуса, ставшего знаковым явлением.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Владимир Мартынов, Андрей Котов, ансамбль «Сирин», «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева, «Плач пророка Иеремии».





Музыкальное творчество – процесс сложный, многоуровневый, требующий совокупных усилий многих участников. Коммуникация Композитора и Исполнителя подчас превращается в некое совместное симбиотическое священнодействие, конечным итогом которого и является Произведение. Когда Композитор и Исполнитель, по воле судеб, находят друг друга и оказываются на одной творческой «частоте», то рождаются настоящие шедевры. Такое многолетнее и очень плодотворное сотрудничество связывает композитора Владимира Мартынова с ансамблем духовной музыки «Сирин».

Ансамбль существует с 1989 года под бессменным руководством Андрея Котова – исполнителя и исследователя, фольклориста, хормейстера, мультиинструменталиста. Основываясь на художественных принципах традиционной русской культуры, А. Котов сформировал собственную систему работы со звуком, ритмом и движением, разработал уникальную фоническую атмосферу «Сирина». «Нас спрашивают, в какой манере мы поем – народной или академической? Однако мы используем фольклорную технику только как одну из певческих систем. Мы, собственно, разные акустические миры изучаем. Формируем свой звук в зависимости от того, что мы поем», – рассказывает А. Котов [2].

Репертуар коллектива чрезвычайно широк. Прежде всего, они исполняют русские богослужебные песнопения XV-XVIII веков: путевой, знаменный и монастырские распевы, духовные стихи, партесный концерт. Также поётся много композиторской музыки XIX-XX веков. Программы привлекают изысканной музыкальной режиссурой, работой с пространством, в том числе привлечением экспериментальных методов и форм.

Ансамбль «Сирин» активно сотрудничает с современными театральными режиссерами и композиторами. Специально для коллектива были написаны «Плач Иеремии», «Заповеди Блаженств», «Игры ангелов и людей» Владимира Мартынова, а также «Музыка для Рождества», «Слово» Павла Карманова, музыка к спектаклю «Шинель» Александра Бакши и др. Ансамбль исполнял и другие сочинения В. Мартынова в тандеме с Татьяной Гринденко и её оркестром «Opus Posth». При участии «Сирина» были исполнены фрагменты «Апокалипсиса», записан цикл «Stabat Mater», осуществлена постановка оперы «Упражнения и танцы Гвидо» [1].

Знаковой работой музыкантов стал «Плач пророка Иеремии», написанный В. Мартыновым в 1992 году. Опус в своём роде уникальный, так как воссоздаваемая в нём атмосфера архаики трактуется не как экзотика, но имеет эзотерическое назначение. Ветхозаветный текст в «Плаче» дается полностью и в церковно-славянском переводе, который уже сам по себе есть объект сакральный.

Концепция «Плача Иеремии» родилась именно под впечатлением от ансамбля «Сирин», первое выступление которого состоялось 6 января 1990 года. Знакомство коллектива с композитором случилось в 1992 году на Фестивале православной музыки в Москве. «Сирин» выступал тогда в Рахманиновском зале Московской консерватории: «Мартынов с Татьяной Гринденко подошли к нам после концерта. Я совершенно не знал его музыки на тот момент. Он просто сказал, что хотел бы для нас что-нибудь написать. Я согласился, и через некоторое время мы созвонились. Вскоре были готовы первые две главы Плача Иеремии», – вспоминает А.Котов [2]. Уже через полгода, в декабре 1993 г. они прозвучали на «Декабрьских вечерах» в Музее изобразительных искусств имени Пушкина.

Чем же так впечатлил композитора «Сирин»? Ансамбль резко выделялся тогда среди прочих именно необычной, фольклорной манерой исполнения канонических православных песнопений. И «Плач Иеремии» был создан специально для этого единственного в своем роде исполнителя, с учетом его уникальных возможностей. Библейский текст на церковно-славянском языке распевается открытыми голосами, с жесткой артикуляцией и диалектным русским произношением. Такое парадоксальное его озвучивание кажется оправданно аутентичным в экзистенциальном смысле: благодаря исполнительским «шероховатостям» древний текст становится более рельефным, осязаемым и воспринимается как вневременной артефакт.

Это более всего совпало с намерением композитора выразить проблемы сегодняшнего дня, апеллируя к библейским истинам. Вот как В. Мартынов комментирует свое обращение к Ветхому Завету: «Мир в том виде, в котором он достался нам, представляет собой руины во всех смыслах – и в экологическом, и в нравственном, и в эстетическом, и в творческом. Историческим аналогом этого состояния является разрушенный Иерусалим, оплакиваемый пророком Иеремией [...] Единственной реальной и конструктивной акцией в нашем мире может быть только ритуальное повторение пророческого плача, ибо лишь покаянно оплакав собственное предательство, мы можем надеяться на то, что когда-нибудь нам удастся восстановить и разрушенный нами мир» [Цит. по: 5].

Жанр этого сочинения синкретичен. «Книга “Плач Иеремии”, положенная на пение» – так выглядит полное название на титульном листе буклета к театральному спектаклю режиссера Анатолия Васильева. Постановка в «Школе драматического искусства» (1996) представляет собой пространственно-пластическую версию грандиозного музыкального опуса Мартынова. В авторском комментарии есть два определения – «акция» и «паралитургия», т.е. произведение изначально обозначено как внебогослужебное. Таким образом, жанровый облик



произведения многогранен: это одновременно Книга, паралитургия, плач, акция.

В. Мартынов прочитывает текст согласно его канонической форме. Структура же ветхозаветного «Плач Иеремии» уникальна: его пять глав содержат 22 стиха – по числу букв еврейского алфавита, и каждый стих озаглавлен буквой-словом. Структурная канва – многократное круговращение акростиха, в который вписан алфавит, но с обновляющимися стихами. Алфавит и названные в его последовательности предметы отражает окружающий миропорядок, объединенный идеей тотального плача. Отсюда и у Мартынова – «плач по Иерусалиму как по мирозданию». Алфавит как символ полноты мира переведен композитором в числовой эквивалент: традиционно особый смысл придается числам 3, 7, 8 – как в группировке стихов, так и в организации всей музыкальной ткани. Перед каждым стихом пропеваётся слово, обозначающее букву алфавита и число. Тон его распевания задает высоту, количество звуков, диапазон и количество ступеней у мелодии стиха, а подчас и число голосов. Режиссерское решение соответствует идее сакрализации сценического пространства. Статика, символичность каждого момента и всей структуры в целом уже сами по себе определяют атмосферу некоего таинства, а ритуальное движение особым образом упорядочивает пространство вокруг певцов. Пение, словно выключенное из времени, подчиняется ритму ритуальных хороводов, выстроенных в соответствии с чередованием слов-букв акростиха: Алеф, Беф, Гимель и т.д. [4]

Мелодико-интонационная основа «Плача» мозаична: он содержит элементы древнерусского распева, григорианской монодии, троестрочия, византийского осмогласия, болгарского, сербского богослужебного пения. Объединяет их общий принцип – ладомелодическое формульное письмо. Основу составляют семь диатонических ладов, как семь наречий, и восьмой лад – микстовый лидомиксолидийский, главный для произведения и обладающий богатой фольклорной семантикой. В формульной технике письма Мартынова чувствуется опыт минимализма, но, по существу им воссоздается метод композиции, имеющий древнейшие корни. С помощью формульного письма Мартынов выстраивает эпическую континуальную поэму за пределами классических представлений о форме.

Менее всего «Иеремия» похож на произведение для концертной эстрады. Сочинение это не концертное ни по масштабам, ни по авторским намерениям. В театре Анатолия Васильева «Плач» исполняют всего четырнадцать певчих хора «Сирин», а монументальность его сродни египетской пирамиде. Пение Книги превращается в ритуальное действие, приобщающее к тому «энергетическому потоку», который, по словам композитора, представляет собой древний пророческий плач [4].

Сама работа над спектаклем для «сиринцев» была абсолютно новым, ни с чем не сравнимым опытом. Об этом очень интересно рассказывает сам Андрей Котов. Он подчеркивает, что прямая цель воспроизведения обряда в плаче Иеремии не ставилась: «В 1993 году мы были гораздо большими ортодоксами, чем сейчас. Нас светское искусство не интересовало. Мы занимались только христианской традицией. Но нам было очень важно, помимо общего знания, что это плач на развалинах разрушенного Иерусалима, понять его глубинную, человеческую природу. Ведь по своей сути – это традиционный плач. Его можно сравнить, например, с северными плачами, где перечисляются образы горя (“На кого ж ты меня покинул?” и пр.). Так и здесь: Иерусалим стоит разрушен, сыны его уведены, дочери обесчещены... В нем нет сюжетного развития. Здесь человек плачет над своей потерей – потерей всего, что у него было. Так было испокон веков. Мартынов связал это с нашей реальностью: “Это девяностые годы, мы живем на развалинах государства, на развалинах нравственности, на развалинах экономики, на развалинах религии. То есть у человека отнято все. Ни веры, ни представлений о будущем – нет ничего”.

Какова же цель плача? Самая естественная – это вычерпать горе, которым наполнен человек. Профессиональные плакальщики существовали для того, чтобы человек выплакался. Пока все горе не вычерпает, он не может свободно вздохнуть и жить дальше. Сама идея акростиha в структуре плача тоже «работает» в этом направлении! Символ стиха заключается в том, что какой бы звук не исторгала гортань, она исторгает плач. Пока не произойдет движение от первой до последней, 22-й буквы, этот плач не прекратится, не исчерпается.

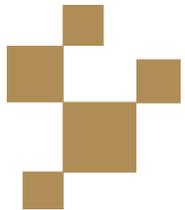
Вскоре после исполнения трех глав «Плача» на «Декабрьских вечерах» 1993 года Анатолий Васильев пригласил меня работать в театр. Он попросил меня позаниматься с его актерами древнецерковным пением. На одном из вечеров в театре был концерт ансамбля, где мы пели нашу древнерусскую музыку. А в конце мы спели 3-ю главу из «Плача». Васильев тогда предложил сотрудничество с Мартыновым. Так круг единомышленников замкнулся. Началась интенсивная работа, десять месяцев ансамбль занимался только сценическим тренингом (по системе Ежи Гротовского). Нам необходимо было научиться осознанно перемещаться в пространстве, привыкнуть к свободной пластике, «развязать» движения и пение, т.е. перестать быть концертными исполнителями. Нам это стоило многого, несколько человек просто ушли из ансамбля. Это была тяжелая психофизическая нагрузка.

Васильев был очень своеобразный, замкнутый человек и свою идею никогда не навязывал, не раскрывал до конца. Когда мы занимались тренингом, В. Мартынов написал 4-ю главу. А 5-я глава появилась, когда мы уже занимались постановкой. С Мартыновым было легко найти общий язык. Он приходил и приносил какой-то фрагмент, и мы его делали.

Он, слушая, говорил: “Здесь надо писать по-другому”. У него коррекция творческого процесса проходила вживую, параллельно с нами. А. Васильев не объявлял о постановке в течение года, но делал закрытые показы (вообще-то он человек, мистифицирующий себя и свое окружение). Потом «Плач» вошел в репертуар и в течение семи лет был в афише театра.

Однако это не был драматический спектакль в полном смысле слова. Здесь нет как такового сюжета и конкретных действующих лиц: здесь есть люди, которые двигаются и поют. Есть аскетичная декорация – пустой иконостас, одновременно обозначающий стену Иерусалима, которая рушится. Представьте себе – иконостас, в котором нет икон, а только зияющие дыры! Это прообраз будущей церкви, которой пока нет. Везде разбросаны знаки, символы, которые не читаются напрямую, а существуют как образ. Точно так же, как и мы были одеты в одежды, которые только напоминали рясы. Люди на сцене двигались и вдруг останавливались, далее снова в какой-то момент продолжали движение. Если сверху смотреть на рисунок, траекторию этих движений, то в моменты остановок, они образовывали буквы древнееврейского алфавита. Режиссер (Николай Чиндяйкин) намеренно не сообщал участникам ансамбля об этих деталях, хотя в целом мы знали про зашифрованные числа и символы, про текст и пророчества, создающие образ. Мы понимали, что мы сами - тоже символы, но только не должны что-то специально изображать. У нас не было никаких жестов и никакой пластики - только заданные движения фигур и пение. Но в финале спектакля мы воздевали руки, и белые голуби вылетали из рукавов наших подрясников к колосникам сцены...» [2].

Спектакль «Книга “Плач Иеремии”, положенная на пение» в «Школе драматического искусства», стал событием театрального сезона Москвы 1996 года, а в дальнейшем был триумфально принят на многих престижных фестивалях и удостоен премии «Золотая маска». Новым свидетельством продолжающегося творческого соучастия Владимира Мартынова и ансамбля «Сирин» стала последняя премьера 2022 года – «Рождественский вертеп», представленный 27 декабря на Первом Московском зимнем музыкальном фестивале «Зарядье».



ЛИТЕРАТУРА

1. Ансамбльсирин.рф: официальный сайт. [Электронный ресурс] – URL: <https://xn--80aad2aaqfgg2afe6l.xn--p1ai/> (Дата обращения: 20.02.2023).
2. Интервью автора с А. Котовым от 15 марта 2022 года.
3. Грачев В.Н. Музыка А. Пярта и В. Мартынова: перспектива нового стиля в христианской традиции // М.: Научная библиотека, 2016. – 343 с.
4. Катунян М. Книга «Плач Иереми», ставшая мистерией. 01.01.1997// Электронный ресурс: archive.taday.ru/text/21439. (Дата обращения: 20.02.2023).
5. Пospelов П., Соколянский А. Премьера в театре Анатолия Васильева: Рождение мистерии из умения плакать // Коммерсант. 14.02.1996.

NIKOLAEVA E.A.

Candidate of Art Criticism, Professor
Department of Music Theory
Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
e-mail: e-nikola@yandex.ru

V. MARTYNOV AND THE "SIRIN": CREATIVE INTERACTION

ANNOTATION. The article is devoted to the long-term collaboration of composer Vladimir Martynov and the ensemble "Sirin", which is based on creative universalism and actualization of spiritual values of national culture. Special attention is paid to the history of the creation and concept of "The Lamentation of the Prophet Jeremiah" (1992) - their first joint opus, which became a landmark phenomenon.

KEYWORDS: Vladimir Martynov, Andrey Kotov, ensemble "Sirin", "School of Dramatic Art" by Anatoly Vasiliev, "Lamentation of the Prophet Jeremiah".

ГРАЧЕВА В.А.

аспирант кафедры теории музыки
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»
e-mail: veronika-vatagina@yandex.ru



**БАЛЕТ Э. САТИ «ПАРАД».
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.
ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Аннотация. Один из самых известных и скандальных балетов Эрика Сати «Парад» был создан в 1917 году по сценарию Жана Кокто, с декорациями и костюмами Пабло Пикассо. Премьера этого сочинения стала неординарным событием в мире искусства в начале XX века: она повлекла за собой появление нескольких значимых манифестов с декларацией новых эстетических, художественных установок. В данной статье осуществляется музыкально-исторический анализ. На основе музыковедческих трудов, корреспонденции композитора, а также воспоминаний современников рассматриваются факты, которые более полно раскрывают историю создания балета «Парад». Наряду с этим, в работе исследуются принципы структурной организации произведения. Несмотря на то, что с момента первой постановки прошло больше ста лет, он продолжает вызывать интерес у музыкантов, хореографов, постановщиков и даже кинорежиссеров. Этот факт обуславливает актуальность настоящего исследования.

Ключевые слова: балет, «Парад», принципы структурной организации, Эрик Сати, Жан Кокто, Пабло Пикассо.



Грачева В.А.

Когда все забылось, Дягилев возобновил «Парад», одобренный, наконец, благожелательной публикой; на выходе из театра Игорь Стравинский, обращаясь ко мне, произнес: «Есть Бизе, Шабрие, Сати...». Мог ли Сати желать большего?

Жорж Орик



СТОРИЯ СОЗДАНИЯ. Инициатором создания балета «Парад» был французский писатель, поэт и художник Жан Кокто. В апреле 1915 года он проходил службу в армии. Во время короткого отпуска он услышал, как Эрик Сати и Рикардо Винес исполнили дуэтом «Три отрывка в форме груши». Позже Жан Кокто так вспоминал об этом эпизоде: «как бы под воздействием телепатии, у нас одновременно родилось желание взаимного сотрудничества. Через неделю я вернулся на фронт, [перед этим] оставив Сати заметки и наброски, в которых фигурировали образы китайца, маленькой американской девочки и акробата – тогда был только один акробат» [8; с. 102].

Сати работал над сочинением балета почти год – с мая 1916 по апрель 1917 года. Вступительный хорал и финал были созданы позже – в апреле-мае 1919 года. Законченное произведение получило необычное жанровое определение: «Реалистический балет на темы Жана Кокто» («Ballet réaliste sur un thème de Jean Cocteau»). Двадцать четвертого августа 1916 года к группе соавторов присоединился Пабло Пикассо. Ему принадлежат декорации и костюмы, в частности – необычные костюмы менеджеров, в стиле кубизма. Пикассо сыграл важную роль в формировании окончательного облика спектакля: он убедил остальных участников творческого процесса в том, что хоры и произносимые вслух тексты Менеджеров, предложенные Кокто, являются лишними и неубедительными¹.

Первоначальное исполнение, в концертной версии – для фортепианного дуэта – состоялось 19 ноября 1916 года, в «Обществе Лиры и Палитры» («Société Lyre et Palette»). Произведение исполнили Эрик Сати и Джульетта Меерович. Собственно, балетная постановка была представлена в следующем (1917) году – 18 мая – труппой «Русский балет» Дягилева в Театре Шатле (Théâtre du Châtelet). Оркестром дирижировал Эрнест Ансерме. В качестве хореографа выступил Леонид Мясин, который непосредственно принимал участие в спектакле (в роли Китайского фокусника). Остальные роли были распределены следующим образом: Американская девочка – Мария Шабельская, Акробаты – Лидия Лопоква и Николай Зверев, Менеджер во фраке – Леон Вуйциковский, Нью-Йоркский менеджер – М. Статкевич, «Менеджер верхом» (лошадь) – М. Уманский.

¹ Подробный перевод либретто Жана Кокто осуществил М. А. Сапонов

Воспоминания о том, как проходила премьера балета, оставил Жан Кокто: «на самом деле публика премьеры балета Parade судила о нас на основе недоразумения: разыгравшийся скандал все приняли за само произведение, а улюлюканья – за музыку. Так оно и получилось, когда добросовестные критики заговорили о какофонии нашего оркестра; а ведь все его новации сводились к простоте, к отказу от пестроты, перегруженности, разлада, от гармонических кружев, растушевок и от всей этой золотистой пылицы импрессионизма» [9].

Примечательно, что при первом представлении присутствовал лишь один «шумовой эффект» – звук пишущих машинок. При повторной постановке усилиями Жана Кокто были введены звуки корабельной сирены, мотора самолета; также специальное театральное приспособление имитировало звук морского прибора [9].

Согласно воспоминаниям современника Сати, французского художника, живописца и графика Габриэля Фурнье, самым яростным противником балета явился музыкальный критик Жан Пуэг, заметки которого еженедельно публиковались в газете «Carnet de la semaine». Приведем слова самого Фурнье: «После генеральной репетиции Жан Пуэг зашел в ложу к Сати и поздравил его. Каково же было потрясение Сати, когда неделей позже он прочел статью Пуэга, в которой тот в резких и обидных выражениях разнес его произведение в пух и прах. Поддавшись более чем понятному порыву, Сати решил ответить Пуэгу, чтобы высказать свое удивление и негодование» [3; с. 311]. Он это сделал в столь резкой форме, что через несколько дней последовало судебное разбирательство. В результате Сати был приговорен к недельному тюремному заключению и штрафу в размере 1000 франков. Благодаря ходатайству влиятельных лиц, дело все же удалось приостановить.

Премьера «Парада» повлекла за собой появление нескольких значимых манифестов. Интересно, что именно в них впервые были упомянуты термины, которые впоследствии стали устойчивыми. Так, в преддверии этого события французский поэт и критик Гийом Аполлинер опубликовал в журнале «Exelsion» статью «“Парад” и новый дух» [1; с. 258]. В ней впервые прозвучал термин «сюрреализм»: «декорации и костюмы с одной стороны, с другой же хореография были связаны между собой до сих пор чисто внешне, поэтому в балете Parade столь новое единение привело к своего рода сверхреализму (sur-realisme), в котором я вижу отправную точку целой череды взлетов этого Духа Нового» [9].

А сразу же после премьеры из-под пера итальянского поэта и драматурга Филиппо Томмазо Маринетти рождается Манифест футуристического танца.

Бытует мнение о том, что исполнение данного балета состоялась единожды, однако оно ошибочно. Ещё при жизни композитора было несколько постановок «Парада».

Одиннадцатого мая 1919 года, усилиями антрепризы Дягилева, состоялось повторное представление балета в зале Гаво (Salle Gaveau). На сей раз оркестром дирижировал Феликс Дельгранж. Примечательно, что именно для этой постановки Сати написал Вступительный хорал и финал.

Укажем еще на ряд исполнений в ближайший период: в Лондоне – четырнадцатого ноября 1919 года, а также в декабре того же года в театре «Империя» («Empire Theatre»); в Париже – девятнадцатого и двадцать первого мая 1921 года в театре Lyrique Municipal de la Gaîté, двадцать первого июня 1923 года в театре Gaîté Lyrique, двадцать седьмого июня 1924 года в театре Елисейских Полей и др. Бессменным дирижером оставался Эрнест Ансерме.

ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ. В одноактном балете «Парад» выделяются: вступительный хорал, Прелюдия красного занавеса и последующие шесть номеров – выходы Китайского фокусника, Малышки-Американки, Пароходный рептайм, выход Акробатов, Финал и Возвращение Прелюдии Красного занавеса. Внешне произведение организовано согласно номерной структуре и, на первый взгляд, вызывает ассоциации с сюитой. Однако большая тематическая дробность, наличие интонационных переключек внутри номеров, а также следование номеров без перерыва (*attacca*), способствуют объединению материала², внутренней цельности: в результате сюитный принцип не столь явно выражен.

Не вполне однозначным представляется соотношение номеров Малышка-Американка и Пароходный рептайм. Несмотря на то, что они могут восприниматься в качестве единого структурного образования (в партитуре не подчеркивается переход от одного номера к другому), их тематизм кардинально различен. Поэтому Пароходный рептайм, начинающийся откровенным экспозиционным разделом, мы рассматриваем в качестве отдельного, самостоятельного номера. Примечательно, что подобная трактовка уже получила распространение в отечественном музыкознании.

Большинство номеров отличаются большой протяженностью, за исключением Прелюдии красного занавеса и её Возвращения. Благодаря ассоциации между этими двумя музыкальными эпизодами, осуществляется обрамление на уровне всего произведения.

Первый из них, Прелюдия красного занавеса, служит своеобразным вступлением. На протяжении последующих пяти номеров (выходы Китайского фокусника, Малышки-Американки, Пароходный рептайм, выход Акробатов и Финал), с одной стороны, излагаются новые характерные темы, с другой стороны, осуществляется интенсивное преобразование, непрерывное движение, наблюдается постоянная

² Как ни странно, этому способствует и первый из указанных факторов: тематическая дробность



смена состояний. Отметим, что в них предельно выражено развитие. Финал балета, несомненно, играет завершающую роль. В нем объединяются, суммируются различные тематические элементы из других номеров. Возвращение Прелюдии Красного занавеса – это эпилог.

В балете композитор обращается к нетрадиционным формам. Индивидуальной особенностью является то, что каждый из развернутых номеров представляет собой чередование кратких музыкальных фрагментов.

Хорал предельно краток. Фактически, это лишь одна строфа с дальнейшим небольшим интонационным развитием и формированием производного тематического материала.

Прелюдия Красного занавеса состоит из двух контрастных разделов. Первый из них – краткое фугато. Во втором реализуется вариантно-строфический принцип: здесь осуществляется последование четырех строф, в основе которых – варианты одной и той же темы. При этом более близки друг другу первая и третья, а также вторая и четвертая.

Основа формообразования в номере Китайский фокусник – чередование небольших по протяженности музыкальных участков. Результат их взаимодействия – составная структура, главной особенностью которой является краткость внутренних разделов. Таким образом, создается ощущение своеобразного «калейдоскопа», быстрой смены различных состояний. При этом объединяющими факторами являются следующие: 1. Тематическое обрамление. 2. Выделение более значимого участка за счет мелодической рельефности и повторяемости (на расстоянии – в разных тональностях – 9, 12 ц.). 3. Обособление завершающего раздела благодаря резкой смене размера.

Аналогичный принцип строения – в номере Малышка-Американка – с подобным же выделением рельефного мелодического участка, также повторяющегося дважды (4 т. до ц. 19, 5 т. ц. 21), но без обрамления и с ещё более явной связью с последующим номером.

Пароходный рептайм состоит из двух крупных разделов, различных с точки зрения формообразования. Первый – более традиционный, включающий изложение основного материала: это простая трехчастная форма с сокращенной репризой. Во втором вновь реализуется тот же принцип, что и в предыдущих двух номерах, но, так как главная тема уже была представлена, в данном случае отсутствуют явные тематические переключки, и ни один из участков не выделяется в большей степени.

В номере Выход Акробатов – составная структура с обрамлением. Однако принцип соотношения внутренних разделов здесь отличается от того, который мы наблюдали ранее. Специфика заключается в том, что следующие друг за другом музыкальные фрагменты в гораздо большей степени тематически взаимосвязаны. Некоторые значимые обороты появляются постоянно в разных вариантах – внутри того или иного участка формы. В результате, с одной стороны, создается ощущение единства,

с другой стороны, кажется, что присутствует игровой момент: комбинирование, перестановка, возвращение близких музыкальных элементов. При этом особо выделяется один из центральных эпизодов: он более продолжителен и гораздо более стабилен (с. 39).

Также особого внимания заслуживает последний участок, вступающий уже после обрамления. Его роль двойственна: с одной стороны, данный фрагмент естественно включается в ряд составных разделов внутри данного номера (это – центральная кульминация!), с другой стороны, он воспринимается в качестве своеобразной связки между выходом Акробатов и Финалом. Здесь уже возвращается ранее звучавший музыкальный материал: возникает прямая ассоциация с некоторыми разделами из Прелюдии красного занавеса и номера Китайский фокусник.

В Финале мы также видим пример составной структуры. И он являет полную противоположность предшествующему номеру. Если там наблюдалась тесная взаимосвязь кратких эпизодов, с их максимальной сопряженностью, то здесь, напротив, основные части предельно отстранены друг от друга. Данный номер чем-то напоминает своеобразную мини-сюиту. Во многом это обусловлено внешним действием: перед нами – действительно парад различных персонажей, которые фигурировали ранее. Соответственно, осуществляется и чередование крупных разделов (в ряде случаев – с небольшими связками между ними), с «возвращением» различных музыкальных тем. Первый из них – вступительный. Во втором, третьем и четвертом – соответственно, проходит материал из следующих номеров: Пароходный репайм, Акробаты, Фокусник. Пятый – завершающий. И здесь также присутствует момент обрамления: тематически он соответствует последнему (связующему, почти включающемуся в Финал, по крайней мере, максимально с ним сопряженному) разделу из предшествующего номера Акробаты.

Структура последнего номера Возвращение Красного занавеса полностью определяется его названием. Здесь действительно «возвращаются» два проведения темы фугато, с тем же удержанным противосложением, но в другой оркестровке. В конце тема приобретает гармонический облик.

Таким образом, для балета «Парад» определяющим является единство принципов формообразования внутри номеров. Особая роль отводится составным структурам, с весьма сходными характеристиками.

Ныне балет «Парад» продолжает вызывать интерес у музыкантов, хореографов, постановщиков и даже кинорежиссеров. Так, в 2016 году японский режиссер Кодзи Ямамура создал анимационный фильм «Парад» с музыкой Эрика Сати. Работа Ямамуры получила высокую оценку со стороны критиков и зрителей. Она завоевала несколько наград

на престижных кинофестивалях международного уровня³. В 2007 году, в рамках проекта «Пикассо и танец», на фестивале «Europa Dance» была осуществлена полная реконструкция спектакля в большом фойе театра Шатле («Theatre du Chatelet»). В 2017 году, одновременно в различных странах, состоялось несколько постановок «Парада», приуроченных к столетию со дня его премьеры. Укажем на две, которые, на наш взгляд, представляют наибольший интерес: в исполнении американской труппы Dallas Neo-Classical Ballet (семнадцатого мая), в Большом театре в Помпеях (двадцать седьмого и двадцать девятого июля).



ЛИТЕРАТУРА



1. В круге Дягилевом. Пересечение судеб: Каталог / Н. Метелица, А. Штаркман. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, 2020. – 455 с.
2. Дэвис М. Э. Эрик Сати : Монография / Пер. Мирошникова Е. – М.: Изд-во Ад Маргинем, 2017. – 184 с.
3. Сати Э. Заметки млекопитающего. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. – 416 с.
4. Михайлова Е. А. Рэгтайм в балете «Парад» Эрика Сати : Сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции. – М.: Изд-во «Российская академия наук им. Гнесиных», 2020. – С. 217–225.
5. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
6. Филенко Г. Т. Эрик Сати // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1983. – С. 100–141.
7. Erik Satie: Correspondance Presque complète / E. Satie. – Paris : Fayard-Musique. 1994. – 1234 p.
8. Myers R. H. Erik Satie / R. H. Myers. – New York : Dover Publications. 1948. – 150 p.
9. Кокто Ж. Parade: Документы и комментарии. [Электронный ресурс]/ Подг. М. А. Сапонов. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1999. – URL: <https://knigogid.ru/books/109778-parade-dokumenty-i-kommentarii> (дата обращения: 22.03.2021).

³ Среди них — Международный фестиваль независимого кино в Вене («Лучший анимационный фильм»), Международный кинофестиваль BuSho в Венгрии («Лучшая анимация»), Анимационный фестиваль Countryside на Кипре (Особое упоминание)

GRACHYOVA V.A.

Graduate student

Department of Music Theory
of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory;

e-mail: veronika-vatagina@yandex.ru

E. SATIE'S BALLET "PARADE". HISTORY OF THE CREATION OF THE WORK. PRINCIPLES OF STRUCTURAL ORGANIZATION

ANNOTATION. «Parade», one of the most famous and scandalous ballets of Eric Satie, was created in 1917 from a script by Jean Cocteau, with sets and costumes by Pablo Picasso. The premiere of this work was an extraordinary event in the art world at the beginning of the 20th century: it entailed the appearance of several significant manifestos declaring new aesthetic, artistic attitudes. This article provides musical and historical analysis.

On the basis of musicology works, correspondence of the composer, as well as memoirs of contemporaries the facts that more fully reveal the history of the ballet "Parade" are considered. Along with this, the work examines the principles of structural organization of the work. Despite the fact that more than a hundred years have passed since the first production, it continues to be of interest to musicians, choreographers, stage directors and even cinematographers. This fact determines the relevance of the present study.

KEYWORDS: Ballet, "Parade", principles of structural organization, Eric Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso.