


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-jornal.ru](https://art-jornal.ru)  
Электронная почта: [dimacreator@mail.ru](mailto: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-jornal.ru](https://art-jornal.ru)  
e-mail: [dimacreator@mail.ru](mailto: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 искусствovedения, 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 искусствovedения, профессор кафедры искусствovedения 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.



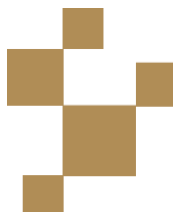
**СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА**, доктор искусствovedения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

**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.



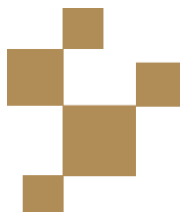
**ЭЛКАН ОЛЬГА БОРИСОВНА**, доктор искусствovedения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств СПбХПА им. А. Л. Штиглица.

**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

Бодина Е.А., Телышева Н.Н. <b>О ПОНИМАНИИ ИСКУССТВА</b> .....	6
Кизин М.М. <b>Истоки и традиции русской школы пения</b> .....	13
Артёмова Е.Г. <b>Духовная музыка в России на рубеже XIX–XX веков: традиции и новации</b> .....	21
Мозгот С.А. <b>Интимное пространство в музыке современных композиторов: признаки и способы выражения</b> .....	29
Волкова П.С. <b>«Кармен»: Испания – Франция – Россия. Интерпретация – реинтерпретация ...</b>	37
Комарницкая О.В., Дуарте Д.К. (Канада) <b>Этюды-картины ор. 33 С.В. Рахманинова: композиция, содержательно- смысловой аспект, исполнительская интерпретация</b> .....	56
Звонова Е.В. <b>Город как художественный символ – к вопросу о культурно-историческом анализе</b> .....	73
Дробот Ю.К. <b>Отражение необарочных тенденций в фортепианных фугах К. Сен-Санса</b> .....	83



CONTENTS LIST

BODINA E.A., TELYSHEVA N.N.

**ABOUT UNDERSTANDING ART** .....

6

KIZIN M.M.

**THE ORIGINS AND TRADITIONS OF THE RUSSIAN SINGING SCHOOL** .....

13

ARTYOMOVA E.G.

**SACRED MUSIC IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 19TH–20TH CENTURIES:  
TRADITIONS AND INNOVATIONS** .....

21

MOZGOT S.A.

**INTIMATE SPACE IN THE MUSIC OF MODERN COMPOSERS: FEATURES AND WAYS OF  
EXPRESSION** .....

29

VOLKOVA P.S.

**"CARMEN": SPAIN – FRANCE – RUSSIA. INTERPRETATION – REINTERPRETATION** .....

37

KOMARNITSKAYA O.V., DUARTE J.C. (CANADA)

**ETUDES-PAINTINGS OP. 33 BY S.V. RACHMANINOV: COMPOSITION, CONTENT-  
SEMANTIC ASPECT, PERFORMANCE INTERPRETATION** .....

56

ZVONOVA E.V.

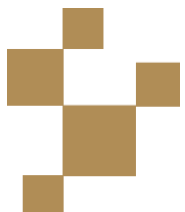
**CITY AS AN ARTISTIC SYMBOL – TO THE QUESTION OF CULTURAL AND HISTORICAL  
ANALYSIS** .....

73

DROBOT Y.K.

**REFLECTION OF NEO-BAROQUE TENDENCIES IN THE PIANO FUGUES OF C. SAINT-SAENS**.....

83



**Бодина Е.А.**

кандидат искусствоведения, доктор педагогических наук,  
профессор департамента музыкального искусства  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: [bodinae@mail.ru](mailto:bodinae@mail.ru)

**Тельшева Н.Н.**

кандидат педагогических наук,  
доцент дирекции образовательных программ  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: [nteln@gmail.com](mailto:nteln@gmail.com)



## О ПОНИМАНИИ ИСКУССТВА

**Аннотация.** Статья посвящена современным подходам к пониманию искусства как условиям его социокультурной реализации. Рассмотрены версии сущности понимания как основополагающего условия взаимодействия искусства с человеком и обществом, отмечены эффект уподобления человека искусству как важного фактора их взаимосвязи и взаимодействия, а также значение проникновения в смысл произведения искусства, свидетельствующего об эпохе, о послании автора, обращенного из прошлого в будущее.

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







удьбы искусства в современном мире проблематичны. С одной стороны, искусство как специфическая форма творческой деятельности, в основе которой художественно-образное восприятие и воплощение окружающего мира и внутреннего мира художника, достаточно самостоятельно. Пути его развития лежат в плоскости наследования и дальнейшего развития уже существующих достижений. С другой стороны, художественный мир искусства развивается своими путями, которые опосредованно связаны с изменениями в объективном окружающем мире. Помимо этого, следует учесть еще один источник искусства – творца, который, подчиняясь внутренней потребности, воплощает свой индивидуальный художественный мир в создаваемых им произведениях. Поэтому природа искусства тройственна, объективно-субъективна и динамична, что обуславливает его особенности на каждом из этапов эволюции человека и общества.

При этом между человеком и обществом, с одной стороны, и искусством – с другой, всегда существует неразрывная связь, одним из наиболее ценных и объективно необходимых проявлений которой становится понимание искусства, то есть включение его в контекст жизни современного человека и общества в целом. Это становится серьезной проблемой, вся глубина которой осознается лишь тогда, когда связь искусства с жизнью человека и общества нарушается. Это, к примеру, происходит сейчас с современной музыкой академической традиции, остающейся в стороне от активного общественного внимания и известной лишь профессионалам. И одной из наиболее частых причин такого разрыва и общественной нереализованности является непонимание искусства.

Речь идет не о равнодушном принятии того, что придумал и создал художник, а именно о понимании, то есть о прочувствованном и осознанном присвоении художественной действительности как необходимого и важного источника самопроявления человека, воплощения его биологической и социальной сущности. Так, Л. Витгенштейн считал, что образ представляет собой модель действительности, а значит, искусство – это тонкая, постоянно вибрирующая струна, соединяющая человека с окружающим миром. Причем, не только соединяющая, но и объясняющая мир в его художественно-образном преобразовании с использованием остановившегося, «застывшего» времени (изобразительное искусство и архитектура), неочевидного и явно трансформированного пространства (музыка), непосредственного динамического воплощения в позах и движении (танец, хореография) или очевидном копировании жизненных коллизий с добавлением их художественно-творческого и специфического визуального воссоздания в искусстве театра и кино.



Итак, в чем же заключается понимание искусства как рукотворно созданной реальности, далеко не тождественной окружающей? Думается, что никто не станет оспаривать значения искусства в жизни человека, которое своим возникновением, как считают исследователи, намного опередило хозяйственно-экономические устои жизни и указало человеку на его громадные возможности в освоении окружающего мира. Добавим, что и сегодня искусство, по мнению многих ученых, нередко опережает даже самую современную науку, предвосхищая ее открытия.

Вернемся к проблеме понимания искусства как условию не только выживания человека и человечества, но и развития чувственно-рационального освоения мира, его социального устройства и, конечно, художественно-творческого осмысления с позиций прошлого, настоящего и будущего. Заметим, что большинство исследователей связывают понимание с раскрытием смысла художественного текста. В отличие от значения смысл всегда индивидуализирован и отражает точку зрения, с одной стороны, автора текста, а с другой – ее восприятие реципиентом.

Говоря о сущности понимания, укажем на психологический эффект уподобления человека произведению искусства. Разглядывая картину или скульптуру, человек погружается в пространство – плоское или трехмерное – сопереживая, соучаствуя и оценивая все зрительно наблюдаемое, проецируя и соотнося все видимое с самим собой, психологически «участвуя» в событиях и художественном контексте произведения. Слушая музыку – самый мощный по психофизиологическому воздействию вид искусства –, человек подчиняется разворачиванию музыкальной мысли, ритму музыки, который, соотносясь с биологическими ритмами, свойственными человеку, буквально «заставляет» его стать «участником», а часто – и исполнителем музыкального произведения, живо на него реагировать: двигаться, подпевать, уподобляясь музыке.

Не случайно впервые термин «уподобление» применил Платон: в древности музыка была главной «воспитательницей» греков, без которой вырасти достойным гражданином было просто невозможно. Учитывая воспитательную силу музыки, античные педагоги и философы тщательно регламентировали ее использование по возрастным категориям и в связи с целями воспитания. Показательно, что свою систему дифференцированного музыкального воспитания на протяжении всей жизни человека (с 7 до 60 лет), Платон описал в фундаментальном труде, посвященном социально-политическому устройству общества – в «Законах». Учитывая этот важнейший контекст, древние греки считали, что обучение музыке в школе с ранних лет обязательно, а Аристотель в начальной школе даже предпочитал музыку математике.

Отсюда вывод: музыка – уникальный педагогический и социально-формирующий ресурс, способствующий плодотворной жизни



и деятельности человека. Однако пониманию музыки надо учить, пускать на самотек этот процесс нельзя. И что же предлагали мудрые и взыскательные педагоги древности, авторитет которых был непререкаем? Они систематизировали школьное обучение, придали музыке высокую социальную значимость, а пение в хоре (в ряде случаев до 30 лет) считали вполне приемлемой формой государственной службы.

Современный человек далек от подобных идей и подчас думает, что понимание музыки – это и есть та динамичная реакция пляшущих у сцены подростков, обуреваемых рефлексорными реакциями. Но это еще далеко не понимание. Хотя по сути это – тоже форма уподобления. Так что же все-таки означает понимание? На наш взгляд, понимание – это внутреннее видение, версия идеи, содержания музыкального высказывания автора. То есть понимание определяется содержательно-смысловыми ориентирами.

В связи с этим укажем на то, что в настоящее время все настойчивее звучат призывы философов и педагогов к переходу от «образования знания» к «образованию понимания». Параллельно в научный обиход вводятся такие понятия, как «креативная индустрия», «креативная интуиция» и др. Последнее для нас особенно значимо, но что подразумевается под креативной интуицией?

Если одним из важных проявлений интуиции является накопление впечатлений и знаний в определенной области, то очевидно, что для проявления креативной интуиции необходимо, прежде всего, накопление гуманитарно значимой информации, в частности, накопления художественно-образных впечатлений. В силу своего обобщенного характера, эмоциональности и конвергентности (в случае, когда речь идет не только об искусстве, но и других, в том числе нехудожественных, сферах знания – философии, психологии, биологии и др.) создаются условия для проявления креативной интуиции как прозрения и предвидения – связанного, а также и не связанного с искусством.

Обсуждая эффект понимания искусства, напомним, что современные ученые подвергают сомнению такие критерии, как повторяемость и проверяемость – одни из определяющих критериев для популярных и востребованных ныне технологий. Причина сомнений кроется в признании уникальности любого индивидуального опыта, в том числе, связанного с искусством. Тогда почему же не все его понимают?

Дело в том, что любые воплощенные в искусстве идеи находятся в «сжатом» или «свернутом» виде. Поэтому главная задача того, кто общается с любым видом искусства – «развернуть» его идеи, «обсудить» их в процессе внутреннего диалога, «опредметить» в своих мыслях и чувствах. При этом любое яркое впечатление (не только конкретное, но и смутное) обязательно останется с человеком, отложится в его подсознании и уже оттуда будет «управлять» дальнейшими шагами в понимании искусства,

«подсказывать» варианты интерпретации художественных образов и выбора из них наиболее адекватной трактовки произведения.

Накопленный опыт восприятия художественных образов любого вида искусства всегда будет помогать слушателю или зрителю понять и оценить незнакомое произведение, увидеть и раскрыть для себя нюансы его содержания, ощутить внутренние взаимосвязи, а затем и иерархию образов и идей. Отсюда – понимание произведения искусства – это процесс постижения, прежде всего, его художественного содержания и смысла послания автора, адресованного каждому зрителю и слушателю. Это становится возможным, поскольку язык искусства – это не сложная лингвистика венгерского или японского, а язык общечеловеческий, обращенный к любому чувствующему и думающему человеку.

Таким образом, понимание искусства – это внутреннее видение смысловых ориентиров произведения, рождение версии его идеи, содержания, а возможно, просто восторженное чувство перед красотой образов, оригинальностью замысла и мастерством автора.

Отметим, как влияет понимание искусства на проявление и расширение творческого потенциала человека, в какой бы области он ни трудился. Поскольку все люди думают о своих проблемах, гуманитарное знание и креативная интуиция становятся основой для того, чтобы человек правильно ставил перед собой вопросы и искал на них убедительные, гибкие ответы. Возникает вопрос: всегда ли убедительность сочетается с гибкостью? Думается, что практически всегда, поскольку мы живем в динамичном «жидком» мире, в котором происходят постоянные изменения. Уметь к ним адаптироваться – одна из кардинальных задач современного человека. Именно поэтому такое внимание сегодня уделяется не только накоплению необходимых знаний, умений и навыков, но и умению быстро отказываться от устаревшей, ненужной информации в пользу новой, соответствующей условиям и вызовам времени.

Этот достаточно противоречивый процесс заметно облегчается, когда у человека развито образное мышление, поэтическое восприятие возникающих проблем как требующих включения всего спектра человеческих чувств, креативной интуиции, видения ближайших и отдаленных перспектив, требующих внутреннего обновления человека. По сути, искусство помогает преодолевать дезориентацию в окружающем мире, «подпитывает» старые и дает человеку новые ориентиры в условиях «стратегической растерянности», тактической неумелости, низкого уровня мотивации на выход из проблемных ситуаций и устойчивое их восприятие как «новой нормальности», обусловленной объективным ускорением исторического и личностного времени. В этом случае лучше обратиться к музыке – ее временное развертывание лучше любого строгого или наоборот – доброго душевного слова «подскажет»

решение и настроит на его реализацию, поднимет настроение и вдохновит на активное, динамичное поведение.

Что касается сугубо научного обоснования понимания, то пока можно сослаться лишь на образование бесконечных связей между нейронами мозга, которые обеспечивают сохранение и обновление информации, которая осознается нами как опыт отношений, взаимодействия и понимания происходящих процессов. Последние моделируют образы искусства, которые, ничего не навязывая, «настраивают» и «поясняют» человеку происходящее вокруг него.

Таким образом, понимание искусства обеспечивает необходимый уровень взаимодействия с миром, его чувственно-интеллектуального освоения через эмоциональное переживание и углубление в художественный мир, тождественный макромиру и микромиру человека. Понимание искусства становится универсальным ключом к пониманию человеком самого себя, своих проблем и путей их решения. При этом искусство, как отделенная от человека модель реальности, несет в себе дружественность, транспарентность, «подсказывает» возможности самореализации в любой сфере продуктивного труда, коммуникации и эмоционально-чувственного взаимодействия с миром.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 384 с.
2. Бодина Е.А., Тельшева Н. Н. Педагогика и образование перед новыми вызовами современности // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 6-14.
3. Бодина Е.А. Обновление терминологической базы современного образования // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 2. С. 8-18.
4. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – М.: АСТ, 1922. – 59 с.
5. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: АСТ, 2021. – 480 с.
6. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. – М.: Наука, 1989. – 400с.
7. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – Ленинград, 1989. - 69 с.
8. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М.. Символ и сознание. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с.
9. Платон. Законы. – М.: АСТ, 2020. – 704 с.
10. Цыпин Г. М. Психология творческой деятельности. Музыка и другие искусства. – М.: Юрайт, 2017. – 203 с.

**BODINA E.A.**

Candidate of Art Criticism,  
Doctor of Pedagogic Sciences, Professor  
Music Art Study department  
Moscow Institute of Culture and Arts MCU  
e-mail: [bodinae@mail.ru](mailto:bodinae@mail.ru)

**Telysheva N.N.**

Candidate of Pedagogic Sciences,  
Associate Professor of Directorate of educational programs  
Moscow Institute of Culture and Arts MCU  
e-mail: [nnteln@gmail.com](mailto:nnteln@gmail.com)

**ABOUT UNDERSTANDING ART**

**ANNOTATION.** The article is devoted to modern approaches for understanding art as the conditions for its socio-cultural implementation. The versions of the essence of understanding as a fundamental condition for the interaction of art with a person and society are considered, the effect of likening a person to art as an important factor in their relationship and interaction is noted, as well as the importance of penetrating the meaning of a work of art, testifying to the era, the message of the author, turned from the past to the future.

**KEYWORDS:** art, understanding, likening, image, subconscious, creative intuition, art world.

**Кизин М.М.**

доктор искусствоведения, профессор, народный артист РФ,  
заведующий кафедрой вокального искусства и оперной подготовки  
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»  
e-mail: [polina7-7@yandex.ru](mailto:polina7-7@yandex.ru)



## ИСТОКИ И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

**Аннотация.** Истоки русской школы пения лежат в фольклорной культуре и церковном хоровом пении – именно эти традиции стали источником для создания отечественного профессионального оперного искусства и внесли в него глубокомыслие содержания, психологизм и монолитность протяжного мелодического слова с музыкальной фразой. Духовность знаменных распевов, их первозданная красота также воплотились в творчестве русских композиторов, создавших русскую школу пения. Русская школа пения является отражением национальной самобытности, основывается на глубоких классических традициях, отличается своеобразием, которое позволяет считать ее колоссальным достижением мировой музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** русская школа пения, русское вокальное искусство, народная песня, церковное пение, вокально-техническое мастерство, национально-культурное наследие.



Русская школа пения – уникальное и неповторимое явление в мировой музыкальной культуре, о чём доказательно свидетельствуют творческие достижения ярчайших её представителей, зарекомендовавших себя в числе признанных лидеров в сфере профессионального вокального искусства. Являясь носителями как национальной культуры, так и европейской, русские вокалисты оказывали непосредственное влияние на состояние и развитие культурного пространства России.

Генезис русской школы пения, отправляющий к истокам отечественной православной культуры, обнаруживает огромное внимание к человеческому голосу как самому совершенному музыкальному инструменту, дарованному человеку при рождении. Человеческий голос как уникальное явление раскрывает бесконечные возможности передачи музыкальных звуков, окрашенных каскадом эмоциональных интонаций. Эмоциональные интонации с тембровой окраской певческого голоса привязаны к национальному менталитету. Русская православная культура тесно связана с искусством песнопения, где голос человека является единственным музыкальным инструментом – ведь и богослужение у нас совершается только певческим творчеством, без инструментального сопровождения. Пение, сопряжённое с эмоциональным состоянием человека, подчинено откровениям исповедальности, раскрывающей естество выразительных тембровых качеств человеческого голоса, которые проявляются в сиюминутном построении чувственного мира. Национальный менталитет является основным условием миропонимания и ощущения человеком себя в окружающем мире, выражающем своё эмоциональное состояние в стремлении озвучить голосом своё отношение к жизни. Следовательно, процесс певческого творчества неразрывен с национальным менталитетом и является частью национальной самоидентификации, что и отличает его от иных различных региональных анклавов.

Изначально песенное творчество на Руси имело формы обрядовых и бытовых народных песен, и церковного песнопения. С развитием отечественной музыкальной культуры именно русская народная песня и церковное (хоровое) пение становятся источником для создания отечественного профессионального оперного искусства и русской школы пения. Национальная песня являлась для русской музыкальной культуры фундаментом творческого процесса в отечественном композиторском искусстве, на его основе создавались первые оперные произведения.

Разнохарактерность, многоликость содержания русской песни требовали вариативности художественного воплощения. Глубокомыслие содержания, психологизм и монолитность протяжного мелодического слова с музыкальной фразой является характерной особенностью русской песни. Слово в песне выступает ведущим началом, оно



определяет характер мелодии. «Широкие протяжные русские песни требовали, прежде всего, глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь – наполненного звучания, ровности и красоты тембра, большого дыхания. Игривые, гротесковые, брызжущие юмором песни-скороговорки вырабатывали у народных певцов чеканную дикцию, умение четко донести слово»<sup>1</sup>.

Появление профессионального певческого искусства было связано с христианизацией Руси по византийскому образцу (из Византии была заимствована система богослужебного пения) [8]. Русские композиторы определили новый путь творческого развития согласно идее возрождения древнерусских распевов, распознали путь поиска языка гармонии, созерцательности знаменных распевов, не изменяя качества первоизданной красоты и богословского смысла. В своём творчестве русские композиторы старались возродить духовность, вселить в души современников свет и веру, сохранить живую традицию.

С появлением и распространением вокального искусства церковное пение оставалось актуальным и продолжало своё развитие. Выдающиеся представители светского классического профессионального пения в основном приобретали навыки и первоначальное образование в церковных хоровых школах, а затем выступали исполнителями произведений церковных композиторов.

Итак, понятие «русская школа пения» характеризуется творческим процессом, состоящим из двух равнозначимых составляющих, таких как:

– вокально-техническое мастерство, где основой являются вокально-технические принципы;

– ментальная модель, сформированная на основе особенностей психологического строя русской нации, традиций, истоков её музыкальной культуры и специфики духовно-исторического развития.

Основные истоки, которые сыграли большую роль в формировании уникальности русской вокальной школы, музыкальные формы – русская народная песня, фольклорное народное исполнительство, высокая исполнительская культура церковного пения. В основе творчества русской вокальной школы лежит примат национальной психики, особенности этнокультурного характера.

Трудность искусствоведческого анализа понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство» заключается в отсутствии единой научной терминологии по проблеме исследования.

В отечественном искусствоведении два этих явления имеют различные определения, которые отражают те или иные их стороны и составляют единый синонимический ряд. В искусствоведении практически не представлено терминологическое разграничение понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство».

<sup>1</sup> Асафьев, Б. В. Об опере: Избранные статьи. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1985. – 336 с.



Русское вокальное искусство – процесс взаимодействия композиторских, исполнительских и педагогических факторов, погружённых в национально-культурное наследие (исторические художественно-стилевые, культовые, фольклорные истоки).

Русское вокальное искусство представляет собой объединение композиторов, исполнителей, ценителей вокального исполнения в особое музыкальное сообщество, с одной стороны, отмеченное национальным своеобразием, с другой – соответствующее мировым тенденциям.

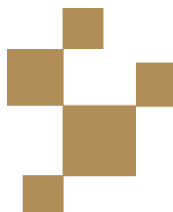
Вокальное искусство, как отмечает М.Д. Кораблёва, «являясь средством коммуникации, способно передавать важнейшие жизненные смыслы его создателей» [2, с. 3].

В свою очередь, русская школа пения – это средоточие национальной музыкальной культуры, отражающей самобытную многовековую историю, рассказывающей о связи народных традиций поколений, где находит своё отражение опыт от музыкального народного творчества до профессиональных исполнителей композиторских произведений, певцов и педагогов, представляющих мощный культурный пласт. Фундаментальной основой осмысления этнической, народной песни, воплотившей русский национальный характер, ментальность народа, его мировоззренческие установки, формы бытия, стали философские идеи К.С. и И.С. Аксаковых, А.С. Хомякова, И.В. и П.В. Киреевских и др.

А.Д. Соймонов писал: «В первые десятилетия XIX века в России наблюдается всё возрастающее внимание к устной народной словесности и главным образом к песне» [7, с. 8]. Сами славянофилы в русских пенях видели своё отражение мирного и спокойного хода народной жизни. К.С. Аксаков утверждал, что в героическом эпосе Киевской Руси запечатлелись «чувство братства», «чувство кротости», «полный веселья образ русской общины». Славянофильское толкование сущности народного творчества остро критиковалось со стороны их оппонентов – западников, а также русских революционных демократов.

Русская школа пения представляет собой важнейшую часть всей русской культуры, является колоссальным достижением мирового музыкального искусства. Традиции национальной вокальной школы XIX – начала XX веков, нашедшие своё выражение в творчестве отечественных композиторов и исполнителей, являются поистине мировым явлением.

Профессионально складываясь, русская школа взаимодействовала с музыкальной культурой западноевропейских стран. В создании русской профессиональной школы пения немаловажную роль сыграли методы и навыки, присущие зарубежному вокальному искусству. Однако профессиональное формирование осуществлялось в рамках самобытного национального направления, при сохранении исконно русских традиций, самобытных черт» [10]. Однако, несмотря



на взаимодействие и заимствования западноевропейского опыта, русская школа пения только обогатила свою самобытность, приобрела более совершенные качества исполнительского искусства, усовершенствовала методы воплощения русских ментальных смыслов, заложенных в отечественных вокальных произведениях.

Вбирая в свой творческий арсенал и расширяя свою содержательность русская школа пения приобретает большие возможности для исполнения сложнейших образцов вокальных произведений, требующих широкого диапазона звучания и многогранной градации динамических оттенков для тонкой выразительности и проявлении чувственного начала психологического состояния.

Как считает современный автор Т.В. Манько, понятие «русская школа пения» складывается из следующих критериев:

- «художественное единство как основной критерий деятельности мастеров;
- самобытность и неповторимость как основа содержания деятельности;
- географическое ограничение места распространения;
- время существования явления (длительное художественное единство);
- преемственность как способ существования явления во времени» [4, с. 3].

По мнению А.С. Яковлевой, понятие «национальная школа пения» объединяет на основе национальных особенностей и черт следующие важные элементы:

- развитое традициями профессионально-музыкальное творчество;
- профессиональную национальную, русскую композиторскую школу, создающую вокальные произведения;
- профессиональную вокальную педагогику с лучшими западноевропейскими методами постановки и усовершенствования певческого голоса [9].

Мы видим, что в искусствоведении практически не представлено терминологическое разграничение понятий «русская школа пения» и «русское вокальное искусство».

Русское вокальное искусство – процесс взаимодействия композиторских, исполнительских и педагогических факторов, погруженных в национально-культурное наследие (исторические художественно-стилевые, культовые, фольклорные истоки). Русская школа пения, пронизанная русским менталитетом, является значительной частью национальной музыкальной культуры, прошедшей многовековую путь в истории отечества, в которой находит своё отражение опыт поколений композиторов, певцов и педагогов, ориентировавшихся на образцы национальной музыки.

Идеи Б.В. Асафьева, Ю.А. Барсова, А.А. Гозенпуда, Л.Б. Дмитриева, О. Левашёвой, Т.Н. Ливановой, Ю.В. Келдыша, С.С. Скребкова и других отечественных исследователей XX века убедительно раскрывают перспективу становления русской школы пения [5, с. 96].

Таким образом, идеи исследователей XX века сводятся к тому, что в русской школе пения отражена ментальность русского народа, сосредоточены подлинные духовные ценности нации. В ней заложены основы, принадлежащие национальной мелодии и гармонии, взятой из контекста народной музыки, традиций православного храмового действия, что и стало девизом в формировании отечественной школы пения конца XIX и в значительной мере начала XX веков.

Национальная идея выступала мировоззренческим фундаментом, на котором выстраивалась русская музыкальная культура и сформировались традиции русской вокальной школы. Национальная идея как базовая составляющая русской ментальности и как основной концепт в учении русских философов (славянофилов) в её различных видах и формулировках получила акцентированное выражение в художественных образах целой плеяды русских мастеров, создавших уникальный национальный феномен – русскую школу пения.

Православные ценности, обнаруживающиеся в таких постулатах, как любовь, совесть, вера, нравственность, молитва, – ментальные характеристики русского человека, были установлены в отечественной культурно-вокальной традиции. Русская идея как выражение самоидентификации этноса и нации, основные критерии которой: православие, соборность, духовность, сострадание, добро, истина, красота – являлись стержневыми принципами в философской отечественной и общественной мысли. Идеи всеединства и богоискательства (поиски истины, добра, красоты) нашли своё глубокое отражение и утверждение в художественно-творческой практике русской школы пения.

Русский романс как часть русской культуры включил в своё содержание такие базовые концепты русской культуры, как Бог, Любовь, Человек, Истина, Совесть, Нравственный закон, Мораль, Вера. Русские романсы создаются вокруг системы идей: любовь к родному языку, трепетное отношение к русской природе и земле-кормилице, искренность русской души; почитание православия, ведущее к исповеди и диалогу с Богом; безграничное проявление любви и как высшая аксиологическая категория; единение человека и Вселенной; приоритет нравственных ценностей.

Русская школа пения является отражением национальной самобытности, где содержится национальная интонация, внутренний психологизм. Русские музыканты, как композиторы, так и исполнители, в русле национальной идеи под влиянием философских «почвеннических» тенденций культивировали такие качества, как эмпатия,

эмоциональный отклик, «всемирная отзывчивость русской души». Современное вокальное искусство основывается на глубоких классических традициях, наследии национального музыкального творчества, философских учениях, мировоззрении и религиозных верованиях русского народа. Следовательно, всё богатство разнообразия классических, современных музыкальных стилей, направлений, жанров, форм, находящихся в русской певческой школе, генетически связано с национальной самобытностью.

Обобщим специфические черты русской школы пения:

- менталитет русского народа, умение сохранять исконно русский стиль, которому свойственны психологизм, внутренняя глубина, исповедальность, чистосердечность, задушевность, простота, искренность исполнения;
- вокальная техника, позволяющая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов на русском языке;
- особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования русских слов в музыке;
- стремление создавать на сцене образы живых людей – героев русской оперы;
- владение драматическим искусством.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Егорова Е. А. Анализ эволюции вокального исполнительства с XVI по XXI в. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 108-121.
2. Кораблёва М. Д. Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства: 24.00.01: автореф. дис. ... канд. культурологии / Мария Дмитриевна Кораблева. – Санкт-Петербург, 2012. – 18 с.
3. Кривенко Ж. Д. Тембр голоса народного певца как выразитель музыкального содержания русского песенного фольклора // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 3. – С. 19-29.
4. Манько Т. В. Русская школа хорового исполнительства (традиции и современность): специальность 17.00.02: дис. ... канд. искусствоведения / Татьяна Владимировна Манько. – Ростов, 2006. – 203 с.
5. Ноздрина А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков: 09.00.13: дис. ... канд. филос. наук / Ангелина Петровна Ноздрина. – Ростов, 2004. – 165 с.
6. Рытиков Ф. М. Вокальное искусство как культурный феномен в образовательном пространстве // Искусство и образование. – 2022. – № 5. – С. 123-129.
7. Соймонов А. Д. П. В. Киреевский и его собрание народных песен / Соймонов А. Д. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1971. – 360 с.
8. Соколов М. Н. Христос у подножия мельницы-Фортуны. К интерпретации одного пейзажно-жанрового мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. – М.: Наука, 1978. – С. 132-156.

9. Яковлева А.С. Вокальная школа Московской консерватории: 17.00.02: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Антонина Сергеевна Яковлева; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1994. – 52 с.
10. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: учебное пособие к лекционному курсу «История вокального искусства» / А. С. Яковлева. – 3-е изд., доп. – М.: ИнформБюро, 2011. – 127 с.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

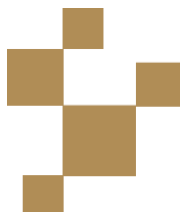
**KIZIN M.M.**

Doctor of Art Criticism, Professor  
People's Artist of the Russian Federation,  
Head of the Department of Vocal Art and Opera Training  
Moscow A. Schnittke State Music Institute

**THE ORIGINS AND TRADITIONS  
OF THE RUSSIAN SINGING SCHOOL**

**ANNOTATION.** The origins of the Russian school of singing lie in folklore culture and church choral singing – it was these traditions that became the source for the creation of Russian professional opera art and brought into it the profundity of content, psychology and the solidity of a long melodic word with a musical phrase. Russian composers, who created the Russian singing school, also embodied the spirituality of the banner chants and their primordial beauty. The Russian school of singing is a reflection of national identity, is based on deep classical traditions, is distinguished by its originality, which allows us to consider it a colossal achievement of world musical culture.

**KEYWORDS:** Russian singing school, Russian vocal art, folk song, church singing, vocal and technical skills, national and cultural heritage.



**Артёмова Е. Г.**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры музыкального искусства  
Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: [ArtemovaEG@mgpu.ru](mailto:ArtemovaEG@mgpu.ru)



**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА В РОССИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ:  
ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ**

**Аннотация.** Объектом статьи является период в истории церковного пения на рубеже XIX–XX веков. Автор исследует исторические истоки Нового направления, возникшего в русской духовной музыке того времени и природу новаций в авторском духовно-музыкальном творчестве. Обращение к традициям и анализ новых исторических обстоятельств проясняют истоки формирования нового русского стиля в духовной музыке, позволяя идентифицировать особенности стилистики московской и петербургской ветвей в Новом направлении.

**Ключевые слова:** русская духовная музыка, рубеж XIX–XX веков, авторское творчество, Новое направление, петербургская и московская ветви.





Русская духовно-хоровая музыка авторов рубежа XIX–XX веков составляет особую ветвь в русской традиции церковного пения. Рубеж столетий (1880–1918 годы) вошел в ее историю как период наивысшего расцвета авторского духовно-музыкального творчества, когда зрелые мастера и юные композиторы искали новых путей для возрождения древней православной традиции. Это явление получило название Нового направления в отечественной духовно-музыкальной культуре и было связано с формированием русского стиля в духовной музыке. Возникшее с назначением на должность директора Синодального училища крупнейшего исследователя церковно-певческой старины, археолога и палеографа, хорового дирижера и педагога С.В. Смоленского в 1899 году, это направление стало практическим продолжением его исследовательской деятельности, открывшей композиторам и регентам новый взгляд на церковную старину. основополагающий труд С. В. Смоленского «Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца» составил эпоху в изучении древнерусской певческой семиографии. Благодаря составленным автором параллельным таблицам отрывков тех же песнопений в певческих рукописях разных веков, это издание стало отправным пунктом для исследователей столповой нотации. Неоценимо богатейшее собрание певческих рукописей, составленное Смоленским в библиотеке Синодального училища [5].

Вместе с приходом Смоленского, а также регента В.С. Орлова, поднявшего профессиональный уровень Синодального хора на небывалую до этого высоту, Синодальное училище стало самостоятельным учебным заведением, воспитывающим, по описаниям историков, «не только техников-регентов, но и стилистически образованных регентов, сведущих в вопросах русской певческо-литургической старины. Питомцы Синодального училища воспитывались в богослужбной атмосфере Большого Успенского собора и вообще в атмосфере традиционной, любящей церковность и старину Москвы» [2; 439].

В программу обучения Синодального училища были введены чтение безлинейной (столповой) нотации и история церковного пения. Возвращение к «церковному духу» богослужбной музыки в стенах Синодального училища, разработка новой музыкальной стилистики, ориентирующейся на богатство уставных напевов, а не только на художественно-техническую сторону хорового и регентского дела, постепенно вывело училище на первостепенные позиции.

В деле подготовки регентов Синодальное училище стало представлять серьезную конкуренцию Петербургской певческой капелле, занимавшей ведущие позиции в развитии и цензурировании церковной музыки в России на протяжении почти двух веков. Такое положение дел имело огромное значение для формирования и распространения нового духовно-музыкального творчества и расширения стилистического



горизонта композиторов и слушателей духовной музыки. Известную роль в этом сыграли также исторические концерты, организованные Смоленским с Синодальным хором, в которых звучали как давно забытые сочинения авторов начала и конца XVIII века, так и новые композиции современных авторов – А. Кастальского, А. Никольского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, В. Калининкова и других.

В Петербурге тем временем стилистические нововведения в духовной музыке М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова, начатые в бытность руководства ими Придворной певческой капеллой в 1880-1990х годах, продолжили учителя пения капеллы Е.С. Азеев, А.А. Копылов, А.К. Лядов. Особый стиль духовных песнопений сформировался в творчестве Г.Ф. Львовского, А.А. Архангельского, также сочинителей, имевших косвенное отношение к Капелле. Позднее, на рубеже XIX–XX веков к поискам примкнули те, чье творчество уже находится в русле новообразовавшихся композиторских тенденций: С.М. Ляпунов, М.А. Лисицын, Н.И. Компанейский, С.В. Панченко, Н.Н. Черепнин, Г.Я. Извеков.

В связи с интенсивностью духовно-музыкальной жизни того времени и особым интересом к духовной композиции, новых сочинений возникало много, и число авторов, создававших духовную музыку, значительно превышало список фамилий, приведенный выше (в этом списке упоминаются лишь имена тех, чья музыка заслуживает наибольшего внимания как отобранная исторической практикой). Духовно-хоровые композиции стали создавать не только профессионалы – композиторы и регенты, – но и любители духовной музыки (например, А.Д. Шереметев).

Ситуация, связанная с обилием нарождающейся новой духовно-музыкальной литературы, а также с умножением популярности хорового церковного пения за пределами профессиональных коллективов, повлияла на решение Училищного Совета при Святейшем Синоде выпустить серию сборников хорового пения, которые должны были содержать хрестоматийные образцы песнопений, пригодные для употребления при богослужении. Подготовка этого издания продолжалась очень долго – с 1887 года, когда впервые был созван комитет по поводу собрания этих сборников, до первого десятилетия XX века, когда, один за другим, были выпущены пять томов церковно-певческой хрестоматии (в хоровых партитурах и партиях): Всенощное бдение (1903), Литургия в двух частях (1903 и 1911), Триоди в двух частях (Триодь постная и Триодь цветная, 1902), Праздники (1908) и Октоих (1908).

Сборники эти имели важное практическое и теоретическое значение: как указано в предисловии к первому тому, они имели целью дать первый опыт церковно-хоровой хрестоматии, которая бы заключала в себе подлинно церковный, правильно-музыкальный и художественный материал. В церковно-певческую хрестоматию вошли композиции Д. Бортнянского, М. Березовского, Б. Галуппи, Дж. Сартти, М. Строкина,

В. Старорусского, Г. Ломакина, М. Виноградова, А. Аренского, А. Архангельского, Д. Соловьева, И. Смирнова.

Таким образом, новый период в развитии русской духовной музыки характеризуется: умалением цензурирующего все духовно-хоровое пение значения Придворной певческой капеллы и усилением значения Синодального хора и Московского Синодального училища церковного пения, Наблюдательный совет при котором был отныне наделялся цензурными полномочиями; выдвижением группы духовных композиторов, довольно резко отошедших от композиционно-гармонических стилистических приемов Капеллы периода А.Ф. Львова – Н.И. Бахметева; упорядочением организации частных церковных хоров, повсеместным распространением любительских, школьных и других хоров, поющих в концертах и храмах. Кроме того, в этот период сформировалась церковно-музыкальная наука, названная И.А. Гарднером «русским литургическим музыковедением» [там же], включившая изучение семиографии, палеографии и истории богослужебного пения, а также активизировалась духовно-музыкальная критика в трудах московских, но, главным образом, петербургских публицистов Н.И. Компанейского и М.А. Лисицына.

В 1895 году руководство Петербургской придворной певческой капеллой после М.А. Балакирева перешло к А.С. Аренскому. За период пребывания его на посту управляющего (до 1901 года) не произошло каких-либо существенных событий. Сам Аренский за это время создал несколько духовно-музыкальных композиций, стилистика которых не представляет чего-либо выдающегося с точки зрения нового русско-церковного стиля – она основана на композиционных приемах, свойственных и его светским сочинениям. Из его духовных песнопений в концертной и церковной практике получили наибольшее распространение «Отче наш», «Херувимская», «Хвалите Господа», «Христос Воскресе». Как отмечал свящ. М.А. Лисицын в своем обзоре, «А.С. Аренский писал с расчетом на технические возможности хора Придворной певческой капеллы, так что его духовно-музыкальные сочинения доступны не всем хорам» [4; 23-25].

В 1901 году управляющим Капеллой был назначен директор Московского Синодального училища С.В. Смоленский. Однако пребывание его на этом посту оказалось недолгим – в 1903 году он был уволен по причине скрытого и явного сопротивления чинов Капеллы тому направлению духовной музыки, которое он представлял. Воззрения на церковное пение и энергия Смоленского, нашедшие выход в стилистическом направлении Синодального училища и хора, на посту управляющего Капеллой не нашли поддержки со стороны придворного ведомства.

В 1907 году, в связи с политическими волнениями 1905–1906 годов, в регентские классы Придворной певческой капеллы был закрыт доступ

для экстернов, среди которых были в основном лица сторонние, а, следовательно, вызывавшие сомнения в политической благонадежности в то беспокойное время. Придворная капелла продолжала выпускать дипломированных регентов только из числа воспитывавшихся в ней учеников, впитавших в себя полноту ее стилистически-исполнительской и репертуарной традиции. При этом образование регентов велось по сложившейся традиции, главным образом, в опоре на музыкально-техническую сторону, то есть акцент делался на мастерстве хорового пения. Регент понимался как хоровой специалист вообще, а любое хоровое пение – как область, подлежащая компетенции именно регентов.

В начале XX века дважды была произведена административная реорганизация Придворной певческой капеллы: в 1903-м должность управляющего Капеллой и его помощника были упразднены, вместо них были введены должность начальника Капеллы и инспектора по музыкальной части, что не повлияло существенно на уровень обучения; в 1917 году Придворная певческая капелла прекратила свое существование как личный церковный хор Государя, просуществовав в этом качестве 438 лет (1479–1917), и была переименована в «Государственную певческую капеллу им. М.И. Глинки». В состав хоров Государственной академической капеллы им. М.И. Глинки были введены женские голоса вместо детских, а при капелле было открыто хоровое училище для мальчиков.

В результате многолетней деятельности Придворной певческой капеллы как образцовой для церковных певческих коллективов России выработались характерные стилистические черты духовно-музыкальных сочинений, позволяющие говорить о петербургской школе и петербургском стиле. Это стиль, ориентированный на западноевропейскую гармонию и соединивший черты как концертности, берущей начало от музыки Д.С. Бортнянского, так и строгого четырехголосия по типу протестантского хора, несущего черты влияния музыкальной эпохи А.Ф. Львова.

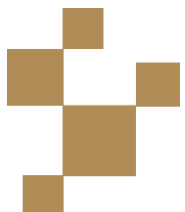
К концу XIX века в гармонизациях уставных напевов петербургских композиторов начинают все больше проникать черты натуральной ладовости, усиливающиеся к концу столетия, а также все более становится заметно отступление от хорально-гармонических принципов предыдущего периода. Репертуар Придворной певческой капеллы в этот период почти смыкается с репертуаром Синодального хора, многовековое различие исполнительских традиций размывается.

По мнению исследователей, к моменту революции 1917 года русское церковное пение достигло высшей точки своего развития, и в характеристике его на этом этапе вряд ли возможно провести четкую границу между московской и петербургской школами. Авторы духовной музыки были едины в своем стилистическом и научном поиске, каждый из

них внес свой немаловажный вклад в общее дело подъема церковно-певческой хоровой культуры. Творчество композиторов Синодальной школы питалось почвенной традицией, связанной с исполнительским стилем богослужений в Успенском соборе – этот исполнительский стиль замечательно описан прот. М.А. Лисицыным в его статье «Москва и Синодальный хор», где он связывает стиль исполнения в Успенском соборе со стилем сочинений А.Д. Кастальского [3]. Творчество петербургских композиторов во многом опиралось на исполнительский стиль Капеллы, связанный, как мы уже говорили, с традицией придворных богослужений и отмеченный особой пышностью, техничностью, изобразительностью. Однако к началу XX века в сочинениях московских и петербургских композиторов, объединенных стремлением к выработке национального стиля русского духовно-хорового пения, заметно взаимовлияние исполнительских и композиторских традиций.

К периоду революционных событий 1917 года петербургская традиция церковного пения, начавшая свое существование вместе с образованием придворного хора при Петре I, переродилась в русскую хоровую традицию, отмеченную высокотехническим профессиональным исполнением, как духовной, так и светской музыки.

Существенный подъем авторского творчества привел к появлению большого числа сочинений, авторами которых были как серьезные музыканты, оставившие выдающиеся духовно-музыкальные образцы, так и любители, музыка которых со временем была отсеяна практикой. Активизация поисков самобытного русского стиля в области духовно-хоровой музыки привела к его формированию в композициях целого ряда как московских, так и петербургских авторов. Венцом этого стиля по праву считается созданная в начале 1915 года хоровая обработка уставных напевов С.В. Рахманиновым в его «Всенощном бдении». Дальнейшее развитие русской духовно-музыкальной культуры после революции 1917 года оказалось затруднительным в силу известных исторических причин. Однако новая советская идеология, противоречащая духовно-религиозному развитию общества, оказалась неспособна совершенно вытеснить многовековую культурно-историческую традицию, ставшую частью православного человека и его быта. Духовная музыка после 1917 года, хотя и не так бурно, как в предшествовавший период, но продолжала свое существование и развитие, как в отдельных очагах новой России, так и на обширной территории Русского зарубежья, в Европе и Америке, где она не имела препятствий со стороны властей. Но этот период в развитии русской духовной музыки уже составляет следующий исторический этап и требует отдельных исследований.



ЛИТЕРАТУРА

HTTPS://ART-JORNAL.RU

1. Артемова, Е. Г. Духовно-музыкальная культура Петербурга рубежа XIX–XX веков / Е. Г. Артемова. – М.: Перо, 2015. – 300 с. с илл.
2. Гарднер, И. А. Богослужбное пение русской православной церкви. В 2-х тт. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад: Московская духовная академия, 1998. – Т. 2. – 640 с.
3. Лисицын, М. А., прот. Москва и Синодальный хор / прот. М. А. Лисицын // Музыка и пение. – 1906. – № 11. – С. 4-5. – № 12. – С. 1-3.
4. Лисицын, М. А., прот. Обзор новой духовно-музыкальной литературы / прот. М. А. Лисицын. – СПб, 1901. – 124 с.
5. Смоленский, С. В. Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца 1668-го года) / С. В. Смоленский. – Казань, 1888. – 143 с.
6. Живов В.Л. Дирижерская этика как раздел хороведения // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 4. – С. 12-18.
7. Володина Е.Е. Традиции раннехристианских песнопений в византийской певческой практике // Искусство и образование. – 2022. № 2 (136). – С. 29-34.
8. Щербакова А.И. Эстетическое самосознание русской культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 4 (16). – С. 7-12.

**ARTYOMOVA E.G.**

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

**SACRED MUSIC IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 19TH–20TH  
CENTURIES: TRADITIONS AND INNOVATIONS**

**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.



**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](mailto:prostranstvo30@yandex.ru)



## **ИНТИМНОЕ ПРОСТРАНСТВО В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ: ПРИЗНАКИ И СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ**

**Аннотация.** В статье анализируются приемы моделирования сферы интимного пространства человека в музыке современных композиторов. Понятие «интимное пространство» было введено американским ученым Э. Холлом в 60-е годы XX века в контексте становления «проксемики» – области социальной психологии, изучающей воздействие пространственных расстояний на человека. Цель исследования – на материале музыки XX – начала XXI века выявить образно-художественные сферы, способы и приемы моделирования интимного пространства в музыке. Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ. В статье представлены четыре приема отражения внутреннего мира человека в музыке: тематические средства, монограмма, антропоморфизм тембра музыкального инструмента, знаковая интонация. На примере анализа композиций Ма Шихуа, П. Оливерос, Фэн Цзиньшо, Чжан Сяофу показываются характерные тенденции, свойственные композиторскому творчеству второй половины XX – начала XXI века. Одна из них связана с аналитическим исследованием «под микроскопом» различных явлений внутренней жизни человека, таких как бессознательное или проявления творческого мышления, перспективные для изучения современной наукой. Интеллектуальной композиторской игре противостоит другая тенденция, связанная с попытками через музыку и новые электронные технологии найти «ключ», чтобы открыть человеку путь к самому себе и отразить этот Мир в музыке.

**Ключевые слова:** современное композиторское творчество, интимное пространство, приемы моделирования пространства, техники композиции, бессознательное, творческое мышление, музыкально-философские концепции.





Актуальность исследования обусловлена тем, что введение в научный обиход музыковедения понятия «интимное пространство» позволяет обобщить и систематизировать множество разнопорядковых явлений связанных с отражением внутреннего мира человека в музыке, высветив закреплённость средств выразительности свойственных отражению той или иной эмоции или психофизического состояния в музыке. Несмотря на различие языковых и стилистических средств в творчестве различных композиторов постепенно складывается комплекс повторяющихся композиционных приёмов, стабильно сохраняющих свой смысл в ходе истории музыки в качестве характеристик пространственных репрезентаций человека, что до сих пор, остается малоисследованной областью.

Понятие «интимное пространство» ввёл в научный обиход американский антрополог Э.Холл и охарактеризовал его как пространство, отличающееся психологической близостью между людьми, которая непосредственно связана с «действительным физическим интервалом, – дистанцией в футах и дюймах...». Интимное пространство рассматривается учёным через индивидуальный физический интервал (определённый представляемыми человеком границами), чтобы жить в названной среде; интимное пространство оценивается им как собственная область или территория [1, с. 78-82].

Постижение внутреннего мира человека представляет огромное исследовательское поле, поскольку является объектом образно-художественной рефлексии, начиная с музыки XVII века и с каждым веком становясь всё разнообразнее и глубже. В психологии внутренний мир индивида характеризуется с позиции изначальной целостности психофизиологических свойств организма: задатков, способностей, сенсорных функций; когнитивных процессов: восприятия, памяти, мышления и речи. Функционально индивид проявляет себя в виде различных особенностей протекания процессов его жизнедеятельности [2, с. 17]. Исходя из размышлений психологов и наблюдений над ходом истории музыки, интимное пространство – это нечто замкнутое, ограждаемое от окружающего мира. В интимном пространстве «хранится» сокровенное ядро личности, где обитают идеальное и реальное Я, проявляющееся во внешнее пространство «умением поддерживать близкие отношения с другими, разделять их эмоции, доверять другим или принимать на себя обязательства» [3, с. 224].

В. Цуккерман в исследовании выразительных средств лирики П.И. Чайковского отмечал, что в «его музыке ясно слышится и экспрессия, («вовне») устремлённая, и экспрессия, направленная («вовнутрь») [4, с. 39]. Последняя связывается учёным с «музыкой, запечатлевающей такие состояния, как спокойное размышление, созерцательная просветлённость, примирение, элегическая настроенность» [там же, с. 39]. С обозначенными образно-художественными сферами музыки





композитора исследователь связывал комплекс выразительных средств, получивший название интроспективный.

Условно множество проблем внутренней жизни человека можно разделить на онтологические и экзистенциальные, определяемые жизнью духа и жизнью души. Первые обладают известной универсальностью и свойственны всем людям – их наглядно представляют религиозные произведения многих композиторов. В них раскрываются переживания человеком страха смерти, сложности и видимой тщетности человеческой жизни, мысли о поминовении души, о её благословении или прощении, осмысление сложности выбора, проявлении веры, воли, милосердия и других качеств человеческого духа. Большинство из обозначенных онтологических проблем связано с мыслительной деятельностью, проявлениями веры и принятием человеком решения.

Другой пласт проблем, решаемых во внутреннем плане человека, обусловлен его каждодневным существованием и множественностью переживаемых им в повседневности эмоций. Исследованию эмоциональной стороны содержания музыки посвящены работы Л.П. Казанцевой [5, 6], В.В. Медушевского [7], В.Н. Холоповой [8], В.П. Шестакова [9]. В нашем исследовании мы делаем акцент на изучении приемов, отражающих в музыке внутреннюю жизнь человека – чувства, эмоции, психофизические состояния с выявлением характерного комплекса средств выразительности.

Цель исследования – на материале музыки XX – начала XXI века выявить образно-художественные сферы, способы и приемы моделирования интимного пространства в музыке. Методы исследования – историко-стилевой подход, герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА представляют собой один из самых простых способов маркирования интимного пространства в музыке. Программный подзаголовок музыкального произведения зачастую указывает на человека как центральный образ музыкального произведения. Такова композиция молодого китайского композитора Ма Шихуа<sup>1</sup> «Черное сознание». Автор воссоздает электронными шумами хаотическое в сознании человека. Внезапно возникающие отдельные наплывающие и удаляющиеся звуки на экране мультимедиа иллюстрирует движение черных точек. Композитор создавал сочинение в программе MAX/MSP, специально направленной на отображение звуковой драматургии визуальными средствами. Здесь композитор

---

<sup>1</sup> Ма Шихуа – преподаватель электронной музыки в Центральной консерватории (г. Пекин). Занимается компьютерной музыкой, интерактивной мультимедийной музыкой, искусством инсталляции. Постоянный участник Пекинского международного фестиваля электронной музыки, фестиваля «Азиатские дни искусства и новые медиа».

URL: <http://musicacoustica.ccom.edu.cn/cn2017/team/%E9%A9%AC%E4%BB%95%E9%AA%85-%EF%BC%88%E4%B8%AD%E5%9B%BD%EF%BC%89/> (дата обращения 27.04.2023).





размышляет над проявлениями трудно доступной, в том числе, и для современной науки сферы бессознательного.

Монограмма. Монограмма считается одним из распространённых тематических средств конкретизации человека в музыке при помощи буквенно-звуковой фиксации его имени в нотном тексте. В некоторых случаях монограмма выполняет несколько функций, не только персонифицируя образ конкретного человека, но и выражая особое эмоционально-ценностное отношение композитора к личности.

Примером служит «Канон на имя Кейджа» американского композитора Полин Оливерос. Произведение написано в октябре 1986 года и приурочено к празднованию дня рождения Джона Кейджа. Первоначальная версия создана для 12 инструментов (в более поздних версиях количество голосов увеличилось до 16). Каждая пьеса включает 8 разделов, обусловленных типом варьирования монограммы CAGE. Каждый цикл имеет фиксированную продолжительность (в оригинале около 40 секунд, в новой версии, переменная, зависящая от пользователя). Восемь разделов в пьесе занимают от 5:33 до 5:51 минуты в шести записанных вариантах.

Выбор композитора состоит в том, какой параметр изменять: ритмическую продолжительность звука монограммы; регистровое положение каждого звука; «включать» или «выключать» звук и, вместо ожидаемого, давать паузу; громкость начального и конечного тона. Каждый тип варьирования определяется случайным образом: длительности выбираются из фиксированной таблицы простых делений и их продолжительность сохраняется на все 8 разделов пьесы; каждая нота монограммы имеет 50% шанс стать звучащим тоном или незвучащей паузой. Громкость также может сохраняться от начального динамического уровня до финального. Когда цикл заканчивается, голоса «выбирают» новые значения и начинают заново. Каждый голос закреплен за собственным MIDI-каналом. В оригинале каждый MIDI-канал имеет одну MIDI-программу (выбранную композитором). Новая версия допускает некоторую гибкость в условия MIDI-канала и MIDI-программы.

Первая версия произведения была записана в Центре современной музыки колледжа Миллс Филом Берком, Ларри Полански и Дэвидом Розенбумом. Премьера состоялась в декабре 1986 года. Новая версия была написана в 2003 году Масаки Кубо, в Max/MSP, совместно и при консультациях с Полин Оливерос и Ларри Полански в Электроакустической музыкальной студии Дортмундского колледжа. Ларри Полански в своих примечаниях о компьютерной реализации считает эту интерпретацию прямым, подстрочным «переводом» исходного кода и идеи. В 2011 году Джон Бишофф обновил эту версию для более поздней версии программы Max/MSP [10].

Посвящение Джону Кейджу, запечатлеваемое в опусе П. Оливерос – это дань уважения композитору, что выражается в использовании типичных



для него техник композиции. Однако, воссоздавая в сочинении тип мышления композитора-экспериментатора, П. Оливерос слабо удалось показать весьма противоречивый внутренний мир личности, раскрывающийся в письмах, теоретических работах композитора, запечатлённого монограммой. Хотя, вероятно, это и не ставилось целью сочинения.

Еще один прием маркирования интимного пространства в музыке – антропоморфизм тембра музыкального инструмента. В музыкальной практике приёмы персонификации – наделение чертами и качествами человеческой личности инструментального тематизма весьма распространены. В XVII веке первоначально в хоровой музыке складывается приём *alla parte*, в котором оркестровое сопровождение удваивало голос [11, с. 230], выступая, с одной стороны его инструментальным дублем, а с другой, выводя голос при помощи приёма увеличения звуковой массивности на первый план.

Использование тембра музыкального инструмента, близкого к тембру голоса певца, в ряде оперных шедевров позволяет нам предположить, что в таком контексте выбранный инструмент начинает играть совершенно особые функции, выступая в роли *alter ego* (с лат. «другой я» или человек, способный меня заменить) или играя роль «внутреннего» голоса, озвучивая «голос души героя». В роли тембр музыкального инструмента может выполнять довольно многообразные функции, выступая как в виде «эмоционального эха», так и усиливая «эмоциональный резонанс» (термины В.А. Цуккермана) [4, с. 23].

Интересный пример работы с трансформацией звуков натянутой веревки в человеческие голоса и наоборот предлагает китайский композитор Фэн Цзиньшо<sup>2</sup>. В сочинении «Песня веревок и голосов» композитор при помощи преобразования синтезированных певческих голосов и различных звуков гласных и согласных через систему КУМА, изменения длины веревок и способов игры на них имитирует звучание человеческой речи. Внимание к деталям новых звуковых метаморфоз «веревок» и голосов невольно погружает слушателя в некое медитативное состояние, заставляя раскрывать тайны своих внутренних монологов. Таким образом, антропоморфизм тембра служит механизмом, открывающим путь в познание внутренних глубин личности самого слушателя.

Знаковая интонация. В одном случае, при помощи жанровой природы интонации-знака, она указывает на принадлежность конкретного героя

---

<sup>2</sup> Фэн Цзиньшо – композитор в области электронной музыки, преподаватель Центральной консерватории (г. Пекин), занимается сочинением компьютерной музыки и музыки для новых медиа устройств. Постоянный участник международных фестивалей электронной музыки в Китае, России, Франции.

URL: <http://musicacoustica.ccom.edu.cn/cn2017/team/%E5%86%AF%E9%87%91%E7%A1%95-%EF%BC%88%E4%B8%AD%E5%9B%BD%EF%BC%89/>

(дата обращения 22.04.2023).



к определённой части социума. В такой функции выступают звуковые атрибуты ритуального богослужения лам, исполнение священных песен с помощью техники «Дзокё» в сочинениях Чжан Сяофу<sup>3</sup>. В его мультимедийной симфонии «Нуорилан» знаковая интонация не только является символом тибетского бога, но подкрепляясь визуальным рядом: профилем человека в круге, вращающейся вокруг собственной оси башни с иероглифами (символом реинкарнации) заставляет задуматься о смысле человеческого существования.

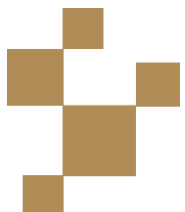
В четвёртой части мультимедийной симфонии «Ярлун Цанпо II» «Благочестивая молитва» запись соло ламы, сменяющееся хором молящихся, в качестве рефрена напоминает таинственный заговор, отражающий архетипическую часть жизни тибетского народа.

В целом, рассмотрев ряд способов и приемов моделирования интимного пространства в современной музыке, отметим две тенденции в творчестве композиторов. Первая связана с аналитическими попытками разобраться с этой сферой «под микроскопом», проникнув при помощи интуиции в сферы исследования бессознательного, процессов творческого мышления, сложные даже для современной науки («Черное сознание» Ма Шихуа, «Канон на имя Кейджа» П. Оливерос).

Вторая тенденция раскрывается в попытках композиторов при помощи новых электронных средств сочинения найти «ключи» доступа и активизировать механизмы, запускающие самоанализ в попытках познать человеком «самое само» (выражение А.Ф. Лосева) («Песня веревок и голосов» Фэн Цзиньшо, «Нуорилан», «Ярлун Цанпо II» Чжан Сяофу). Тем самым, в композиторском творчестве обозначаются перспективные линии, ведущие как к возникновению новых композиторских техник в попытке познать внутренний мир Человека, так и к появлению сложных философско-музыкальных концепций, обращенных к раскрытию этого Мира в музыке.

---

<sup>3</sup> Чжан Сяофу – один из выдающихся представителей развития электронной музыки в Китае на раннем этапе с 1984 по 1993 годы. В настоящее время занимает должность профессора Центральной Консерватории Музыки в Пекине; с 2002 года – основатель, президент и член Ассоциации электроакустической музыки Китая (EMAC); инициатор и исполнительный президент одного из самых престижных в мире международных фестивалей электронной музыки «MUSICACOUSTICA – BEIJING» (с 1994 года проводится в Китае ежегодно) [12].



ЛИТЕРАТУРА

1. Hall E. The Hidden Dimension / E. Hall. – N.Y.: Doubleday, 1966. – 218 p.
2. Голубева Э. А. Способности. Личность. Индивидуальность / Э. А. Голубева. – Дубна: «Феникс+», 2005. – 682 с.
3. Хорни К. Ваши внутренние конфликты / К. Хорни. – СПб.: Лань, 1997. – 240 с.
4. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 244 с.
5. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании / Л. П. Казанцева. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
6. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ИПЦ Факел, 2001. – 368 с.
7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: Уч. пособие / В. Н. Холопова. – М.: Мультипринт, 2010. – 183 с.
9. Шестаков В. П. От этоса к аффекту / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 352 с.
10. Ларри Полански. Примечания о компьютерной реализации «Уважаемый Джон: Канон на имя Кейджа» Полин Оливерос. – [Электронный ресурс] – URL: <http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/dear.john/DearJohnNotes.html> (дата обращения 27.04.2023).
11. Друскин М. С. Парадокс симфонии // Очерки, статьи, заметки / М. С. Друскин. – Л.: Сов. Композитор, 1987. – 302 с.
12. Ли Бинь. Творчество Чжан Сяофу и развитие электроакустической музыки в Китае: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения / Бинь Ли. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – СПб., 2022. – 22 с.

**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](mailto:prostranstvo30@yandex.ru)


**INTIMATE SPACE IN THE MUSIC OF MODERN COMPOSERS:  
FEATURES AND WAYS OF EXPRESSION**

**ANNOTATION.** The article analyzes the methods of modeling the sphere of human intimate space in the music of modern composers. The concept of the "intimate space" was introduced by the American scientist E. Hall in 1960s in the context of the formation of "proxemics" – a field of social psychology that studies the impact of spatial distances on a person. The purpose of the study is to identify figurative and artistic spheres, methods and techniques of modeling intimate space in music on the material of the music of the 20th – early 21st centuries. Research methods – historical and stylistic approach, hermeneutics, comparative studies, musicological analysis. The article presents four methods of reflecting the inner world of a person in music – thematic means, monogram, anthropomorphism of the timbre of a musical instrument, symbolic intonation. On the example of the analysis of the compositions of Ma Shihua, P. Oliveros, Feng Jinshuo, Zhang Xiaofu, the characteristic tendencies inherent in the composer's work of the second half of the 20th – early 21st centuries are shown. One of them is related to the analytical study "under the microscope" of various phenomena of a person's inner life, such as the unconscious or manifestations of creative thinking, promising for the study of modern science. The intellectual composing game confronts another trend, related to attempts to find a "key" through music and new electronic technologies in order to open the way for a person to himself and reflect this World in music.

**KEYWORDS:** modern composer creativity, intimate space, space modeling techniques, composition techniques, unconscious, creative thinking, musical and philosophical concepts.

**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](mailto:polina7-7@yandex.ru)



**«КАРМЕН»: ИСПАНИЯ – ФРАНЦИЯ – РОССИЯ.  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

**Аннотация.** В центре внимания исследования - история Кармен Просперо Мериме, ее интерпретация в произведениях различных жанров и видов искусства, и связанная с ней реинтерпретация, суть которой заключается в переоценке культурной традиции. Данный опыт обусловлен социокультурной динамикой, в рамках которой тот или иной классический образец актуализируется на пересечении проблем, возникающих между культурой и обществом. Реинтерпретация предполагает тотальное переосмысление базового текста, продукт первичной художественной деятельности присутствует в новом произведении лишь на уровне элемента теперь уже другой системы, выступая как «эхо оригинала». Для аргументации обозначенной позиции автор рассматривает как пример анимационный фильм Гарри Бардина «Чуча 3», анализ которого осуществляется на фоне фильма-балета «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина и двух художественных фильмов. Один из них принадлежит испанскому режиссеру К. Сауре («Кармен»), другой – французскому режиссеру Ж.-Л. Годару («Имя Кармен»).

**Ключевые слова:** искусство, интерпретация, реинтерпретация, Кармен-сюита, Кармен, Чуча, Имя Кармен.



После того, как читающая публика впервые познакомилась с историей Кармен, рассказанной Проспером Мериме, прошло более двухсот семидесяти лет. За это время имя французского писателя звучало в унисон с именами самых разных представителей творческих профессий. Наиболее популярные из их числа – Жорж Бизе (опера «Кармен»); Марина Цветаева (цикл стихов о Дон Жуане, в котором лирическая героиня предстает в образе Кармен); Родион Щедрин («Кармен-сюита» на музыку Ж. Бизе из оперы «Кармен»); Карлос Саура (художественный фильм «Кармен»); Жан-Люк Годар (художественный фильм «Имя Кармен»); Фазиль Искандер (новелла «Чегемская Кармен»); Гарри Бардин (анимация «Чуча»); Людмила Улицкая (пьеса «Хосе, Кармен и Смерть»); Роман Виктюк (спектакль «Кармен») и др.

Вне всяких сомнений, подобный опыт обусловлен социокультурной динамикой, в рамках которой тот или иной классический образец актуализируется на пересечении проблем, возникающих между культурой и обществом. При этом, собственно адаптация художественного текста к новой социальной реальности осуществляется, как правило, в двух направлениях. Речь идет либо об интерпретации уже существующего произведения, либо – о его реинтерпретации. Поскольку в обоих случаях точкой отсчета для последующих творений выступает базовый текст или, что то же – первоисточник, важно отдавать себе отчет в следующем. Если в процессе интерпретации исходный текст сохраняет свою значимость на уровне системы, то в случае с реинтерпретацией мы имеем дело с прямо противоположной ситуацией: реинтерпретация предполагает тотальное переосмысление базового текста<sup>1</sup>, продукт первичной художественной деятельности присутствует в новом произведении лишь на уровне элемента теперь уже другой системы, выступая как «эхо оригинала».

Для аргументации обозначенной позиции остановимся на анимации Гарри Бардина «Чуча 3»<sup>2</sup>, анализ которой будет осуществляться на фоне фильма-балета «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина<sup>3</sup> и двух художественных

<sup>1</sup> Как пишет А. Фокин, приставка «ре» привносит в уже сложившееся понимание интерпретации, как минимум, два, на первый взгляд, взаимоисключающих значения: повторение и противодействие. Согласно анализу словарных дефиниций, лексема «повторение» оказывается в одном ряду с такими понятиями, как: «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление». Что же касается лексемы «противодействие», то она оказывается рядоположенной лексемам «возражение», «подавление», «разрушение» [1].

<sup>2</sup> «ЧУЧА». Страна: Россия. Год выпуска: 1997; 2001; 2004. Режиссер: Гарри Бардин. Художник-постановщик: А. Мелик-Саркисян. Куклы и декорации: Н. Барковская, А. Драйбор, Л. Маятникова, И. Собинова-Кассиль, Л. Доронина, Н. Молева и Н. Тимофеева. Оператор: А. Двигубский, И. Скидан-Босин. Роли озвучивали: Полина и Константин Райкины, Армен Джигарханян.

<sup>3</sup> «КАРМЕН-СЮИТА». Страна: Россия. Год создания: 1967 Композитор: Жорж Бизе. Автор либретто: Альберто Алонсо. Хореограф: Альберто Алонсо. Оркестровка: Родион Щедрин.



фильмов. Один из них принадлежит испанскому режиссеру К. Сауре («Кармен»<sup>4</sup>), другой – французскому режиссеру Ж.-Л. Годару («Имя Кармен»<sup>5</sup>). Сразу оговорим, что история Чучи<sup>6</sup> представлена в трех фильмах, где Гарри Бардин выступил одновременно и как режиссер, и как сценарист.

Краткое содержание трилогии таково: в первой части «Чуча» (1997, музыка Г. Миллера) рассказывается о Мальчике, который, почувствовав себя в Новогоднюю ночь никому не нужным, смастерил себе из старых, давно заброшенных вещей, няню – Чучу. Поскольку именно с последними ударами курантов в канун Нового года случаются самые невероятные чудеса, Чуча (как это всегда бывает в сказках) ожила и стала для Мальчика настоящим другом. В «Чуче 2» (2001, музыка И. Дунаевского) мы оказываемся свидетелями опасных и веселых приключений Мальчика и Чучи на море. В третьей части трилогии – «Чуча 3» (2004, музыка Ж. Бизе-Р. Щедрина) – в жизнь Мальчика и Чучи входит Щенок. Несмотря на безумную ревность Мальчика и Щенка к Чуче, всех их в итоге примиряет любовь.

Важно заметить, что, по сути, главный персонаж, вокруг которого Г. Бардин выстраивает драматургию мультсериала, синтезирует в себе черты героев сказочных историй про Мери Поппинс и Карлсона, который живет на крыше. Суть новизны режиссерского прочтения текстов Памелы Треверс и Астрид Линдгрэн заключается в том, что в новом художественном целом Чуча, будучи существом андрогинным (двуполым), одновременно вбирает в себя приметы каждого из столь любимых детьми героев.

С одной стороны, в Чуче явно выражено женское начало, с другой – мужское, причем, оба самым непосредственным образом связаны с тем подручным материалом, из которого Бардин создает своего персонажа. Так, Чуча сделана из подушки, вследствие чего она отличается внушительным объемом и округлостью форм, мягким характером и способностью дарить тепло, выказывая чувство доброжелательности. В то же время, благодаря боксерской перчатке Чуча обретает голову, а кисти рук ей заменяют мужские кожаные перчатки, что в совокупности обеспечивает главному персонажу бойцовский дух, способность мыслить

---

Дирижер-постановщик: Геннадий Рождественский. Сценография: Борис Мессерер. В настоящей статье мы будем опираться на фильм-балет «Кармен-сюита» режиссера Ф. Слидовкера, в котором заглавные партии исполняют Майя Плисецкая (Кармен); Александр Годунов (Хозе); Сергей Радченко (Тореро) и др.

<sup>4</sup> «КАРМЕН» / «CARMEN». Страна: Испания. Год выпуска: 1983. Жанр: драма, мюзикл. Режиссер: Карлос Саура. В ролях: Антонио Гадес, Лаура дель Соль, Пако Де Лусиа, Пепа Флорес, Кристина Ойос, Хуан Антонио Хименес, Хосе Йепес, Себастиан Морено.

<sup>5</sup> «ИМЯ КАРМЕН» / «PRENOM CARMEN». Год выпуска: 1983 Страна: Франция. Жанр: мелодрама, криминал, драма, эротика. Режиссер: Жан-Люк Годар. В ролях: Жан-Люк Годар, Марушка Детмерс, Жак Боннаффе, Мириам Руссель, Ипполит Жирардо.

<sup>6</sup> Согласно толковому словарю В.И. Даля, «чуча (цюця) – чучело.., пугало.., подобие человека, кукла» [2].



и принимать ответственные решения. Данные качества характера, как правило, связывают с активным мужским началом.

Важность последнего подчеркивается еще и тем, что Чуча «говорит» мужским голосом – озвучивает этот персонаж Константин Райкин. В данном контексте особое значение приобретает и то обстоятельство, что преобразующая мир сила чудесной няньки заключается в указательном пальце правой руки: когда он устремляется вверх, к небу, подобно волшебной палочке, Чуче оказываются по силам самые невероятные вещи. Другими словами, указательный палец выступает здесь аналогом фаллического символа, который, обозначая мужскую творящую энергию, служит прообразом и волшебной палочки, и маршальского жезла, и скипетра императора [3, с. 16–38].

Что же касается музыки Бизе-Щедрина, помещенной в пространство «Чучи 3», то можно смело утверждать: выбор музыкального материала был для режиссера вполне осознанным актом. Свидетельство тому – следующие знаковые для данной ситуации атрибуты. Прежде всего, в начале фильма оператор обращает наш взгляд на «руки» Чучи, которые держат книгу и, судя по обложке, это – «Кармен» П. Мериме; далее, именно в последней части трилогии на голове у Чучи появляется красный цветок, каким украшают свои прически испанки. Помимо этого, наряду с Чучей, Мальчиком и Щенком, в числе персонажей «Чучи 3» оказывается Белая Корова. Последняя отсылает нашу память к одному из «действующих лиц» балетной сюиты, которое в сцене корриды оказывается не менее значимым, нежели сама Кармен. Имеется в виду сцена убийства Тореадором быка, которая происходит параллельно убийству Хозе Кармен, при этом одно словно является зеркальным отражением другого.

Какая мысль скрывается за столь безукоризненно заданной симметрией, вследствие которой и животное и человек предстают перед нами одинаково поверженными? Поиск ответа на поставленный вопрос с неизбежностью приведет нас к пониманию того, что отличает опыт Гарри Бардина от «Кармен-сюиты» Ж. Бизе-Р. Щедрина и тех свободных импровизаций на известный сюжет, которые предлагают зрителю К. Саура и Ж.-Л. Годар.

Отправным моментом для наших рассуждений послужит следующее предположение. По всей видимости, одновременное убийство Кармен и быка в балетном спектакле оказалось возможным вследствие близости обоих персонажей природной стихии. Неслучайно сам Мериме уподобляет свою героиню «молодой кобылице», а женщина-хореограф в фильме К. Сауры говорит группе танцовщиц, в числе которых находится и сама Кармен, следующие слова: «Грудь у вас должна быть, как рога у быка, но при этом она теплая и мягкая». Примечательно, что и у Ж.-Л. Годара фильм начинается с демонстрации водной стихии, на фоне которой закадровый голос главной героини произносит: «Это я порождаю в тебе волны невероятной силы...».

Более того, наряду с музыкой из струнного квартета Л. ван Бетховена, которая становится своего рода лейтмотивом киноповествования, морские волны выполняют функцию визуального лейтмотива. И звуки музыки, и прибой теснейшим образом переплетаются с эротическими сценами, которые раскрывают нам взаимоотношения Кармен и Жозефа – молодого охранника из банка, в ограблении которого принимали участия Кармен и ее друзья.

Примечательно, что отмеченное в «Кармен-сюите» Бизе-Щедрина двойное убийство, когда одно словно является зеркальным отражением другого, опознается у Годара посредством риторического вопроса. Вначале фильма его задает Жозеф: «Зачем на свете живут женщины?», в конце – Кармен: «Зачем на свете живут мужчины?». Каждый из тех, кто задает этот вопрос, словно выстрелом в упор убивает другого, поскольку тогда, когда мы не понимаем: «зачем?», мы, тем самым, отказываемся признавать ценность и, как следствие, оправдание бытия как мужчины, так и женщины. Возможно, именно в данном контексте будет бесполезной информация, согласно которой со времен античной мифологии принималась за истину мысль о непреодолимости строгой дихотомии мужского и женского начал. Согласно древним, «существует положительный принцип, который создал порядок, свет, мужчину, и отрицательный принцип, который создал хаос, сумерки и женщину» [цит. по: 4, с. 13].

Пожалуй, данным принципом руководствовался и античный автор, утверждая, что: «Всякая женщина – зло; но дважды бывает хорошей: Или на ложе любви, или на смертном одре». Напомним, что это изречение Мериме использует в качестве эпиграфа к своему произведению. Примечательно, что смысл, заключенный в эпиграфе, оказывается значимым и для Ж. Л. Годара. «У тебя призвание к злодействам», – говорит он Кармен, исполняя в фильме роль ее дядюшки. Возвращаясь к «Кармен-сюите» Бизе-Щедрина, можно предположить, что основанием для аргументации двойного убийства, совершенного идеально симметрично, стала мысль о том, что «женщина гораздо менее человек и гораздо более природа» [5, 254]. Здесь нельзя не обратить внимания на следующий факт. В словесном портрете Кармен, который «рисует» герой фильма К. Сауры, называя ее красоту дикой и странной, подчеркивается именно природное начало: «Ее полные, хорошо очерченные губы открывали белейшие зубы, как чистейшие оливки. Длинные темные волосы сияли синевой, как крыло ворона, глаза ее были чувственными, наполненными опытом, цыганские глаза, волчьи глаза, как говорят у цыган»<sup>7</sup>. Другими словами, если в поединке Торeadора и быка

<sup>7</sup> Аналогичным образом книга П. Мериме «Кармен» фигурирует в фильме К. Сауры (именно эту книгу главный герой передает для ознакомления танцовщице), а также в фильме Ж.-Л. Годара. Томик П. Мериме дядюшка Кармен вынимает из кармана ее куртки, раскрывая наугад страницу, и читает вслух: «Ее неземная красота, что уже бросилась мне в глаза, ее

человек побеждает природу (стихию), то в поединке Хозе и Кармен природа (стихия) побеждает человека. Насколько обозначенные дефиниции соответствуют испанским культурным традициям?

Чтобы ответить на поставленный вопрос, обратимся к книге Н. Эптон «Любовь и испанцы». Как пишет исследователь, испанцы различают несколько родов любви. В древнейших любовных трактатах мы встречаем и описание *buen amor*, или истинной любви, исходящей от Бога, и *loco amor*, или безумной любви, т.е. земной любви к женщине» [6, с. 36]. По мнению родившегося в конце четырнадцатого века в садах прекрасной провинции Валенсия и дослужившегося до ранга королевского сокольничего Аузиаса Марка, безумная (или животная, плотская) «страсть похожа на летние ливни, сопровождаемые громом и молнией, которые в короткое время заставляют реки выйти из берегов и затопляют поля» [там же, с. 38]. Сетую на то, что «любви нелегко обитать в женщинах, этих безмозглых существах, служащих только для продолжения рода», Аузиас Марк объясняет недостаток ума «излишней природной чувственностью» женщины, чьи желания сильнее разума [там же, с. 39].

Еще одно интересное наблюдение связано с тем, что ревнивым мужьям закон разрешал убивать любовников собственных жен. Однако, существует весьма поучительная история, на примере которой никто другой как женщина узурпировала подобное право. Как свидетельствует очевидец, «одна из красивейших куртизанок Мадрида переделалась в мужское платье и нанесла удар шпагой своему неверному любовнику. Он узнал ее и разорвал на груди рубаху в знак вызова. Дама серьезно его поранила, но, раскаиваясь в своем поступке, воскликнула, что сама хотела бы умереть. Ее привели к королю, и тот заметил: «Я не знаю ничего более достойного жалости, чем безответная любовь. Иди, ты слишком влюблена, чтобы прислушиваться к велению разума; постарайся в будущем быть умнее и не злоупотреблять свободой, которую я даровал тебе» [6, с. 78]. Именно о любви испанок писали как о любви неистовой, в которой они «никогда не знают меры и не остановятся ни перед чем, чтобы отомстить любовнику, если тот беспричинно их бросает, так что большая любовь обычно заканчивается какой-либо ужасной трагедией» [там же, с. 79].

Проецируя данную информацию на «Кармен-сюиту» Бизе-Щедрина, можно смело утверждать, что чувство, вызванное Кармен в Хозе, менее всего отвечает божественной любви. В данном случае речь идет о животной страсти, поддавшись которой мужчина утрачивает разум, уподобляясь разъяренному самцу. Такое положение оказывается тем более унижительным, что Хозе убивает не Тореадора – любовника Кармен, что, по сути, было бы вполне логичным, а свою возлюбленную, действуя

---

нежностью, искренностью, с которой...», – после чего Кармен вырывает книгу из рук дяди и отправляет ее на прежнее место.

аналогично упомянутой ранее мадридской куртизанке. Точно также погибают от руки своего избранника героини К. Сауры и Ж.-Л. Годара. Однако, если в первом случае, чувственное побеждает рациональное, вследствие чего мужчина становится убийцей, что противоречит его божественной природе, обусловленной созидательной энергией, которая ставит его в один ряд с Творцом, то во втором – ситуация складывается несколько иначе.

Дело в том, что еще в начале фильма героиня Ж.-Л. Годара признается: «Во мне нет страха, но лишь потому, что я никогда не могла, не умела ни к кому привязаться». Позднее бремя одиночества заставляет ее кинуться в объятия Жозефа в надежде, что именно он окажется ее спасителем, однако близость Жозефа разочаровывает девушку, которая признается: «Меня ничто не утешает. Никогда». Следующий после этих слов вопрос: «Зачем на свете живут мужчины?», как и тот, который несколько ранее задает Жозеф: «Зачем на свете живут женщины?», Годар оставляет без ответа. Насколько подобное положение дел «работает» на идею фильма?

На наш взгляд, отсутствие ответа обусловлено тем, что два этих тонких, хрупких, безукоризненно скроенных тела, оказываются одно подле другого только и исключительно потому, что каждый видит в другом самого себя, но никак не себя Другого. У этих героев нет шанса на диалог по той простой причине, что все, что они могут сказать друг другу, будет лишь повторением того, что каждый знал сам по себе. Действительно, слова Кармен об отсутствии привязанности к кому бы то ни было, являются перевыражением слов Жозефа об одиночестве, которое «вынудило меня взять в спутники себя самого». Примечательно, что свое признание юноша делает после того, как Кармен узнает, что именно в ее лице он встретил девушку, непохожую на других. Иными словами, Кармен – всего лишь отражение Жозефа, столь же непохожего на тех, кто его окружает. Неслучайно поэтому, услышав вопрос, заданный Жозефом: «Я пока и сам себя не понял, понимаешь?», – Кармен эхом отвечает: «Да. Понимаю»<sup>8</sup>.

Вводя в свой фильм перестрелку с почти театральными выстрелами; уборщицу банка, которая смывает с пола пятна крови, несколько не смущаясь от того, что швабра едва не касается трупов; занимающегося своими делами мужчину, остающегося безучастным к насилию в ходе ограбления банка, и др. Годар убеждает нас в следующем. В мире, в котором «машины производят продукцию, не отвечающую человеческим нуждам, от атомной бомбы до пластиковых стаканчиков», нет места для любви, поскольку каждый ждет от другого

<sup>8</sup> Интересно, что Годар неоднократно позволяет нам убедиться в том, что Кармен и Жозеф думают в унисон, о чем свидетельствует их краткие реплики, повторяющие одна другую – Кармен: «Ну вот»; Жозеф: «Ну вот»; Кармен: «И еще... я не знаю...»; Жозеф: «И я не знаю...» и т.п.

спасения исключительно для самого себя<sup>9</sup>. Именно в этом и сходятся между собой главные персонажи, искренне забывая, или не умея понять, что «полное слияние голосов мешает, по сути, продвижению одного к другому». Потому Кармен говорит о себе словами «та, которая не имеет права именоваться Кармен». Ее сила – в отличие от героинь Мериме, Бизе-Щедрина, Сауры – не в силе чувства, а в силе желания «показать всем, что женщина может сотворить с мужчиной, что она с ним делает».

В этом – ее месть миру за то безумие, в котором он пребывает. Это желание настолько велико, что, несмотря на холодность Кармен, ее рассудительность, жесткий прагматизм, Жозеф не перестает быть зависимым от девушки. Пытаясь в этом разобраться, он говорит: «Меня влечет к ней некое табу, некая сила, как будто наступает прилив...». Это табу – запрет на разрушение и то зло, которое неизбежно вследствие всякого разрушения. «Но ведь он отступает?», – спрашивает у Жозефа Клер – девушка-скрипачка, самая неопытная в квартете музыкантов, играющих Бетховена, которой Жозеф небезразличен. Знаменательно, что именно Клер принадлежат слова, вселяющие надежду. Клер говорит: «И облака ... покажутся среди потоков жизни».

В данном контексте оторваться от бездны будней, от потока суетных дел для того, чтобы однажды поднять глаза к небу, равносильно спасению, поскольку облако выступает метафорой очередного глотка воздуха, который так необходим для того, чтобы продолжать жить. Причем, то обстоятельство, что девушка – музыкант – также неслучайно. Вспомним слова Гектора Берлиоза, однажды заметившего, что если любовь не может дать представлений о музыке, то музыке это вполне под силу, хотя зачем разделять их, они два крыла души. Точно так же, задаваясь вопросом, в чем состоит красота мелодии, Стендаль на страницах «Жизнеописаний Гайдна, Моцарта и Метастазии» отвечает воображаемому собеседнику следующим образом: «В музыке, как и в любви, красиво то, что нравится». Пушкин устами первого гостя Лауры в «Каменном госте» восклицает: «Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия». И, наконец, повествованию о любви бескорыстной, самоотверженной, не ждущей награды, «сильной, как смерть», непостижимой, как величайшая в мире тайна, Куприн предпосылает эпиграф: «L. Van Beethoven. 2 Son. (op. 2) Largo appassionato».

Подобные примеры – убедительнейшая аргументация в пользу того, что музыка – это тоже стихия, мощь которой не уступает мощи морских волн. Более того, существует научно доказанный факт, согласно которому

---

<sup>9</sup> Возможно поэтому, разочаровавшись в окружающем его мире, известный режиссер – дядюшка Кармен, имитирующий безумие с целью не сойти с ума в мире, где молодое поколение, с которым всегда связываются большие надежды, ничего не ищет (как говорит герой: «Надо искать! Ван Гог искал желтый цвет, когда скрылось солнце! Искать!») – свидетельствует: «Надо закрывать глаза, вместо того, чтобы их открывать!»



чувственный характер музыки обусловлен ее способностью воссоздавать внутреннюю структуру эмоции (в скобках заметим, что в данном контексте мы различаем эмоцию как непосредственное эмоциональное состояние, и чувство как содержание этого эмоционального состояния). Соответственно, биологическая (физиологическая) сторона музыки оказывается наиболее ярко выраженной вследствие тождественности процессов, протекающих в человеческом организме как безотносительно музыкального воздействия, так и посредством звучащей ткани с той лишь разницей, что музыка приводит эти процессы в состояние бóльшей активности [7].

При этом та, другая сторона музыкального искусства, которая связана с идеями, заложена «в его физической, материальной, объективно существующей структуре лишь как предпосылка, общезначимая возможность» [8, с. 184]. И только тогда, когда чувственное и рациональное совпадают, музыкальное бытие предстает перед нами не только как «мучительно-сладкое наслаждение, оно есть еще единство и синтез сознательного и бессознательного, познавательного и предметного. Все мучительное наслаждение, и все – сознание. Впрочем, одинаково и слепота. А самое верное, не сознание и слепота, но именно внутреннее взаимопроникновение того и другого. Слепота, трепещущая светом и токами целесообразности» [9, с. 264].

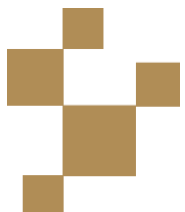
Неслучайно поэтому советы, которым следует Клер, прислушиваясь к словам одного из самых опытных участников квартета в процессе музицирования, так двусмысленны: «Работай телом»; «делай руками»; «с нажимом, выше! Больше ничего: тяни и вибрируй»; «чуть отстраненнее и напряженнее, яростнее!»<sup>10</sup>. Насколько кинематографический опыт Ж.-Л. Годара отвечает испанскому колориту вербального первоисточника и его экранизации в фильме К. Сауры «Кармен»? Наша точка зрения такова: несмотря на повторение известного сюжета, на внешнее сходство Кармен со своей испанской тезкой (имеются в виду «полные, хорошо очерченные губы», «длинные волосы», «чувственные, наполненные опытом глаза»), а также неизменность имени героинь кинематографа и балетной сюиты, в центре работы Годара – любовь как исключительно французское изобретение.

Речь в данном случае идет о рыцарстве. В числе его примет как средневекового института назовем следующие:

– традиционный удар ладонью по шее или по щеке как неотъемлемая часть ритуального посвящения;

---

<sup>10</sup> Заметим, что в данном контексте неслучайным представляется и выбор музыкального произведения – бетховенского квартета. Дело в том, что музыканты играют на инструментах (скрипка, альт, виолончель), форма которых напоминает очертания женского тела. При этом только в процессе взаимодействия струны со смычком мы получаем искомую гармонию. Специально оговорим, что музыка Ж. Бизе в фильме Годара присутствует лишь фрагментарно (имеется в виду напевающий мелодию Хабанеры из оперы Ж. Бизе «Кармен» случайный прохожий).



- требование обязательной защиты одиноких девушек и помощи всем, кто попал в беду;
- любовь к приключениям, спортивная страсть к подвигам, гордость;
- красное одеяние с вышитым на нем белым крестом;
- участие в судебном поединке как одна из главных функций рыцаря, выступающего в качестве защитника интересов одной из сторон;
- особое почитание женщины, возносимой на пьедестал ее покорным обожателем, своего рода идолопоклонство, в котором сочетаются религиозное рвение и любовный пыл.

Остановимся на каждой из примет более подробно. «Можно полагать, – пишет известный специалист по истории Средних веков Г. Коэн, – что меч, оружие наступательное, а также шлем, кольчуга и треугольный щит, оружие оборонительное, – главные элементы этого обряда (обряд посвящения в рыцари – П. В.), но все совсем не так, и куда более характерными аксессуарами церемонии представляются шпоры (порой из чистого золота) и перевязь для меча, опоясывающая тело.., хотя они и кажутся не такими уж необходимыми для сражающегося. К ним скоро добавятся баня, очистительное омовение в которой предшествует обряду, и сопровождающие обряд оплеуха или удар по затылку<sup>11</sup>. Удар наносился с целью заставить посвящаемого запомнить церемонию до конца своей жизни. Это эвфемистичное объяснение. В действительности речь идет о финальном жесте, вроде «удара по рукам» при купле-продаже, или удара мечом плашмя, зафиксированного Ж. Роделем с конца XII века в героическом эпосе «Саксонцы». Традицию продолжает и удар при вручении ордена Почетного легиона за военные заслуги. И так, это был удар ладонью по шее или по щеке, *militaris* асара, говорит Лоран Ардрский [11, с. 10].

Далее, по свидетельству историка, дух института рыцарства понимался как земное воинство Бога, а также как войско, стоящее на страже морали и защищающее слабых. В их числе были: несчастные одинокие девушки; вдовы; сироты, несправедливо обиженные в суде. Примечательно, что рыцарю вменялось в обязанность защищать слабых не только от лихоимцев и вельмож, но даже и самого короля [11, с. 14].

В свою очередь, любовь к приключениям, а также страсть к подвигам делают актуальной для рыцарства тему странствий, вследствие чего рыцарь по определению не может быть домоседом. В данном контексте уместно вспомнить сюжет одного из первых романов артурианского цикла, появившихся вскоре после 1160 года. Рыцарь Круглого стола короля Артура, доблестный Эрек, одержав победу на турнире, получает в качестве награды прекрасную Эниду, которая вскоре становится его женой. «И вдруг однажды ночью, – пишет Г. Коэн, – он слышит, как его жена

<sup>11</sup> В обряднике, составленном в 1285 году Гийомом Дюраном, епископом Мандским, «посвящающий не только опоясывает посвящаемого мечом, но и дает ему пощечину, что гораздо важнее показывает «рыцарский характер» посвящаемого» [10].



плачет. На его требование объяснить, в чем дело, Энида признается: она расстроена сплетнями, что Эрек забыл про рыцарский долг и про подвиги» [11, с. 47]. Как поясняет исследователь, «речь здесь идет не о дезертирстве с королевской службы, а о том, что рыцарь не следует идеалу, требующему от него подтверждения его доблести и смелости. Огорченный и оскорбленный в своей гордости, Эрек берет с собой жену и отправляется на подвиги и приключения, которые без труда находит...» [там же].

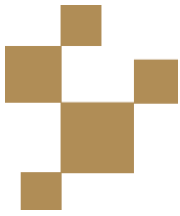
Таким образом, именно кочевая жизнь связывается в рыцарстве с приключениями и удовлетворяющими амбиции рыцаря победами, поскольку (как свидетельствует Кретьен де Труа<sup>12</sup>): «Не уживаются вместе / отдых и слава». Что же касается цветовой гаммы верхней одежды представителей рыцарского ордена, то здесь уместно вспомнить следующую информацию. Около 1118 года, когда рыцарский кодекс был дополнен военным аспектом, вследствие чего рыцарство приняло на себя заботу о защите христианского Иерусалимского королевства, возникла необходимость поделить членов ордена на три группы: рыцарей благородного происхождения, братьев-служителей, к которым были отнесены конюшие рыцарей и лекари, и священников, заботившихся о раненых и больных. Так вот, именно первых – имеются в виду благородные рыцари – отличали по красному одеянию и вышитому на нем белому кресту.

В свою очередь, вопрос о судебном поединке имеет самое непосредственное отношение к правовым вопросам, закрепленным в Уголовном законодательстве Средних веков. Как правило, за день до судебного поединка сюзерен оповещает о грядущем бое между защитниками интересов двух сторон в тяжбе. Происходит это только после обмена залогами, которые при отсутствии письменных документов служат неким гарантом состоятельности самого поединка и признания его результатов. Согласно имеющимся документам, участники «тяжбы могут сражаться сами, отстаивая свою правоту, но чаще всего их интересы защищают другие, поскольку непосредственные участники либо слишком слабы, чтобы выйти на поединок, либо, что происходит много чаще, это вдовы или девицы» [15, с. 93]<sup>13</sup>. При этом «Бог выступает на стороне правого, Бог и право составляют единое целое» [11, с. 94].

Наконец, особое почитание дамы сердца, которое делает рыцаря покорным любому ее желанию. Вот лишь несколько строк из «Ланселота, или Рассказа о рыцаре в телеге», написанном около 1167 года Кретьеном де Труа на сюжет, предложенный принцессой Марией, супругой Анри I Щедрого, графа Шампанского, в которых угадывается идеал рыцаря.

<sup>12</sup> Кретьен де Труа – основатель французского, а через него и европейского романа.

<sup>13</sup> Самый древний пример судебного поединка в литературе – это осуждение предателя Ганелона императорским судом с Аахене, о котором мы узнаем в «Песнях о Роланде» (середина XI в.)



«Рыцаря ... Ведет сила любви.  
Мысли его о ней так сильны,  
Что он забывает сам себя,  
Не знает, жив он или нет;  
Не помнит своего имени,  
Не знает, вооружен ли он,  
Не знает, откуда и куда он едет;  
Он помнит лишь одно, и ради этого  
Он забыл все на свете.  
Он думает о той,  
Кого не видит и не слышит»  
[цит. по: 11, с. 55].



«... и лечит его Любовь, которая ведет его,  
Так что и страдания его сладки»  
[там же, с. 56].



«И сила и смелость его увеличились,  
Ибо любовь стала ему великой подмогой»  
[там же, с. 57].



«Тот, кто любит, должен подчиняться,  
И делать это сразу и с охотой,  
Когда любишь по-настоящему,  
Знаешь, как понравиться любимой»  
[там же, с. 58].



«Вне всякого сомнения, он становится лучше  
От того, что любовь повелевает им,  
И она все простит;  
И трус тот, кто не осмеливается»  
[там же, с. 58].



«Он поклоняется ей и опускается на колени,  
Ибо ни в одну священную реликвию не верит так...»  
[там же, с. 59].

Очевидно, что только такое поклонение, которое приводит к безоговорочной победе любви над рыцарством, женственности над мужеством, слабости над силою, заслуживает вознаграждения: «А королева протягивает к нему Руки и обнимает его, Крепко прижимает

к своей груди, И увлекает в свою постель, И оказывает ему самый лучший прием, Который когда-либо оказывала, Потому что так ей велели любовь и сердце» [там же]. Знаменательно, что поклонение Ланселота в упомянутом куртуазном романе Кретьена де Труа доходит до полного самоуничижения. В частности, ради спасения возлюбленной рыцарь решается сесть в телегу, что считалось позорным, поскольку в телеге, как правило, перевозили исключительно разбойников и преступников.

Другое жестокое испытание для самолюбия Ланселота заключается в том, что, покоряясь приказу дамы сердца, которая требует от него проявить на рыцарском турнире трусость и страх, Ланселот, по сути, добровольно идет на заведомое осквернение рыцарского звания, утверждая своим поступком непререкаемость следующей сентенции: «любовь стирает стыд; там, где есть любовь, нет унижения» [11, с. 59]. Таким образом, принимая за истину положение, согласно которому «лишь тот любит по-настоящему, кто повинуется», мужчина становится марионеткой в руках дамы своего сердца, с легкостью делающей из доблестного рыцаря игрушку. Такова эпоха, «когда все мысли и пыл женщины были направлены на любовь» [11, с. 45], точнее, любовные победы, в которых они видели смысл и оправдание своей жизни.

Любопытно, что, завершая свое исследование рыцарства и куртуазности, Г. Коэн задается вопросом: встречала ли вдохновительница романа о рыцаре Ланселоте – графиня Мария – «подобную покорность у реального любовника, своего или любой дамы при ее дворе, который бы сказал: "Чего бы она от меня не потребовала, я все исполню?"». Признаваясь, что на этот вопрос невозможно ответить, историк, однако, высказывает полное убеждение в следующем: подобное отношение к даме «не могло быть сформулировано и, пусть лишь до определенной степени навязано, если бы уже не существовало при шампанском дворе и, через него, при всех сеньориальных дворах Европы. Реванш слабости над силой – победа, которой мы горды, потому что это – французская победа», – утверждает историк [11, с. 63].

Какое отношение представленная информация имеет к работе Ж.-Л. Годара? Самое непосредственное, поскольку приметы, которыми отмечен институт рыцарства, мы находим в пространстве кинематографа с той лишь разницей, что:

- удар ладонью по щеке получает не только Жозеф от Кармен, но и наоборот;
- именно в Жозефе видит Кармен своего спасителя, который позволяет ей избежать тюремного заключения, принимая удар на себя;
- страсть к приключениям, которые нельзя назвать безобидными, обрекают Кармен на скитания;
- нижнее белье Жозефа и Кармен имеет красный цвет;
- участие Жозефа в судебном процессе, на котором его интересы защищает женщина (по сути, это образец словесного поединка,

в котором обвинитель и защитник ищут аргументацию своей правоты в библейских притчах, ибо, как свидетельствует история, «Бог выступает на стороне правого, Бог и право составляют единое целое» [11, с. 94]);

– особое почитание, которое Кармен жаждет обрести в отношениях с Жозефом (неслучайно, уходя на очередное «дело», она приказывает оставшемуся ожидать ее возвращения любовнику: «Найди меня... Найди меня прекрасной...Думай об этом...»)<sup>14</sup>.

Что стоит за отмеченной повторяемостью, в которой собственно мужское (Жозеф) оказывается принадлежностью сугубо женского (Кармен; Клер), в том числе демонстрирует и их нераздельное единство? Речь в данном случае идет о следующих моментах:

– недееспособность главного героя, которая угадывается за бесконечными вариациями одного и того же вопроса, адресованного Кармен: «Что все-таки мне делать конкретно?»; «Итак, какова моя роль?»; «А мне – что делать?»;

– следование требованию всегда и везде быть готовым встать на защиту девушки, которое исполняет Жозеф, убивая Кармен тогда, когда она захватила в заложники юную дочь промышленника;

– рыцарство, которое демонстрирует Жозеф по отношению к Клер, получившей от него в подарок белую розу;

– красная роза, которую Жозеф получает от Кармен через посыльного;

– чувство скуки, которое вызывает в Кармен победа над Жозефом: «Я часто повторяю себе, что мне с тобой делать? Не-че-го!» и т.п.

В целом, действия Кармен не столько способствуют пробуждению в Жозефе рыцаря, сколько делают его антирыцарем. В частности, если истинный рыцарь проявляет милость к поверженному врагу и никогда не добивает раненого, то Жозеф, подняв руку на женщину, не останавливается и перед ее физическим уничтожением. Соответственно, вместо любви мы получаем ненависть, вместо благородства – низость, вместо покорности – бунт. Согласимся, такой победой не пристало гордиться не только рыцарю, но и просто мужчине. При этом на фоне трагического финала слова Кармен, сказанные девушкой вначале фильма («показать всем, что женщина может сотворить с мужчиной, что она с ним делает»), обрастают дополнительным контекстом.

Здесь уместно вспомнить слова великого француза Оноре де Бальзака, уверяющего нас в том, что «женщина – великий воспитатель мужчины». Опыт Годара позволяет нам познать истину, согласно которой с женщинами, подобными Кармен, мир остается без нравственной опоры. Тем не менее, вопрос, который произносит умирающая Кармен

<sup>14</sup> Самый древний пример судебного поединка в литературе – это осуждение предателя Ганелона императорским судом с Аахене, о котором мы узнаем в «Песнях о Роланде» (середина XI в.)

(«когда в мире все смешалось, все потеряно, но занимается день и можно еще дышать, как это называется?»), не остается без внимания. Официант ресторана, глядя вдаль, произносит в ответ: «Это называется заря, мадемуазель».

Действительно, в современном социуме, когда все смешалось, когда «зло превратилось в нечто иное и вследствие этого действует как противовес скучной повседневности» [12, с. 7], когда секс стал синонимом любви, когда среди нас все меньше тех, которые, по словам Виктора Гюго, «против рода людского и перед природой/ ... пытались сохранить высшее равновесие...» [цит. по: 11, с. 7], у каждого, по крайней мере, хотя бы остается шанс. Один-единственный шанс пройти свой жизненный путь иначе. Предлагая зрителю знакомство с Кармен и Клер, Годар, тем самым, подводит нас к следующей мысли: «мы добры и злы не только в том смысле, что порой поступаем хорошо, а порой дурно, но и в более значимом, глубоком смысле – обе категории необходимы для понимания того, кто мы» [12, с. 96].

В противоположность упомянутым героям, Чуча Гарри Бардина олицетворяет собой ту искомую гармонию женского и мужского, плоти и духа, которая, согласно русскому религиозному философу В.С. Соловьеву, является залогом подлинной любви. Здесь уместно вспомнить и такие центральные понятия философии В.С. Соловьева, как всеединство человека, мира и Бога. Рассматривая любовь между мужчиной и женщиной средством преодоления отчуждения человека от всеединства, философ пишет: «Истинный человек в полноте своей идеальной личности ... не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих» [13, с. 166].

Другими словами, изначальный образ Бога может быть восстановлен только в человеке-андрогине, объединяющем в себе духовные качества женщины и мужчины (в скобках заметим, что андрогинность центрального персонажа трилогии отсылает нас и к более древним текстам о духовном таинстве Бога, который есть любовь [14, с. 61– 62]). И именно любовь, согласно библейской традиции, все принимает, все покрывает, все терпит, все прощает и всем жертвует. Неслучайно поэтому, «разрываясь» между требующими внимания и ласки Мальчиком и Щенком, Чуча с такой готовностью жертвует собой во имя одинаково эгоистичных в своем желании полновластно распоряжаться любовью няньки персонажей. При этом ни того, ни другого не интересует, насколько мучительна и невыносима для Чучи ситуация выбора.

Удивительно, но алогично мультипликационным персонажам – речь идет о Мальчике и Щенке – герои Бизе-Щедрина, К. Сауры и Ж.-Л. Годара столь же эгоистичны по отношению друг к другу. Как Кармен не способна испытывать чувство жалости к своему прежнему возлюбленному, так и, пытаясь удержать любимую женщину, эгоистичен главный герой, думающий только о своей боли. Однако, по мысли В.С. Соловьева,



именно чувство жалости обуславливает нравственные отношения со всем окружающим материально-природным миром, поскольку жалость является положительным качеством любого живого существа. Пробуждаясь во внутреннем мире субъекта, чувство жалости способствует установлению истинно добрых взаимоотношений в силу того, что однажды испытавший это чувство «субъект соответственным образом ощущает чужое страдание или потребность, то есть отзывается на них более или менее болезненно, проявляя, таким образом, в большей или меньшей степени свою солидарность с другими» [15, с. 127].

Более того, если, по мысли отечественного философа, не имея стыда человек возвращается «к скотскому состоянию», то, не переживая жалости, он, согласно Соловьеву, «падает ниже животного уровня» [там же<sup>15</sup>]. В отличие от трагического финала, представленного в «Кармен-сюите», а также фильмах К. Сауры и Ж.-Л. Годара, пройдя через ложь, месть, предательство и страх герои Гарри Бардина в итоге «понимают» цену подлинного чувства, которое их всех примиряет. В унисон концепции, заданной Гарри Бардиным, звучит музыка Ж. Бизе-Р. Щедрина. По-видимому, подобная ситуация оказывается вполне допустимой, что обусловлено рядом объективных моментов.

Во-первых, принимая во внимание тот факт, согласно которому музыкальная речь выступает аналогом вербальной художественной речи (М. Ш. Бонфельд), можно утверждать следующее. Точно так же, как извлеченное из одного и помещенное в другой контекст отдельное слово может обрастать дополнительными значениями, абстрактный характер музыки насыщается какой бы то ни было конкретикой за счет внемузыкальных средств выразительности. Если в случае с балетной сюитой вобравшие в себя оперную символику темы рока, любовного томления, победного марша и т.п. связываются с одной сюжетной линией, то в случае с «Чучей 3», помещенные в другой смысловой контекст, эти же темы оказываются не менее убедительными в новом художественном целом, каким является мультипликация Бардина.

Речь в данном случае идет об актуализации протоинтонационной основы музыки Бизе-Щедрина, которая, по словам В.В. Медушевского, впитала в себя опыт всех видов человеческого общения. «В числе ассимилированных ею жизненных и художественных источников выразительности – речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться, неповторимая в каждую эпоху и у разных людей, танец, театр, литература, кинематограф... Несметные смысловые сокровища!» Более того, неизменность аналитической стороны музыкальной формы «Кармен-сюиты» и «Чучи», «семантически и конструктивно встраивающаяся

---

<sup>15</sup> Подробнее по данному вопросу см.: Ковалева С. В. Нравственность и религия: к постановке проблемы // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Краснодар, 2012 – Вып. 12 – С. 135–147.

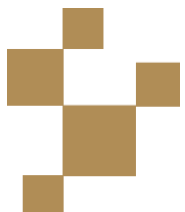


в интонационную, увеличивает вариативность последней еще на много порядков» [16, с. 15; 23].

Во-вторых, то, что музыка Бизе-Щедрина оказывается неотъемлемой частью балетной сюиты, немало способствовало очевидной вольности в обращении мультипликаторов с ее фрагментами. Другими словами, специфика сюиты, где каждый номер относительно замкнут, позволила Бардину нарушить имеющуюся в балете последовательность расположения танцев без ущерба для самой музыки. Наконец, в-третьих, вполне оправданное звучание музыки Бизе-Щедрина в последней части трилогии обусловлено еще и тем, что аналогично балетной сюите, где заглавные партии исполняют Тореадор, Хозе и Кармен, в центре режиссерской работы находятся три главных персонажа – собственно Чуча, Мальчик и Щенок.

Соответственно конфликт, возникающий между героями мультипликации, являет собой, по сути, конфликт трех тематических блоков, воплощающих такие обобщенно выраженные человеческие чувства, как любовь, ненависть и торжество победы. Таким образом, суть переосмысления Гарри Бардиным «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина заключается в том, что в отличие от балетного спектакля и кинематографических работ, где любовь выступает аналогом не признающей никаких правил, сметающей любые преграды на своем пути стихии, столкновение с которой губительно для человека, наделенного эгоизмом и неспособностью сострадать, в «Чуче 3» на первый план выходит созидательное начало любовного чувства. Именно сила этого чувства помогает человеку преодолеть и животный эгоизм, и звериную ярость, и природное коварство.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что если опыт Альберто Алонсо и Бориса Мессерера; Карлоса Сауры и Жана-Люка Годара при имеющихся разночтениях, обусловленных культурными традициями, можно отнести к опыту интерпретации новеллы Проспера Мериме, то «Чуча 3» Гарри Бардина являет собой опыт реинтерпретации. Подобное положение дел обусловлено тотальным переосмыслением вербального первоисточника в духе русской философской традиции. Вместе с тем, каждый из авторов сумел создать незабываемый образ Кармен, черты которой в большей или меньшей степени присутствуют в каждой женщине, которая способна любить и отвечать на любовь взаимностью.



ЛИТЕРАТУРА

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

1. Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского. [Электронный ресурс]. – URL: <https://krishnahouse.narod.ru/interb.html>.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В четырех томах. – М., 2007. – Т. 4. – С. 616.
3. Волкова П. С. Философия любви: семиотический аспект // Волкова П. С., Рудь М. Ю., Фатальникова Е. В. Социальная природа искусства: Учебное пособие. – Краснодар, 2007. – 82 с.
4. Айвазова С. Г. Русские женщины в лабиринте равноправия (Очерки политической теории и истории). – М.: РИК Русанова, 1998. – 408 с.
5. Бердяев Н. А. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
6. Эптон Н. Любовь и испанцы. – Челябинск: Урал ЛТД, 2001. – 256 с.
7. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б. М. Избр. Тр.: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1.
8. Орлов Г. А. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – М.; Л.: Музыка, 1963. – С. 181-215.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
10. Коэн Г. История рыцарства во Франции. Этикет, турниры, поединки. – М.: Центрполиграф, 2010. – С. 16.
11. Коэн Г. История рыцарства во Франции. Этикет, турниры, поединки. – М.: Центрполиграф, 2010. – 159 с.
12. Свендсен Л. Философия зла. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – 352 с.
13. Соловьев В. С. Смысл любви // Русский эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – 448 с.
14. Кочубей И. Опыт семиотического анализа одного темного места у Св. Епифания // Семиотика культуры и искусства. – Краснодар, 2007. – Т. I. – С. 61–62.
15. Соловьев В. С. Оправдание добра // Соловьев В. С. Сочинения в двух томах.– М.: Мысль, 1988. – Т.1. – 899 с.
16. Медушевский В. Интонационная сторона музыки. – М.: Композитор, 1993. – 268 с.



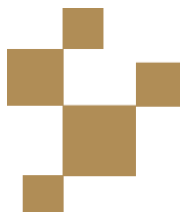
**VOLKOVA P.S.**

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](mailto:polina7-7@yandex.ru)

**"CARMEN": SPAIN – FRANCE – RUSSIA.  
INTERPRETATION – REINTERPRETATION**

**ANNOTATION.** The study refers to the history of Carmen by Prospero Merimee, its interpretation in works of various genres and arts, and its reinterpretation, the essence of which lies in the reassessment of cultural tradition. Such experience is conditioned by socio-cultural dynamics, when one or another classical model is updated at the intersection of problems that arise between culture and society. Reinterpretation involves a total rethinking of the basic text, when the original artistic product is serves as an element of a new system. For argumentation the author gives a retrospective research on the animated film by Garri Bardin "Chucha 3", the analysis of which is carried out against the background of the film-ballet "Carmen Suite" by George Bizet and Rodion Shchedrin and two feature films. One of them belongs to the Spanish director Carlos Saura ("Carmen"), the other belongs to the French director Jean-Luc Godard "Prénom Carmen").

**KEYWORDS:** art, interpretation, reinterpretation, Carmen Suite, Carmen, Chucha, the Name of Carmen.

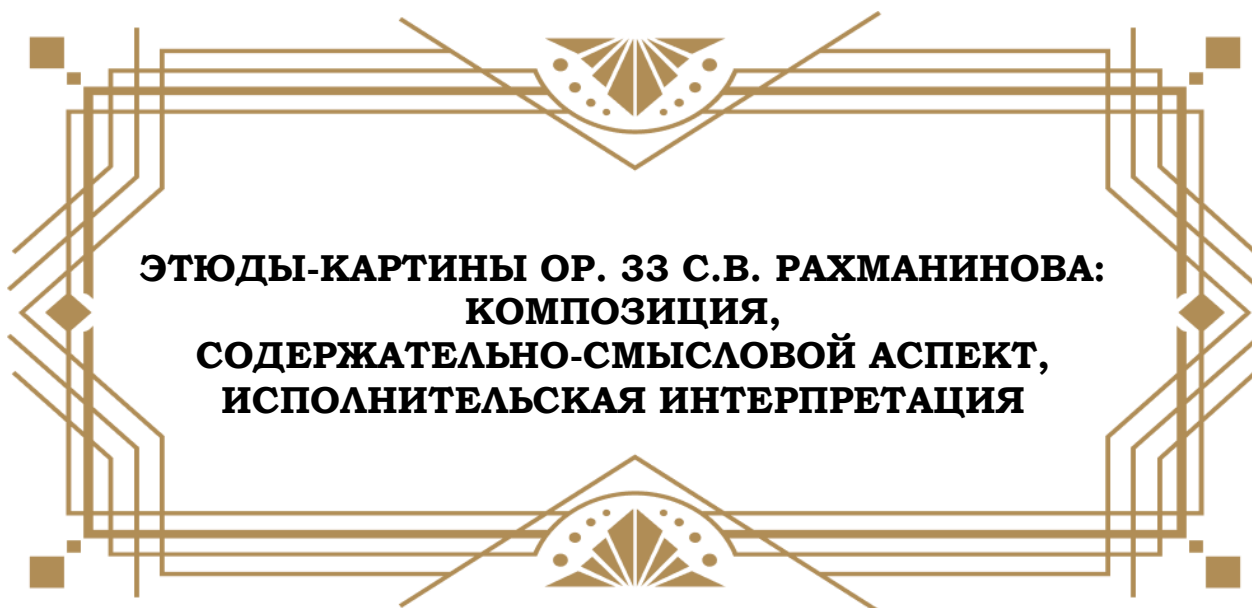


**КОМАРНИЦКАЯ О.В.**

доктор искусствоведения, профессор кафедры  
междисциплинарных специализаций музыковедов  
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского»  
e-mail: [mkomarnickij@yandex.ru](mailto:mkomarnickij@yandex.ru)

**ДУАРТЕ ДЖОНАТАН КРИСТОФЕР (КАНАДА)**

ассистент-стажер факультета фортепиано  
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского»



**ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ ОР. 33 С.В. РАХМАНИНОВА:  
КОМПОЗИЦИЯ,  
СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СМЫСЛОВОЙ АСПЕКТ,  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ**

**Аннотация.** Этюды-картины ор. 33 С.В. Рахманинова, созданные в 1911 году – одни из самых значительных сочинений автора в его обширном фортепианном наследии. С одной стороны, они поражают обилием и разнообразием фортепианной техники, с другой – удивляют глубиной и значительностью воплощенных в них образов, серьезностью мысли и тесной связью с традициями русской музыкальной культуры. Высокая художественная ценность сочинений, обусловленная тематическим материалом, новаторской фактурой, иллюзорно-живописными образами, обилием смысловых подтекстов и ассоциативных параллелей, открыла широкое поле для интерпретации. Цикл ор. 33 включает восемь Этюдов-картин. Каждый из них соответствует жанровому обозначению: этюдность воплощается в едином типе фортепианной фактуры, картинность осознается как непосредственная пейзажная зарисовка. Каждый этюд осмысливается с точки зрения композиции как архитектурного остова (где преобладающей становится трехчастность) и драматургии – неуклонно-процессуального симфонического развития, приводящего к высшей кульминации.

**Ключевые слова:** С.В. Рахманинов, этюды-картины ор. 33, композиция, драматургия, содержательно-смысловой аспект, интерпретация.





Этюды-картины ор. 33 и ор. 39 С.В. Рахманинова (1973-1943), созданные в 1911 и 1917 годах – одни из самых значительных сочинений автора в его обширном творческом наследии. С одной стороны, произведения поражают исполнителя и слушателя многообразием фортепианной техники, широким использованием двойных нот, ломаных арпеджио, фигураций, богатой подголосочной фактурой, темброво-регистровой красочностью и разнообразием ритмики. С другой стороны, что более важно, Этюды удивляют глубиной и значительностью воплощенных в них образов, серьезностью мысли и тесной связью с традициями родной С.В. Рахманинову русской музыкальной культуры. Как выразился И. Сухомлинов, «...ко времени написания этюдов-картин его [Рахманинова] мысли чувства постепенно захватывает главная тема творчества – тема Родины. Каждую картину, каждый пейзаж композитор связывает с определенными настроениями человека, живущего в тревожное для его родины время. Ярко передавая протестующий пафос, трагизм, показывая широкие жанровые сцены, он вновь обращается к исконно национальным русским образам, привлекая для этой цели характерные выразительные средства: трихордную попевку, ладотональную окраску, колокольность, элементы народного обряда»<sup>1</sup>.

Высокая художественная ценность сочинений, обусловленная ярким тематическим материалом, новаторской фактурой, иллюзорно-живописными образами, обилием смысловых подтекстов и ассоциативных параллелей, открыла широкое поле возможностей для интерпретации. Этюды-картины ор. 33 и ор. 39 исполняются музыкантами разных поколений во многих странах, по праву входят в «золотой» фонд фортепианных произведений мировой классики, являются репертуарными практически для каждого пианиста-виртуоза.

Задача настоящей статьи состоит в многоплановом освещении цикла Этюдов ор. 33, позволяющем сформировать целостное представление о композиционных, содержательно-смысловых и исполнительско-интерпретационных аспектах сочинения.

Цикл ор. 33 включает восемь Этюдов-картин. Каждый из них соответствует жанровому обозначению: этюдность воплощается в едином типе фортепианной фактуры, картинность осмысливается как непосредственная пейзажная зарисовка. Обрамляют цикл разнохарактерные пьесы – маршевый гротескный этюд №1 и гимнически-колокольный, с подчеркнутой драматической экспрессией, №8. Центральное положение занимает Этюд №5.

Открывающий ор. 33 Этюд-картина №1 f-moll является образцом воплощения в музыке драматичной образной сферы. Его драматизм произрастает из противопоставления двух контрастных образов,

<sup>1</sup> Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова // Как исполнять Рахманинова / Сост. С. Грохотов. – М.: Классика - XXI, 2003. – С. 94

заявляющих о себе с самого начала. Внимание привлекает упругая, маршевая поступь басов, поддерживаемых не менее четкими синкопированными аккордами в средних голосах. Жанр марша подчеркнут характерным пунктированным ритмом на первых долях некоторых тактов, однако в данном случае таковой представлен в более заостренном, «хлёстком» виде. Вкупе с «сухими» басовыми «шагами» и подчеркнуто нисходящей линией движения марш здесь призван воплотить зловещий, гротесковый, механистичный образ. Противостоящий ему, напротив, связан с миром лирических чувствований. Воплощенный в ведущей мелодической линии (партия правой руки), таковой символизирует живое начало, демонстрирующее попытку противостояния натиску губительной агрессии (см. пример 1).

ПРИМЕР 1.

I

С. РАХМАНИНОВ  
Оп. 33 № 1

**Allegro non troppo**  
*molto marcato*

ф-п.

Однако если проанализировать характер развития мелодической линии, то окажется, что подобная попытка тщетна. Мелодия, несмотря на свою внешнюю значительность и осязаемость (ремарка *molto marcato*) ограничена по диапазоном, будто скована неведомой силой (в первой части – с начала до т. 31 – ее самый высокий звук – с<sup>2</sup>), к тому же каждая фраза непременно направлена вниз (то же самое касается второго проведения темы с т. 12: наметившееся сперва неуклонное восхождение вновь приводит к движению в противоположную сторону). Начальный маршевый образ оказывается настолько довлеющим, что исключает всяческие попытки переключения в иную образную сферу. Так, середина формы (с т. 34), претендующая на роль контрастного раздела, занимает всего лишь восемь тактов; однако она не способна противостоять натиску проникнувшей сюда маршевой поступи. Реприза (с т. 42) хоть и содержит яркие прорывы в мелодической сфере (на мгновение мелодии будто бы удается прорваться сквозь сжимающие ее тиски – тт. 45–50), однако не приводит к разрешению конфликта, что подтверждается в довольно объемной коде (с т. 57 и до конца).

Изложенный выше «драматургический сценарий» пьесы требует от интерпретатора соответствующей реализации. Основной задачей исполнителя при этом является необходимость одновременного воплощения двух контрастных по характеру и конфликтных по отношению

друг к другу образов, каждый из которых наделен своим набором выразительных средств.

В отличие от первого произведения, в Этюде op. 33 № 2 C-dur не наблюдается отмеченного выше противопоставления образных сфер. Здесь воплощен один лирический образ, отличающийся красотой и хрустальной тонкостью. Подобная характеристика возникает вследствие особого, вибрирующего фактурно-гармонического фона преимущественно в среднем регистре, представленного аккордовыми фигурациями в остиной ритмической фигуре (две шестнадцатые–восьмая–две шестнадцатые в размере 12/8), взятыми на педали. Однако главный репрезентант этого образа – мелодия, для которой характерен высокий, светлый регистр, обилие скачков на широкие интервалы, создающих ощущение свободного парения в пространстве, и нисходящий характер движения, лишаящий тему поступательной целеустремленности, однако придающий ей лирический, трепетный характер (см. ремарку во втором такте – *molto espressivo*; см. пример 2).

ПРИМЕР 2.

На первый взгляд границы разделов формы четко не обозначены ввиду непрерывного процесса мелодико-гармонического развертывания. Однако в ней все же можно выделить три раздела: экспозиционный (с начала и до *Tempo I* в такте 11), развивающий (такты 11–28), репризный (с такта 28 и до конца). Ввиду отсутствия цезур между частями движение к кульминации и последующее динамическое угасание осуществляется будто бы на одном дыхании. Развивающий раздел представлен двумя этапами. Первый – с такта 11 до начала такта 18 – отмечен интенсивным гармоническим и тематическим развитием. В плане гармонии здесь стоит указать на красочные сопоставления далёких по отношению к главенствующему C-dur тональностей: Des-dur, b-moll, As-dur, Es-dur. Задача второго (такты 18–28) – нагнетание динамического напряжения и движение к кульминации, которая приходится на такт 25 и выражается

усилением динамики (ff) и предельным расширением диапазона. Подобный процесс протекает при участии ведущего мелодического образа. Из него вычленяется первая фраза, звучащая в многократных повторах-кружениях с последовательным расширением амплитуды входящих в её состав мотивов-скачков (см. пример 3).

ПРИМЕР 3.

**appassionato e sempre più mosso**

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with slurs and dynamic markings. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system starts with a forte (f) dynamic marking. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The tempo and mood are indicated as 'appassionato e sempre più mosso'.

Репризный раздел связан с разрешением накопленного напряжения и буквально зримо осязаемым растворением образа.

При исполнении данного этюда представляется разумным придерживаться следующих исполнительских рекомендаций. Во-первых, в процессе игры ритмо-гармонического фона не следует делать это судорожно и суматошно, дабы не нарушить общего трепетно-взволнованного настроения. Во-вторых, особого внимания требуют многочисленные и подробные темповые и динамические указания автора, как *ritenuto* в первом проведении темы, краткие волны *crescendo-diminuendo* (конец такта 3 – начало такта 4, аналогично – в краткой коде, четыре такта с конца). Особого внимания при этом заслуживает динамическое нарастание в развивающем разделе формы, требующее равномерного доведения звучности до *ff*.

Весьма интересным драматургическим замыслом и способом его воплощения отличается Этюд №3. Обе части его контрастно-составной формы (в тональностях *c-moll/C-dur*) воплощают два противоположных эмоциональных состояния. В первой господствует мрачная, «давящая» атмосфера, представлен скорбно-патетический образ. Характер изложения музыкального материала вызывает в памяти ассоциации с оперными монологами, возможно, сольными номерами Бориса из оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» – настолько сосредоточенно и внутренне напряженно звучат мелодические фразы ввиду медленного

темпа, плотной аккордовой фактуры с обилием диссонантных созвучий и ограничением диапазона сверху рамками второй октавы (см. пример 4).

ПРИМЕР 4.

**III**

Op. 33 № 3  
(18/VIII 1911)

**Grave**

Вторая часть – инобытие первой. Взамен сдержанной (хотя и отнюдь не скупой) аккордовой фактуры – здесь богатая полнзвучная фактура, складывающаяся из глубоких басов наподобие педали, арпеджированных созвучий в средних голосах, создающих стереофонический эффект звучащего пространства, и мелодии, появляющейся будто на гребне волны и венчающей собой весь представленный акустический массив. Четкое интонирование мелодии на протяжении всей части представляет определенную исполнительскую трудность, поскольку, начавшись с вершины источника, в дальнейшем она совершает плавное нисхождение и переходит в срединные фактурные пласты. Однако думается, что главная исполнительская задача заключается все же не в этом, но в сохранении общего спокойно-созерцательного настроения, соответствующего здесь миру «горнему», свободному от тяжелых дум и скорбей «дольнего» мира первой части (см. пример 5).

ПРИМЕР 5.

Этюд-картина op.33 №4 d-moll воплощает сурово-сосредоточенный и в то же время зловеще-гротесковый образ. Ведущую роль в создании подобной атмосферы (как и в первой композиции данного опуса) играет жанр марша, выдержанный в сочинении. И вновь перед нами сумрачный марш, здесь, возможно, олицетворяющий переживания и смятения души,

предчувствующей наступления роковых перемен. Примечательно в этом отношении начало этюда, основанное на неоднократных (в течение двух тактов) повторах квинтовых интонаций на расстоянии октавы. Подобное звучание можно сопоставить с доносящимся издали колокольным звоном. Именно такое не тревожное звучание становится, тем не менее, основой для последующих драматических коллизий. Возможно, оно лишь отзвук былых серьёзных баталий, воспоминания о которых служит импульсом к последующему изложению (см. пример 6).

ПРИМЕР 6.

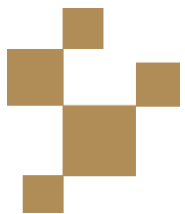
**Moderato** Op. 33 № 5  
(11/IX 1911)

Так или иначе, но подобные квинтовые интонации способствуют появлению нового мотива, составленного из интервалов терции и квинты с последующим возвратом к терции, а потому окрашенного, с одной стороны, в лирические тона, с другой, весьма побудительного и содержащего импульс к последующему движению. Реализацией этого импульса является появление темы-марша в пятом такте, отличающейся ритмической четкостью и некоторой эмоциональной скованностью (см. пример 7).

ПРИМЕР 7.

На первом этапе становления теме не удаётся реализовать свой лирико-драматический потенциал. В тактах 1–17 она звучит сдержанно, причём с такта 14 можно отметить возвращение начальных квинтовых мотивов, однако поданных в утолщённой фактуре, что свидетельствует о наметившейся динамизации образа. Новый этап (с такта 17) связан с возвращением основной темы в её начальном характере, однако спустя некоторое время (с такта 23) начинается процесс эмоционального подъёма, исподволь подстегиваемый побудительными квинтовыми интонациями. Первая волна динамического нарастания (до такта 37) не приводит к кульминации, несмотря на длительное крещендо, расширение диапазона фортепианной партии, усложнение фактуры





в том числе за счет появления самостоятельной мелодической линии в среднем голосе. Вторая волна (с такта 37 и до конца) выстроена по принципу первой, однако отличается еще большей наступательностью и яркостью кульминационной зоны (с такта 49), однако смысловая кульминация, как нам представляется, приходится на последние такты пьесы (4 такта с конца). Здесь на тихой динамике вновь проходит начальный квинтовый мотив. Будучи многократно повторенным в разных регистрах и представленным в фактурном утолщении, он производит несколько тревожное впечатление, являясь предвестником грядущих бурь.

Описанные квинтовые созвучия – весьма важные структурные элементы произведения ввиду таковой их эмоциональной нагрузки. Это необходимо учитывать, играя Этюд (неслучаен и тот факт, что квинтовые мотивы открывают и завершают сочинение, являясь его обрамлением; при этом проведение мотивов в конце, как уже было отмечено, совершается на качественно и количественно ином уровне, что отчасти свидетельствует о наметившемся процессе симфонизации в рамках фортепианной музыки). При исполнении Этюда особое внимание стоит уделить ритмической стороне организации его фактуры. Именно упругий и четкий ритм помогает создать, с одной стороны, волевой и строгий, с другой — сумрачный образ. Также особого внимания и проработки требует необходимость (например, с такта 26) одновременного ведения самостоятельных мелодических линий.

Знаменитый Этюд-картина №5 es-moll в пианистической среде известен с программным заголовком «Метель», что, в целом, оправдано, учитывая его явный программно-изобразительный характер и яркую образность. Однако стоит обратить внимание на то, что подобный «негласный» заголовок ни в коей мере не исчерпывает содержания композиции, которая, как то свойственно Рахманинову, оказывается гораздо шире любого пейзажного или литературного прообраза. По-видимому, по отношению к данной пьесе уместно говорить о приеме параллелизма, т.е. отражении психологического плана через внешние пейзажные зарисовки, отображающие в данном случае разгул стихии (параллель с мраком душевным). Вот какую характеристику предлагает В. Брянцева в данном случае: «В виртуозном этюде ми-бемоль минор ... позванивание бубенцов, скорбные причеты и злорадный припляс мелькают сквозь недобрый, “леденящий душу” свист “вьюги легковейной” (А. Блок), подобно некоему наваждению, таинственно возникающему и рассыпающемуся прахом»<sup>2</sup>. В подобном описании подчеркнут важный момент – представление о метели как о разгуле враждебных человеку сил, неистовому шабашу нечисти. В таком контексте композиция вполне соответствует негативной образной сфере, представленной, например, в Этюде f-moll, но служит еще одним вариантом ее воплощения.

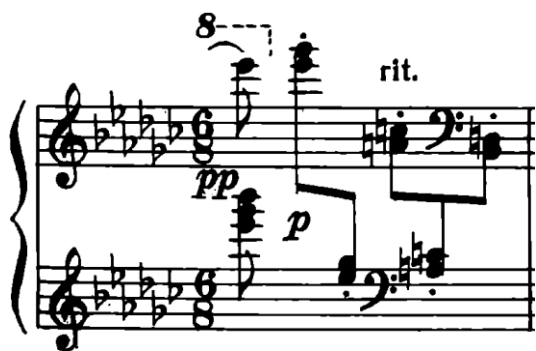
<sup>2</sup> Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 421.

Помимо безупречного с точки зрения техники исполнения при игре данного этюда следует добиваться драматургической цельности, что, как нам представляется, более сложно, поскольку известные технические трудности могут легко встать во главу угла и затмить пианисту иную исполнительскую проблематику. Однако заявленная цельность проистекает из самих основ организации настоящей композиции, поэтому их понимание поможет достижению единства драматургического развертывания. Во-первых, этюд имеет весьма четкую «закольцованную» композицию, развивающуюся по принципу динамического нарастания и угасания. В качестве обрамления пьесы и ее структурно-тематических элементов выступают, во-первых, терцовые интонации в виде гармонических созвучий (первый такт – загадочные терции-«зовы», см. Пример 8, они же, но в сжатом виде – в третьем такте от конца; см. Пример 9).

ПРИМЕР 8.



ПРИМЕР 9.



Во-вторых, сочетания терция+секунда в виде мелодического последования (например, первые четыре звука пассажа третьего такта, см. Пример 10 звучат в окончании пьесы, см. последние два такта, Пример 11). Кроме того, из последований терция+секунда (в разных сочетаниях) как из ячеек в большинстве случаев складываются виртуозные фортепианные пассажи. С одной стороны, таковые мотивы придают пассажам интонационную выразительность, с другой – из подобных малых «завихрений» рождаются большие ураганные вихри.

ПРИМЕР 10.

18 **Presto**

ПРИМЕР 11.

Как известно, Этюд оп. 33 №6 Es-dur распространен среди пианистов с названием «Масленица»; сам композитор в письме к Респиги говорил о претворении ярмарочных сцен. В этюде царит праздничный, торжественно-приподнятый характер благодаря мажорной тональности, быстрому темпу и упругой ритмике. При этом ритму, безусловно, отводится особая роль в создании образа. Избранный здесь принцип ритмической организации фактурных пластов направлен на воспроизведение шумного и веселого звона, изображающего атмосферу масленичного веселья. Первые три такта вступления – не что иное, как раскачка колоколов и колокольцев посредством ритмического диминуирования: половинные длительности сменяются фигурами долгого пунктира, за которыми следуют динамические комбинации из восьмой и двух шестнадцатых (см. Пример 12).

ПРИМЕР 12.

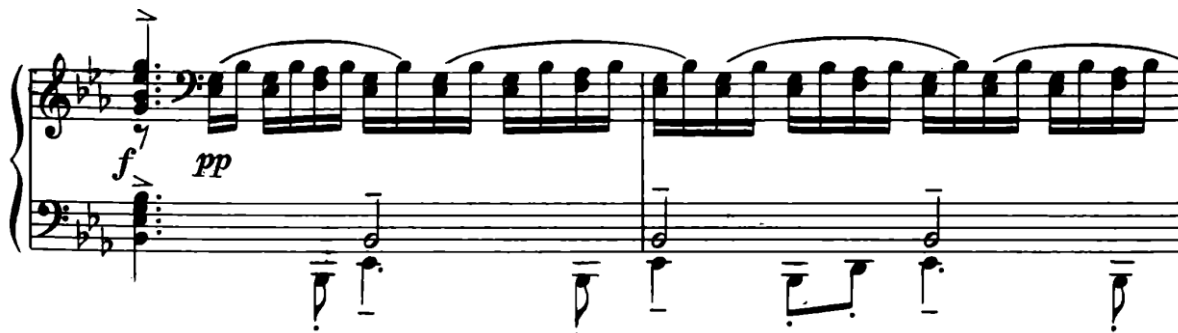
**Allegro con fuoco**

Op. 33 No. 6 (17/VIII 1911)

**ff molto marcato**

В момент вступления основной темы (с такта 4) колокольность представлена весьма многопланово: трезвоном малых колоколов (возможно, бубенцов) в верхнем пласте, ритмичным акцентированием квартовой интонации в нижнем и мерными ударами (выдержанный звук *b*) в среднем (см. Пример 13).

ПРИМЕР 13.



Стоит отметить, что мелкая россыпь колокольчиков-бубенцов станет впоследствии остигнутым ритмическим фоном, способствующим сохранению изначально заданного тона. Второе проведение вступления (с т. 11) приводит к проведению темы в *G-dur* (с т. 15). Подобные красочные сопоставления тональностей (*Es-dur-G-dur*), безусловно, служат поддержанию общей праздничной атмосферы (таковые подобны ярким цветовым пятнам на картинах Б. Кустодиева «Ярмарка» или «Масленица»). Дальнейшее развитие в тт. 22–43 не привносит новых контрастных образов, его итогом становится реприза-кода (тт. 44–56), звучащая торжественным апофеозом на празднике жизни.

Этюд-картина ор. 33 № 7 *g-moll* относится к показательным образцам вдохновенной лирики Рахманинова, но проникнутой ощущением трагической безысходности. Весьма показательным в этом отношении сопоставление сочинения с первой балладой Ф. Шопена в той же тональности. От Шопена здесь не только тот же эмоциональный фон, в некоторых случаях Рахманинов точно воспроизводит ряд композиционных особенностей, как обыгрывание в мелодии каденционного оборота (ощущение замкнутости) или расположение в окончании Этюда бурного пассажа, своей стремительностью буквально сметающего всяческую надежду на иной исход событий. Лиричность образа подчеркивается кантиленностью мелодии основной темы, «романсовым» характером аккомпанемента и выразительными нисходящими фразами в дополнении к теме в первой части (тт. 9–21, тема – тт. 1–9; см. Пример 14).

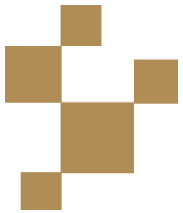
## ПРИМЕР 14.

## Moderato

(10/VIII 1911)

Небольшой средний раздел (т. 25–35) отличается неподдельным драматизмом и эмоциональной неистовостью. Стихийные пассажи фантазийного плана буквально обнажают зловеще-инфернальные бездны, губительные для всякого проявления чувственности. Здесь обращает на себя внимание нисходящий характер движения, символизирующий падение в бездну, при этом ее дно – созвучие *cis-moll* – тритонанта к исходной тональности, т.е. крайне противоположный по отношению к исходному образу полюс. После подобного крушения сокращенная реприза (с *Tempo I*) лишь подчеркивает состояние трагической обреченности. При исполнении данного этюда важна эмоционально верная трактовка каждого из разделов. Лиризм и местами мечтательная вдохновенность первого должны смениться апокалиптическим предчувствием конца во втором и настроением безысходности в репризе.

Этюд-картина №8 *cis-moll*, пожалуй, наиболее масштабное полотно в данном опусе как с точки зрения претворяемого образа, так и с позиции техники исполнения. Еще ни в одном этюде негативная образная сфера не была представлена так полно и не звучала столь угрожающе. Основная тональность и общий скорбно-патетический тон наталкивает на сопоставление этюда с известной прелюдией в той же тональности. Ее властная, императивно-повелительная аккордика в начале (во вступлении, т. 1–4) сродни грозным унисонам юношеского шедевра. Однако есть и отличия. Прелюдия основана на контрастном сопоставлении двух начал: звучащая вслед каденционному обороту мелодия, гармонизованная аккордами, должна, по мысли автора, «рассеять мрак». Также и материал середины Прелюдии явно контрастен основной мысли своей обостренной чувственностью. В Этюде подобного противопоставления нет. Здесь царит единый, мрачный образ, который, подобно гигантскому исполину, нацелен подавить всякое проявление



живого. В первой части этюда (т.1–19) на создание подобного характера направлен комплекс выразительных средств: широкие, рельефно очерченные декламационные фразы солиста в низком регистре, сопровождаемые резкими аккордовыми ударами, создают образ, исполненный трагедийного величия. Звучащая далее тема (с т. 5) весьма примечательна: на фоне «бурлящего» сопровождения (аккордовые фигурации в басу) звучит фраза, представляющая собой четырехкратное «оглашение» терцового тона в октавном удвоении с последующей остановкой на прима лада. Не слышатся ли в подобных ударах (все звуки акцентированы; см. Пример 15) отголоски знаменитой бетховенской темы судьбы?

ПРИМЕР 15.

Примечателен следующий элемент темы (т.6–7) – нервно-импульсивные созвучия в правой руке, верхний и нижний голос которых – многократные чередования повышенного терцового тона и его же, но в основном виде. Возникает ощущение весьма судорожного и зловещего нечеловеческого хохота. Звучащий затем повтор вступления приводит (через стремительный пассаж) к проведению темы в *gis-moll*. Середина формы (т. 20–40) чрезвычайно сложна в исполнительском плане. Ее фактура невероятна плотна и насыщена, многоэлементна. То в верхнем, то в нижнем голосе возникают обрывки мелодических фраз; ткань принципиально полиритмична, что связано с подчеркнута несинхронным наложением ритмических пластов и имеет целью, по-видимому, создание атмосферы хаоса и полного крушения. Естественно, что подобное положение дел отменяет необходимость в полноценной репризе. Она здесь чрезвычайно краткая (т.41–43) и несет характер репризы-коды, подытоживающей трагедийный итог.

Убедительность исполнения данного Этюда напрямую зависит от глубины постижения его композиционно-драматургического замысла, основные идеи которого изложены выше. Сочинение является безусловной доминантой всего опуса, не только ввиду его расположения в конце, но и квинт//эссенцией трагедийного начала.

Цикл этюдов-картин ор. 33 объединен общей идеей, выраженной в последовательном проведении и итоговом утверждении негативного начала. Подобное трагедийное содержание, являющееся отражением мироощущения художника, напрямую связывается и с тем беспокойным временем, в которое жил композитор, и с конкретными историческими событиями, оставившими в душе автора след глубокой непреходящей драмы.

Восемь пьес ор. 33, ввиду их драматургической цельности, можно рассматривать как цикл. Ор. 33 являет собой драму личности, не способной противостоять натиску рока. Подобная проблема обнажена в первом Этюде, основанном на конфликте двух начал – чувственного, человеческого и сумрачно-рокового. Уже в третьем этюде продемонстрирована неизбежность трагичного финала, выраженная в полярной противоположности образов – мира «дольнего», связанного с тяготами души, и мира «горнего», недостижимого идеала красоты и света. В большинстве последующих этюдов (№№ 4, 5, 8 и 7) большое место отводится враждебному началу, охарактеризованному жанром марша (№4) или воплощенному в музыкальной аллегории метели (№5). Также лирико-трагический Этюд №7 содержит страницы, рисующие зловещие, inferнальные бездны. В драматургии цикла эта пьеса является его драматической кульминацией, прощанием с лирикой, тогда, как последняя - торжество зла. Контрастные пьесы – праздничный Этюд №6 и лирико-утонченный Этюд №2.



В раскрытии содержательной концепции как отдельных Этюдов, так и цикла в целом, одна из ключевых ролей отводится исполнительской интерпретации. Убедительность таковой в первую очередь зависит от внимательного отношения к содержательным и структурным аспектам отдельных пьес. Стоит также отметить, что форма в Этюдах (несмотря на кажущееся однообразие избранного автором типажа трехчастной композиции) всегда следует их идейно-смысловому наполнению. В данном случае уместно говорить о драматургическом понимании формы того или иного этюда. Эта драматургия, в свою очередь, базируется на принципе неуклонного динамического роста, процессуально-поступательном развитии, приводящем к яркой кульминации. Обычно таковая звучит на стыке развивающего и репризного, либо репризно-кодowego разделов. Композиционный остов и драматургическая форма существуют нередко на паритетных началах. В некоторых этюдах драматургическая форма становится преобладающей – показательным в данном отношении является Этюд №5 es-moll («Метель»).

Этюды-картины ор. 33 рассчитаны на мастерство интерпретатора. Сам С.В. Рахманинов, будучи блестящим исполнителем своих сочинений, будто бы «обновлял» образный строй того или иного произведения по ходу звучания музыки, и подобное отношение к звуковой материи сравнимо с процессом «воссочинения» пьесы в процессе ее исполнения средствами музыкальной интерпретации. Произведения С.В. Рахманинова предполагают обнаружение скрытых пластов, они насквозь символичны. Задача современного исполнителя заключается не только в техническом овладении того или иного произведения, но прежде всего – в раскрытии тайн художественного замысла.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова, – М.: Гос. муз. изд-во, 1963. – 40 с.
2. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
3. Борисов Ю. О. По направлению к Рихтеру. – М.: ООО «Рутена», 2003. – 256 с.
4. Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.
5. Гондельвейзер А. Б. О музыкальном искусстве / Сб. статей; сост., общ. ред., вст. статья и коммент. Благого Д. Д. – М.: Музыка, 1975. – 415 с.
6. Как исполнять Рахманинова / сост. С. Грохотов. – М.: Классика–XXI, 2003. – 164 с.
7. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
8. Келдыш Ю. В. С. В. Рахманинов // История русской музыки. Том 10 А. 1890–1917-е годы. – М.: Музыка, 1997. – С. 69–133.
9. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII - XX вв.: Учебное пособие. - СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
10. Лев Наумов: Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. – М.: РИФ «Антиква», 2002. – 336 с.
11. Могильницкий В. А. Святослав Рихтер / Иллюстрированные биографии великих музыкантов. – Челябинск: Урал LTD, 2000. – 345 с.
12. Понизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. – М.: Музыка, 1965. – 95 с.
13. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. Письма / Сост.-ред., автор вст. статьи, комментарии, указателей Апетян З.А. – М.: Сов. композитор, 1980. – 583 с.
14. Соловцев А. А. С.В. Рахманинов. Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.
15. Сухомлинов И. К проблеме интерпретации этюдов-картин Рахманинова // Как исполнять Рахманинова / сост. Грохотов С. М.: Классика-XXI, 2003. – С. 92-117.
16. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
17. Чемберджи В. Н. О Рихтере его словами. – М.: Аграф, 2004. – 336 с.

**КОМАРНИЦКАЯ О.В.**

Doctor of Art Criticism, Professor  
Department of interdisciplinary musicological studies  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory  
e-mail: [mkomarnickij@yandex.ru](mailto:mkomarnickij@yandex.ru)

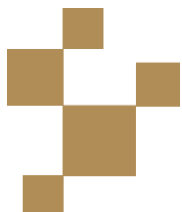
**Duarte J.C. (Canada)**

Teaching Assistant trainee  
Department of Solo Piano Performance  
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

**ETUDES-PAINTINGS OP. 33 BY S.V. RACHMANINOV:  
COMPOSITION, CONTENT-SEMANTIC ASPECT,  
PERFORMANCE INTERPRETATION**

**ANNOTATION.** The etudes-paintings Op. 33 by S.V. Rachmaninov, created in 1911, are one of the most significant compositions of the author in his extensive piano heritage. On the one hand, they amaze with the abundance and variety of piano technique, on the other hand, they surprise with the depth and significance of the images embodied in them, the seriousness of thought and close connection with the traditions of Russian musical culture. The high artistic value of the works, due to the thematic material, innovative texture, illusory-pictorial images, an abundance of semantic subtexts and associative parallels, opened a wide field for interpretation. The cycle of Op. 33 includes eight Etudes-paintings. Each of them corresponds to a genre designation: etude is embodied in a single type of piano texture, picturesqueness is realized as a direct landscape sketch. Each etude is interpreted from the point of view of composition as an architectonic framework (where three-partedness becomes predominant) and drama – a steadily procedural symphonic development leading to the highest climax.

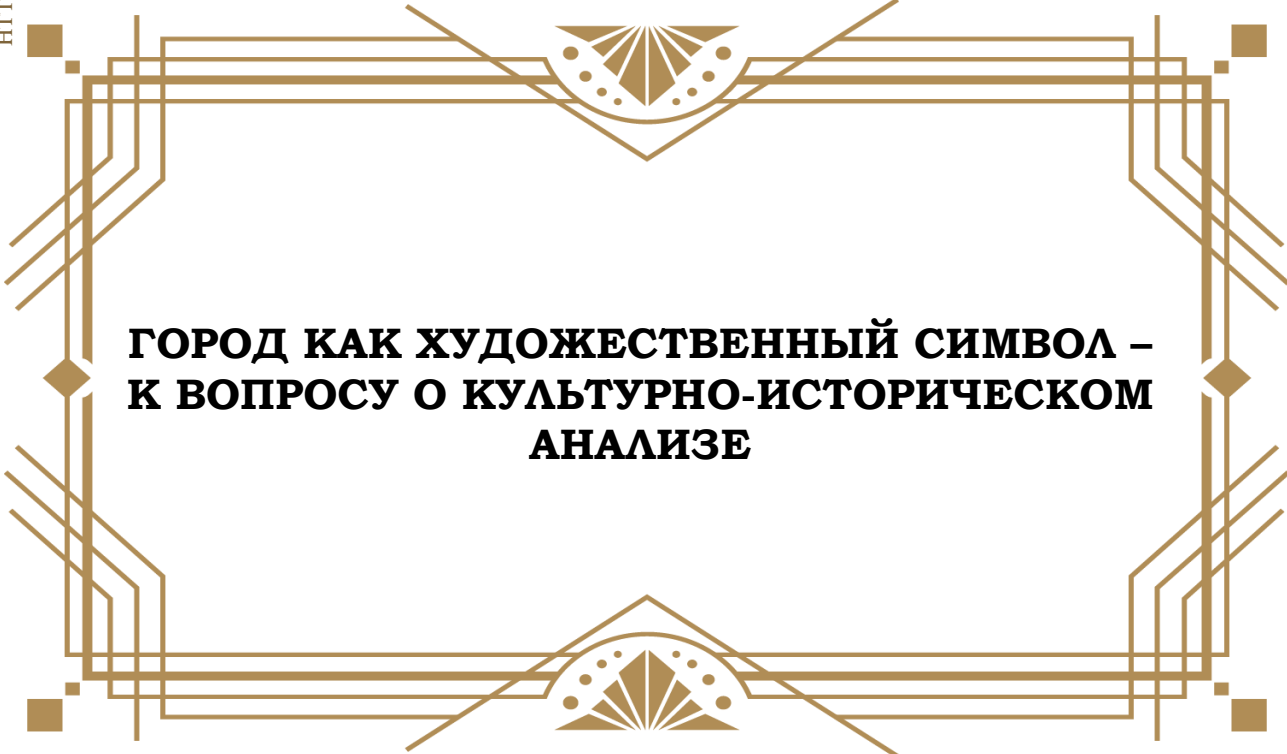
**KEYWORDS:** S.V. Rachmaninov, etudes-paintings Op. 33, composition, dramaturgy, content-semantic aspect, interpretation.



**Звонова Е.В.**

кандидат педагогических наук, доцент,  
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный  
университет»

e-mail: [zevreturn@yandex.ru](mailto:zevreturn@yandex.ru)

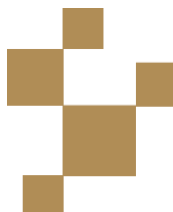


## ГОРОД КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ – К ВОПРОСУ О КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ

**Аннотация.** Цель данного исследования состоит в рассмотрении культурно-исторического анализа при изучении архитектуры города. История планирования и строительства города Санкт-Петербурга выступает как процесс погруженного изучения символических форм, формирующих функциональную систему городской среды. Город как феномен культуры несет в себе массу информации о людях, которые его создавали, и о том культурно-историческом контексте, в рамках которого город развивался. В статье рассматривается деятельность архитектора Доминики Трезини, воплощавшего многие проекты Петра Первого. Выдвигается предположение, что наиболее личная мечта государя о фахверковом городе не сохранилась.

**Ключевые слова:** символизм, символ, город, фахверковые здания, архитектура, искусство, феномен культуры, культурно-исторический анализ, форма, культурная информация.





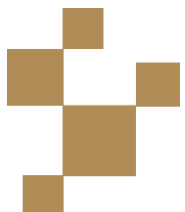
Изнй человека со своего рождения сопровождается условными знаками и символами. Генетически заложенная способность создавать знаки и знаково-символические системы позволила человечеству генерировать многочисленные тексты, художественные артефакты и другие предметы, составившие огромный пласт человеческой культуры. Каждый феномен культуры несет в себе массу информации о людях, которые его создавали и им пользовались, и о том культурно-историческом контексте, благодаря или вопреки которому развивалась или выживала культура. В этом отношении произведения искусства занимают особое место, поскольку оно переживает свое время, наследуется иными культурами, «приращивая» смыслы. Это приращение происходит благодаря очень сильному воздействию искусства на человека, детерминирующему внутренний диалог, в результате которого человек приобретает все то, что принято относить к истинно человеческому [4].

Архитектура, как один из видов искусства [5], в этом отношении обладает незавидной судьбой. Ее утилитарный, чисто практический функционал приводит к тому, что зачастую строения подвергаются разрушению и перестройке, приводящей к изменению структурных свойств здания. Еще более трагическая участь постигает города, которые представляют собой интереснейшую летопись, многослойный текст. Не многие жители старинных городов находят ресурсы и нравственные силы, проявляют ответственность перед потомками, сохраняя не просто внешний облик любимого города, а бережно оберегая исторические архитектурные акценты [13]. В процесс восстановления городов после катаклизмов вовлекаются социально-политические вопросы, подчиняя работу архитектора политической задаче. Архитектор открыто не вмешивается в повседневную политику, но громко и на века высказывается об интеллектуальной ситуации своего времени [15], однако, сохраняются противоречия между принципами сохранения памятников, политическими декларациями и социальными ожиданиями [14].

В России есть знаковые города, развитие которых привело не просто к утрате многих произведений архитектурного искусства, но и к потере представления о том, как реально выглядел, строился, а значит, и функционировал город, поскольку символизм в архитектуре передает несколько пластов информации: жизненно-бытовую, культурную, природно-климатическую, ландшафтную, историческую и материально-культурную [2].

В отечественном искусстве наиболее исторически репрезентативной является архитектура. Пройдя через эпохи византийского, удельного, монументального и барочного этапов, зодчество представляет собой наиболее зримое и сущностное воплощение данных эпох [3].

Традиции строительства городов на Руси отличалось от традиционной средневековой европейской застройки. Европейские города большей



частью возводились как города-крепости, обнесенные стеной и окруженные рвом, наполненным водой. Внутренняя организация города выполнялась по принципу «ракушки» – дома располагались вплотную друг к другу, зачастую соединялись внешними проходными галереями внутри двора. Функциональное назначение такого планирования – возведение города-бастиона. Каждая следующая улица для наступающего неприятеля должна была стать цитаделью. Многие европейские города, разрастаясь и меняя свой облик, сохранили в историческом центре средневековую радиально-кольцевую планировку. Ее можно отчетливо увидеть в плане старинных европейских городов.

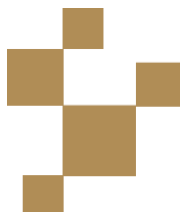
На Руси древние города выстраивались из деревянных усадеб – окруженного частоколом комплекса, состоящего из служб, дома, сада и огорода. Центром города становился Кремль, «детинец», стена с башнями. Внутри Кремля мог жить князь или его наместник, и располагались некоторые «общественные» здания, например: приказная изба, застенки, пушечный амбар, житница. Выстраивались так называемые «осадные дворы», где во время осады могли отсидеться, бросив все свое имущество, горожане. Таким образом, захватчики могли не брать Кремль, если успевали нагнать добра в посаде.

Центром коммуникации и иного социального взаимодействия становились рынок и церковь. Жители жили весьма обособленно, а чужеземец, проезжая через город, видел со всех сторон разнообразные частоколы. В XVII веке в эпоху барокко древнерусская архитектура вместе с литературой, изобразительным искусством, пением начинает изменяться в направлении новоевропейской тенденции.

Вся деятельность Петра Первого, направленная на строительство сильного государства, требовала некоего смыслового акцента, чем и явилось основание города Санкт-Петербург.

Земли, на которых он был расположен, по свидетельству писцовых книг, принадлежали Господину Великому Новгороду. В конце XV – начале XVI столетия здесь располагалось несколько десятков мелких деревень. В начале XVII века, в смутные для России годы, данную территорию захватили шведы. Массовый отток населения из этих земель объяснялся изменением климатических условий, заболачиванием почв, заставившее людей бежать на юг, нежеланием принимать лютеранство местными жителями. В воспоминаниях современников передаются впечатления, которое производила природа края на россиян – «проклятое место, бросовая земля».

Петр хотел основать крепость, фортецию, на месте завоеванных земель, как начало дальнейшего развития территории, такое решение противоречило основной функции архитектуры – освоение человеком дикой природы, определяя наиболее благоприятные для жизни участки и усиленно обустривая их [1]. Это желание абсолютно соответствует стилю деятельности Петра – еще в 1697 году, после второго Азовского



похода, царь повелел боярину Алексею Шеину построить напротив Азова на другом берегу Дона крепость во имя апостола Петра, покровителя государя.

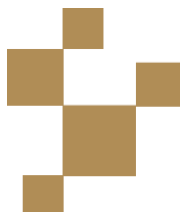
Для новой крепости подбирают небольшой остров, расположенного у развилки Невы на два рукава – Большую и Малую Неву. Размер острова, который шведы называли Люст Елант (Веселый), а русские, некогда проживавшие здесь, Заячий, имел небольшой размер – 750 метров в длину и 360 в ширину. Остановить на нем выбор подсказал генерал-инженер Жозеф Гаспар Ламбер де Герэн, близкий друг Петра, импонирующий не только своим развеселым и задиристым нравом (Ламбер убил в свое время на дуэли капитана Петера фон Памбурга). Уважение заслужили таланты Ламбера как инженера. Сохранился чертёж земляной фортеции, сделанный Ламбером и приподнесенный Петру. Выполненный чертёж выдает руку опытного инженера, знакомого с достижениями европейской фортификации.

Петропавловскую крепость заложили 16 (27) мая 1703 года. Эта дата считается днем основания города. Остается спорным факт присутствия самого царя в день закладки крепости. Крепость строилась по плану, составленного Петром I первоначально из дерева и кирпича. В 1706-1740х годах крепость перестраивается в каменную архитектором Доминико Трезини. Год 1706 – это год предательского бегства Ламбера, кавалера ордена Андрея Первозванного и личного друга царя, за границу, глубоко уязвившего Петра.

С юго-востока крепость закрыта Невой, с Севера – протоком Невы и земляными укреплениями – кронверком и кавальером. Кронверк (нем. Kronwerk) – наружное укрепление из одного бастиона и двух полубастионов, расположенных на флангах, возведенное перед главным валом крепости. Кронверк строился для усиления крепостных сооружений. Кавальер (франц. Cavalier) – насыпь, образованная землей, взятой из выемки при сооружении канала или рва и не использованной для самого сооружения.

С самого начала Петр придает огромное значение строительству новой крепости – уже 23 мая, через неделю после закладки первой фортеции, голландский посланник ван дер Гульст сообщает своему правительству, что царь назначил премию в 500 червонцев шкиперу, который первый приведет корабль в новый порт, 300 червонцев назначалось второму и 100 – третьему. Царь спешил оповестить весь мир о новом балтийском порте.

Строительство крепости – это только начало рождения города, у которого нет еще даже имени. Первые указы и письма, написанные на берегу Невы Петр помечает «Шлотбург». 29 июня (день апостолов Петра и Павла) в крепости заложена деревянная церковь во имя этих святых. Через две недели объявлено название города «Петрополис».



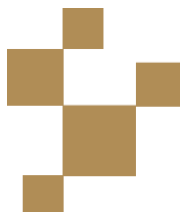
С самого начала строительства за техническими работами надзирал Иоганн Кирхенштейн из Саксонии, получивший звание майора за строительство азовских укреплений. Но саксонец умер 24 мая 1705 года, и государь назначил его преемником Доминико Трезини, уже показавшего себя на строительстве Нарвы и Кроншлота [10].

Доминико (Доменико) Трезини родился около 1670 года в Южной Швейцарии, кантон Тессин. Жил вместе со своей семьей в городе Астано. Кажется символическим предначертанием тот факт, что церковь, где Трезини венчался со своей первой женой, носила мена святых Петра и Павла. Тессинцы славилась умением работать с камнем и в основном работали в чужих краях. Трезини покидает родину и уезжает в Копенгаген в поисках работы при дворе Кристиана V, мечтавшего создать мощные каменные укрепления вокруг своей столицы. Но когда, Трезини прибыл в Копенгаген, на троне сидел новый король Фредерик IV, который ничего не собирался строить. Оказавшись без денег и без работы, Д. Трезини активно ищет заработок. 01 апреля русский посол Андрей Измайлов «учинил договор с господином Трецином». Предложенные Измайловым тысяча русских рублей жалования и 60 ефимков «на подъем к Москве» кажутся тессинцу сказочным богатством.

Все время работы в России для Трезини – это годы самоотверженного труда и полной самореализации. Он много строит, разрабатывает план застройки Петербурга, но не получает должности начальника Канцелярии городских дел. Этому препятствовал регламент. Петр I не назначал начальником иностранца, а всегда русского, даже если тот ничего не смыслил. Чтобы дело продвигалось, заместителем некомпетентного руководителя царь назначал толкового иностранца. Начальником Канцелярии городских дел и непосредственно Трезини являлся Ульян Акимович Сенявин, оказавшийся человеком умным и знающим. Да и личностные характеристики Д. Трезини позволяли ему ладить с людьми. Например, он был избран старостой иноземных жителей Греческой слободы, а при спорах на строительстве мудрым судьей выбирали Трезини.

При планировании города Санкт-Петербурга организующим началом выступал водный простор реки Невы. Ансамбль Петропавловской крепости являлся стилеобразующим, основным элементом. Первоначально административный центр крепости планировался на Васильевском острове. Принципиально не планировалось строительство мостов, что, по мнению Петра, должно было приучать русских к искусству переплываться по воде. Но трудность доставки материалов определила преимущественное развитие города по левому берегу реки.

Создавая план города, архитекторы не искали примеры для подражания, создавая градостроительную форму как символ определенной идеи [7]. Поэтому Санкт-Петербург правомочно



рассматривать как особый этап развития европейского градостроительства. Особого внимания заслуживает одна из первых попыток разработать принципы типовой застройки, получившей развитие только в XX веке.

История строительства города разделяется на три этапа – до начала 1711 года – деревянный период, до 1714 года – фахверковый, и с 1714 – каменный.

При разработки планомерной застройки следовало акцентировать характер строящегося города – это был город-крепость, город-казарма, город-порт. Также следовало учитывать особую любовь и внимание, которые оказывал царь своему детищу – видел в будущем не только прекраснейший град, но «Парадиз» – рай, культурный центр [6]. Создание Кунсткамеры, а также истории с «эзоповыми фонтанами» и обнаженной Венерой тому примером. Требовалось не только практическое, но и сугубо индивидуальное и красивое решение. Трудновыполнимое сочетание.

Д. Трезини были разработаны проекты типовых домов «для именитых», «для зажиточных» и «подлых», которые должны были строиться по красной линии улиц.

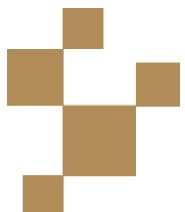
Принципы строительства российских городов не могли быть применены, так как в Санкт-Петербурге огромную площадь должно было отводиться под служебные здания, которые ни в коей мере не должны были выделяться неряшливостью вида. Европейская застройка также не позволяла выстроить город будущего.

Д. Трезини предлагает фахверковые здания, для которых не нужно было рыть глубоких подвалов и откачивать из них воду. Деревянный каркас – это древний принцип возведения здания. В Англии и Европе сохранились старинные постройки, где в скелете каменного здания просматривается деревянная основа.

Фахверковое здания возводилось по четырем модулям, где предусматривались консоли, поддерживающие выступ второго этажа. Второй этаж, «нависающий над первым», позволял выгадывать полезную площадь при плотной городской застройке. Далее выстраивались главные стропильные ноги, верхние опоры и рядовые стропила. Так возводился деревянный каркас здания. Как правило, каркас строился из специально обработанного дуба. Заполнение каркаса было, как правило, глинобитным. Тонкие прутья дуба или орешника вплетались между вертикальными дубовыми планками. Плетенку вставляли между стойками деревянного каркаса и с обеих сторон обмазывали смесью глины, навоза и рубленой соломы. Затем все штукатурили или красили [12].

Архитектор искал материал, который позволил бы не только экономить строительный материал, но был способен сохранять тепло, что во влажном климате было немаловажно. Д. Трезини были известны фахверковые дома, а строители-рабочие были знакомы с русскими





мазанками. Использование навоза и рубленой соломы в обмазке позволяет создавать термоэффект – разлагаясь, составляющие строительного материала органические компоненты выделяют микроэлементы, содержащие теплонесущие частицы. Таким образом, здание получалось не только достаточно дешевым, но и теплым.

Царь Петр твердо верит в счастливую судьбу своего города и связывает ее со своей судьбой. Он выбирает место для постоянной летней резиденции: кусок земли, поросший ельником, на правом берегу реки Фонтанки, где вытекает она из Невы. На месте развалин бывшего поместья шведских баронов Конау. Резиденция должна располагаться прямо против крепости с видом на Городовую и Васильевские острова. Рядом с домом планировался большой сад и фонтаны. Сохранилось письмо Петра Тимофею Стрешневу в Москву от 25 марта 1704 г., где он просит прислать из усадьбы Измайлово цветов «не помалу, а больше тех, кои пахнут» [9, с. 42, № 636].

Строительство летнего деревянного дома было поручено, как принято считать, Ивану Матвеевичу Угрюмову. Угрюмов умер в 1707 году. Каким был деревянный летний дом, пока мы не знаем. 18 августа 1710 года Доминико Трезини приступил к строению каменного Летнего дома. Историки спорят – было ли это просто перестройкой, или самостоятельное архитектурное решение. Анализ принципа постройки здания позволяет сделать вывод, что Летний дом Петра – это самостоятельно выполненный проект.

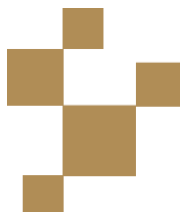
Внешне Летний дом Петра напоминает знаменитый дворец Маурицхейс в Гааге, выполненный архитекторами Яном ван Кампенем и Питером Постом в 1633 году. Голландское строительство служило для Петра образцом хорошего вкуса. Государю не довелось побывать в Венеции, поэтому голландские дома для него – это символ города, выросшего у моря. Домик Петра не напоминает дворец, это скорее добротный бюргерский дом.

Когда в 1721 году Петр стал раздавать своим соратникам земли по берегам Фонтанки для строения загородных домов, то проекты он поручает разработать Доминико Трезини.

Сохранились десять гравированных чертежей «образцовых» загородных домов. Одноэтажные строения с мезонином и без него, с ризалитами и без стоят около фигурных прудов. Перед фасадом и по бокам расположены цветники. На полях гравюр для выбора нарисованы различные беседки-«чердочки», нарядные ворота-«порталы», декоративные вазы для украшения сада и балюстрад.

На одном «из образцовых листов для построек в окрестностях Петербурга» указано:

«Кто изберет по сему чертежу загородный дом строить, может переменить порталы и чердаки аки по литерам при сем же чертеже назначенным по сторонам. А у кого позади двора лес натуральный



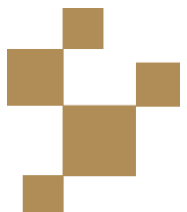
хорош, тот может его расчистить, а всего не рубить». D. Trezziny (invenit St: P: Burg)». [11, с. 73].

Через полтора года после появления гравированных проектов Петр Алексеевич составил наставления о загородных домах, где подробно пересказывает нарисованные Д. Трезини проекты. Царь требует, чтобы вельможи обязательно покупали или гравюры с проектами или небольшие модели, выполненные в доме архитектора.

«Чтоб от рек были отделены фашинами или иным чем прочным так, чтобы в мелких судах мочно было пристать / Чтоб у пристани был дом, а по углам чердочки, между домом и чердочками чтоб были деревья сажены... Позади строения огороды... или пруды, а за прудом огород / Буде же кто не похочет строения на реке строить... то надлежит строить по конец сухова места, а перед строением пруд / Конюшни и людские покои делать в боках у огородов и особливо отгораживать... дабы дров, щепок, навозу, грязи и прочей нечистоты не было видеть прохожим / Чердочкам, воротам, пристаням и протчему украшению... есть продажные листы также и модели для лутчего выразумения» [8, с.66].

Мечта Петра была реализована: был построен многофункциональный деловой, представительный город, роскошный град, до сего времени считающийся одним из самых красивых городов мира. Однако, часть города, «спальный район», состоящий из красивых, чистеньких фахверковых зданий, где вечерами разливается дивный аромат садовых цветов, воплощение тайной мечты Петра о спокойной, размеренной, «богоугодной» жизни не сохранился.

Известно, что сам Петр еще в 1723 году задумал написать историю возникновения любимого города, но дела и смерть не позволили выполнить проект. И хотя о Санкт-Петербурге написано достаточно много, следует признать, что этот город был для своего времени не повторением западных образцов, а архитектурным откровением, знаменующим открытие новых горизонтов архитектуры.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаренко И. А. Архитектура как искусство благоустройства природной среды // Строительство и реконструкция. – 2018. – № 5 (79). – С. 88-93.
2. Гришанин Н. В. Текст, символ, миф в семиотическом анализе городской культуры: диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2007. – 160 с.
3. Громов М. Н., Куценко Н. А. Архитектура как универсальная составляющая древнерусского искусства: к проблеме новой интерпретации // Вестник славянских культур. – 2020. – Т. 57. – С. 33-42.
4. Звонова Е. В. Символизация и психологический механизм создания картины мира // Европейский журнал социальных наук. – 2013. № 11-2 (38). – С. 8-15.
5. Ильевская М. Архитектура – искусство. Интервью Марии Ильевской с Владимиром Плоткиным / М. Ильевская, В. Плоткин // Архитектурный вестник. – 2020. – № 4-5 (175-176). – С. 80-85.
6. Мазаев Г. В. Санкт-Петербург как город-символ // Academia. Архитектура и строительство. – 2020. – № 4. – С. 31-39.
7. Мазаев Г. В. Символизм градостроительной формы / Г. В. Мазаев, А. Г. Мазаев // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2015. – № 3. – С. 9-13.
8. Овсянников Ю. М. Доминико Трезини. – Л: Искусство, 1987. – 224 с.
9. Письма и бумаги императора Петра Великого. – Т. 2 (1702-1703) / Комиссия по изданию писем и бумаг императора Петра Великого. – СПб.: Гос. тип., 1889. – 822 с.
10. Письма и бумаги императора Петра Великого. – Т. 3 (1704-1705) / Комиссия по изданию писем и бумаг императора Петра Великого. – СПб.: Гос. тип., 1893. – 1166 с.
11. Художественная сокровища России: в 12 т. – Т. III в 12 вып. – С. Петербургъ: Изданіе Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, 1903 (Звенигородская, 11 : Т-во Голике и А. Вильборгъ). – 455 с. : ил., 144 табл.
12. Halfar W. Geschichte des Hauses und der Fachwerkarchitektur in der Region Wolfhagen. Verlag: Wolfhagen, Regionalmuseum Wolfhagen. – 1993. – 247 s.
13. Herber G. E. Die Rechtssymbolik am Bamberger Dom // Bericht des Historischen Vereins für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg. – 2018. – Vol. 154. – P. 109-138.
14. Herber G. E. Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Band 17. Verlag: University of Bamberg Press. – 2014. – 481 p.
15. Romero, A. (1990). Wiederaufbau von Städten und Kirchen // Baugeschichte als Auftrag. Vieweg+Teubner Verlag. – 1990. – P. 177–266.



**ZVONOVA E.V.**

Candidate of pedagogical sciences, Associate Professor  
Russian State Social University  
e-mail: [zevreturn@yandex.ru](mailto:zevreturn@yandex.ru)

**CITY AS AN ARTISTIC SYMBOL.  
TO THE QUESTION OF CULTURAL AND HISTORICAL ANALYSIS**

**ANNOTATION.** The purpose of this study is to consider cultural and historical analysis in the study of the architecture of the city. The history of planning and construction of the city of St. Petersburg acts as a process of immersed study of symbolic forms that form the functional system of the urban environment. The city as a cultural phenomenon carries a lot of information about the people who created it, and about the cultural and historical context in which the city developed. The article discusses the activities of the architect Dominica Trezzini, who embodied many of the projects of Peter the Great. It is suggested that the sovereign's most personal dream of a half-timbered city has not been preserved.

**KEYWORDS:** symbolism, symbol, city, half-timbered buildings, architecture, art, cultural phenomenon, cultural and historical analysis, form, cultural information.

**ДРОБОТ Ю.К.**

доцент кафедры специального фортепиано  
ФГБОУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия  
имени С.С. Прокофьева»  
e-mail: [yuliya\\_piano@mail.ru](mailto:yuliya_piano@mail.ru)

## ОТРАЖЕНИЕ НЕОБАРОЧНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ФУГАХ К. СЕН-САНСА

**АННОТАЦИЯ.** Актуальность статьи определяется необходимостью скорректировать представления о стилевых ориентирах К. Сен-Санса, которого часто причисляют к типичным романтикам, тогда как в позднем периоде его творчества обнаруживается влияние необарокко. Цель статьи, которая заключается в изучении необарочных тенденций в фортепианных фугах К. Сен-Санса, достигается благодаря анализу примеров использования формы фуги в его произведениях, в том числе в «Шести фугах» для фортепиано ор. 161. В статье доказано, что в данном цикле органично сочетаются стилевые черты барокко и романтизма, присутствует сознательная установка автора на воссоздание формообразующих и тематических особенностей барочной полифонии. Отражение необарочных тенденций заключается в наследовании баховских принципов построения темы фуги, полифонических способов ее развития и выстраивания всей формы в целом.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Камиль Сен-Санс, необарокко, необарочные тенденции, фуга, фортепианная фуга, полифония, полифонический цикл.



оль Шарля Камиля Сен-Санса в развитии французской музыки второй половины XIX – начала XX вв. очень велика. Он сумел соединить характерное изящество французской музыки с глубоким содержанием и идеально выверенными формами. Долгая и продуктивная творческая жизнь композитора охватила и середину XIX века, которая для французской музыкальной культуры была ознаменована отзвуками классических традиций и интересом к полифоническим истокам национального стиля, и конец столетия – период расцвета позднеромантической виртуозности и экспрессии, и начало XX века с его модернистскими идеями. При этом в искусствоведении творчество К. Сен-Санса традиционно рассматривается в контексте культуры романтизма, хотя стилиевые ориентиры его музыки значительно шире. «Его 80-летняя исполнительская карьера и огромное количество фортепианных опусов – уникальный случай среди композиторов-пианистов, – отмечает О. Клендий. – А творчество в целом отмечено взаимодействием общеевропейского исторического наследия и индивидуального мышления в стилиевой амплитуде от романтизма до необарокко» [1, с. 30]. Актуальность изучения произведений К. Сен-Санса с точки зрения преломления в них необарочных тенденций обусловлена необходимостью скорректировать представления о стилиевых приоритетах его композиторских поисков и выявить с позиций современного музыковедения место музыкально-эстетических идей необарокко в его творческом наследии.

Краткий обзор исследований по данной теме свидетельствует о том, что общие вопросы развития французской музыкальной культуры и фортепианного искусства XIX – начала XX века изучены достаточно широко (приведем в пример работы А. Алексеева [2], И. Бэлзы [3], К. Зенкина [4], Л. Раабена [5]). Творческой личности и музыкальному наследию К. Сен-Санса посвящено несколько авторитетных трудов зарубежных и отечественных музыковедов (Дж. Паслер [6], Н. Алексеев [7], Е. Бронфин [8], Ю. Кремлев [9]). В последние годы появились узконаправленные исследования, в которых рассматриваются различные жанры в творчестве композитора (О. Клендий [1], А. Бурель [10], А. Сейберт [11]), что подтверждает наличие устойчивого интереса к музыке К. Сен-Санса. Однако среди них не наблюдается работ, посвященных проблеме влияния необарокко на его стиль. Исходя из этого, была сформулирована цель настоящей статьи – изучить специфику отражения необарочных тенденций в фортепианных фугах К. Сен-Санса.

В процессе изучения поставленной проблемы были задействованы такие методы исследования, как биографический, сравнительно-исторический, системно-структурный, а также методы целостного и стилиевого анализа музыки. В качестве основного материала исследования был избран цикл К. Сен-Санса «Шесть фуг» для фортепиано, ор. 161 (1920). В данном произведении, написанном

в поздний период творчества, сконцентрировались многие эстетические и стилевые установки композитора, проявилась оригинальность его мышления и стремление к эталонным идеалам музыкального искусства, что представляет научный интерес и заслуживает детального рассмотрения. Об этом фортепианном сочинении Ю. Кремлев писал: «Фуги ор. 161 наглядно свидетельствуют о живости и инициативности мышления 85-летнего композитора» [9, с. 274].

На рубеже XIX–XX веков в западноевропейской художественной культуре зарождается одна из плодотворнейших современных стилевых тенденций – обращение к эстетическим идеалам прошлых эпох и возрождение классических (в широком смысле) принципов искусства. В музыке данное явление уходит корнями еще в эпоху романтизма, когда повышение интереса к национальному началу, историческим и сказочно-фантастическим сюжетам повлекло за собой эпизодическое использование старинных форм и ранее неизвестных архаических пластов музыкального фольклора. Некоторые композиторы обращались к рациональности полифонических форм с целью частично уравновесить чрезмерную субъективность и стабилизировать экспрессивную свободу музыкального романтизма. В начале XX столетия переосмыслению художественно-философских концепций способствовали изменения в социальной жизни, кризис европейской цивилизации, технический прогресс и урбанизация, которые связывались творцами с утратой гуманистических идеалов и гармонии. Все это, наряду с мировыми войнами и потрясениями XX века, потребовало новой духовной опоры – и композиторы нашли ее в возрождении эстетических идеалов и композиционных принципов музыки прошлого.

В первые десятилетия XX века возрождение старинных форм и полифонических приемов развития прослеживается в творчестве Ф. Бузони, И. Стравинского, М. Равеля, П. Хиндемита, М. Рegera и других западноевропейских композиторов. Позднее, когда приставка «нео» (новый) уже стала привычной для искусствоведческой и культурологической терминологии, к данной тенденции было применено понятие «необарокко», которое одним из первых использовал К.Р. Де Вентос, «характеризуя все современное общество» [12, с. 7]. Но в начале века композиторы пытались осмыслить происходящие процессы в рамках доступных им терминов. Например, Ф. Бузони называл данное явление «юной классичностью» и понимал под ней «развитие, отбор и использование всех достижений прошлого опыта, воплощение их в твердую и изящную форму» [13, с. 276-277].

Необарокко является одним из направлений неоклассики, понимаемой в самом широком смысле. В 1917 году С. Прокофьев пишет свою Первую симфонию, которую сознательно создает «в стиле Гайдна», используя абсолютно классические, ясные формы, а вскоре пытается и теоретически обосновать подобные тенденции в современном

искусстве: «В 1923 г. он публикует статью под названием "Назад к простоте музыки", где отмечает, что это – безусловно, и реакция на крайние проявления модернизма» [14, с. 98]. Реакционная природа нео-тенденций проявляется и в том, что они отрицают достижения хронологически ближайших к ним стилей (романтизм, импрессионизм), апеллируя к искусству, отделенному от них веками (барокко, классицизм). Пожалуй, такое отрицание даже можно охарактеризовать как определенную закономерность смены музыкальных стилей: романтизм со своей эмоциональностью и субъективной рефлексией отрицал логически-рациональное искусство классицизма, а композиторы группы «Шести» сознательно противопоставляли свое творчество французскому импрессионизму с его «облаками» и «туманностями». И когда неobarocko обратилось «Назад, к Баху!» (лозунг, приписываемый И. Стравинскому), то нашло вдохновение отнюдь не в духовной красоте его музыки, а в «подчеркивании и даже преувеличении наименее романтических черт баховского стиля: *non rubato*, *non crescendo*, имитационный контрапункт» [15, с. 962].

Необарочные тенденции в музыке XX столетия прослеживаются в намеренном использовании современными композиторами формообразующих принципов и жанров, типичных для эпохи барокко, среди которых определяющими являются полифонизация фактуры, принципы контраста и концертирования, жанры *concerto grosso*, старинной сюиты и партиты, различные имитационно-полифонические формы. «В своем обращении к этому пласту композиторы, с одной стороны, преследуют важнейшую цель сохранения вечных ценностей и, с другой, стремятся к упорядочиванию хаотических настроений действительности посредством строгих форм» [12, с. 3]. Характерной чертой барочных форм является преобладание в них рациональной организации, строгих законов выстраивания композиции, предельно полифонизированной фактуры. Высшей формой имитационной полифонии эпохи барокко по праву считается fuga.

В эпоху романтизма композиторы довольно широко применяют разнообразные полифонические приемы развития, но не часто обращаются к фуге. Например, Ф. Мендельсон активно занимается возрождением баховского наследия, и потому его интерес к фуге простирается и в область собственного творчества. Выдающийся органист С. Франк, часто исполнявший музыку И.С. Баха, сочиняет полифонические циклы в барочных традициях, и почти в каждом из них финальная часть представляет собой фугу. Наконец, на рубеже XIX-XX веков «французская музыка обогатилась истинно новаторским искусством Камилля Сен-Санса» [16, с. 20], которому удалось органично соединить барочные полифонические традиции с современной ему романтической стилистикой.



Тяготение к стройности формы, рациональности, четкой музыкальной логике было типично для К. Сен-Санса во все периоды его творчества. «Для меня искусство – это форма, – писал он. – Художник, который не испытывает полного удовлетворения от изящных линий, гармоничных красок и красивой последовательности аккордов, не понимает искусства» [9, с. 9]. На эту особенность стиля К. Сен-Санса повлияли два фактора: первый – это врожденные свойства его личности, склонность к рациональному «математическому» мышлению. Неслучайно он с детства серьезно интересовался математикой, физикой, архитектурой и астрономией, стремился понять законы красоты и гармонии. Вторым фактором – это специфика музыкального воспитания К. Сен-Санса: благодаря раннему обнаружению у него абсолютного слуха, его еще в детстве отдали на обучение к лучшим педагогам-музыкантам. Его учителями стали пианист К. Стамати, продолжатель традиций самых влиятельных фортепианных школ Европы (он сам учился у Ф. Калькбреннера, получившего образование в Германии, Франции и Англии), и органист А. Бели, который привил юному К. Сен-Сансу любовь к музыке И. С. Баха, тогда еще малоизвестного во Франции. С восьми лет будущий композитор уже изучал контрапункт у П. Маледана, а затем поступил в Парижскую консерваторию (класс Ф. Галеви).

С молодости К. Сен-Санс проявлял особый интерес к полифонии, он часто исполнял на органе хоральные обработки и фуги И. С. Баха, изучал в консерваторской библиотеке трактаты по контрапункту. Уже в ранних его сочинениях ощутимы, по мнению Ю. Кремлева, «факторы импульсивного и изменчивого ритма, четкой и даже суховатой простоты гармонии, большого пристрастия к полифонии – преимущественно ясного и благозвучного контрапункта – без перегрузки и схоластических ухищрений» [9, с. 33]. В инструментальном наследии К. Сен-Санса можно найти массу примеров использования линейной фактуры, контрапунктического противопоставления голосов, подголосочной полифонии, элементов имитационности. К фуге композитор обращался неоднократно и трактовал ее, как правило, традиционно. Один из ранних образцов фуги представлен в его цикле «Шесть дуэтов» для фисгармонии и фортепиано, ор. 8 (1858). Первая часть цикла озаглавлена «Фантазия и фуга», в ней К. Сен-Санс сопоставляет два раздела, напоминающих баховские малые полифонические циклы, состоящие из прелюдии и фуги: за вступительным разделом импровизационного характера следует типичная по форме, почти барочная фуга. В ней ощущается свежесть музыкального языка молодого композитора, его тяготение к ярким контрастам – тембровым и фактурным. Тема фуги очень изящна и прихотлива, она отражает специфику инструмента, способного исполнять виртуозную фигурационную фактуру.

В том же 1858 году К. Сен-Санс создает свою, пожалуй, самую грандиозную инструментальную фугу – имеется в виду первая часть

из Второй симфонии, ор. 55, где монументальная симфоническая fuga заменила собой традиционное сонатное allegro. В дальнейшем композитор обращается к данной форме преимущественно в небольших камерных сочинениях, фортепианных сюитах, пьесах: в Сюите для фортепиано, ор. 90; Трех прелюдиях и фугах для органа, ор. 99; Трех прелюдиях и фугах для органа, ор. 109. В виде фуги решен этюд №3 из сюиты этюдов для фортепиано ор. 111, а также этюд №2 Alla Fuga из цикла «Шесть этюдов для левой руки», ор. 135. В использовании фуги в цикле этюдов О. Клендий усматривает не только «авторскую установку на стилизацию музыки барокко. К. Сен-Санс относится к жанру фуги, как к обязательному упражнению, которым пианист обязан овладеть ради совершенствования мастерства» [1, с. 31-32].

Наиболее показателен с точки зрения необарочных тенденций цикл К. Сен-Санса «Шесть фуг» для фортепиано, ор. 161, который был написан в 1920 году в Алжире, где композитор проводил каждую зиму в течение последних десятилетий своей жизни. Согласно письмам К. Сен-Санса, 17 февраля он закончил сочинять музыку и написал об этом своему ученику и другу И. Филиппу в Париж. Сам композитор признавался, что в этих «фугах слышен “отдаленный отблеск” музыки Хорошо темперированного клавира» [9, с. 273], что позволяет рассматривать данный цикл К. Сан-Санса в рамках необарокко. Ведь далеко не любое использование полифонической формы или цитаты из музыки эпохи барокко – это однозначный признак полистилистики. Только сознательное сочетание «своего» и «чужого» является показателем стилевой игры и указывает на влияние необарочных тенденций.

Родство «Шести фуг» К. Сен-Санса с «Хорошо темперированным клавиром» И.С. Баха наблюдается в ясности и четкости формы фуг, наличии всех обязательных полифонических приемов развития, тональных принципов циклизации (К. Сен-Санс избирает только мажорные тональности, за исключением одноименного минора в фуге №4), а также в особом характере тематизма цикла. Так, тема фуги № 1 A-dur – самой масштабной и монументальной части цикла – представляет собой типичную для баховских фуг интонационно-синтаксическую структуру «ядра и развертывания». Выразительное и легко запоминающееся на слух ядро (трехзвучный мотив из I-III-III ступеней) отделено паузой от дальнейшего развертывания, отличающегося единством ритма и плавностью мелодических оборотов. В целом, характер этой четырехголосной фуги неспешный, сдержанный, лирико-просветленный, с элементами драматизации в среднем разделе. Структура вполне традиционна: здесь присутствует экспозиция с тонико-доминантовым взаимоотношением тем, большой развивающий раздел с довольно сложным тональным планом, реприза с утверждением основной тональности. В развивающем разделе К. Сен-Санс использует разнообразные полифонические приемы: инверсии темы (т. 10-12, 15-17,

39-41, 73-75), ее ритмическое увеличение (т. 32-36, 43-46), многочисленные стретты (т. 10-12, 17-22, 25-26, 32-36, 52-55). Кроме того, в фуге присутствуют большие интермедии развивающего характера, которые больше напоминают клавирные импровизации, построенные на пассажной виртуозной технике.

Фуга № 2 Es-dur контрастирует с предыдущей по характеру, темпу, масштабу. Она очень лаконична, подвижна, игриво-грациозна, а ее тематизм по своей простоте и светлой, почти клавирной звучности напоминает баховские инвенции. Из современных приемов отмечается сложный тональный план и включение элементов мотивного развития, которое было нехарактерно для барочных фуг. Тема состоит из трех интонационных ячеек: 1) ядра, обрисовывающего тоническое трезвучие и завершающегося нисходящим септимальным скачком; 2) небольшого развивающего элемента, представленного в виде постепенного заполнения скачка шестнадцатыми длительностями; 3) заключительной ячейки, модулирующей в доминантовую тональность B-dur. По структуре фуга № 2 трехчастна: после краткой экспозиции следует большая интермедия, интонационно основанная на втором элементе темы (причем проведение этого элемента с последующим развитием в разных голосах само по себе напоминает фугу). В развивающем разделе звучат несколько минорных проведений темы, значительно драматизирующих образ, и еще одна масштабная интермедия; активное тонально-гармоническое развитие приводит к появлению темы даже в таких далеких тональностях, как E-dur и gis-moll.

Не менее сложна тональная логика в фуге №3 G-dur. Она демонстрирует новую сферу образов: это быстрая, острохарактерная, скерцозная фортепианная миниатюра этюдно-токатного плана. Тема начинается с активного, ритмически заостренного ядра, затем постепенно расширяет свой диапазон за счет нисходящих скачков и завершается постепенным развертыванием. Фуга трехголосна, причем в ее экспозиции интермедии полностью отсутствуют, а темы следуют одна за другой в нисходящем порядке вступления голосов. Развивающий раздел открывается большой интермедией, построенной по принципу «золотых секвенций», типичных для музыки барокко, а затем следует очень динамичный, энергичный и громкий раздел, состоящий из двух стретт по четыре темы в каждой. Такие сложные приемы демонстрируют техническое мастерство К. Сен-Санса и его стремление к полифоническому совершенству поистине баховского уровня. Перед репризой появляются две относительно самостоятельные и довольно важные субтемы. Первая (т. 35-39) – лирического, песенного характера, интонационно проистекающая из того же скачкообразного мотива основной темы, предваряет еще одну громкую стретту, включающую собственно тему и ее инверсию. Вторая субтема (т. 45-51) образует полноценное фугато в тональности C-dur на основе двух проведений

в прямом движении и одного – в инверсионном виде. Реприза интересна необычным тональным решением: после проведения темы в основной тональности она звучит в тональности субдоминанты, а затем в виде стрепты в политональном сочетании G-dur и B-dur. Подобные тонально-гармонические приемы являются показателем современного мышления С. Сен-Санса и свидетельствуют о переосмыслении им полифонических традиций именно в необарочном русле.

Единственная минорная часть цикла – Фуга №4 g-moll, которая в то же время и наиболее драматична, по сравнению со всеми остальными фугами. Она вызывает ассоциации не столько с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха, сколько с его органными фугами, в частности – знаменитой Токкатой и фугой d-moll, BWV 565. Так, повелительные риторические обороты темы фуги №4 отдалено напоминают мелодию баховской токкаты, а заключительная часть фуги с ее массивными аккордами и неожиданными гармоническими отклонениями – похожа на финальные такты фуги. Такие тонкие интонационные аллюзии усиливают ощущение стилизованной игры в данном цикле К. Сен-Санса и доказывают влияние необарочных тенденций на его структуру. Фуга №4 четырехголосна и очень массивна по фактуре, темы в ней сплетаются в сложных контрапунктических подголосках, дополняются плотными аккордами, охватывая практически весь диапазон фортепиано. Четырехтактовая тема представляет собой типичный баховский тип «ядра и развертывания», где в качестве ядра выступает напряженная интонация уменьшенной септимы. Экспозиция фуги имеет традиционное тонико-доминантовое соотношение тем, а вот развивающий раздел изобилует как полифоническими, так и мотивно-ритмическими средствами, характерными для музыки эпохи романтизма – двухдольная пульсация сменяется триолями, возникают субтемы подчиненного характера и контрастные сопоставления типов фактуры. В финале фуги возникает «ложная реприза», где тема звучит в фактурных условиях экспозиции, но не в основной тональности, а в a-moll, после чего К. Сен-Санс выстраивает полноценную репризу со стрептой и монументальной аккордовой кодой. Благодаря этим особенностям фугу №4 можно считать драматическим центром цикла, а прием «ложной репризы» напоминает не только о сложных барочных формах, но и, в большей мере, о романтической сонате.

По принципу контраста вводится следующий номер цикла – Фуга №5 E-dur, самая изящная и лиричная, прозрачная по фактуре и при этом наиболее строгая по структуре. Особое значение здесь имеют филигранная клавишная техника, мелизматика, красочность звучания инструмента. Тема фуги – оживленная, грациозная, она представляет собой единственный в цикле пример, когда наиболее яркие интонации (в данном случае это восходящий октавный скачок) находятся не в начале темы, а в точке «золотого сечения». В развивающем разделе тема

приобретает новые качества, а в репризе возвращается к своему первоначальному облику, отчетливо демонстрируя трехчастность как форму второго плана. Кроме того, характерной особенностью данной фуги является очень большое количество проведений тем, что также свидетельствует о влиянии классико-романтических композиционных принципов.

Заключительная фуга №6 C-dur представляет собой торжественный финал всего цикла. По своей масштабности и сложности эта четырехголосная фуга перекликается с фугой №1, образуя арку обрамления. Кроме того, здесь ощущается влияние симфонических принципов и типично романтического мышления К. Сен-Санса. Ядро темы образуют торжественно-декламационные нисходящие интонации, подчеркнутые долгими половинными длительностями и акцентами, интонационное развертывание ядра имеет мелодически богатый контур и довольно крупные масштабы. В экспозиции между темами отсутствуют интермедии, что не характерно для барочных фуг, но это способствует целостности музыкальной мысли и симфонизации изложения. Из полифонических приемов, используемых композитором, следует назвать тональные преобразования темы, стретты (т. 43-48, 102-112), введение субтемы фигурационного плана с ее развитием по типу фугато (т. 55-64). Однако в процессе развертывания фуги ее формообразующие принципы вытесняются динамикой мотивного развития, перед репризой включается доминантовый органнй пункт, напоминая типичный сонатный предыкт, а сама реприза звучит как мощное утверждение темы в оркестровом tutti.

Таким образом, в цикле «Шесть фуг» К. Сен-Санса органично сочетаются стилевые черты барокко и романтизма. Композитор опирается на четкую структуру барочной фуги и, в частности, баховские принципы построения темы и всей полифонической формы. При этом он использует нетипичные тональные соотношения тем, расширенную ладотональную сферу, мотивное варьирование тем, их сочетание с субтемами, на основе которых формируются самостоятельные фугированные разделы, что свидетельствует о влиянии романтических принципов композиции. Фуги К. Сен-Санса часто полны образных и фактурных контрастов, их развертывание подчиняется уже не традиционному барочному созерцанию и размеренному течению музыкальной мысли, а конфликтности и динамичности романтической музыки с ее четким устремлением к кульминации. Иногда симфонизация и оркестральность звучания (как в первой и последней фугах цикла ор. 161) напоминают о его симфонических фугах (например, из Второй симфонии). Вместе с тем, типичные темы фуг композиторов-романтиков обычно имеют яркую характеристичность, они внутренне контрастны, жанрово многоосновны – в отличие от них, темы К. Сен-Санса больше напоминают баховские, особенно привлекательна для него структура

«ядра и развертывания». Для него, как для блестящего пианиста, показательна трактовка фортепиано как выразительного, виртуозного, богатого возможностями инструмента. И если в монументальных и драматичных фугах (например, №1, №4, №6) композитору удается достичь поистине оркестральной или органной звучности, то в фугах №2 и №5 тематизм явно напоминает светлое клавирное и даже клавесинное звучание. Отсылка к барочным истокам здесь неоднозначна: это не только баховские клавирные сюиты и инвенции или упомянутый самим композитором «Хорошо темперированный клавир», но и более близкая К. Сен-Сансу барочная школа французских клавесинистов.

К. Сен-Санса, с его приверженностью рациональному мышлению, четкой логике музыкальных форм, истинному призванию искусства как источника вечной гармонии и красоты, невозможно однозначно отнести к ярким новаторам, но мыслил он очень свежо и оригинально, обладал высочайшим профессиональным мастерством и поразительной широтой интересов. Композитор не остался в стороне от самых актуальных стилевых тенденций, вызревающих в западноевропейской музыке начала XX века. С мудростью зрелого автора он использует необарочные идеи в своих фортепианных фугах позднего периода творчества, который хронологически совпадает с утверждением в европейской культуре позиций неоклассики (в широком смысле). Таким образом, слова Ю. Кремлева о «типичной неоклассической полифонии Сен-Санса» [9, с. 274], написанные еще полвека назад о фортепианных фугах композитора, можно считать вполне доказанными. С тем лишь уточнением, что неоклассицизм искусствоведы сейчас понимают более узко, а неоклассику воспринимают как обобщенное представление о вечном идеале музыкальной классики, возрождаемом и воссоздаваемом в музыке XX века. А значит, стилистику данных сочинений К. Сен-Санса корректно трактовать в русле именно необарочных тенденций.

В заключение отметим, что сегодня музыка К. Сен-Санса не находится в эпицентре музыковедческого внимания, но его полифонические циклы продолжают интересовать исполнителей и радовать слушателей. В циклических жанрах композитор ярко проявляет свой индивидуальный стиль и, в то же время, предстает как выразитель эстетики французского искусства с его изяществом, утонченностью, стройностью форм. Малые формы, как никакие другие, позволяли ему экспериментировать и «играть стилями», но это не означает, что в других жанрах не проявились подобные тенденции. Их дальнейшее изучение на примере всего творчества К. Сен-Санса можно считать вполне перспективным направлением современного искусствоведения.



ЛИТЕРАТУРА



1. Клендий О. Н. Virtuозность как стилиобразующий фактор в позднем творчестве К. Сен-Санса: на материале «Шести этюдов для левой руки» ор. 135 // European Journal of Arts. – 2020. – № 1. – С. 29-35.
2. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. – М.: АН СССР, 1961. – 220 с.
3. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. – М.: Музыка, 1985. – 246 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: Юрайт, 2019. – 410 с.
5. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки: Исследование. – Л.: Советский композитор, 1986. – 197 с.
6. Pasler J. Camille Saint-Saëns and His World. – Princeton: Princeton University Press, 2012 – 422 p.
7. Алексеев Н. Новое о Сен-Сансе // Советская музыка. – 1960. – № 10. – С. 88.
8. Бронфин Е. Ф. Сен-Санс // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 919-923.
9. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс. – М.: Советский композитор, 1970. – 328 с.
10. Бурель А. В. Скрипичные концерты К. Сен-Санса в русле творческого стиля композитора // Вестник культуры и искусств. – 2015. – №3 (43). – С. 102-106.
11. Сейберт А. «Danse macabre» К. Сен-Санса: от песни к симфонической поэме // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 2. – С. 107-121.
12. Шпагина А. Ю. Неobarочные тенденции в инструментальном творчестве Петербургских композиторов 1960-1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2006. – 18 с.
13. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. – Berlin: M. Hesse, 1922. – 386 S.
14. Мартыненко Е. «Сложная простота»: от метафоры к понятию // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2022. – № 47. – С. 96-104.
15. Келдыш Ю. В. Неоклассицизм // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 3 – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 960-963.
16. Рзаева Ф. И. Вопросы воспитания и обучения музыканта-педагога во французской фортепианной культуре // Проблемы современной науки и образования. – 2022. – № 4(173). – С. 19-22.

**DROBOT Y.K.**

Assistant professor

Department of Special Piano

Donetsk State Music Academy named after S.S. Prokofiev

e-mail: [yuliya\\_piano@mail.ru](mailto:yuliya_piano@mail.ru)

**REFLECTION OF NEO-BAROQUE TENDENCIES  
IN THE PIANO FUGUES OF C. SAINT-SAENS**

**ANNOTATION.** The relevance of the article is determined by the need to correct the ideas about the stylistic orientations of Saint-Saens, who is often ranked among the typical romantics, whereas in the late period of his art the influence of neo-Baroque is revealed. The purpose of the article, which is to study the neo-baroque tendencies in the piano fugues of Saint-Saens, is achieved through the analysis of examples of the use of the fugue form in his works, including in the "Six Fugues" for piano Op. 161. The article proves that in this cycle the stylistic features of Baroque and Romanticism are organically combined, there is a conscious attitude of the author to recreate the formative and thematic features of baroque polyphony. The reflection of neo-baroque tendencies lies in the inheritance of Bach's principles of constructing the fugue theme, polyphonic ways of its development and building the whole form as a whole.

**KEYWORDS:** Camille Saint-Saens, neo-baroque, neo-baroque tendencies, fugue, piano fugue, polyphony, polyphonic cycle.