

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.



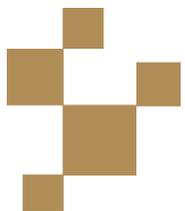
**СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА**, доктор искусствovedения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

**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.



**ЭЛЬКАН 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.



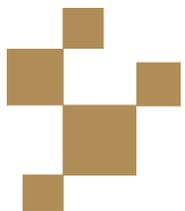
## ОГЛАВЛЕНИЕ

### ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ТЕРНОВАЯ Л.О. <b>ТЕМА ВЫБОРОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИЗБРАНИЯ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ.....</b>	10
ДОГОРОВА Н.А. <b>ЭТНОПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР МОРДОВИИ 1930-х-1940-х гг: ХРОНОГРАФ ПО АРХИВНЫМ ДОКУМЕНТАМ.....</b>	32
ДОГОРОВА Н.А. <b>ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ТЕАТРА МОРДОВИИ (1930 – 1940 гг.): ХРОНОГРАФ ПО МАТЕРИАЛАМ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РМ.....</b>	49
КОРДЮКОВА Л.В. <b>РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД 1910-х ГОДОВ В ДУХОВНОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....</b>	57

### ТЕОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

СЕВОСТЬЯНОВ Д.А. <b>КАРИКАТУРА: ОСНОВАНИЯ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА .....</b>	69
СКОРОБОГАЧЕВА Е.А., БУРОВА М.А. <b>СОЧЕТАНИЕ ТРАДИЦИЙ НЕОРУССКОГО СТИЛЯ И АКАДЕМИЗМА В АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ В.М. ВАСНЕЦОВА НА ПРИМЕРЕ ЕГО ДОМА В МОСКВЕ.....</b>	79
ТИТОВА Т.М. <b>ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В САУНДТРЕКЕ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА «НАВСИКАЯ ИЗ ДОЛИНЫ ВЕТРОВ» (1984, РЕЖИССЕР ХАЯО МИЯДЗАКИ, КОМПОЗИТОР ДЗЁ ХИСАИСИ) .....</b>	93
ЧЭНЬ ЖУЙ <b>ОБРАЗ НЮЙ-ВЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....</b>	102
ЛИ ЛИ <b>РОЛЬ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ: ПЕРЕКРЕСТНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И ИДЕНТИЧНОСТЬ .....</b>	110



## ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Элькан О.Б.

**ОПЕРА «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА КАК ИСТОЧНИК СЮЖЕТА РОМАНА  
Г. ГЕССЕ «ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА»** .....

119

КОПЕРСАК Е.В., ПЕРЕЯТЕНЕЦ В.И.

**ВЛАДИМИР ВЕТРОГОНСКИЙ. «СИБИРСКАЯ ССЫЛКА ЛЕНИНА»** .....

133

КАРТАШЕВА З.Б.

**ФЕНОМЕН «RHAPSODY IN BLUE» ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА  
(К 100-ЛЕТИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)** .....

142

ВИНОГРАДОВА М.А.

**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН: МЕТАМОРФОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ  
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА** .....

152

АФАНАСЬЕВ Г.А.

**ВАЛЕНТИН ЗВЕРЕВ. НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ** .....

160

## ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА

ЯРОШЕВСКИЙ С.А.

**РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ  
XIX СТОЛЕТИЯ: РЕПЕРТУАР, ОРГАНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ** .....

169

ЖУМАТИ Т.П.

**ГЕНЕЗИС ПРОЦЕССУАЛЬНОГО ИСКУССТВА СВЕРДЛОВСКА – ЕКАТЕРИНБУРГА:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ 1970-Х – НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ  
В ТВОРЧЕСТВЕ НЕФОРМАЛОВ** .....

178

ТЕКУЧЁВ А.И., ГРИБКОВА О.В.

**Из истории возникновения джаза** .....

193



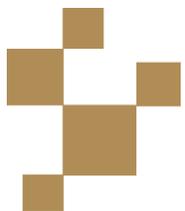
## CONTENTS LIST

### HISTORY OF ART

- TERNOVAYA L.O.  
**THE THEME OF ELECTIONS IN FINE ART AS A REFLECTION  
OF MAKING A CHOICE OF A LIFE PATH** ..... 10
- DOGOROVA N.A.  
**ETHNOPLASTIC THEATER OF MORDOVIA OF THE 1930s – 1940s:  
HRONOGRAPH BASED ON ARCHIVAL DOCUMENTS** ..... 32
- DOGOROVA N.A.  
**THE ARTISTIC REPERTOIRE OF THE THEATER OF MORDOVIA (1930 – 1940):  
CHRONOGRAPH BASED ON THE MATERIALS OF THE CENTRAL STATE ARCHIVE  
OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA** ..... 49
- KORDYUKOVA L.V.  
**RUSSIAN MUSICAL AVANT-GARDE OF THE 1910s  
IN THE SPIRITUAL AND ARTISTIC CONTEXT OF THE SILVER AGE** ..... 57

### ARTS AND CULTURE THEORY

- SEVOSTYANOV D.A. ..... 69  
**CARICATURE: THE FOUNDATIONS OF STRUCTURAL ANALYSIS** .....
- SKOROBOGACHEVA E.A., BUROVA M.A.  
**A COMBINATION OF TRADITIONS OF NEO-RUSSIAN STYLE AND ACADEMICISM IN  
ARCHITECTURAL PROJECTS OF V.M. VASNETSOV USING THE EXAMPLE OF HIS HOUSE  
IN MOSCOW** ..... 79
- TITOVA T.M.  
**FEATURES OF INTERTEXTUALITY MANIFESTATION IN THE SOUNDTRACK  
OF THE ANIMATED FILM “NAUSICAÄ OF THE VALLEY OF THE WIND”  
(1984, DIRECTOR HAYAO MIYAZAKI, COMPOSER JOE HISAISHI)** ..... 93
- CHEN RUI ..... 102  
**THE IMAGE OF NÜWA IN CONTEMPORARY CHINESE MUSICAL ART** .....
- LI LI ..... 110  
**THE ROLE OF CHRISTIAN ICONOGRAPHY IN CHINESE PAINTING:  
CROSS-CULTURAL INFLUENCES AND IDENTITY** .....



PERSONA IN ART

ELKAN O.B. <b>THE OPERA "THE MAGIC FLUTE" BY V.A. MOZART AS A SOURCE FOR THE PLOT OF THE NOVEL BY H. HESSE "JOURNEY TO THE EAST".....</b>	
KOPERSAK E.V., PEREYATENETS V.I. <b>VLADIMIR VETROGONSKY. "LENIN'S SIBERIAN EXILE" .....</b>	
KARTASHEVA Z.B. <b>THE PHENOMENON OF "RHAPSODY IN BLUE" BY GEORGE GERSHWIN (ON THE 100TH ANNIVERSARY OF THE WORK).....</b>	
VINOGRADOVA M.A. <b>LUDWIG VAN BEETHOVEN: METAMORPHOSES OF THE CLASSICAL HERITAGE IN THE ART OF THE XXTH CENTURY .....</b>	
AFANASEV G.A. <b>VALENTIN ZVEREV. THE BEGINNING OF A CREATIVE JOURNEY.....</b>	

ARTS AS A PRACTICE

YAROSHEVSKIY S.A. <b>DEVELOPMENT OF THE ART OF PLAYING WIND INSTRUMENTS IN THE FIRST HALF OF THE XIX TH CENTURY: REPERTOIRE, ORGANOLOGICAL EVOLUTION.....</b>	
ZHUMATI T.P. <b>THE GENESIS OF THE PROCESSUAL ART OF SVERDLOVSK-YEKATERINBURG: ARTISTIC PRACTICES OF THE 1970s-EARLY 1990s IN THE ART OF INFORMAL ARTISTS.....</b>	
TEKUCHEV A.I., GRIBKOVA O.V. <b>FROM THE HISTORY OF JAZZ UPRISE .....</b>	

## ТЕМА ВЫБОРОВ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИЗБРАНИЯ ЖИЗНЕННОГО ПУТИ

**Аннотация.** В статье проанализирована возможность произведений изобразительного искусства транслировать самой широкой и художественно неподготовленной аудитории не только смыслы политических программ кандидатов на высший государственный пост и политических партий, но и общественные настроения, которые наиболее четко проявляются в период выборов. Произведения живописи позволяют визуализировать это отношение людей к кандидатам, начиная с середины XVIII столетия. Уже в тот период формируются два течения в оценке авторами живописных работ как политических программ, так и самой процедуры выборов: апологетическое и критическое. И подобное разделение сохраняется до нашего времени, приобретая новые краски. Также благодаря живописным работам любого жанра можно представить национальное своеобразие электоральной культуры. Кроме того, такой источник визуальной информации о выборах, как произведения изобразительного искусства, дает основание для формулировки выводов о влиянии хода электорального процесса на поведение избирателей и их жизненный выбор.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство, визуализация, политика, политический медиадискурс, выборы, электоральная культура.



Одним из ярких изменений отношения людей начала XXI столетия к окружающему его миру, выражаемых в формировании или отторжении чувства сопричастности к реалиям, стало увеличение роли информации визуального характера. Зрительный контакт с любым из ее проявлений может служить либо началом включения в социально-экономическую, политическую и культурную жизнь, создаваемую социумом, либо заслоном от всяческого соприкосновения с ними. Однако ни государство, ни общество не были готовыми мириться со вторым вариантом. Поэтому этими институтами выстраиваются такие типы социального участия, которые одновременно и служат цели политической мобилизации, и позволяют любому человеку провести некий личностный анализ собственных планов и возможностей их реализации. Классической формой подобного участия выступают выборы. С одной стороны, они обеспечивают сохранение действующей модели политического управления. С другой стороны, благодаря пластичности электоральной культуры выборы дают возможность индивиду сопоставить свой личностный выбор с общенародным и государственным [3, с. 101-107; 4, с. 4-119; 10, с. 198-210].

Во время электорального процесса, в силу повышенного внимания к репрезентации политики лидеров и политических партий, открываются отличные от повседневного бытия каналы для решения персональных задач. И наиболее активным таким каналом оказывается визуальный. Этот канал способен насыщаться различной агитационной продукцией, но он открыт и высокому искусству, имеющему не сиюминутную пропагандистскую ценность, а оставляющему более глубокий след в виде сформированного доверия людей к кандидатам и их вкладу в процветание страны. Это доверие можно было в будущем воспроизвести, обращаясь к тому визуальному коду, который появлялся в сознании на основе закрепления смыслов визуальной репрезентации выборов [14, с. 134-155]. Безусловно, избирательный период становится временем наиболее эффективного визуального закрепления имиджа политика [1, с. 116-117].

Поскольку визуальная сторона выборов в первую очередь касается культуры избирательного процесса, то она должна была отразить общие законы не только политической культуры, но и той культуры, которая изначально понималась как обработка. Обработка включала как преобразование всего, начиная с почвы и заканчивая душой (лат. *cultura animae*), так и непреложные законы любого выбора, предлагающего несколько вариантов действий [2, с. 519-524.] Неудивительно, что живописцы уже в середине XVIII столетия, имея еще исключительно небольшой массив электоральных практик, смогли сразу же заложить



истоки двух линий визуальной репрезентации выборов и соответствующей ей модели политического поведения человека.

Первая, апологетическая линия, представлена полотном Бернардо Беллотто (1721-1780) «Выборы короля Станислава Августа» (1778). Это полотно ныне экспонируется вместе с двумя десятками картин этого мастера в Сенаторском зале Королевского замка в Варшаве (польск. Zamek Królewski w Warszawie), также известном как зал Каналетто (Беллотто часто указывал в качестве собственного имени имя своего дяди — признанного мастера Каналетто). Любопытно, что за два года до этого Беллотто был создан первый вариант картины на эту тему, который не получил высочайшего одобрения, а потому был передан Францишеку Ржевускому, маршалеку (польск. marszałek) надворному коронному. Сейчас эта картина, написанная в 1776 г., находится в коллекции Национального музея в Познани (польск. Muzeum Narodowe w Poznaniu).



Бернардо Беллотто. Выборы короля Станислава Августа. 1764 г.

Почему этот вариант изображения последних свободных королевских выборов в Речи Посполитой не устроил Станислава Августа? Безусловно, его претензии относились не к качеству выполненной работы, а к тому, насколько полно в ней были продемонстрирована ценность того события, которое было развернуто на избирательном поле около варшавского района Воля (польск. Wola). Для короля было важным, чтобы художник выразил законность самих выборов, что изображено в сцене передачи маршалу избирательного сейма последних голосов за воеводство. Также требовалось отобразить, что от участия в церемонии не уклонились ни представители духовенства, ни вообще какая-либо знаковая персона. Не менее ответственной была задача вписать присутствующих



на избирательном поле и изображающих дружеское расположение сенаторов и рыцарей в окружающий ландшафт, также выглядящий мирным и процветающим. И уже совсем вершиной мастерства стало изображение серьезности дворян, которые передают протокол голосования, и ликующей молодежи из Королевской коронной гвардии (польск. *Gwardia Piesza Koronn*). Запечатлев все факты, подтверждавшие величие Речи Посполитой, Беллотто посчитал в праве изобразить на картине и себя: в правом углу, сидящим на стуле, с саблей на боку.

Тогда же, в середине XVIII столетия, рождается сатирическая линия изображения выборов, которая связана с именем английского художника Уильяма Хогарта (1697-1764). Его творчеству принадлежит созданный в 1754-1758 гг. цикл работ, раскрывающих разные этапы выборов в английский парламент, начиная с предвыборного банкета и заканчивая триумфом победившей партии. При погруженности в бытовую сторону организации этого процесса в сюжете скрывается загадка, кто же на самом деле одержал победу в выборах и почему торжественно восседающий на кресле, которые несут его сторонники, вряд ли станет членом парламента. Хогарт, зная все хитрости и закоулки избирательной английской системы, изобразил в виде тени на стене дома, находящегося в центре картины, силуэт реального победителя.



Уильям Хогарт. Серия картин «Выборы в парламент». 1753-1755 гг.



Со времени первых живописных свидетельств о выборах, появившихся в период, когда эта форма легитимного участия простого народа в жизни собственной страны только утверждалась, эта процедура не только превратилась в самый широкий вид законного утверждения в должности тех лиц, от которых зависит политика государства, но и оказалась окутанной своеобразным ореолом причастности масс к таинству и силе государственного управления. Это ощущение формировалось по мере борьбы за всеобщее избирательное право и укреплялось с его завоеванием. Неудивительно, что искусство становилось важнейшим орудием политической мобилизации масс. Для этого требовались произведения уже не станковой живописи, а те яркие изображения, призывающие на выборы и прославляющие их, которые были размещены на открытых пространствах и зданиях, дополняли предвыборные лозунги и помогали понять смысл предлагаемых кандидатами или партиями программ.

Лучше всего этой цели отвечало искусство плаката (нем. Plakat, от франц. placard — приклеенное). Временем рождения плаката называется середина XIX столетия. Тогда, во-первых, были усовершенствованы технологии печати театральных афиш, а, во-вторых, сама политика обретала черты театрализации [12, с. 91-100]. Плакат идеально соответствовал духу такой политики, ибо позволял широко использовать язык метафоры, играть цветом, формой, шрифтом, увлекая и заманивая зрителя-избирателя. Во Франции до сих пор предвыборный плакат продолжает именоваться афишей.

Агитационный потенциал плаката определяется тем, что этот жанр искусства в контексте визуального электорального дискурса позволяет сочетать два пути политического выбора. С одной стороны, он прямо указывает на предпочтительного для социума кандидата. Но, с другой стороны, он предоставляет избирателю, входя в изображаемое пространство, самому подойти к точке решения. Такая двойственность сближает плакатное искусство с теми видами медиа, которые обладают способностью выстраивать такую коммуникацию, в которой есть возможность устранения барьеров между ее участниками. Американским философом, культурологом, профессором коммуникации, журналистики и киноискусства из Южно-Калифорнийского университета (англ. University of Southern California, USC) Генри Дженкинсом такие медиа относятся к разряду «трансмедиа». Они выступают важнейшим элементом конвергентной культуры, отличительными качествами которой Дженкинс называет мобильность стилей и жанров, а также режимов зрения между отдельными медиа [15, с. 3, 11]. Причем в этот набор входят как традиционные медиа, так и новейшие, например, цифровые, к которым относятся цифровые постеры, сохраняющие функции предвыборного плаката [9, с. 290-292].



Новая цифровая форма плаката становится ответом на запрос избирателя в репрезентации постэлекторального образа будущего. У этого будущего, как некой целостности, нет конфликта между смыслом и его транслятором. Обусловлено такое согласие в том числе и тем, что в «пикториальном повороте», производимым различными видами изобразительного искусства, включая плакат, зритель оказывается способным раздвигать границы между реальным и визуальным мирами.

Если такая возможность формируется под влиянием «цифровой революции» в искусстве, то и задолго до нее те жанры, которые в разной степени привлекались к освещению избирательного процесса, были призваны послужить знакомству будущего избирателя с объектом выбора посредством установления окулесического контакта. К этому же надо добавить их благоприятствование ассоциации с определенной партийной программой и разделяющими ее социальными группами, которое должно было настраивать зрителя на более тонкое, личностное отношение к ситуации политического выбора. Искусство всегда эмоционально. Избираемым персонам, благодаря визуализации собственного образа, требовалось получить от электората эмоциональный отклик, одновременно выражающий поддержку своего кандидата и содержащий критику его соперника. Но, в отличие от политических текстов, в которых такая критика часто приобретала обличительный характер, искусство действовало более мягко, используя инструменты отстранения или иронии [7, с. 97].

Исследователи могут составить представление о смысловой и визуальной трансформации этого жанра предвыборной агитации, опираясь на ее американский опыт. Библиотека Конгресса США издала прекрасно иллюстрированный альбом «Плакаты президентской кампании: 200 лет избирательного искусства» [16]. В книге прослеживается история предвыборных плакатов, начиная с электоральной гонки 1828 г. В ней участвовали демократ Эндрю Джексон, с искажением фамилии которого связано рождение символа Демократической партии – «Осла», и республиканец Джон Куинси Адамс, не сумевший переизбраться на второй срок. Ретроспектива плакатов заканчивается знаменитым постером «НОРЕ», разработанным художником Шепардом Фейри для первой президентской кампании Барака Обамы 2008 г. О ее эффективности можно судить по тем статистическим данным, которые в этом альбоме приводятся на обратной стороне каждого плаката. Например, там указывается количество голосов выборщиков, которое получил каждый кандидат.

С каждой следующей американской президентской кампанией ее визуальное сопровождение становилось не только ярче, чему, безусловно, способствовало развитие печати, но и злее по смыслу. Авторы плакатов старались подмечать любой недостаток кандидата



и раздуть его до масштаба национальной проблемы. В качестве примера можно привести пример выборов 1840 г. Тогда одним из кандидатов был генерал Уильям Генри Гаррисон. Авторы предвыборного плаката постарались найти в его биографии привлекательные моменты, касающиеся не военной службы, а мирной жизни, показав Гаррисона как человека из народа. Как самый рядовой американец он привык к простым продуктам, часто собственного производства. Был среди этих продуктов и сидр, которым генерал Гаррисон часто угощал своих сослуживцев. Поскольку его конкуренты попытались представить этот факт как проявление алкоголизма, то выиграв президентскую гонку, Гаррисон решил доказать наличие трезвого ума, произнося инаугурационную речь более двух часов. Неудивительно, что именно в этот момент он простудился, а через месяц после вступления в должность скончался. Тема алкоголизма кандидата оказалась востребованной и в последующих компаниях. Несмотря на то, что соперники Франклина Пирса в 1852 г. задавались вопросом о социальных качествах этого кандидата, он с огромным преимуществом победил соперника Уинфилда Скотта.



Предвыборные плакаты в поддержку Уильяма Гаррисона (1840 г.)  
и против Франклина Пирса (1852 г.)

Акцент на добродетели кандидата не всегда представлялся автором плакатов выигрышным ходом. Гораздо важнее было обратить внимание избирателей на то, какую политику будет он вести в случае своего прихода в Белый дом. И поскольку сложно найти человека, который бы отрицал мир и призывал к войне, то в президентской кампании 1848 г. обыгрывался именно этот сюжет. Парадокс состоял в том, что Закари Тейлор, крупный военачальник и не имевший к тому же никакого опыта государственного управления, на плакатах объявлялся кандидатом мира. Тогда как его



соперник — Льюис Касс, обладавший опытом работы губернатором территории Мичиган и занимавший пост посла США во Франции, изображался как воинствующий фанатик.

[HTTPS://ART-JOURNAL.RU](https://art-journal.ru)



Плакаты президентской кампании 1848 г.

К концу XIX столетия в предвыборной агитации уже широко использовались цветные плакаты. Однако помимо колористического воздействия на сознание избирателя авторы плакатов стали заботиться о том, чтобы превратить изображение в своеобразный рассказ. Плакат, демонстрирующий несколько сюжетов из жизни кандидата и иллюстрирующий преимущество его программы, стал напоминать комикс. Именно так выглядит плакат 1896 г., продвигавший в качестве президента Уильяма Мак-Кинли, а вице-президента Гаррета Хобарта под девизом «Процветание дома, престиж за границей, торговля, цивилизация». Убедить избирателей в реальности воплощения этого лозунга был призван изобразительный прием, представивший подпорку под фотографиями кандидатов в виде стопок золотых долларов.

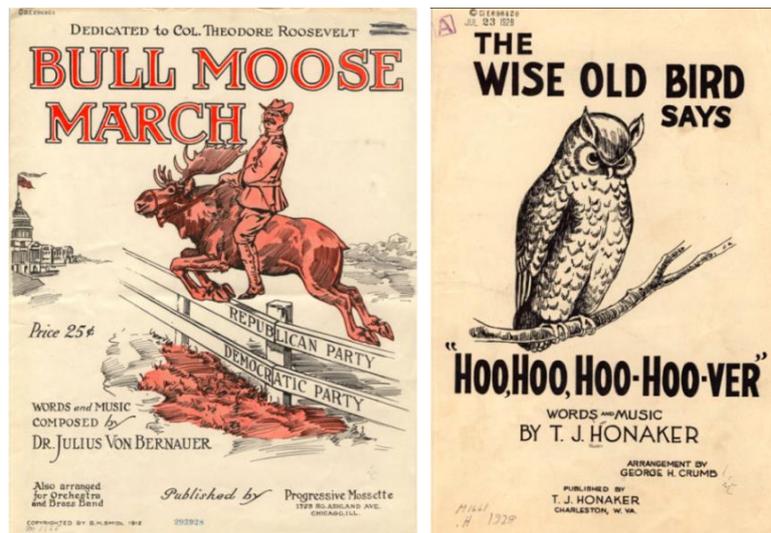


Плакат 1896 г. кандидатов от Республиканской партии У. Мак-Кинли и Г. Хобарта

Специалисты отмечают, что с началом нового столетия наступил и «золотой век» американского предвыборного плаката. Безусловно,

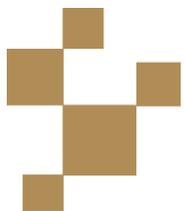


в первую очередь этому послужил возросший драматизм политической конкуренции. Ярким ее примером стали плакаты 1912 г., когда из-за раскола в Республиканской партии кандидатам понабило мобилизовать большее число визуальных образов. В частности, произошло обращение к маскотам. Эти животные-символы стали указывать не только на политические партии (к этому времени у республиканцев закрепился символ слона), но и на личности кандидатов. Теодор Рузвельт, создавший новую «Прогрессивную» партию, взял себе в качестве маскота лосося. Включение представителей животного мира в символику избирательных кампаний позволило расширить арсенал изобразительных средств и использовать еще и их для аудио-мобилизации избирателей. Образ мудрой совы был обыгран на плакатах Герберта Гувера 1928 г. в виде обращения к популярной песенке «Старая мудрая птица говорит «Ху, Ху, Ху-Ху-вер» (англ. The Wise Old Bird Says “Hoo, Hoo, Hoo-Hoo-ver”).



Плакаты Т. Рузвельта 1912 г. и Г. Гувера 1928 г.

Однако Великая депрессия, наступившая при президентстве Гувера, потребовала от страны экономии во всем. Не исключала такая экономия и средств предвыборной агитации. За четыре следующие компании, в которых победителем вышел Франклин Рузвельт, и часть которых пришлось на время Второй мировой войны, избиратель привык к более скромной подаче фигуры и программы кандидата в президенты. Более того, процветающий ранее в плакатном искусстве негативизм тоже перестал быть популярным. Поэтому компания 1952 г. знаменовалась весьма скромными плакатами, поддерживающими генерала Дуайта Эйзенхауэра простыми словами: «Мне нравится Айк» (англ. «I Like Ike»).

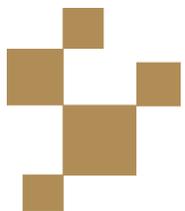


Предвыборная кампания Д. Эйзенхауэра 1952 г.

Послевоенный минимализм оформления избирательных плакатов на самом деле способствовал выработке такого стиля визуальной агитации, которая при всем своем лаконизме была по-своему пронзительна. Это обеспечивало ее действенность. К тому времени синий и красный цвета еще не укрепились в качестве общепринятых колористических символов Демократической и Республиканской партий и разделяющих их программы штатов. Однако их доминирования в политической палитре США суживало диапазон выбора. Именно преобладание этих цветов, имевшихся также на национальном флаге, на предвыборных плакатах Джона Кеннеди, Линдона Джонсона и Ричарда Никсона в 1960-е гг. было направлено на формирование единства общества и снижения накала социального конфликта.



1960 и 1964 гг. Плакаты Джона Кеннеди (JFK) и Линдона Б. Джонсона (LBJ); 1968 г. Девиз избирательной кампании Ричарда Никсона — Nixon is the one! (Никсон тот самый!)



Вслед за этим «критическим десятилетием» Америки, в частности, с наступлением этапа некоторого успокоения в период президентства Рональда Рейгана снизилась не только острота политической борьбы, но и изощренность политической рекламы. Более того, ее сменила изобретательность антирекламы или даже пародии. Именно к этому жанру относится изображение, переворачивающее призыв 2000 г. голосовать за демократов Эла Гора и Джо Либермана (англ. Gore – Lieberman) в сожаление («Sore Loserman») после пересчета голосов за демократов и республиканцев во Флориде.



Сюжет избирательной кампании в США 2000 г.

Безусловно, при наличии закономерностей развертывания визуальных средств предвыборной агитации каждое государство имело собственные традиции в данной области. Особенности развития любого из видов агитационного изобразительного искусства определялись не только спецификой политической культуры, но и теми художественными принципами, которыми руководствовались мастера. В молодом Советском Союзе политический плакат оказался востребованным как нигде в мире. Он наиболее четко транслировал смыслы конструктивизма, одновременно строгое и социально-наполненное [5, с. 270 – 277]. К созданию предвыборных плакатов в СССР были причастны: Владимир Маяковский, Дмитрий Моор, Виктор Дени, Александр Апсит, Михаил Черемных, Александр Родченко, Антон Лавинский, Густав Клуцис, Алексей Кокорекин, Нина Ватолина, Виктор Говорков, Виктор Иванов, Виктор Корецкий и другие плакатысты. Они наполняли духом творчества идеи индустриализации и коллективизации, преобразования быта, призывая граждан быть активными и выбирать достойных. Имели они и геополитический эффект, показывая, как хорошо в стране Советской жить и как страдают от эксплуатации трудящиеся в странах капитала.



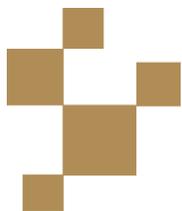
Плакаты, посвященные выборам, выпускались в СССР массовыми тиражами и были важным элементом политической агитации, призывавшей голосовать за представителей блока коммунистов и беспартийных. Но во второй половины 1980-х гг., с началом «перестройки», несмотря на провозглашаемую гласность, выпуск плакатов сократился.



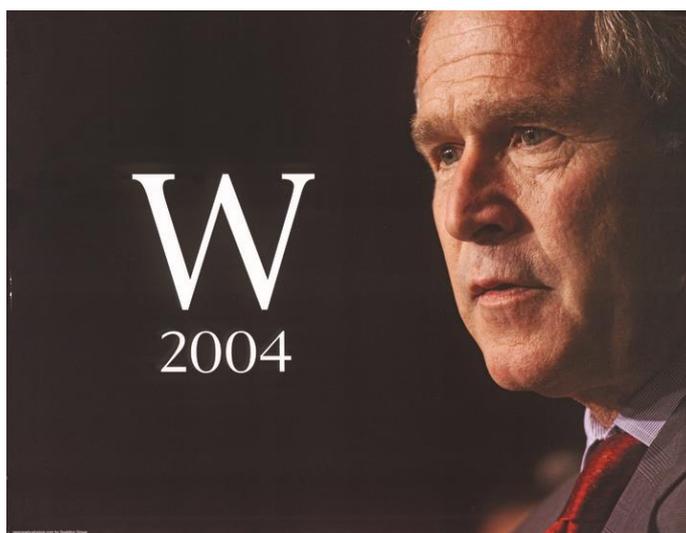
Коллаж советских предвыборных плакатов

Неверно списывать спад внимания к плакатам в период выборов лишь на политику «нового мышления». Здесь проявилась общая тенденция изменения принципов визуальной агитации с развитием кабельного телевидения, Интернета и социальных сетей. Трансформировалась и культура новостных передач. Благодаря новым информационным технологиям зритель оказывался включенным в события, которые были ему интересны. Если речь шла о выборах, то это могли быть дебаты кандидатов или какие-то неординарные акции, отличающиеся яркостью и живостью. Плакат не мог с ними конкурировать ни по силе эмоционального воздействия, ни по скорости доведения информации.

Это не означало, что мастера плаката не чувствовали произошедших перемен. В условиях расширения информационного потока авторы плакатов почувствовали, что зритель гораздо лучше схватывает «пиксельные сведения», которые формируют определенную точку отсчета его решения. Из этого следовало внимание к тем деталям, которые и могли представлять собой такую отправную точку. И это был уже не цвет или образ, а знак, в частности, буква. Во время избирательной кампании 2004 г. в США таковой стала «W». Именно этой буквой, взятой из фамилии матери отличался от своего отца Джорджа Буша старшего, бывшего президента, Джордж Буш младший (англ. George Walker Bush). Также известна шутка Буша младшего о своем сопернике: «Если Альберт Гор такой умный, то почему все адреса в Интернете начинаются с трех W?» Естественно, эту букву обыграли в предвыборном плакате. Позже, в 2008 г.,



она стала названием фильма Оливера Стоуна о 43-м президенте США «W.» (русское название «Буш»). Однако демократы не отметили поражение своего кандидата, тем, что при освобождении резиденции для нового президента они вытащили букву «W» из всех компьютерных клавиатур в Белом доме. Так, новая администрация столкнулась с проблемой замены клавиатуры на компьютерах, без чего невозможно было выпустить ни одного распоряжения.



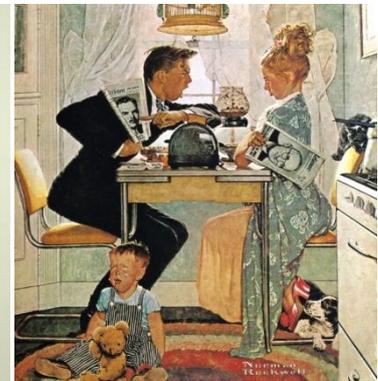
Предвыборный плакат Дж. Буша младшего

Безусловно, изобразительные средства предвыборной агитации не ограничиваются искусством плаката. Нельзя не вспомнить знаменитое определение газеты, которое ей дал Владимир Ильич Ленин в статье «С чего начать?» (1901). Вождь мирового пролетариата характеризовал газету не только как коллективного пропагандиста и агитатора, но также как коллективного организатора. Выполняя такую функцию газета, а еще более журнал стремится воздействовать на читателя визуально. Многие из газетно-журнальных жанров активно задействованы в предвыборной агитации. Их действенность объясняется соединением текст и образа, который может быть карикатурно хлестким. Помимо этого, печатные издания не публичны. Их можно прочесть в спокойной домашней обстановке и подумать о том, что рассказывают корреспонденты. Имеется и такая, характерная для каждого издания особенность этой информации, которая связана с устойчивой манерой ее подачи. Лучшим примером подключения таких изданий к избирательным кампаниям может служить американский еженедельный журнал The Saturday Evening Post, основанный еще в 1821 г. Иллюстрации из этого журнала представляют нечто среднее между предвыборным плакатом и картиной, отличающейся проработанностью деталей. В качестве примера можно привести работы для этого журнала



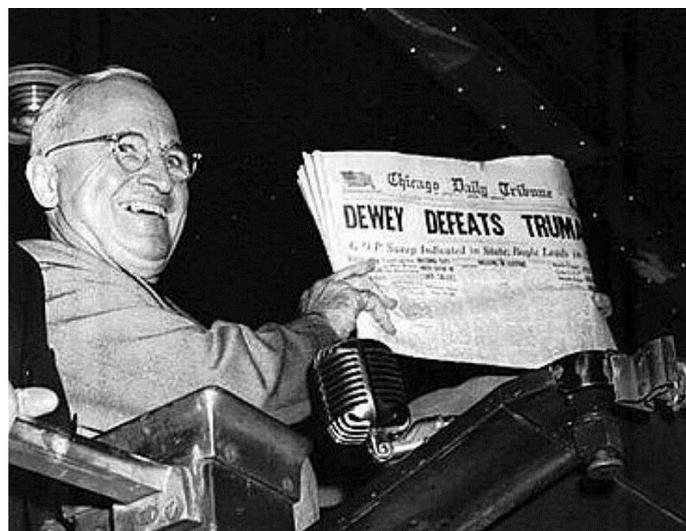
американского художника-иллюстратора Нормана Роквелла (1894 – 1978), посвященные праву голоса и организации выборов.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Рисунки и картины Нормана Роквелла

На обложке журнала 1920 г. показан конфликт из-за поддержки кандидатов от разных партий: республиканцев символизирует орел, а демократов — звездочка. На следующем рисунке показаны выборы 1944 г., для изображения которых Роквелл специально ездил в городок Сидар-Рапидс в штате Айова. А на рисунке, озаглавленном «День выборов», художник передал драматизм выборов 1948 г., когда соперниками были президент Гарри Трумэн и губернатор штата Нью-Йорк Томас Дьюи. Накануне выборов рейтинг Трумэна составлял всего 36%. Но благодаря активной избирательной кампании, в ходе которой президент проехал на поезде почти через всю страну, он сумел завоевать поддержку избирателей, включая нарисованную на картине молодую женщину. Трумэн выборы выиграл, хотя этого мало кто ожидал. И даже газета Chicago Tribune, которую Трумэн продемонстрировал утром после выборов в своем избирательном штабе, вышла с шапкой: ДЬЮИ ПОБЕДИЛ ТРУМЭНА.

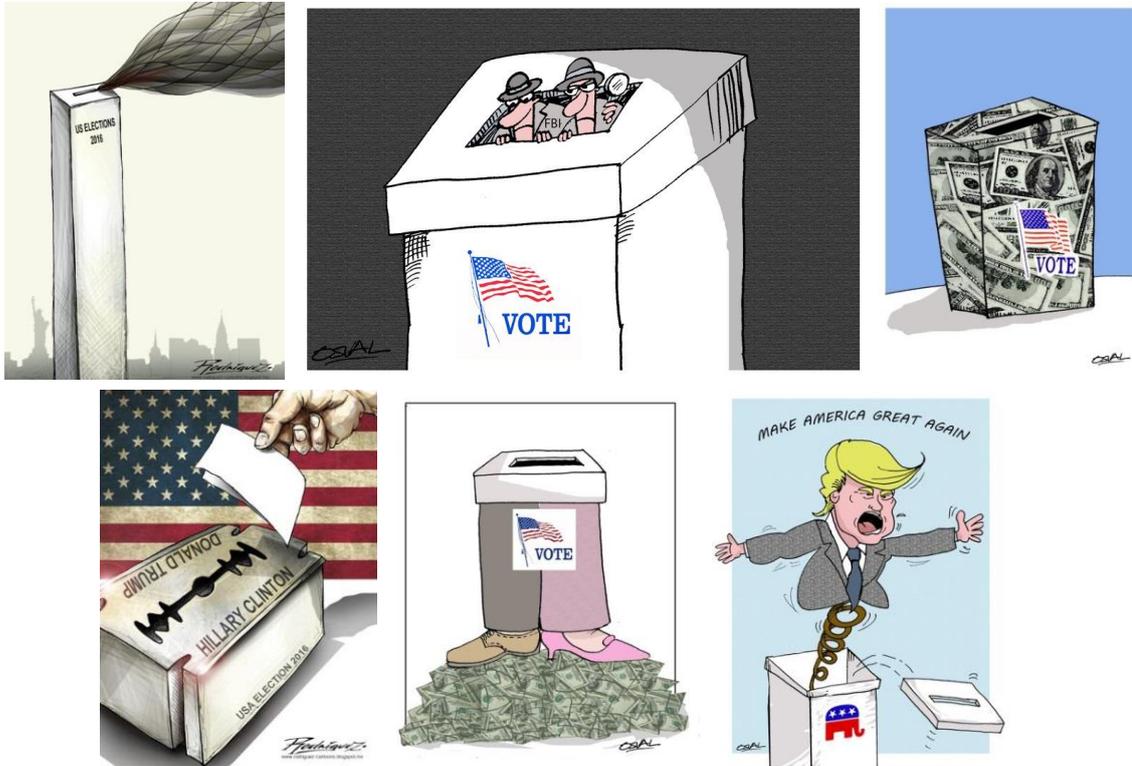




Гарри Трумэн, демонстрирующий газету Chicago Tribune 3 ноября 1948 г.

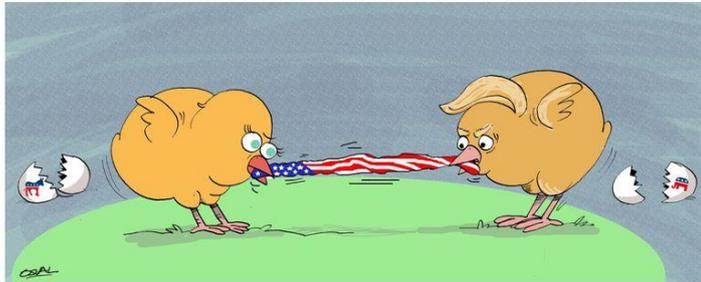
Несмотря на значительный эмоциональный эффект работ Роквелла избранный им жанр журнальной иллюстрации не стал заметным вкладом в живописную репрезентацию выборов. Наиболее распространенным на эту тему явился язык карикатур. Более того, оказалось, что применительно к оценке избирательной кампании карикатура играет не просто роль кривого зеркала, а еще и зеркала, находящегося на пространстве другой культуры, внося тем самым геополитический смысл в образы кандидатов. Такой смысл прекрасно передают работы латиноамериканских карикатуристов, посвященные выборам в США. Но мастеров вдохновляют не обязательно персоны, а часто сам электоральный антураж, например, образ избирательной урны.

[HTTPS://ART-JOURNAL.RU](https://art-journal.ru)



Карикатуры на тему избирательной урны: аллюзия на «Башни близнецы»: Избирательная урна в виде крематория; ФБР следит за выборами? Избирательная урна как мешок с деньгами, а доллары как бюллетени; Урна в виде бритвы, потому что нарежут голосов столько, сколько нужно; Базис демократии по-англосаконски; Трамп стал неожиданностью для самих республиканцев, выскочив из урны, как черт из табакерки.

Для карикатуры важно стремиться показывать некую отстраненность художника от сути события, что проявляется умении подсмеиваться и над кандидатами, и над избирателями.



Карикатуры 2016 г. на темы: перетягивания американского флага; того, что реально стоит за кандидатами; что значит доверять Х. Клинтон; какая мечта была у Д. Трампа; образа типичного американского избирателя перед выходом на голосование.

Главный недостаток и плакатов, и рисунков из газет и журналов на тему выборов с точки зрения их агитационного потенциала заключался в том, что они были рассчитаны на почти мгновенный эффект. Даже те, которые представляли собой лучшие образцы живописи, воздействовали на избирателя здесь и сейчас. Искусство всегда стремится к достижению пролонгированного эффекта. Если речь шла о репрезентации электоральной культуры посредством изобразительного искусства, то безусловный приоритет отдавался полотнам, исполненным маслом на холсте, что уже само по себе свидетельствовало о серьезности проблемы. При этом мастера не ограничивались ни в сюжетном плане, ни в жанровом многообразии. Например, в первые десятилетия Советской власти отчетливо проявилось внимание художников к фигуре агитатора, часто исполненной в подлинно драматических красках.





Иван Владимиров. Агитатор. 1920 г.  
Давид Штеренберг. Выборы в деревне. Агитатор. 1929 г.

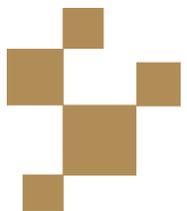
А послевоенные выборы отразились в сознании как праздник. Именно так их запечатлели многие советские художники: Александр Волков (1886-1957); Владимир Козьмин (1912-1985); Николай Миронов Николаевич; Васиян Питеркин (1923-2013); Аркадий Пластов (1893-1972); Михаил Родионов (1885-1956) и многие другие живописцы. На их картинах избиратели шли на выборы как самое важное событие в своей жизни. А четко прописанные лица всех людей, причастных к выборам, составляли своеобразный портретных зал славы советского народа [13, с. 16-27].

[HTTPS://ART-JORNAL.RU](https://art-journal.ru)



Николай Миронов. Выборы на Кубани. 1950 г.  
Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко





Владимир Козьмин. На выборы. 1952 г.  
Национальный музей Республики Марий Эл имени Тимофея Евсеева



Васиян Питеркин. На выборах в деревне. 1965 г.  
Краеведческий музей (Канаш)

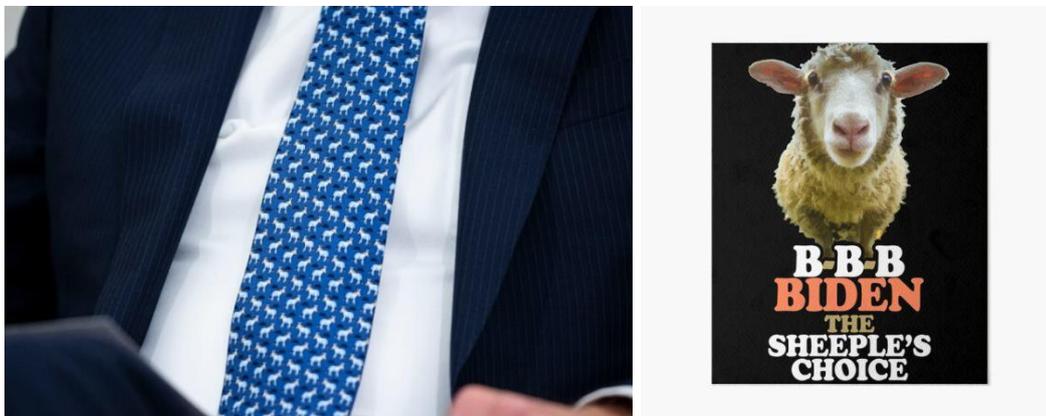
О том, насколько широким мог быть подход художников к трансляции электоральной культуры, говорит такое направление американской живописи, как риджионализм (англ. regionalism от regional – местный). Ценность работ авторов данного течения состоит далеко не столько в том, что они отображали реалии американской глубинки, а в том, что они помогали понять специфику политических предпочтений населения разных штатов. Например, серия фресок «Социальная история Миссури», созданная для Капитолия этого штата Томасом Гартон Бентоном (1889-1875).

Неудивительно, что художников, творивших на тему выборов, увлекал размах, который можно было реализовать в мурале или в масштабном панно. Летом 2023 г. Центральный выставочный зал (ЦВЗ) «Манеж» в Санкт-Петербурге представил выставку «Русская скульптура XX век: от и до», ключевым экспонатом которой стала отреставрированная работа советского скульптора, заслуженного художника РСФСР Исидора Фрих-Хара (1893-1978) «Праздник». Ее сюжет переносит зрителей в день выборов – 12 декабря 1937 г. Панно отразило свойственные мастерам того времени поиски новых форм и приемов, что проявилось в палитре, многоярусном построении композиции, разнообразных приемах лепки.



Исидор Фрих-Хар. Праздник. Панно. 1936 г. Фрагмент. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Свердловская область

Поскольку выборы представляют собой наиболее широкую форму политического участия, то электоральный процесс позволяет мобилизовать и столь же свободные проявления массовой культуры, давая возможность любому из участвующих проявить собственное творчество, передав свои политические предпочтения новациями собственного имиджа [8]. И хотя в такую репрезентацию вовлечены избиратели, внимание в первую очередь сосредотачивается на имидже кандидатов или уже действующих политиков. Чаще всего центральной деталью становится галстук с принтами [11, с. 51-60]. Известно, что в Соединенном Королевстве принято на дебаты приходить в галстуках, окрашенных в партийные цвета, которые четко маркируют политические взгляды кандидатов. Можно встретить галстуки с партийными символами. Поскольку любой символ многозначен, то расшифровка такого галстучного послания представляет увлекательный процесс, примером которого могут быть разные толкования рисунка галстука президента США Джо Байдена в виде желтых овец, которые, возможно, были вариацией партийного символа демократов – осла, а, может, служили ответом на критическую кампанию в адрес главы США под лозунгом «Байден – выбор овец».



Дж. Байден в галстукe с ослими на встрече с президентом Украины В. Зеленским, 2021 г. (© DOUG MILLS-POOL/GETTY IMAGES); постер кампании «Байден — выбор овец»

О том, как избиратели воспринимают вклад художников в поддержку программ кандидатов на высшие государственные должности, можно судить по готовности покупать полотна и направлять средства в официальные фонды по сбору средств на избирательную кампанию. В 2020 г. американский галерист Дэвид Цвирнер провел онлайн-аукцион «Художники за Байдена» в поддержку президентской кампании Байдена на сайте platform.art. Вырученные от продажи работ деньги были переданы в Biden Victory Fund, официальный фонд по сбору средств на президентскую кампанию. Среди участников аукциона было больше ста художников, включая таких известных мастеров, как Джефф Кунс, KAWS (настоящее имя Брайан Доннелли), Ричард Серра, Синди Шерман и др. Например, Кунс выставил на аукцион серию из сорока эстампов с американским флагом. Однако участие художников в таком аукционе нельзя рассматривать только с точки зрения выражения их политических взглядов, поскольку в арт-мире все подобные этому онлайн-аукциону мероприятия подогревают интерес публики к творчеству и являются эффективными PR-акциями. На увеличение продаж произведений искусства направлена также доступность лотов не только состоятельным, но и начинающим коллекционерам. Это достигается благодаря широте ценового диапазона работ, начинающегося от двух тысяч долларов и заканчивающегося сотнями тысяч [6]. То, что визуальная память о выборах, запечатленная мастерами изобразительного искусства, оказывается предметом коллекционирования, несомненно, свидетельствует о том, как люди относятся к избирательному процессу и какое место он занимает в их жизни. А еще это может служить косвенным подтверждением того, что сам период избирательных кампаний для многих людей становится временем, когда возникает

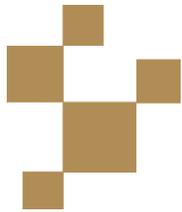


потребность и подумать о личностном выборе, и понять, что нужно предпринять, чтобы его реализовать.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева А.В. О визуальном измерении имиджа политика // Известия ТРТУ. 2006. – №9. – 2 (64). – С. 116-117.
2. Байханов И.Б. Геополитическая культура: как корабль ты назовешь // Миссия конфессий. – 2021. – Т. 10. – №5 (54). – С. 51-524.
3. Байханов И.Б. Интернет, выборы и формирование электоральной культуры // Этносоциум и межнациональная культура, 2013. – №5 (59). – С. 101-107.
4. Байханов И.Б. Модель формирования электоральной культуры учителя и принципы ее функционирования // Известия Волгоградского педагогического университета: научный журнал. – 2023. – №2 (175). – С. 4-11.
5. Вознесенский И.С. Эффективный тайм-менеджмент: опыт конструктивизма vs реалии деконструктивизма // Власть истории и История власти. – Том 4. – Часть 3. – 2018. – №13. – С. 270-277.
6. Выборы в США через призму искусства. – [Электронный ресурс]. – URL: [https://artinvestment.ru/news/artnews/20200909\\_art\\_election\\_us.html](https://artinvestment.ru/news/artnews/20200909_art_election_us.html).
7. Кожемякин Е.А., Степаниденко М.А. Политика визуализации и визуализация политиков: медиарепрезентации кандидатов на пост Президента РФ в 2018 году // Дискурс-Пи. – 2019. – №3 (36). – С. 78-97.
8. Лебедева Т.Ю. Выборы как искусство моделирования: Франция 2007. – М.: Изд-во МГУ, Париж: L'Harmattan, 2007. – 120 с.
9. Мойдинова Ф. Искусство плаката в современном цифровом мире // Scientific progress. – 2023. – Vol. 4. – Iss. 1. – С. 290-292.
10. Рябова Е.Л., Терновая Л.О. Время выборов — время вызова // Власть истории и история власти. – 2020. – Т. 6. – №2 (20). – С. 198-210.
11. Терновая Л.О. Галстук — говорящая деталь политического имиджа // Власть истории и история власти. – 2018. – Том 4. – Часть 1 (№11). – С. 51-60.
12. Терновая Л.О. Глобальность театрализации и театральность геополитики // Обозреватель – Observer. – 2019. – № 11 (358). – С. 91-100.
13. Терновая Л.О. Ценность живописных «залов славы» для изучения социальной реальности // Искусствоведение. – 2023. – №3. – С. 16-27.
14. Швая А.Ю. Визуальный дискурс президентских выборов во Франции: иконографический анализ официальных афиш кандидатов // Власть и Элита. – 2019. – Том 6. – №2. – С. 134-155.
15. Jenkins H. Convergence Culture: Where old and new media collide. – New York: New York University Press, 2006. – 336 p.
16. Presidential Campaign Posters: Two Hundred Years of Election Art / by The Library of Congress. – Philadelphia, Pennsylvania: Quirk Books, 2012. – 208 p.



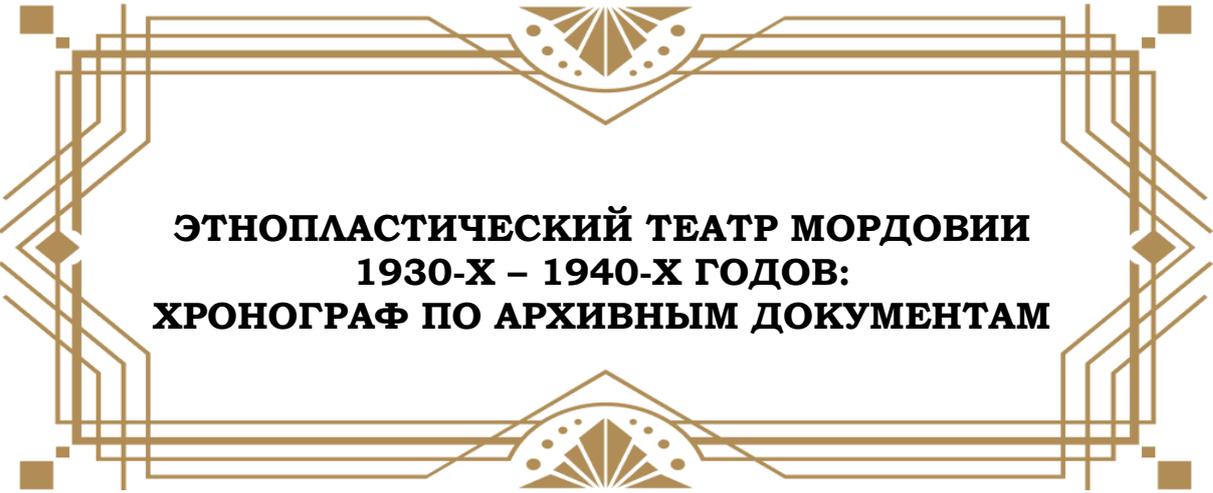
**TERNOVAYA L.O.**

Doctor of Historical Sciences, Professor  
Social studies and management Department  
Moscow Automobile and Road Construction State Technical University  
(MADI)

**THE THEME OF ELECTIONS IN FINE ART AS A REFLECTION  
OF MAKING A CHOICE OF A LIFE PATH**

**ANNOTATION.** The article analyzes the ability of works of fine art to convey to the widest and most artistically unprepared audience not only the meanings of the political programs of candidates for the highest government position and political parties, but also the bright public sentiments that are most clearly manifested during the election period. Works of painting make it possible to visualize this attitude of people towards candidates, starting from the middle of the 18th century. Already at that time, two trends have been formed by authors of paintings of both political programs and the election procedure itself: apologetic and critical. This division continues to this day, acquiring new colors. Thanks to paintings of any genre, one can imagine the national originality of electoral culture. In addition, such a source of visual information about elections, such as works of fine art, provides the basis for formulating conclusions about the influence of the electoral process on the behavior of voters and their life choices.

**KEYWORDS:** fine arts, visualization, politics, political media discourse, elections, electoral culture.



**ЭТНОПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР МОРДОВИИ  
1930-Х – 1940-Х ГОДОВ:  
ХРОНОГРАФ ПО АРХИВНЫМ ДОКУМЕНТАМ**

**Аннотация.** Впервые разрабатывается хронограф этнопластического театра Мордовии в контексте ретрансляции культуры, искусства и театрального образования 1930-х-1940-х гг. Научная новизна заключается в актуализации основных этапов поиска: изучение материалов Центрального Государственного Архива Республики Мордовия; архивирование, систематизация и разработка структуры исторического фонда периодической печати Мордовии (газетный архивный фонд); апробирование, критический и искусствоведческий анализ текстов по теме исследования. Цель статьи – способствовать обеспечению уровня доступности и повышения качества современного знания в поле этнического театрального пространства провинциальных городов России. В результате достигнуты содержательные стороны организации и проведения художественно-просветительской работы национальных театров (театр Драмы и театр Русской оперы) в общественной жизни довоенного и послевоенного периодов, артистической театральной деятельности, а также анализ специфики социокультурной сферы в реализации форм профессионального сценического искусства. Хронограф по архивным документам (1930-е – 1940-е гг.) будет интересен искусствоведам, театроведам, культурологам, этнографам, фольклористам, антропологам искусства, а также педагогам, теоретикам и практикам, интересующимся историей национального хореографического образования и балетного искусства.

**Ключевые слова:** А.Н. Александровский, Л.П. Кирюков, И.М. Яушев, архив, газетный фонд, «Красная Мордовия», театральное образование, театр, жанр, искусство, сцена, оркестр, национальная опера, драма, балет, репертуар, спектакль, балетмейстер, режиссер, труппа, артист, ансамбль, пляска, концертная и художественная деятельность.



Этнопластический театр явление во многом уникальное. В нем удивительным образом сочетаются историчность и развитая система этнофольклорного быта, многоуровневость антропологических особенностей театральности и ее способность открывать каналы перспективного пространства-времени этноса.

С одной стороны, уникальные и неожиданные на первый взгляд комбинации исторических инвариантов культуры не нарушают комплементарности трактованных пластических мотивов в системе психофизических норм и поведенческих стереотипов определенного этноса. С другой стороны, с поразительной органичной способностью и живучестью элементы первородной природы человеческого Бытия встраиваются в институциональную целостность явлений этнопластического театра (духовное и эстетическое мирозерцание, художественно-педагогическое просветительство и профессиональное образование), оказывая влияние на исполнительские стили балетного искусства.

На основе архивированных материалов исторического фонда Центрального Государственного Архива Республики Мордовия – направление: издания периодической печати 1930-х-1940-х годов, попытаемся выявить основные факторы и источники ретрансляции этнопластического театра Мордовии. Особое внимание будет сосредоточено на вопросах театрального образования, культурного просветительства, художественной и концертной деятельности.

#### СТАНОВЛЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ МОРДОВИИ.

июль – авг. 1930 г. – Оп. № 35. – Арх. № 20. – Л. 40 (об.) / <статистические показатели мест в вузах для мордвы>. В несколько строк // Завод и пашня. – 10 авг. – 1930. – С. 4.

сент. – окт. 1930 г. – Оп. № 35. – Арх. № 118. – Л. 2 (об.) / С. В. Задачи оперной труппы // Завод и пашня. – 4 сент. – 1930. – С. 4.

нояб. – дек. 1930 г. – Оп. № 35. – Арх. № 22. – Л. 40 (об.) / <информационное сообщение>. Горбунов. Спектакли для студийцев // Красн. Мордовия.

Там же: Л. 55 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Пополнить мордовскую студию // Красн. Мордовия. – 1 дек. – 1930. – С. 4.

Там же: Л. 116 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Ив. Соболев. Обратите внимание на студию // Красн. Мордовия. – 28 дек. – 1930. – С. 2.

май – июнь 1931 г. – Оп. № 35. – Арх. № 25. – Л. 8 (об.) / <объявление>. УЗП <>. <>. Федорову. Приезжающим артистам оперы... // Красн. Мордовия. – 5 мая. – 1931. – С. 6.



Там же: Л. 13 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Правление жакта. Оперная труппа крайУЗП в Саранске // Красн. Мордовия. – 8 мая. – 1931. – С. 6.

Там же: Л. 76 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Новая труппа // Красн. Мордовия. – 8 июня. – 1931. – С. 4.

Там же: Л. 104 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. В летнем театре // Красн. Мордовия. – 20 июня. – 1931 г. – С. 4.

июль – авг. 1931 г. – Оп. № 35. – Арх. № 26. – Л. 55 (об.) / <объявление>. Зав. УЗП Горбунов. Мордовская музыкально-драматическая студия производит прием... // Красн. Мордовия. – 29 июля. – 1931. – С. 6.

Там же: Л. 122 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. А. Фальковский. Ликвидировать прорыв в художественной работе // Красн. Мордовия. – 31 авг. – 1944. – С. 6.

сент. – окт. 1932 г. – Оп. № 35. – Арх. № 33. – Л. 30 (об.) / <П>. <А>. Органов. Нам нужно искусство // Красн. Мордовия. – 20 сент. – 1932. – С. 4.

Там же: Л. 40 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Саранский музыкально-драматический техникум объявляет... // Красн. Мордовия. – 26 сент. – 1932. – С. 4.

нояб. – дек. 1932 г. – Оп. № 35. – Арх. № 34. – Л. 6 (об.) / <объявление>. Дирекция. В Мордовском музыкально-драматическом техникуме открылась материальная возможность допринять... // Красн. Мордовия. – 5 нояб. – 1932. – С. 4.

июль – авг. 1933 г. – Оп. № 35. – Арх. № 38. – Л. 58 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Саранский музыкально-драматический техникум объявляет прием // Красн. Мордовия. – 12 авг. – 1931. – С. 4.

июль – авг. 1934 г. – Оп. № 35. – Арх. № 44. – Л. 40 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Дирекция. Мордовский национальный театр подшефный Московскому государственному академическому малому театру объявляет прием... // Красн. Мордовия. – 27 июля. – 1934. – С. 4.

Там же: Л. 60 (об.) / <объявление информационно-справочного содержания>. Мордовский музыкально-драматический техникум продолжает прием на 1934 – 35 учебный год... // Красн. Мордовия. – 9 авг. – 1934. – С. 4.

март – апр. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 48. – <листы не пронумерованы> / <объявление>. Дирекция. Государственный мордовский драматический театр МАССР... // Красн. Мордовия. – 19 марта. – 1935. – С. 4.

Там же / <объявление>. Дирекция. Мордовский государственный драмтеатр объявляет... // Красн. Мордовия. – 3 апр. – 1935. – С. 4.

май – июнь 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 49. – Л. 1 (об.) / А. Д. Молодые таланты // Красн. Мордовия. – 1 мая. – 1935. – С. 2.



нояб. – дек. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 52. – <...> / <информационно-справочное сообщение>. С. Салдин. Способных – в училище Малого театра // Красн. Мордовия. – 16 нояб. – 1935. – С. 2.

Там же: Л. 50 (об.) / П. Болдов. К постановкам музкомедии // Красн. Мордовия. – 4 дек. – 1935. – С. 4.

январь – февраль 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 53. – Л. 52 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Пахомыч. Упрёк Наркомпросу. Запросы муздрамтехникума остаются без внимания // Красн. Мордовия. – 6 февраль. – 1936. – С. 4.

май – июнь 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 55. – Л. 62 (об.) / <общая полоса театральной рубрики > Петь своему народу новые, радостные песни! <несколько статей воспитанников музыкально-драматического техникума> А. Антонова «В Москву, в консерваторию», Е. Вилякина «С колхозного поля – в техникум»; А. Ларионов «Прекрасный путь», Г. Ситкин «Хочу быть квалифицированным работником сцены» и др., <временный директор техникума> З. Зайчиков «Об успехах и нуждах» // Красн. Мордовия. – 6 февраль. – 1936. – С. 4.

июль – август 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 56. – Л. 8 (об.) / <информационно-справочное сообщение>. Дирекция. Мордовский музыкально-драматический техникум МАССР объявляет прием... // Красн. Мордовия. – 5 июля. – 1936. – С. 4.

Там же: Л. 28 (об.) / <информация статистического содержания>. 8 тысяч саранцев посетили спектакли Малого театра // Красн. Мордовия. – 20 июля. – 1936. – С. 4.

июль – сентябрь 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 61. – <...> / Радин В. Творческий рост // Красн. Мордовия. – 26 август. – 1937. – С. 4<sup>1</sup>.

январь – февраль 1938 г. – Оп. № 35. – Арх. № 64. – <...> / Жаровский Вл. Кому доверено воспитание музыкально-драматических кадров в Мордовии? // Красн. Мордовия. – 14 февраль. – 1938. – С. 4.

август 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 100. – <...> / <объявление>. Управление по делам искусств при СНК МАССР. Государственный ансамбль песни и пляски приглашает на работу // Красн. Мордовия. – 6 август. – 1942. – С. 2.

<sup>1</sup> См. здесь же. Статистические показатели информационно-справочного характера по музыкально-драматической студии. Количество обучающихся в 1930 г. – 7–8 человек (К.М. Тягушев, И.Д. Сурайкин, Н.Ф. Костюшов, Г.Е. Вдовин, Т.К. Девятайкин, <Е.> <>. Грешунина (Е.И. Гришунина. – Н. Д.), <>. <>. Плешуков), из них четверо ичалковские колхозники; в 1937 г. в труппе насчитывается 42 человека. Качественно новый виток преобразований в выстраивании художественных границ программы репертуарных спектаклей наблюдается в 1934 г. Что способствует положительной динамике кадрового роста труппы, исполнительского мастерства артистов, отмеченные за период 1935–1937 гг. В это время в мордовском театре драмы целенаправленно осуществляется процесс освоения исторического наследия форм и методов художественной работы ГАМТа. Однако подобного рода достижения не затронули структуры театрального дела и постановочных задач в балетной сфере.



Там же / <информационно-справочное сообщение>. Дирекция. При музыкально-драматическом техникуме открывается национальная театральная студия // Красн. Мордовия. – 22 авг. – 1942. – С. 2.

авг. 1943 г. – Оп. № 35. – Арх. № 111. – <...> / <информационно-справочное сообщение>. Управление по делам искусств при СНК РСФСР объявляет прием студентов в Мордовскую оперную студию при Саратовской государственной консерватории им. Собинова // Красн. Мордовия. – 10 авг. – 1943. – С. 2.

апр. – май 1947 г. – Оп. № 35. – Арх. № 143. – <...> / <объявление информационно-справочного содержания>. ТАСС. Набор учащихся в театральные студии // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1947. – С. 2.

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИОННО-ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ТЕАТРОВ, АРТИСТИЧЕСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СФЕРА И ИСКУССТВО.

март – апр. 1930 г. – Оп. № 35. – Арх. № 18. – Л. 18 (об.) / Грин А. Артисты в колхозы // Завод и пашня. – 18 марта. – 1930. – С. 4.

январь – февраль 1931 г. – Оп. № 35. – Арх. № 23. – Л. 25 (об.) / Клеметьев Н. Растем, товарищи! // Красн. Мордовия. – 12 январь. – 1931.

ноябрь – декабрь 1931 г. – Оп. № 35. – Арх. № 28. – Л. 38 (об.) / Дружинин С. К открытию зимнего сезона в Саранске // Красн. Мордовия. – 24 ноябрь. – 1931.

июль – август 1932 г. – Оп. № 35. – Арх. № 32. – Л. 40 (об.) / Н. Т.-ский. Развивать мордовское национальное искусство! // Красн. Мордовия. – 24 июля. – 1932. – С. 4.

Там же: С. Вернер. Без культуры и отдыха.

сентябрь – октябрь 1932 г. – Оп. № 35. – Арх. № 33. – Л. 34 (об.) / Гранд. Театр. На кануне зимнего театрального сезона // Красн. Мордовия. – 22 сентябрь. – 1932.

ноябрь – декабрь 1932 г. – Оп. № 35. – Арх. № 34. – Л. 73 (об.) – 74 / <...> Растет мордовская художественная литература // Красн. Мордовия. – 23 декабрь. – 1932. – С. 2.

март – апр. 1933 г. – Оп. № 35. – Арх. № 36. – Л. 43 (об.) / Рябов А. <научно-исследовательский институт культуры> Очередные задачи языкового строительства в Мордовской автономной области. (В порядке постановки вопроса) // Красн. Мордовия. – 28 марта. – 1933. – С. 2.

май – июнь 1933 г. – Оп. № 35. – Арх. № 37. – Л. 34 (об.) / <автор не известен> Цыганский театр «Ромэн» в Мордовии // Красн. Мордовия. – 17 июня. – 1933. – С. 4.

июль – август 1933 г. – Оп. № 35. – Арх. № 38. – Л. 74 (об.) / А. С. О работе театра край УГТ // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1933. – С. 4.

ноябрь – декабрь 1933 г. – Оп. № 35. – Арх. № 40. – Л. 6 (об.) / художественный руководитель театра <>. <>. Братанов. Творческие установки Крайгосдрамтеатра № 5 // Красн. Мордовия. – 3 ноябрь. – 1933. – С. 4.



май – июнь 1934 г. – Оп. № 35. – Арх. № 43. – Л. 20 (об.) / Творческая командировка мордовского театра в Москву // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1934<sup>2</sup>.

Там же: Л. 46 (об.) / <рубрика Театр; отв. редактор И. Шапиро> артистка мордовского театра Гришунина Е. И. В гостях у Малого театра. Мордовский театр вернулся из Москвы // Красн. Мордовия. – 8 июня. – С. 4<sup>3</sup>.

Там же: Малый театр приезжает в Саранск.

Там же <...>: Новые постановки Мордовского Государственного театра // Красн. Мордовия. – 16 июня. – 1934. – <...>.

июль – авг. 1934 г. – Оп. № 35. – Арх. № 44. – Л. 6 (об.) / <рубрика Театр> Б. Ш. Большое мастерство. Государственный Малый театр в Саранске // Красн. Мордовия. – 4 июля. – 1934. – С. 4.

Там же: <художественный руководитель Мордовского театра> А. Костров. Смотр художественной самодеятельности в Мордовии<sup>4</sup>.

Там же: Л. 16 (об.) / <рубрика Театр> Костров А. К отчету перед шефом // Красн. Мордовия. – 11 июля. – 1934. – С. 4<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> См. здесь же. В творческой командировке должен принять участие мордовский композитор Л.П. Кирюков. В качестве инструктирующей стороны московский Государственный Малый театр покажет «15 выдающихся постановок», а для проведения лекций по искусству Малый театр приглашает «известных искусствоведов и режиссеров: С.М. <Г.> Амагловели (Амаглобели. – Н.Д.), засл. деятеля искусств М.С. Нарокова, профессора Н.Л. Бродского, В.А. Филипова и В.М. Попова...». – С. 4.

<sup>3</sup> См. здесь же. Артисткой мордовского театра Е.И. Гришуниной отмечено, что за время учебно-творческой командировки в Москве участники Мордовского театра побывали в крупных театрах столицы на 15 спектаклях, где посмотрели оперу, драму и балет; прослушали пять лекций, прочитанных профессорами, побывали в музеях. Особенно важно подчеркнуть то обстоятельство, что первый показ учебной творческой работы мордовской труппы состоялся на приеме у З.С. Станиславской (сестры Станиславского). Второй – в Малом театре. Оба показа получили положительную оценку театральных мастеров с перспективой на продолжительное сотрудничество.

<sup>4</sup> См. здесь же. Проблематика статьи затрагивает инициативные задачи «национального театра студии» по проведению 6 июля 1934 г. Смотра художественной самодеятельности с тем чтобы: 1) выявить подготовку самодеятельных коллективов к осуществлению уборочной и хлебопостановочной кампаниям; 2) отобрать наиболее одаренных кружковцев в Мордовский национальный театр и продолжать пополнять ими состав учащих музыкально-драматического техникума; 3) выявить качество творческой подготовки МАССР к краевой олимпиаде в г. Самаре. В рамках планируемого трехдневного срока проведения Смотра предусмотрена работа бригады Малого театра, которая заключается в организации бесед с участниками и информировании по инструктивной деятельности кружков.

<sup>5</sup> См. здесь же. Художественный руководитель национального театра драмы А. <>. Костров (закреплен за мордовской труппой национального театра московским Малым театром) последовательно раскрывает творческую и культурно-просветительную специфику деятельности первых профессиональных драматических кадров в Мордовии. В целом выделен этап «перестройки» театра, активно обозначившийся в результате шефской работы Малого театра (март 1934 г.). Основные задачи в пределах указанного времени обращены на «художественно полноценный драматургический материал, на снятие актерских «штампов» провинциальной игры, на овладение внутренней и внешней техникой, на укрепление



Там же: Л. 26 (об.) / <ответственный редактор отчетной полосы о деятельности Национального театра Б. Г.> Национальный театр будет расти и крепнуть. О работе шефской бригады Малого Государственного Академического театра // Красн. Мордовия. – 17 июля. – 1934. – С. 4<sup>6</sup>.

Там же: О помощи Мордовскому национальному театру<sup>7</sup>.

Там же: Отчет перед шефом<sup>8</sup>.

Там же: Л. 28 (об.) / Н. Б. <и зам. отв. редактора Ив. Козичкин> Бригада Малого театра закончила свою работу // Красн. Мордовия. – 18 июля. – 1934. – С. 4.

сент. – окт. 1934 г. – Оп. № 35. – Арх. № 45. – Л. 58 (об.) / Театральное открытие // Красн. Мордовия. – 20 окт. – 1934. – С. 4.

март – апр. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 48. – <листы не пронумерованы во всей подшивке документа> / <объявление > «Мордовскому драматическому театру требуются разовые артисты для массовых сцен...» // Красн. Мордовия. – 3 марта. – 1935.

---

дисциплины». Известно, что за короткий срок учебной работы студийцы освоили репертуар некоторых художественных пьес из академического фонда театральных произведений. На них и была ориентирована программа артистов национальной труппы в отчетном показе. Московскому Государственному академическому Малому театру представлены: «1 акт "Власть тьмы" Л. Толстого, отрывок из "Женитьбы Бальзамина" – <А.> <Н.> Островского, интермедия Сервантеса "Саламанкская пещера", импровизации и чтение стихов». В качестве социокультурной проблемы в работе начинающих высококвалифицированных кадров следует выделить отсутствие профессиональных условий. «Театр даже лишили помещения для учебных занятий» и по возвращении из учебно-творческой командировки студийцы продолжают работать «в фойе кинотеатра "Комсомолец"».

<sup>6</sup> См. здесь же. Содержание текста Постановления президиума Мордовского облисполкома <Контролирующие укрепление материальной базы мордовского театра и нормативный порядок работы труппы> Предоблисполкома <>. <>. Козиков, Секретарь обЛИКа <>. <>. Мурзакаев от 16.07.1934 г.

<sup>7</sup> См. здесь же. Содержание текста Постановления президиума Мордовского облисполкома от 16.07.1934 г. разработано конкретно по пунктам: «...5. Состав труппы в количестве 11 чел. Не обеспечивают нормальную работу театра, – поручить тт. Кострову и Важаеву объявить конкурс испытания на прием в состав труппы новых кадров к 1 сентября и довести труппу до ее нормального состава 20–22 чел. ...7. Обязать облпотребсоюз выделить по заказу т. Кострова необходимое количество материалов для оборудования сцены.

Обязать Саранский леспромхоз дать срочный заказ на изготовление мебели для мордовского театра. 8. Поручить оргкомитету писателей, тт. Кострову и Важаеву в 5-ти дневный наметить твердый список классических и современных пьес для перевода на мордовский язык, в течение 2-х декадного срока подыскать переводчиков и закончить работу до 1 ноября». – С. 4.

<sup>8</sup> См. здесь же. Б. Г. указывает на точную дату творческого отчета Мордовского театра перед Малым театром – 14 июля 1934 г. Общественный просмотр постановок труппы, устроенный в городском саду, позволяет подвести некоторые итоги в пределах коротких сроков реализации учебной программы в работе артистов (по истечению 4 месяцев обучения). Выявить основные причины слабого и недостающего до профессионализма опыта в исполнительском мастерстве – сценическое движение, мимика и дикция. Отсутствие в театре молодых и талантливых кружковцев из самодеятельной среды также не способствует обновлению методов учебно-воспитательной и творческой сценической работы.



Там же: <>. <>. Галаев, <Я.> <П.> Григошин. Накануне творческой встречи // Красн. Мордовия. – 4 марта. – 1935. – С. 4.

Там же: Ш. О. Об одном интересном начинании. Смотр юных дарований в школе № 12 // Красн. Мордовия. – 30 марта. – 1935. – С. 4.

Там же: В. Фридрих. Накануне конференции зрителя // Красн. Мордовия. – 28 марта. – 1935. – С. 4.

Там же: Т. М. Зритель на конференции // Красн. Мордовия. – 2 апр. – 1935. – С. 4.

Там же: Н. Б. 17 мая открытие летнего театрального сезона // Красн. Мордовия. – 20 апр. – 1935<sup>9</sup>.

Там же: Гольдберг. Артисты у красноармейцев // Красн. Мордовия. – 6 апр. – 1935. – С. 4<sup>10</sup>.

Там же / <статья без заголовка по содержанию> О переоборудовании городского театра к началу летнего сезона // Красн. Мордовия. – 21 апр. – 1935. – С. 4.

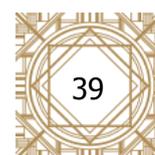
май – июнь 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 49. – Л. 28 (об.) / К открытию летнего театрального сезона. Что увидит зритель // Красн. Мордовия. – 21 мая. – 1935<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> См. здесь же. О спектаклях <12 гастролей с 17 по 30 мая 1935 г.> в г. Саранске «Московского государственного театра пластического балета», художественный руководитель Нина (в др. статье указано имя. – Инна. – Н. Д.) Быстренина. – С. 4.

<sup>10</sup> В статье автором сообщается об оказании практической помощи в плановом обслуживании воинской части исполнителей музыкально-драматического техникума и артистов национального театра драмы. Благодаря этим новым формам шефской работы были организованы драматический кружок (особенно проявил организаторскую инициативу на данном этапе художественно-образовательных работ артист театра <>. <>. Дементьев) и красноармейский хоровой кружок.

<sup>11</sup> Статья поделена на две полосы. Содержание первой части рубрики посвящено открытию 17 мая 1935 г. Летнего сезона в Саранске гастрольным турне Московского театра пластического балета «под художественным руководством Инны Быстрениной (с 17 по 30 мая включительно)», а также о работе с 5 по 30 июня Московского театра камерной оперетты (июнь). В июле дают свой первый гастрольный концерт в Саранске артисты Московской филармонии «Месинг (баритон), В. А. Шабанова – (сопрано) профессор Вейс (фортепьяно)». Кроме того, будет исполнена концертная программа из произведений классической музыки (<Л. ван>Бетховен, <А.> <С.> Даргомыжский, <Р.> Шуман и др.). В августе ожидается приезд в г. Саранск гастролирующей балетной пары «Анны Редель и Михаила Хрусталева», включая не менее известные выступления артистов Московской и Ленинградской эстрады.

Вторая полоса фиксирует особенности развития социокультурной сферы по направлению танцевальной деятельности в Мордовии. В частности речь идет о приобретении в Москве нового комплекта духового оркестра, обновлении состава оркестра и об устройстве танцевальной уличной площадки. Не маловажно указать на организацию специальной танцевальной школы в парке, т. к. для ее управления по части «массовых и западноевропейских танцев» специально приглашается инструктор (г. Москва).





сент. – окт. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 51. – Л. 28 (об.) / Вернер С. Михаил Харитонов (Очерк из истории Разинского движения в Мордовии) // Красн. Мордовия. – 23 сент. 1935. – С. 2.

Там же: Л. 56 (об.) / Ив. Козичкин. Художественное оформление театра // Красн. Мордовия. – 10 окт. – 1935. – С. 4.

Там же: Л. 57 (об.) / Сибиряк И. <научно-исследовательский Институт мордовской культуры> Перед новыми задачами // Красн. Мордовия. – 11 окт. – 1935. – С. 2.

Там же: Л. 66 (об.) / Афиша «НКП Зимний гостеатр (После капитального ремонта)» // Красн. Мордовия. – 16 окт. – 1935.

Там же: Л. 85 (об.) – 86 (об.) / Я. П. Григошин. 30 октября Торжественное открытие сезона // Красн. Мордовия. – 30 окт. – 1935. – С. 2–4.

Там же: Л. 85 (об.) / <общая полоса театральной рубрики под заголовком> «Шефский пламенный привет молодому театру» <несколько авторских статей> драматург и директор Государственного академического Малого театра С. Амаглобели «Привет мордовскому театру»; народная артистка республики М. Блюменталь-Тамарина «Будьте нашей гордостью», режиссер Московского государственного академического Малого театра С.И. Каминка «Воспитание национального актера»; директор мордовского театра В. <И.> Новицкий «На родном языке»; С. Салдин «Рост театра» и др. – С. 2.

Там же: Л. 86 (об.)<sup>12</sup> / Дмитриев Р. Перед поднятием занавеса...С. 4; Писклигин Н.И. Работать над собой...

нояб. – дек. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 52. – Л. 2 (об.) / Открытие Мордовского национального театра // Красн. Мордовия. – 1 нояб. – 1935. – С. 4.

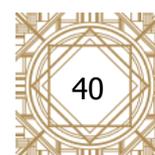
Там же: Л. 6 (об.) / <...>. Мордовия на экране // Красн. Мордовия. – 4 нояб. – 1935. – С. 4.

Там же: Л. 27 (об.) / А. Москвитина. С выставки. Первые начинания // Красн. Мордовия. – 21 нояб. – 1935<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> В этих статьях содержатся редкие исторические сведения о коренном переоборудовании театра и о проводимых внутренних ремонтных работах здания в 1935 г. Важным событием для театра явилась реконструкция сцены: «...она по существу стала новой. Под ней оборудовано специальное помещение для дирекции, фойе для оркестрантов, будка центрального управления электроосвещением» и что еще немаловажно «устройство мужских и женских комнат для актеров, служебных кабинетов режиссера, реквизитора, парикмахера...».

Создание профессиональных условий для творческой деятельности артистов предусматривало отказ от «старых» методов исполнительской игры, мешающих целостному драматургическому и художественно-эстетическому восприятию спектаклей. «Теперь уж не придется загримированным актерам пробираться на сцену через зрительный зал» (Перед поднятием занавеса // Красн. Мордовия. – 1935. – С. 4).

<sup>13</sup> В статье А. Москвитиной проанализирован опыт Первой республиканской выставки художников МАССР, на которой были представлены авторские работы (в том числе графика,





Там же: Л. 40 (об.) / Сегодня – первая постановка театра Музыкальной комедии. Покажите хороший спектакль! // Красн. Мордовия. – 28 нояб. – 1935. – С. 4<sup>14</sup>.

Там же / <автор статьи> Директор Мордовского театра драмы и Русского театра музыкальной комедии В.И. Новицкий. Начинаем новый сезон<sup>15</sup>.

Там же / <автор статьи> Главный режиссер и дирижер А.Н. Александровский. Зритель увидит культурную оперетту<sup>16</sup>.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

---

исторические полотна, прикладное и декоративное искусство) двадцати художников и самоучек. Основная тема творческих работ отражает прошлое и настоящее Мордовии, в особенности специфику ее нового культурного быта. В статье подчеркивается значение недостающего в Мордовии высококвалифицированного кадрового обеспечения в художественной сфере. «Нужна студия живописи и скульптуры», что, безусловно, должно повысить качество знаний и технику мастеров кисти. Эти задачи выносятся на перспективу Второй республиканской выставки МАССР.

<sup>14</sup> См. здесь же. Помимо продуктивной оценки, сложившейся в ходе учебной и артистической деятельности участников национального театра драмы в Мордовии, а также по результатам создания его репертуарной программы, особое место занимает организация театра Русской музыкальной комедии. Ее преимущество – это «постоянный коллектив», который включает ведущий состав «из опытных артистов», имеет хор, балет и оркестр.

<sup>15</sup> См. здесь же. Выделим три основные характеристики, которые были положены в основу создания театра Русской музыкальной комедии и о которых указывает автор статьи В.И. Новицкий. Во-первых – это подбор художественно-руководящего и исполнительского персонала, производимый дополнительно Дирекцией театра из городов Москвы, Ленинграда, Куйбышева и ряда др. городов. Вместе с этим, учитывая опыт предыдущих актеров <П.А. Болдов, Г.Г. и Л.М. Гальчук, А.А. Казачкова, А.М. Крамовская (в другом архивном источнике – это исполнитель (в т. ч. актер, балетмейстер и танцовщик [б. л. 3 (об.)]) мужского пола, т. е. Крамовский. – Н.Д.), М.П. Морозов, Я.И. Тарасенко и др.> и вновь прибывших, сложился полноценный коллектив из 80 человек, многие из которых составили основное звено ведущего состава труппы. Во-вторых – это усиление состава хора, балета и оркестра. Из ведущих театров страны приглашены: режиссер и дирижер А.Н. Александровский, балетмейстер Н. Е. (в других статьях и архивных материалах находим многочисленные неточности и интерпретации инициалов, в т. ч. Е. А., Н. И. и мн. др., но это не верно. – Н. Д.) Дубровская, художник Л. В. (в другой статье второй инициал дается А. – Н. Д.) Светлов, хормейстер <М.> <В.> Акатова. В-третьих – это прямая взаимосвязь между укомплектованием художественно-руководящего и исполнительского персонала театра и определением вектора репертуарной программы, т. е. спецификой освоения опереточного жанра произведений («Гейша», «Веселая вдова», «Голубая мазурка», «Ярмарка невест», «Холопка» и др.).

<sup>16</sup> Речь идет о премьере первого спектакля музкомедии «Нищий студент» немецкого композитора К. Миллекера. В свете постановочных задач особенно важно указать на учебно-воспитательные и творческие задачи сценической педагогики В. И. Немировича-Данченко и Блюменталь-Тамариной, которым следовали провинциальные мастера Мордовии. Таким образом, перенимая опыт высокохудожественных специалистов (теоретиков и практиков сценического искусства), постепенно в пространстве этнопластического театра выкристаллизуются академические ориентиры творческого (исполнительского и постановочного) метода работы в создании жанра музыкальной комедии.



Там же: Л. 80 (об.) / <автор статьи> Мальцев Комиссар Н-ской роты (так в тексте. – Н. Д.). Инициатива за Мордовским театром // Красн. Мордовия. – 26 дек. – 1935.

янв. – февр. 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 53. – Л. 30 (об.) / <рубрика Театр> «Отелло» и «Скутаревский» на сцене мордовского театра // Красн. Мордовия. – 20 янв. – 1936. – С. 4<sup>17</sup>.

Там же: Л. 47 (об.) / Ковалевский К. Оркестр народных инструментов // Красн. Мордовия. – 1 февр. – 1936. – С. 4.

Там же: Л. 80 (об.) / <общая полоса, посвященная рубрике музыкального искусства> «Слушай, мир». Мордовская песнь зазвучала в музыке величественным маршем <несколько статей> дирижер муз. комедии А.Н. Александровский «Замечательная песнь»; артист муз. комедии «Бодрый, радостный марш» // Красн. Мордовия. – 20 янв. – 1936. – С. 4.

март – апр. 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 54. – Л. 14 (об.) / Новицкий В. Можем гордиться своими театрами // Красн. Мордовия. – 14 марта. – 1936. – С. 2<sup>18</sup>.

Там же: Александровский А. Подготовим новый репертуар<sup>19</sup>.

Там же / <несколько авторов-составителей – работники театра: Алайцев, Арендарев, Бакуцкий, Киктенко, Сосновская, Толчинский, Хмельницкая>. Благодарим дирижера тов. Александровского<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> См. здесь же. О заключении дирекцией Мордовского театра шефского договора с Государственным академическим Малым театром о получении согласия на проезд в г. Саранск оперной студии Ленинградской консерватории, которая за гастрольный период июль – август 1936 г. должна была поставить «50–60 спектаклей».

<sup>18</sup> См. здесь же. В завершении сезона 1936 г. наблюдается положительная динамика роста состава театра музыкальной комедии до 100 человек. К уже указанным опереттам в репертуаре 1935 г. добавились «Цыганская любовь», «Лиса Патрикеевна» и др. В качестве историко-искусствоведческой справки по развитию сценической театральной культуры Мордовии важно выделить информацию В.И. Новицкого о написании А.Н. Александровским ряда музыкальных композиций к произведениям мордовских поэтов. В области зарождения профессиональной балетной культуры в Мордовии, в частности указание автора на особое художественное значение творчества балетмейстера Е. А. <Н.> <Е.> Дубровской и исполнительского мастерства солиста балета <Л.> <Г.> Бинштока.

<sup>19</sup> А.Н. Александровский, подчеркивая высокий уровень творческой работы художественного состава труппы, актуализирует важный исторический факт, необходимый не только в создании профессионального фундамента театра музкомедии, но и в становлении балетного дела в Мордовии. Цитируем: «Зрителю, который за сезон просмотрел ряд спектаклей русской комедии, трудно представить, что этот коллектив артистов, за исключением <>. <>. Рябовского, организован из драматической украинской труппы (выделено мной. – Н. Д.)». Автор подчеркивает: «Такому хору может позавидовать любая музыкальная комедия». И далее констатирует: «Что же касается балетного цеха, то он, если не считать отдельных исполнителей, слабый». Следовательно, балетная специфика требовала еще более серьезной постановки дисциплины как в учебной, так и в сценической практике, в то время как основные силы театра были брошены на подготовку музыкально- и вокально-образованных актеров в оперетте.



Там же: Б. Ш. Оперетта показала яркие спектакли<sup>21</sup>.

май – июнь 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 55<sup>22</sup>.

сент. – окт. 1936 г. – Оп. № 35. – Арх. № 57. – Л. 24 (об.) / Мокшанин П. Путь артиста // Красн. Мордовия. – 15 сент. – 1936. – С. 4<sup>23</sup>.

Там же: Л. 74 (об.) / <объявление> «Для артистов оперетты временно требуются квартиры, комнаты...» // Красн. Мордовия. – 16 окт. – 1936. – С. 4.

январь – февраль 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 58. – <...> / Пушкинские дни в 12-ой школе // Красн. Мордовия. – 9 январь. – 1937. – С. 3.

март – апрель 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 59. – <...> / <...> Артисты оперы у микрофона // Красн. Мордовия. – 20 марта. – 1937. – С. 4.

Там же / <артист Мордовской государственной оперы> Канабих / Мордовская музыка на новом этапе // Красн. Мордовия. – 21 марта. – 1937. – С. 4.

апрель – июль 1938 г. – Оп. № 35. – Арх. № 65. – <...> / <к. искусствоведения> Левин Н. Олимпиада художественной самодеятельности // Красн. Мордовия. – 18 июня – 1938. – С. 4.

---

<sup>20</sup> Работники театра благодарят дирижера и режиссера А.Н. Александровского за проявленную инициативу в организации музыкального кружка. Теперь артисты русской оперетты получают возможность практически и теоретически повышать свое музыкальное образование. Отдельные занятия Александровского носят лекционный характер, которые, безусловно, усиливают профессиональную заинтересованность артистических кадров в совершенствовании своей сценической квалификации и в целом способствуют сплочению творческой силы коллектива театра (состав кружка насчитывает 25 чел.).

<sup>21</sup> См. здесь же. Культурно-историческое развитие жанра оперетты (Франция XIX в.) и осовременивание текстов классических оперетт. Развитие искусства оперетты в среде советских композиторов. Решение ЦК ВКП (б) от 23 апр. 1932 г., основанное на требованиях соблюдения классических традиций (музыкальные форма и содержание) «венского» репертуара спектаклей, естественно, а не искаженно переосмысленное через призму современного художника. Правительственный конкурс на лучшую пьесу отмечает либретто оперетты <>. <>. Аудеева «Как ее зовут». В Мордовии автором Б. Ш. отмечены заслуги режиссера и главного дирижера Республиканского театра русской оперетты А.Н. Александровского, который «создал из передвижного коллектива драмы... крепкий музыкальный коллектив».

<sup>22</sup> См. здесь же. Подшита статья В. Я. «Будет ли в Саранске мордовский театр?» // Красн. Мордовия. – 16 дек. – 1934.

<sup>23</sup> Материал статьи выстроен по стилю интервью, которое Петр Мокшанин берет у Иллариона Максимовича Яушева. В самом начале помещено цитирование отрывка из текста правительственного распоряжения о присвоении мордовскому певцу звания заслуженного артиста МАССР. Далее раскрывается авторская и творческая биография Яушева. Особенностью статьи являются редкие биографические сведения, прокомментированные самим артистом. В частности, о знакомстве с художником А. С. Кургановым (после выступления на Всесоюзном конкурсе спортсменов разных состязаний; г. Москва, 1926 г.). Курганов, со слов Яушева, помог ему в поступлении на «рабфак», откуда без конкурса и сдачи экзаменов певца зачислили «на учебу в Московскую консерваторию». Знаменательным событием в творческой биографии Яушева явилось зачисление в студию Большого театра: «Было 900 заявлений. Но в студию приняли нас только 23 человека» (год окончания студии 1936 г.).



апр. – май 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 98. – <...> / Сновальников И.  
Выставка художников Мордовии // Красн. Мордовия.  
– 20 мая. – 1942. – С. 2.

июнь – июль 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 99. – <...> /  
<к. искусствоведческих наук> Львов М. Замечательный концерт // Красн.  
Мордовия. – 9 июля. – 1942. – С. 2.

Там же <...> / Львов М. Смотр национальной культуры Мордовии //  
Красн. Мордовия. – 16 июля. – 1942. – С. 4<sup>24</sup>.

авг. – сент. 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 100. – <...> / Кирюков Л.П.  
Высокое мастерство // Красн. Мордовия. – 6 авг. – 1942. – С. 2.

окт. – нояб. 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 102. – <...> / Викторов П.  
Странный порядок в театре // Красн. Мордовия. – 25 дек. – 1942. – С. 2<sup>25</sup>.

янв. 1944 г. – Оп. № 35. – Арх. № 116. – <...> / Кавтаськин Л.  
О мордовской народной музыке // Красн. Мордовия.  
– 16 янв. – 1944. – С. 2.

апр. – июль 1944 г. – Оп. № 35. – Арх. № 118. – <...> / Пашта Ф., Рендель Г.  
Концерт польской музыки // Красн. Мордовия. – 22 июня. – 1944. – С. 4<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Здесь же. В рамках концерта мордовской музыки, поэзии и драматургии автор М. <>. Львов выявляет некоторые новаторские приемы, применяемые авторами в национальном сценическом и театральном творчестве («Литова» Л.П. Кирюкова, «Благословение матери» <Ф.> <И>. Беззубовой, сцены из пьесы В. Коломаса «Пропокопыч» в постановке режиссера <А.> <А.> Шорина, фортепианное сопровождение песни «Паксяса» Кирюкова и др.). «Совершенно бесспорно, – пишет автор, – что мордовская музыка и литература имеют яркое национальное лицо». Выделим особенности пластической танцевальной специфики мордвы, о которых как о контексте синтетической этнофольклорной категории заявляет Львов: «...красочные национальные костюмы, плавные <ые>. – Н. Д.> и вместе с тем художественно угловатые движения народного танца, интонационное своеобразие песни и чудесная напевность мордовской речи...».

<sup>25</sup> Автор статьи П. Викторов пишет о культурном положении дел в Республиканском музыкально-драматическом театре. Несмотря на военный период жизни страны, в 1942 г. театр не прекращает свою работу. В театре проходят премьеры концертных выступлений джаз-оркестра под руководством Д. Покрасс, драматического спектакля «Русские люди» К. Симонова, «Кармен» с участием народного артиста Казахской ССР <>. <>. Овчинникова и др. Автор находит: «Сам факт по себе знаменательный: трудящиеся города сроднились с музыкальной и театральной культурой, научились слушать и понимать сложные музыкальные произведения». Однако указывается на учащение случаев, когда зал (рассчитанный на 591 место) переполняется стоящими и сидящими в проходах зрителями: «...по меньшей мере 850 человек. Это на 590 мест!». Тогда иные из гостей (при этом постоянно и постоянно прибывающие по времени даже после открытия занавеса) не выдерживая тесноты, при помощи различных подсобных средств поднимаются в бельэтаж. Возникает шум, который в прямом смысле мешает не только эстетическому, но уже и физическому восприятию происходящего на сцене. Ввиду этого под срывом оказываются целые акты из спектаклей.

<sup>26</sup> См. здесь же. Концерт польской музыки прошел в Городском летнем театре с участием артистов Мордовского гостеатра оперы. В художественном репертуаре А.А. Росляковой отмечены песни на польском языке, а также особое отточенное мастерство артистки в произведениях: «Желание» Шопена и «Вальс» <>. <>. Ружицкого. Легкость и яркость





янв. – февр. 1945 г. – Оп. № 35. – Арх. № 123. – <...> / <интервью композитора Л. П. Кирюкова, статья без названия по первой строчке> «Ваши планы на новый год?» // Красн. Мордовия. – 1 янв. – 1945. – С. 227.

Там же <...> / <интервью засл. арт. МАССР И. М. Яушева> «...С новой программой» // Красн. Мордовия.

Там же <...> / Грибоедовский вечер в театре // Красн. Мордовия. – 14 янв. – 1945. – С. 2.

март – апр. 1945 г. – Оп. № 35. – Арх. № 124. – <...> / <автор статьи начальник Управления по делам искусств при СНК МАССР, засл. арт. МАССР> Колганов С. Смотр национальных театров // Красн. Мордовия. – 9 марта. – 1945. – С. 228.

июль – сент. 1945 г. – Оп. № 35. – Арх. № 127. – <...> / Н. Эркай. Звонкие голоса (итоги Республиканской детской олимпиады) // Красн. Мордовия. – 21 июля. – 1945. – С. 2.

---

темперамента подчеркиваются в исполнительской манере польского танца мазурки засл. арт. МАССР Т. Л. Михайловой и балетмейстера театра Л.И. Колотнева.

<sup>27</sup> Композитор Л.П. Кирюков анализирует прошедший 1944 г.: «...годом кипучей творческой работы». Автор отмечает, что еще в начале года им была написана музыка к первой мордовской опере «Несмеян и Ламзурь» по либретто писателя А. Д. Куторкина. Его мечта – осуществить давнишний замысел по музыкальной обработке мордовских песен, тогда как уже «написано и обработано 65 песен». Не останавливать работу над совершенствованием законченных произведений – это следующий этап работы мастера. Одной из главных своих задач композитор видит доработку спектакля – музыкально-драматической пьесы «Литовы» с целью воплощения ее в полноценную оперу и продолжение работы над оперой «Несмеян и Ламзурь». В качестве новых творческих идей автором отмечены: написание музыкальной одноактной комической пьесы, начало работы над оперой на современную тему и др.

<sup>28</sup> См. здесь же. С. И. Колганов определяет значение проведения Смотра национальных театров как культурно-историческое и политическое событие для Мордовии. В ряду достигнутых успехов национальной драматургии (музыкальная драма «Литова», первая национальная опера «Несмеян и Ламзурь», мордовская пьеса «Норов ава ды вечкема») начальник Управления по делам искусств при СНК МАССР акцентирует внимание на ее недостатки: обращение драматургов А.Д. Куторкина и П.С. Кириллова исключительно к историческому прошлому мордовского народа, несправедливо оставляя без внимания современную тематику. В качестве важнейших задач смотра выделены следующие этапы: «развитие национальной драматургии, всестороннее обсуждение национальных пьес и их сценическая интерпретация... глубокое создание образов народных героев и художественное раскрытие их». Вместе с этим Смотр должен выявить новые национальные писательские кадры, способствуя их привлечению и активизируя профессиональный рост в создании новых тем драматургических произведений. Благодаря критическому обсуждению программы спектаклей (театра оперы: «Литова» (осуществляемой совместно с театром драмы), «Несмеян и Ламзурь», «Царская невеста» Римского-Корсакова; театра драмы: «Норов-ава ды вечкема» В.М. Коломасова и «На дне» М. Горького) дирекция театров должна пересмотреть текущий репертуар постановок, определив слабые стороны в художественном и идейном отношении. Организация проведения Смотра также выявила необходимость создания компетентной комиссии по объединенной работе общественных организаций и, в первую очередь, «местных научных сил, мастеров искусств и драматургов». Эта согласованность решений становится особенно актуальной в оценке качества спектаклей.



янв. – февр. 1947 г. – Оп. № 35. – Арх. № 141 (а). – <листы не пронумерованы> / <директор Мордовского научно-исследовательского института> Цыганов Н. Неустанно развивать мордовскую культуру // Красн. Мордовия. – 5 февр. – 1947. – С. 3.

Там же / <рубрика театральная хроника> «Мордовский театр оперы и балета готовит к постановке балета сов. композитора Бориса Асафьева “Бахчисарайский фонтан” (выделено мной. – Н. Д.)» // Красн. Мордовия. – 21 февр. – 1947. – С. 4.

апр. – май 1947 г. – Оп. № 35. – Арх. № 143. – <...> / <...> Опера «Несмеян и Ламзурь (выделено мной. – Н. Д.)» // Красн. Мордовия. – 17 мая. – 1947<sup>29</sup>.

Там же / <...>. На заключительном концерте. Со смотра детской художественной самодеятельности г. Саранска // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1947. – С. 4.

Васильев Л. Талантливый сказитель // Красн. Мордовия. – 20 апр. – 1947. – С. 2.

Там же / <...>. Дети нашей страны // Красн. Мордовия. – 1 мая. – 1947. – С. 4.

апр. 1948 г. – Оп. № 35. – Арх. № 149. – <...> / <Засл. артист МАССР> Киушкин В. «Концерт – лекция “М. И. Глинка – Великий русский композитор”» // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1948. – С. 3.

Там же / Киушкин В. На юбилейном вечере (25 лет сценической деятельности И. М. Яушева) // Красн. Мордовия. – 9 апр. – 1948. – С. 4<sup>30</sup>.

авг. 1948 г. – Оп. № 35. – Арх. № 153. – <...> / <Засл. артист МАССР> А. Брагинский. Неустанно развивать музыкальное искусство мордовского народа // Красн. Мордовия. – 22 авг. – 1948. – С. 2<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> См. здесь же. Сообщение о новой музыкальной редакции и режиссуре оперы. Постановочная группа: постановка – засл. арт. МАССР А.А. Шорина, декорации – художника Б.И. Росленко-Риндзенко. «По ходу действия в 1-м, 2-м и 3-м акте – балет (выделено мной. – Н. Д.) в постановке главного балетмейстера Л. Колотнева (выделено мной. – Н. Д.). Дирижирует оперой главный директор театра – А. <М.> Брагинский». – С. 2.

<sup>30</sup> См. здесь же. Во втором отделении юбилейного концерта были исполнены два танца из оперы Л.П. Кирюкова «Неясмеян и Ламзурь».

<sup>31</sup> См. здесь же. О художественных функциях и задачах «Ансамбля песни и пляски» МАССР: «...должен являться образцовым коллективом хорового пения и национального танца для республики... Именно через посредство ансамбля песни и пляски, используя его богатые вокальные и плясовые возможности, необходимо развивать и пропагандировать чудесные мелодии и пляски мордовского фольклора и таким путем двигать народное искусство песни и танца на более высокую ступень, как в смысле исполнительского мастерства, так и в смысле его подлинного содержания». По сути, данные положения являются классическими постулатами, освещающими задачи проблемно-хронологической истории в вопросах становления и развития профессионального хореографического искусства Мордовии. В данном направлении особенно актуально требование разработки композиторами симфонических форм и форм тематических концертов для произведений



Там же / <Засл. артист МАССР> В. Киушкин. Олимпиада детской художественной самодеятельности // Красн. Мордовия. – 24 авг. – 1948. – С. 4.

окт. 1948 г. – Оп. № 35. – Арх. № 155. – <...> / Самохвалов И. Заметка о рядовом концерте // Красн. Мордовия. – 9 окт. – 1948. – С. 2.

Там же <...> / Леонидов О. Ведущий советский театр (К пятидесятилетию Московского Художественного театра) // Красн. Мордовия. – 27 окт. – 1948. – С. 4.

дек. 1948 г. – Оп. № 35. – Арх. № 157. – <...> / Беззубов В. Этнографическая деятельность М. Е. Евсевьева // Красн. Мордовия. – 1 дек. – 1948. – С. 3.

Там же <...> / Воронин И. Д. Новые данные об Огарёве // Красн. Мордовия. – 9 дек. – 1948. – С. 3.

В заключении статьи, подведем основные итоги исследования. Обоснуем несколько положений в определении этнопластического театра:

Во-первых, в 1930-е – 1940-е годы в Мордовии впервые этнопластический театр формируется в значении социального института, в котором органично соединяются задачи культурно-просветительской деятельности и функции образования. Это своего рода «школа сценического искусства» – объект воспитательной и обучающей деятельности по подготовке квалифицированных национальных кадров (исполнителей и инструкторов) в сфере художественной театральной практики, а также источник обеспечения стационарного театрального ресурса.

Во-вторых, с выходом на персональный уровень этнического и академического искусства (воспитание первых национальных поэтов, драматургов, музыкантов, драматических актеров, оперных певцов, художников, танцовщиков и танцовщиц), этнопластический театр способствовал укреплению основ теоретико-прикладной деятельности – создание учебных программ, разработка методов и приемов сценической педагогики по всем направлениям и видам театрального искусства.

В-третьих, этнопластический театр Мордовии восполнил культурный, образовательный и художественный вакуум в сфере постановочного и исполнительского творчества 1930-х – 1940-х годов. Несмотря на сложное предвоенное и военное время, именно в этот период русской истории закладываются его прикладные и фундаментальные основы: а) становление этнопластического языка сценического искусства (литература, музыка, драма, живопись, балет, скульптура; драматургия,

---

национального искусства, совершенствуя исполнение «...на богатейшем наследии русской классической музыки».

режиссура; б) формируется театральная критическая среда в соединении с научной (историко-этнографической) отраслью знания и фольклором. Наконец, процессы формирования этнопластического стиля и исполнительской традиции этноса мордвы (профессиональная исполнительская этика артистов: сценическая «речь» и пластическая выразительность движения), шли параллельно процессам становления собственной национальной драматургии, литературного языка, этнической музыкальной поэзии.

**DOGOROVA N.A.**

Doctor of Art History, Associate Professor

Faculty of Arts

Department of Semiotics and General Theories of Art

Lomonosov Moscow State University

e-mail: [dogorovan@rambler.ru](mailto:dogorovan@rambler.ru)**ETHNOPLASTIC THEATER OF MORDOVIA OF THE 1930S – 1940S:  
CHRONOGRAPH BASED ON ARCHIVAL DOCUMENTS**

**ANNOTATION.** For the first time the chronograph of the ethnoplasic theater of Mordovia is explored in the context of the retransmission of culture, art and theatrical education of the 1930s – 1940s. Scientific novelty lies in updating the main stages of the search: studying materials from the Central State Archive of the Republic of Mordovia; archiving, systematization and development of the structure of the historical fund of the periodical press of Mordovia (newspaper archive fund); testing, critical and art analysis of texts on the research topic. The research is meant to ensure the level of accessibility and improve the quality of modern knowledge in the field of ethnic theatrical space in provincial cities of Russia. As a result, it presents the substantive aspects of the organization and artistic and educational work of national theaters (the Drama Theater and the Russian Opera Theater) during the pre- and post-war periods, artistic theater activities, as well as an analysis of the specifics of the socio-cultural sphere in the implementation of forms of professional stage art. The chronograph based on archival documents (1930s - 1940s) will be of interest to art historians, theater experts, cultural experts, ethnographers, folklorists, anthropologists of art, as well as teachers, theorists and interests interested in choreographic education and ballet art.

**KEYWORDS:** A.N. Alexandrovsky, L.P. Kiryukov, I.M. Yaushev, archive, newspaper fund, "Red Mordovia", inventory, theatrical education, theater, genre, art, stage, orchestra, national opera, drama, ballet, repertoire, performance, choreographer, director, troupe, artist, ensemble, dance, concert and artistic activities.



**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕПЕРТУАР ТЕАТРА  
МОРДОВИИ (1930 – 1940 ГГ.):  
ХРОНОГРАФ ПО МАТЕРИАЛАМ ЦЕНТРАЛЬНОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА РМ**

**Аннотация.** В различных структурах общественной, культурной, театральной и художественной жизни Мордовии 1930-х – 1940-х годов тенденции профессионализации носят глубоко неоднозначный характер. Научная новизна заключается в разработке следующей гипотезы: специфика художественного репертуара в аспекте региональной политики провинциального театра Мордовии строится на необходимости качественной экстраполяции исторического и художественного ракурса проблематики в область социокультурных перемен региона. Одним из ярких явлений подобного рода можно считать развернувшуюся профессиональную деятельность писателей Среднего Поволжья (1929). Гораздо позже к ним присоединяются художники, скульпторы и композиторы. В результате представлена аргументация о связующей роли образовательных задач в развитии художественного литературного языка, эстетических форм музыкальной поэзии и драматургии с исполнительским стилем этнического театра мордвы.

**Ключевые слова:** Центральный Государственный Архив Республики Мордовия, театр, театральная критика, репертуар, опера, драма, балет, балетмейстер, «Несмеян и Ламзурь», «Кузьма Алексеев», «Охотник Бажут», мордовский фольклор, <>. <>. Барский, И. <>. Быстренина, Б. <>. Горшин, Н.Е. Дубровская, М.Г. Дысковский, Ф.П. Вазерский, А.М. Кузьмин.



Первые десятилетия XX столетия – важный исторический этап в становлении и развитии культурно-образовательного пространства Мордовии. Меняется время, меняется и само понимание художественной идеи в культурной модели традиционного общества. Фольклорное (любительское) творчество, преобразовываясь с «новыми» задачами государственной политической системы, постепенно отрывается от элементов архаического мировоззрения, а художественное и образовательное пространство обретает свою гражданственность.

В дореволюционный период истории в Саранске (учитывая опыт становления и развития оперного искусства в с. Судосеве) известны традиции семейных династий Брониковских, Кубанцевых, Токаревых, Петерсонов, Сыромятниковых. Исполнители частных домашних антреприз отличались в театральном и особенно зрелищном искусствах. С каждым годом набирала широту деятельность народного любительского театра, ведущая свои истоки от уличных и ярмарочных увеселительных мероприятий. «Общество любителей изящных искусств» (председатель Л.Н. Кузовков, 1904), ставившее своими первоочередными задачами материальную поддержку театральных вечеров и развитие серьезного (классического) репертуара народного театра в Саранске.

Из старейшин Совета Общества происходили первые театральные деятели и представители ранней театральной критики: М.С. Баталина, О.Ф. Брониковская, Н.И. Кубанцев, П.А. Протопопов, Н.И. Соколов, И.А. Сыромятников, В.Л. Шпейри и др. [Ф.р-3386. Канаева В.И. Черновые варианты очерка о Саранском народном театре /машинопись, рукопись / . – Оп. №1. – Арх. № 9. – Л. 15, 17]. Свободное творчество частных театральных монополий и многочисленных заезжих передвижных трупп, в целом, было характерно для Мордовии (в отличие от г. Пензы).

В целях объективного понимания процессов трансформации и модернизации провинциального театрального искусства, особенно важно установить, как менялся культурно-исторический фон общественной жизни Мордовии в 1930-е – 1940-е годы и какое влияние он оказывал на качество протекания внутренних (постановка художественного репертуара) и внешних (публичные выступления артистов) ресурсов в деле организации профессиональных художественных учреждений искусства. Основу информационной базы исследования составляют документальные фонды Центрального Государственного архива Республики Мордовия.

сент. – окт. 1931 г. – Оп. № 35. – Арх. № 31. – <...> / <рубрика Театр; Бригада “Красной Мордовии” и обл. отдел РОПКП> Н. Клементьев,



Б. Горшин. Перелом есть! (с коллективного просмотра) // Красн. Мордовия. – 21 сент. – 1931. – С. 4<sup>1</sup>.

май – июнь 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 49. – Л. 31 (об.) / Б. Г. Балет Инны Быстрениной // Красн. Мордовия. – 24 мая. – 1935. – С. 4<sup>2</sup>.

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

<sup>1</sup> Это одна из самых ранних театральных статей начала 30-х годов XX века. В ней коллектив соавторов проводит критический анализ выступления артистов опереточного жанра. В художественной оценке фигурируют: <>. <>. Заволжин в роли Графа Кутайсова в «Холопке», депутат в «Ярмарке невест»; <>. <>. Аранский (Петрусь), <>. <>. Быстрекин (Андрей Туманский), <>. <>. Васильев (Елпидифор), <>. <>. Касацкая (Виолетта), <>. <>. Марская (Поля), <>. <>. Маркбэн (Петр) в «Холопке». Затрагиваются драматургические элементы в основах анализа содержания и построения сюжета произведений («Холопка»). Важной критической отметкой в драматургическом анализе спектаклей оказывается сравнение оперетты «Холопка» с другими вокально-театральными произведениями: «Колокола Корневиля», «Гейша». Их ключевыми характеристиками, близкими зрительскому пониманию, определены «замысел» и постановочная специфика оперетты.

Наконец, коллектив соавторов помещает небольшой фрагмент описания о работе балета в постановке <>. <>. Барского. И хотя данные сведения лишены персонализации (отсутствуют инициалы), не уточняется квалификация и специальность постановщика (что в целом затрудняет выявление ранговой иерархии и специализации в становлении раннего этапа балетного цеха), мы можем судить о некотором характере и специфике зарождения профессиональной театральной хореографической деятельности в Мордовии.

Во-первых, историко-культурное становление и развитие художественных форм балетного произведения претворяет длинный путь преобразований: от опереточного жанра театрального музыкального искусства к искусству оперного театра, и лишь затем к самостоятельному балетному жанру театра. Во-вторых, как отмечают авторы: «Балет в постановке Барского с каждой постановкой качественно улучшается». Судя по всему, в пределах указанного времени датирования – 21 сентября 1931 г., это была не единственная работа мастера, имеющая открытую (общественную) и критическую (художественную) оценку.

<sup>2</sup> Статья сопровождается тремя фотографиями: «Этюд с обручем» в исполнении артистов <>. <>. Фроловой и <>. <>. Суворова; «Комическая русская» – <>. <>. Абрамовой и <>. <>. Гучман; «Пластическая композиция» в исполнении <>. <>. Мироновой и <>. <>. Ливитина. Это фрагменты разных хореографических сцен из авторской программы Инны Быстрениной.

Выделим три ключевых положения, связанные с гастрольными событиями коллектива. Первое положение: в 1935 г. в истории становления хореографического искусства Мордовии появляются авторы – балетмейстеры и исполнители (носители новой культуры пластического и драматургического жанра сценической хореографии). Второе положение – это художественный репертуар произведений, который в совокупности с проблемно-диахронными переменами культурного пространства России знакомит артистов и зрителей Мордовии с неакадемическими традициями балетного искусства. Третий аспект заключается в том, что в театральной среде Мордовии появляются первые авторы, способные критически точно и объективно подходить к анализу форм профессиональной сценической хореографии. Среди них автор изучаемой нами статьи Борис Горшин, публикующийся под псевдонимом «Б. Г.». Именно благодаря ему становится возможным выявление некоторых закономерностей и связеобразований в происхождении элементов неакадемической балетной специфики, проявившихся в историко-культурной динамике провинциальной городской среды Саранска.

Анализ работы (статьи) начинается с исторической справки о зарождении балета (опорной вехой в его возникновении автор видит эпоху итальянского искусства XVI в., в которой сосредоточились сложные переходные процессы – массового и развлекательного



нояб. – дек. 1935 г. – Оп. № 35. – Арх. № 52. – Л. 72 (об.) / К. А. О спектаклях музыкальной комедии // Красн. Мордовия. – 21 дек. – 1935<sup>3</sup>.

январь. – февраль. 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 58. – <...> / <директор и художественный руководитель Мордовского государственного театра оперы и балета> Ф.П. Вазерский. Учиться у народа // Красн. Мордовия. – 12 январь. – 1937. – С. 4<sup>4</sup>.

характеров зрелища, постепенно пришедшие в упадок с началом культурной истории дворянства). После этого, Горшин выделяет этап развития русской сценической культуры и ее новое направление: «...симфонически стройное музыкальное оформление», которое привнесли в балетное искусство композиторы А.К. Глазунов, П.И. Чайковский, Н.Н. Черепнин. Автором выдержана логическая последовательность и определение художественного вектора творческих работ балетмейстера Быстрениной, с соблюдением строгой очередности выкристаллизации ее художественного метода. В этой основе, согласно мнению Горшина, лежат традиции школы А. Дункан, преломленные характером и мировоззрением советской культуры: классическая музыка Р. Шумана, И.С. Баха в сочетании с этюдным профилем работ, составляющим основу эстетики «культивирования тела» (соединение танца с физкультурными упражнениями: «с обручем, мечом, “гибкость” и др.»), а также идея произведения. Горшин стремится определить хореографическую манеру письма Быстрениной, которой по стилю художественного повествования ближе всего оказывается не драматическая (трагическая) основа танца, а гротесково-сатирическая. В этой новой традиции танцевальной культуры автор видит характеры, выражающие «бодрость, радость, здоровье», и именно по этой причине первая часть программы «Похороны» (воплощающая скорбь) и сцена из «Ромео и Джульетты» оказались гораздо слабее, чем вторая. В первой части концертной программы исполнительская игра танцовщиков не достигает шекспировской силы драматизма и всего лишь вуалирует черты образной реалистичности характеров.

<sup>3</sup> См. здесь же. О танцевальных номерах, работе артистов балета и оценке балетмейстерской деятельности <Н.> <Е.> Дубровской. – С. 4.

<sup>4</sup> Ф.П. Вазерский обстоятельно прокомментировал музыкально-драматургическую основу национального спектакля «Кузьма Алексеев». Определен жанр произведения – музыкальная драма, который, по словам критика, является труднейшим этапом работы по созданию национальной оперы, проделанной мордовским писателем <Я.> <П.> Григошиным и А.Н. Александровским. Вслед за автором статьи конкретизируем основные этапы практических недоработок постановки: 1) слабая проработка сюжета, т. к. «нет своей ведущей линии образа действующих лиц» (в особенности характерной партии Олды и др.); 2) неосновательность в обрисовке действующих лиц и выборе языковых средств выразительности (отмечается пафосность и искусственность игры актеров). «Хочется больше образности, больше народных оборотов речи», тогда как музыка слабо «делает попытки изобразить программность творческих моментов»; 3) излишние режиссерские приемы по использованию шумовых (звуковой треск) эффектов, которые приводят к обрыванию важных патетических и драматических мест, а соответственно к нарушению целостности восприятия произведения. «Эти дешевые приемы не стильны <так в тексте. – Н. Д.> для мордовского фольклора». В результате проделанного критического анализа, было предложено проработать и применить оркестровку к деревянным инструментам со струнным сопровождением. В качестве достижения более высокого уровня художественного и музыкального конструирования драмы «Кузьма Алексеев» Вазерский предлагает авторам обратиться к творческому наследию Н.А. Римского-Корсакова (его мотивам народно-сказочных опер) и отказаться от приемов «чисто» музыкальной комедии, а в сближении песенного фольклора с художественно-эстетическими задачами сцены использовать классические приемы гармонизации народной музыки. Руководствуясь логикой Вазерского,



март – апр. 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 59. – <...> / Галина Б. «Евгений Онегин» // Красн. Мордовия. – 3 марта. – 1937. – С. 4.

май – июнь 1937 г. – Оп. № 35. – Арх. № 60. – <...> / Радин. В. «Охотник Бажут» // Красн. Мордовия. – 10 мая. – 1937. – С. 4.

Там же / <композиторы> М. Душский, Б. Трошин. Наша работа над мордовской оперой // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1937. – С. 4.

апр. – май 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 98. – Л. 58 (об.) / к. искусствоведческих наук Львов М. «Флория Тоска» (Постановка музыкально-драматического театра) // Красн. Мордовия. – 11 апр. – 1942. – С. 4.

июнь – июль 1942 г. – Оп. № 35. – Арх. № 99. – <...> / <автор статьи – заслуженный артист МАССР, главный дирижер театра> Л. <С.> Мандрыкин. К предстоящему концерту мордовской музыки, песни и танца // Красн. Мордовия. – 7 июня. – 1942. – С. 2.

апр. 1943 г. – Оп. № 35. – Арх. № 107. – <листы не пронумерованы> / <ответственный секретарь республиканского отделения Всероссийского театрального общества> Марголин Л. Концерт мордовской музыки, поэзии и танца // Красн. Мордовия. – 4 апр. – 1943. – С. 2.

июль 1943 г. – Оп. № 35. – Арх. № 110. – <...> / Н. Эркай. «Литова» // Красн. Мордовия. – 26 июля. – 1943. – С. 2.

январь 1944 г. – Оп. № 35. – Арх. № 116. – <листы не пронумерованы> / <художественный руководитель театра оперы> М. Г. Дысковский. Мордовский Государственный театр оперы в новом году // Красн. Мордовия. – 7 янв. – 1944. – С. 2.

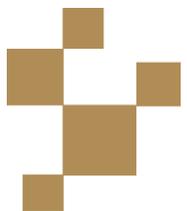
Там же <...> / М. <Г.> До<ы>сковский. Балет «Коппелия» в Мордовском государственном театре оперы // Красн. Мордовия. – 14 янв. – 1944. – С. 2.

апр. – июль 1944 г. – Оп. № 35. – Арх. № 118. – <...> / <автор неизвестен>. Новая опера на эрзянском языке // Красн. Мордовия. – 14 мая. – 1944. – С. 4<sup>5</sup>.

---

уникальность национальной песенной и музыкальной культуры лежит в чутком восприятии и осмыслении стиля народной самобытности, а не в «собственной изобретательности» автора или «причесывании <так в тексте. – Н. Д.> музыки под свою гребенку». Отсюда произошли дальнейшие «сбои» музыкального оформления спектакля по части ритмической и метровой проработки спектакля. Как образцы, используемые в народных мелодиях – 5/4 и 7/8 размеры народного эпоса «совершенно не приняты во внимание». А между тем, именно эта основа послужила мелодическим фундаментом при построении фольклорных народных сцен в произведениях М.А. Балакирева, А.П. Бородина, М.И. Глинки, М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова.

<sup>5</sup> В содержании статьи обращает на себя внимание описание художественно-производственного состояния оперы «Несмеян и Ламзурь». В частности, соединяя информативно-справочную характерность изложения, неизвестным автором произвольно подчеркивается значение этапного для работы над оперой события. Согласно предпринятому подходу, становится известно, что в 1944 г.: «...все сольные, хоровые и балетные партии артистами уже разучены. Сейчас идут сценические работы. В мае сценические (актерские,



Там же / <художественный руководитель театра оперы> М.Г. Дысковский. «Несмеян и Ламзурь» // Красн. Мордовия. – 8 июня. – 1944. – С. 4.

май – апр. 1947 г. – Оп. № 35. – Арх. № 143. – <...> / Вечканов С. Мордовский праздник культуры (К постановке оперы Л.П. Кириллова «Несмеян и Ламзурь» // Красн. Мордовия. – 25 мая. – 1947. – С. 4.

март 1948 г. – Оп. № 35. – Арх. № 148. – <...> / Луценко Л. Хороший спектакль (опера Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан» в Мордовском республиканском театре оперы и балета) // Красн. Мордовия. – 17 марта. – 1948. – С. 3.

## ФОТОМАТЕРИАЛЫ

## АФИШИ

Программа «Несмеян и Ламзурь». 1944 г. [фото <...>, передано <>. <>. Клуниченко 07.05.1968 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 278.

Зимний театральный сезон 1937 г. Мордовского республиканского театра драмы [фото <...>, фотокопия <>. <>. Клуниченко, передано 02.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1908

## ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ И СЦЕНЫ ИЗ НИХ

«Литова» (сцены из спектакля, декорации). А.М. Кузмин (мордовский художник). Эскиз декорации к музыкальной драме, композитор Л.П. Кирюков. Постановка Мордовского республиканского музыкально-драматического театра. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 639.

Премьера спектакля «Литова» (фото В. <>. Максина, передано 25.11.1985 г.). – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 3338.

Сцена из оперы «Литова» в исполнении артистов Мордовского республиканского музыкально-драматического театра [фото И.В. Весеньева, передано <>. <>. Лоскутовым 26.06.1970 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 485.

## КОМПОЗИТОРЫ МОРДОВИИ И ПЕДАГОГИ

Н. Эркай (Иркаев Николай Лазаревич) – заслуженный писатель Мордовии [фото <>. <>. Райского, передано 30.09.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1653.

Л. П. Кирюков – заслуженный деятель искусств РСФСР и МАССР, композитор [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1655.

П. А. Органов – педагог по вокалу...директор Саранского музыкально-драматического училища им. Л. П. Кирюкова [фото <...>, передано В.С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1659.

---

режиссерские) работы над оперой будут закончены, и в июне будет <состоится. – Н. Д.> первая постановка новой оперы».



З.А. Зайчиков – заслуженный учитель школы МАСССР, педагог по вокалу Саранского музыкально-драматического училища им. Л.П. Кирюкова [фото <...>, передано В. С. Крайновым 27.04.1973 г.], – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 1660.

Группа композиторов Мордовии Л.П. Кирюков (в центре у рояля) и слева направо <>. <>. Аранович, <>. <>. Павлов и <>. <>. Сураев-Королев [фото <...>, передано В.С. Крайновым 27.04.1973 г.]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – арх. № 1734.

А.Д. Куторкин в кругу коллег и друзей [фото <...>, передано <...> дата <...>]. – Ф.р-3373. – Оп. № 2. – Арх. № 167.

Таким образом, объективно о формировании профессионального художественного репертуара и этносценической школе артистов Мордовии можно говорить только с начала тридцатых годов XX века, благодаря постепенному отрыву фольклорных исполнительских практик от народной любительской и самодеятельной среды. Этот процесс шел параллельно формам освоения театрального знания и активно развернувшегося процесса институционализации в пластических видах искусства. На основе полученных результатов исследования архивного фонда ЦГА РМ (газетные материалы и документальные свидетельства: афиши, фотодокументы, приказы по постановочной и литературной части репертуара), можно утверждать, что национальный стиль и язык драматургии транслирует тесную и прямую связь практически со всеми видами и жанрами театрального (в том числе балетного) искусства.

Определение художественного механизма, ретранслирующего формы этносценического искусства Мордовии 1930-х – 1940-х годов, выражается в совокупности достижений русской и зарубежной академической культуры, а также национальной идентификации репертуарной политики. Где компоненты театрализации этнопластического стиля, персонализации и преемственности в способах обучения (артистов и театральных деятелей) выступают необходимым ресурсом и диалектическими принципами осуществления высокой художественной и образовательной культуры этноисполнительства.

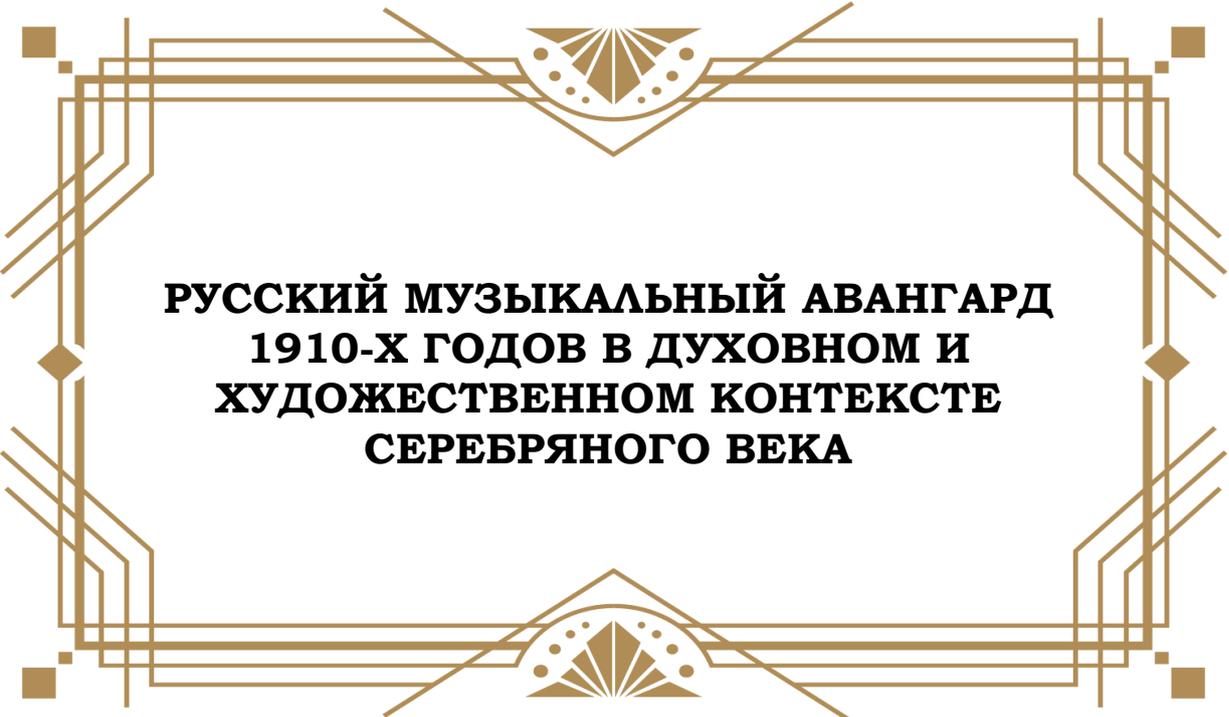
**DOGOROVA N.A.**

Doctor of Art History, Associate Professor  
Faculty of Arts  
Department of Semiotics and General Theories of Art  
Lomonosov Moscow State University  
e-mail: [dogorovan@rambler.ru](mailto:dogorovan@rambler.ru)

**THE ARTISTIC REPERTOIRE OF THE THEATER OF MORDOVIA  
(1930 – 1940): CHRONOGRAPH BASED ON THE MATERIALS OF  
THE CENTRAL STATE ARCHIVE OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA**

**ANNOTATION.** In various structures of the social, cultural, theatrical and artistic life of Mordovia in the 1930s – 1940s, the trends of professionalization are deeply ambiguous. The scientific novelty lies in the development of the following hypothesis: the specificity of the artistic repertoire in the aspect of regional policy of the provincial theater of Mordovia is based on the need for qualitative extrapolation of the historical and artistic perspective of the problematic in the field of socio-cultural changes in the region. One of the most striking phenomena of such a kind is the unfolding professional activity of writers of the Middle Volga region (1929). Much later, artists, sculptors and composers joined them. As a result, the connecting role of educational tasks in the development of artistic literary language, aesthetic forms of musical poetry and drama with the performing style of the ethnic theater of Mordovia has been argued.

**KEYWORDS:** Central State Archive of the Republic of Mordovia, theater, theater criticism, repertoire, opera, drama, ballet, choreographer, "Nesmeyan and Lamzur", "Kuzma Alekseev", "The Bazhut Hunter", Mordovian folklore, <>. Barsky, I. <>. Bystrenina, B. <>. Gorshin, N.E. Dubrovskaya, M.G. Dyskovsky, F.P. Vasersky, A.M. Kuzmin.



**РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД  
1910-Х ГОДОВ В ДУХОВНОМ И  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

**Аннотация.** В данной статье впервые исследуются духовные, философские и мировоззренческие основы творчества русских композиторов-«авангардистов», раскрывающие глубинные аспекты и смыслы их сочинений, формировавших авангардную ауру эпохи в не меньшей степени, чем наследие «левой» поэзии и живописи. Впервые предметом самостоятельного изучения становится связь отечественного художественного и музыкального авангарда с философией русского космизма, во многом обусловившая его образно-концептуальную оригинальность, в отличие от современных ему западных течений. В статье выделены ведущие идеи серебряного века, способствовавшие формированию поэтики русского авангарда в различных видах искусства, и проанализировано их преломление в музыке.

**Ключевые слова:** ранний русский музыкальный авангард, художественный авангард начала XX века, серебряный век, русский духовный ренессанс, русский космизм.





Исследование русского художественного авангарда из темы некогда запретной в последние несколько десятилетий превратилось в тему модную, волнующую как открытием новых имен, так и осмыслением подлинной глубины, многообразия и значения общего вклада отечественного искусства начала XX века в развитие европейского и мирового художественного процесса [1; 3]. В особенности это касается музыкального искусства, позже других открывающего имена и произведения своих выдающихся «авангардистов» – Н. Рославца [12; 22], Е. Голышева [9], Н. Обухова [6; 17; 18], И. Вышнеградского [5; 6; 16], А. Лурье [6; 15; 18], М. Матюшина [14] и др. [3; 6; 22; 24]. Постепенно заполняются информационные лакуны, вводятся в научный обиход и концертную практику музыкальные произведения названных композиторов. Между тем, в творчестве любого художника есть стилевые константы, определяемые композиторским «я» и внутренними процессами становления творческой индивидуальности, и есть глубинные закономерности, коренящиеся в культуре его эпохи [7; 8; 10; 20; 21; 25]. Необходимость определения духовных и идейно-содержательных истоков этого историко-культурного феномена, коренящихся в культуре серебряного века общих оснований различных стилевых тенденций и авторских художественных концепций, выводит исследовательский поиск на простор осмысления научной, духовной и художественной ситуации эпохи в целом.

Атмосфера первых десятилетий XX века чрезвычайно насыщена разного рода теософиями, оккультизмом, различными мифологическими околонучными и околорелигиозными теориями. И это не случайно – происходила ломка картины мира, что отражалось во всех сферах человеческой деятельности. Она была подготовлена целым рядом научных открытий: исследованиями в области физики М. Планка, Н. Бора, Д. Томсона, Э. Резерфорда; теорией относительности А. Пуанкаре и А. Эйнштейна и новой концепцией времени – пространства – движения, открывавшей пути для новой релятивистской космологии. В первые десятилетия XX века их продолжили воспринимавшиеся поначалу как мистические исследования А. Чижевского в области космо- и гелиобиологии, казавшиеся фантастическими космические проекты К. Циолковского, новая модель расширяющейся Вселенной А. Фридмана, концепция «ноосферы» В. Вернадского, развиваемый последователями Н. Федорова беспрецедентный замысел всеобщего воскрешения, а также работы плеяды русских физиологов – П. Бахметьева, Д. Воронцова, Н. Кольцова и др., в блестящих изысканиях которых намечались пути реальной победы над смертью и искусственного создания жизни. Одной из идей, определяющих духовную ауру эпохи, стало учение о положительном всеединстве и концепция софийности, выдвинутые Вл. Соловьевым в конце XIX века. Суть всеединства заключается



в той системе миропорядка, где все явления в их внутренней связи и взаимодействии образуют единое целое; элементы духовного и материального мира устремлены к Абсолюту и оживотворены им. В произведениях Н. Федорова, П. Флоренского, С. Булгакова, Н. Бердяева идея восхождения к Абсолюту прослеживается как концепция Богочеловечества – богочеловеческого процесса обожения, преобразования мира. Суть ее – в переходе в эволюционно-высший, нетленный, соборно-любовный тип бытия.

Такая проективность, активно-эволюционная направленность характеризует не только религиозную мысль. Это целое оригинальное направление науки и философии начала XX столетия, получившее название «русского космизма» [19]. В его орбите, кроме названных, числятся такие имена, как Н. Умов, А. Горский, Н. Сетницкий, Вл. Соловьев, Н. Бердяев, и др. Термин «положительное всеединство» имел различные аналоги в науке и философии. Однако, как бы ни называлась конечная цель мирового процесса, – будь то «пневматосфера» у П. Флоренского, «ноосфера» у В. Вернадского, «космо-» или «пантократия» у В. Муравьева, «регуляция природы» в науке или «Царство Божие» в религии, – во всех этих концепциях речь идет, по существу, о расширении прав сознательно-духовных сил, об управлении духом материей, об одухотворении мира и человека; одним словом, о новом мироотношении.

«Метафизика всеединства» из философской концепции превратилась в художественную идею «Четвертого измерения», объединяющую разные художественные миры и пропагандируемая теософским писателем П. Успенским. Под каким бы обликом она ни выступала в искусстве («пневмолучизм» М. Ларионова, теория «Зор-Вед» М. Матюшина, «пространственная графика» П. Митурича), в ее основе лежит принцип прозрачности, открытости друг другу реального и идеального – подобно изучению современной физикой невидимого макро- и неосязаемого микромира. Наиболее радикальным решением этой проблемы стала абстрактная, беспредметная живопись, концепция которой изначально строилась как «духовное» (В. Кандинский), «пневматическое» (М. Ларионов, от греч. «пневма» – дух, душа) или «космическое» (К. Малевич) искусство, искусство «чистых сущностей» в противовес видимому миру. Эта тенденция авангарда, обозначенная как «развоплощение» или «дематериализация», вплотную соприкасается с символистской эстетикой, также во многом преломленной через учение Вл. Соловьева о «душе мира». В авангарде продолжился начатый символизмом поиск универсальной художественной техники, способной запечатлеть цельность и единство мира. Подобно тому, как в науке и философии коренным образом переосмысливались все основополагающие категории, в «левой» живописи и поэзии пересмотру подвергались все главные параметры: композиция, перспектива, цвет,



форма, объем, фактура, фонема, ритм, синтаксис и проч. При этом особое значение придавалось единству времени-пространства, и каждое из направлений предлагало свой вариант его решения. Тожество части целому достигалось в любой из индивидуальных техник авангарда: это «панпсихизм» В. Кандинского, «лучистое пространство» М. Ларионова, это усиление субстанционального значения элементов, в каждом из которых просматривается мера всей Вселенной, в супрематизме К. Малевича, это «заумный язык» или «заумь» кубофутуристов. Дм. Сарабьянов, анализируя искусство начала XX века, пишет: «Не “частная задача этического совершенствования”, которую выдвинул на первый план реализм в лице передвижничества, а идея синтеза мира, собирания духа и материи, не просветительство, имевшее художественное выражение во многих явлениях искусства XVIII-XIX века, а утверждение сущего, которое в табели о рангах стояло у Вл. Соловьёва выше всех иных определений, не проблемы отношения человека и общества, а открытие богочеловеческого единства, онтология мира – вот общие ориентиры нового искусства, которое в борьбе со старыми представлениями о задачах художественного творчества формировались на протяжении короткого отрезка времени (от Врубеля до Малевича) и восторжествовали в абстрактном экспрессионизме, лучизме и супрематизме» [20].

«Новое космическое сознание», обозначенное в трудах философов, стало контекстом художественной картины мира в русском искусстве начала XX века, где антропоцентризм уступает место антропокосмизму. В художественной практике постепенно утверждается антипсихологическая направленность. «Левое» искусство закономерно обратилось в своих поисках к воплощению того содержания, которое до сих пор считалось чуждым искусству: объектом исследования становится не «мир человека», но «лирика состояний неживой материи» (Ф. Маринетти) – явления и процессы неорганического мира, законы энергетики, динамики, излучения и т.д. В это же время наблюдается взрыв интереса к космической теме. В творчестве П. Филонова, П. Уткина, П. Кузнецова, М. Чюрлениса, К. Богаевского появляются картины инопланетных миров, вселенского макрокосма; пространство микромира – на полотнах М. Ларионова и Д. Бурлюка; портреты «надмирных» учителей человечества у Н. Рериха; «лучевые», «развоплощенные» образы «отцов» – у В. Чекрыгина [2]. Идея овладения космическим пространством и временем лежит в основе мировоззрения В. Хлебникова; идеи Н. Федорова и К. Циолковского вдохновляли В. Татлина, А. Толстого, В. Муравьева и других деятелей искусства.

Таким образом, среди идей русского космизма некоторые моменты, на наш взгляд, стали определяющими для искусства.



Первое. В центре внимания научной и философской мысли оказываются проблемы мироустройства, где антропоцентризм уступает место антропокосмизму.

Второе. Мироздание предстает как совершенно новая целостность и иное, нежели ранее, соотношение первоэлементов; сами элементы – время, пространство, движение, материя, свет, строение атома, жизнь и смерть, сущее, бытие, – словом, все основополагающие научные и философские понятия коренным образом переосмысливаются.

Третье. Новая картина мироустройства открывала потрясающие возможности для человечества: как заманчивую перспективу исследования бездны Вселенной, так и увлекательную задачу раскрытия безграничных, но не реализованных в действительности потенциалов homo sapiens. Отсюда – новые проекты и концепции человеческой деятельности.

Разумеется, сказанным не исчерпывалось все богатство научной мысли, так же, как и направления ее взаимодействия с искусством. Однако, три аспекта отечественного философствования – космизм, новая целостность в соотношении первоэлементов и проективность, – именно они стали для нас отправными пунктами на пути постижения духовного смысла русского музыкального авангарда.

1910-е годы в русском искусстве ознаменованы рождением новой сферы музыкального творчества, которая в конце XX века на Западе получила название «раннего русского музыкального авангарда» [26].

Попробуем сопоставить некоторые философские идеи с творческими поисками композиторов-авангардистов, а также сравнить достижения художественного авангарда с музыкальным, выявив преломление главных авангардных идей в специфических для музыки формах.

Можно сказать, что в целом философию и авангард начала XX века объединяет ощущение рубежности, кризисности, «предчувствия вселенских перемен». В философии происходит осознание разрыва между идеалом всеединства и конкретной реальностью существования. Настоящее осмысливается как момент перехода к ожидаемому будущему – прекрасному и совершенному. Любое из центральных для русского космизма понятий – «София», «ноосфера», «пневмосфера» и т.д. – все эти научные и философские понятия обозначали как явление, существующее в действительности, но находящееся в процессе становления, так и сам образ будущей реальности, идеал, восхождение к которому – дело отдаленного времени. Заметим, что авангард – это как раз то направление экспериментального творчества, в котором предпочтение отдается искусству будущего (а в футуризме это закреплено в самом названии).

В музыкальном авангарде идеальным выражением сути «новой музыки» стала концепция «нового звукосозерцания» [18]; этим термином



обозначалась и своеобразная творческая установка, «проект» музыки будущего, и образ становящейся музыкальной реальности. В публикациях Л. Сабанеева, В. Каратыгина, Н. Рославца, А. Лурье речь идет о некоем звукообразе, поиске модели музыкального микрокосма, адекватной новому представлению о мироустройстве, а также формируется новая направленность сознания на радикальное переосмысление всей традиционной системы музыкального языка. Предпочтением будущего настоящему объясняется частое несоответствие и неравенство в раннем русском музыкальном авангарде грандиозных проектов и замыслов реальному художественному эффекту.

Новое миропредставление откликнулось в музыке ее переходом на неизведанный прежде – «надмирный» звуковой уровень. Поиск «неслыханных еще звуковых миров» (Н. Рославец), «космических элементов» и выхода в «четвертое измерение» (А. Лурье), ориентация на «пробуждение космического сознания» (И. Вышнеградский), – все это вылилось в новую формулу: Музыка – это организованный космос, мир «по ту сторону добра и зла», абстрактный Универсум, отстраненный от перипетий земной жизни с ее «мелодрамами» и сюжетно-психологической мотивацией. Стремительная космологизация прежнего – антропоцентрического – мировоззрения проявилась на разных уровнях композиторского мышления. Среди них выделим следующие:

– Космизация пейзажа, параллельная современным поискам в живописи и поэзии («Космос» И. Вышнеградского, «В часы новолуния» Н. Рославца и др.).

– Тяготение к «абстрактным» названиям – «сочинениям», «фрагментам», «композициям» («Три ...») и «Четыре сочинения для фортепиано» Н. Рославца; «Композиция для струнного квартета», «Этюд для электронной эмиссии», «Этюд в ротационном движении» И. Вышнеградского; «Синтезы» и «Формы в воздухе» А. Лурье), напоминающие о «Композициях» В. Кандинского или «Квадратах» К. Малевича.

– Новый тип эмоциональности – объективизация лирического высказывания, его внеличностный тон.

«Распредмечивание» музыки – ее уход от традиционного для новоевропейской культуры обращения к человеку, его внутреннему миру и взаимоотношениям с реальностью. Подобно «левой» живописи, музыка стремится к отказу от черт антропоморфности: переосмысливается вокальная техника, основанная на европейской традиции исполнительства, речевая интонация, фразировка и т.д. Исчезает – в традиционном понимании – мелодия, которая, как говорил П.И. Чайковский, и есть «душа» музыки. Звуковые образы, приобретающие качество одушевленности и одухотворенности вне конкретного воплощения живого, земного человеческого начала, напоминают



и о «всеобщей духовности» полотен В. Кандинского, и о безличном атомарно-панпсихическом бессмертии картины мира К. Циолковского, и об идее софийности, окутанности ноо- и пневмосферой земного бытия в философии русских космистов. На знамени русского музыкального авангарда вполне мог бы быть начертан лозунг предводителя итальянского футуризма Ф. Маринетти: «Человеческая психика вычерпана до дна, и на смену ей придет лирика состояний неживой материи» [12, с. 165]. На смену «метафизическому пространству» тональной системы приходит новая логика звуковысотности, освобожденная от оков «всемирного тяготения» классической функциональности. В моделях «нового звукосозерцания» прозревали новые законы мироустройства. Уже гораздо позже «классик» авангарда 1950-х П. Булез скажет: «Классическая тональная мысль основана на представлении о вселенной, определяемой гравитацией и притяжением, «серийная» же мысль – на гипотезе постоянно расширяющейся вселенной» [11, с. 30]. Другими словами, закономерное появление новой ладовой модели мира (освобожденной от законов «земного тяготения» додекафонии) в эпоху актуализации космологических идей, платоновско-пифагорейской числовой эстетики, ориентации искусства на зрение- понимание и выхода первых теоретических работ, в которых была осознана реальная возможность преодоления гравитации и выхода человека в Космос и невесомость.

Свой путь «собираания духа и материи» был у Н. Обухова. Главный смысл духовных поисков композитора – воплощение богочеловеческого единства средствами музыки. Его «абсолютная гармония 12 тонов без удвоений» (разновидность серийной техники) имела теософский смысл – создание совершенной музыкально-космологической структуры, а изобретенная для ее записи нотация (с крестами вместо нотных головок) [17, с. 33–36], по замыслу композитора, должна была концентрировать в себе мистическое откровение; само название «абсолютной» гармонии говорит о стремлении к постижению Абсолюта (одно из сочинений композитора носит одноименное название).

Философская система И. Вышнеградского, посещавшего в молодые годы философский факультет Петербургского университета, более эклектична. В своих воззрениях композитор опирался на идеи О. Шпенглера и Ф. Ницше, многое почерпнул из теософских сочинений (так, замысел «Дня Браны» обнаруживает зависимость от идей Е. Блаватской, а концепция «измерений звука» явно параллельна основным положениям знаменитой книги П. Успенского «Четвертое измерение»). Главный пункт его теоретических изысканий и практических композиторских опытов – понятие «звукового континуума», или «всезвучия», восходящее к неоплатоническому Единому и философии русского космизма. Это «всезвучие» было для него символом «космического



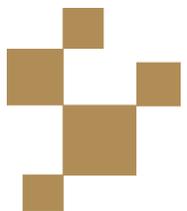


сознания» [16, с. 148-149]. Всезвучие, по мысли композитора, есть онтологический пласт музыкального бытия, который существует вне человека, до начала творческого процесса. Вся реальная музыка есть не что иное, как разреженный континуум, и приблизиться к этому абсолютному, свободному и совершенному звучанию нужно с помощью особой системы. В основе ее лежит ультрахроматизм, который должен охватить все параметры музыкальной ткани. В области звуковысотности это, так называемая, техника «пространственной безоктавной системы», то есть, деление октавы на микроинтервальные ячейки –  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{6}$ -ю тона, вплоть до  $\frac{1}{12}$ -й – интервала, находящегося на грани человеческого восприятия. В области ритма это система, называемая композитором «ритмической нотацией постепенного ускорения», приводящая к ритмическому ускорению с помощью перфоленты и, тем самым, приближающаяся к континууму [5, с. 200-201]. В области тембра концепция не до конца разработана композитором, и один из путей в этом направлении – «свободное использование кластеров» [16, с. 154]. Иными словами, Вышнеградский создавал систему звуковысотной, ритмической и тембровой ультрахроматики в соответствии со своим пониманием Абсолюта. Анализ сочинений И. Вышнеградского – «Дня Бытия», поэмы «Космос», «Семи вариаций на ноту До» – подтверждает существование лейтмудеи, лежащей в их основе; все они – метафора интегрирующего и порождающего Единого, лежащего в основе бытия, символ освобожденной от материальных уз духовности. Духовный путь человека видится И. Вышнеградскому как восхождение к Абсолюту (впрочем, трактованное иногда весьма прямолинейно: как ритмическое и звуковысотное, с применением четвертитонов, уплотнение звукового пространства, приближающее его, тем самым, к «континууму» – непрерывному всезвучию).

Наиболее «авангардными» поисками «Четвертого измерения» стали опыты А. Лурье – его сочинения «Формы в воздухе» и «Синтезы», где композитор попытался создать образ музыкальной реальности, существующей за пределами нотного текста.

Таким образом, выстраивается ряд параллельных категорий: философское всеединство – теософское «четвертое измерение» – живописный панпсихизм – поэтический «всемирный пан-лингвистический корнеслов» – музыкальное всезвучие (ransonogie). Философия, теософия, живопись, поэзия, музыка, – словом, многие виды творческой деятельности человека первых десятилетий XX века оказались во власти сходных, если не одних и тех же идей.

После революции 1917 года Н. Обухов и И. Вышнеградский эмигрировали и обосновались в Париже. Тем не менее, они продолжали трудиться над жизнестроительными проектами, замыслы которых родились еще в России. И в этой области проективно-творческих



начинаний влияние философских идей просматривается особенно явно и отчетливо.

Обуховская «Книга жизни» для большого оркестра, хора и солистов, мыслилась композитором как гигантская мистерия [16, с. 131-154]. Подчинившее себе все его творческие силы, сочинение так и осталось незаконченным.» Творчество Н. Обухова, самой загадочной фигуры русского музыкального авангарда, венчает всеатургические претензии русского искусства начала XX в. [8, с. 25].

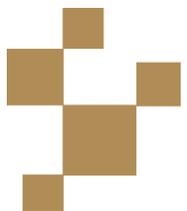
Сейчас трудно судить о способах конкретного воплощения и подлинном масштабе этого произведения. Очевидно одно – это образец интереснейшего сочинения утопического жанра. Оно венчает собою теургические, жизнестроительные устремления постскрябинского русского художественного авангарда, впитав в себя проект «Общего дела» Н. Федорова, учение о положительном всеединстве Вл. Соловьева, концепцию антроподицеи Н. Бердяева [8, с. 25; 17, с. 131].

Свой – и так же не осуществленный – проект храмового действия был и у И. Вышнеградского. В этот замысел включался синтез цвета и ультрахроматической музыки, основанной на сложных числовых пропорциях, рациональных и мистических одновременно, сложная конструкция «выпукло-вогнутого» пространства с куполом, светомузыка, стереофоническая система звучания с использованием техники, а в идеале – и новый совершенный инструмент – машина, прообраз современного компьютера [16, с. 154]. Насколько можно себе представить, «Мистерия» А. Скрябина, «Книга жизни» Н. Обухова и храмовое действие И. Вышнеградского находятся в той же области проектов грандиозного масштаба, затрагивающих интересы всего человечества, пронизанных любовью и гармонизирующим светом, что и «Философия общего дела» Н. Федорова и другие труды русских космистов – А. Горского и Н. Сетницкого. Мечта русских композиторов о преображенном Универсуме в конечном итоге оказалась утопией, но ведь в свое время открытия А. Чижевского и К. Циолковского тоже казались фантастическими или долгое время оставались не востребованными. Быть может, притягательные идеи столь колоссального размаха еще будут оценены другим временем.



ЛИТЕРАТУРА

1. Адаскина Н. Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусств) // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 20-30
2. Байдин В. «Космический бунт» русского авангарда // Российский ежегодник '90. – М.: Советская Россия, 1990. – Вып. 2. – С 18-207.
3. Гостева А.М. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы. Диссертация ... кандидата искусствоведения.  
– [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/russkii-avangard-nachala-xx-veka-nekotorye-muzykalno-esteticheskie-tendentsii-i-printsipy>.
4. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – 1990. – №11. – С.67-73.
5. Вышнеградский И.: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / Сост. И ред. А.Л. Бретаницкая, публ. Е.Г. Польдяева. – М.: Издательский дом «Композитор», 2001. – 320 с.
6. Корабельникова Л. Судьбы русского музыкального Зарубежья // Русская музыка и XX век Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – М.: ГИИ Министерства культуры РФ, 1997. – С. 801-817.
7. Кордюкова Л.В. Метафизика всеединства в русском музыкальном авангарде 1910-х гг.: «русский духовный ренессанс» и «новое звукозерцание» // Вопросы истории культуры. – Выпуск 1. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. – С. 27-37.
8. Кордюкова Л.В. Русский духовный ренессанс и новое звукозерцание // Актуальные проблемы культурологии: Тезисы I – II конференций. – Екатеринбург : УрГУ. – С. 23-25.
9. Кудряшов Ю. Портрет художника и композитора Ефима Голышева // Эволюционные процессы музыкального мышления. – Л.: ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова, 1986. – С.119-140.
10. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
11. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологическое. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / сост. И ред. Ю.М.Лотмана и В.М.Петрова. – М.: Мир, 1972. – С. 26-49.
12. Лобанова М. Творчество и судьба: Н.А. Рославец // Советская музыка. – 1989. – №5. – С.96-103.
13. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
14. Нестьев И. (1991). Из истории русского музыкального авангарда: Статья вторая: Михаил Матюшин. «Победа над Солнцем». // Советская музыка. – 1991. – № 3. – С. 66-73.
15. Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая: Артур Лурье – комиссар по делам музыки // Советская музыка. – 1991. – №1. – С.75-87.



16. Польшяева Е.Г. Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 136-159.
17. Польшяева Е.Г. Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. – М.: Русский путь, 2008. – 292 с.
18. Польшяева Е.Г. Русский музыкальный авангард 1910-х годов: К вопросу об истоках «новой музыки» XX в.: диссертация ... кандидата искусствоведения. – М.: РИИ искусствознания, 1993. – 226 с.
19. Русский космизм: Антология философской мысли / сост. С.Семенова, А. Гачева, вст ст. С.Семеновой. – М.: Педагогика-Пресс, 1993. – 368 с.
20. Сарабьянов Д.В. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания, 1/93. – М.: Галарт, 1993. – С.7-19.
21. Серебрякова Л.А., Кордюкова Л.В. С.Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2020. – Вып. 21. – С. 6-21.
22. Холопов Ю.Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 70. – М., 1983. – С.34-57.
23. Холопов Ю.Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Вст. ст. к сб. Николай Рославец. Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. – С.5-12.
24. Чинаев В. Русские давидсбюндлеры // Музыкальная жизнь. – 1990. – №10. – С. 4-6; – №11. – С.9-11.
25. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. – 1989. – №12. – С. 192-235.
26. Eberle, G. Zwischen Tonalitet und Atonalitet // Studien zu harmonik Al. Skrjabins. – München; Salzburg, 1978. – P. 38-51.



**KORDYUKOVA L.V.**

Candidate of Art History, Associate Professor  
Head of the Department of Music and Computer Technologies  
Russian State Vocational Pedagogical University  
e-mail: [kordu@mail.ru](mailto:kordu@mail.ru)

**RUSSIAN MUSICAL AVANT-GARDE OF THE 1910S  
IN THE SPIRITUAL AND ARTISTIC CONTEXT OF THE SILVER AGE**

**ANNOTATION.** This article explores the spiritual, philosophical and ideological foundations of the work of Russian "avant-garde" composers, revealing the deep aspects and meanings of their works, which formed the avant-garde spirit of the era no less than the legacy of "leftist" poetry and painting. For the first time the independent study covers the interaction between the Russian avant-garde in visual arts and music and the philosophy of the Russian cosmism, which largely determined its figurative and conceptual originality, in contrast to contemporary Western movements. The article highlights the leading ideas of the Silver Age that contributed to the formation of the poetics of the Russian avant-garde in various forms of art, and analyzes their refraction in music.

**KEYWORDS:** early Russian musical avant-garde, artistic avant-garde of the early twentieth century, Silver Age, Russian spiritual renaissance, Russian cosmism.



## КАРИКАТУРА: ОСНОВАНИЯ СТРУКТУРНОГО АНАЛИЗА

**Аннотация.** Актуальность статьи обусловлена большим значением, которое придается карикатуре в современном визуальном мире, и слабой разработанностью ее структурного анализа. До настоящего времени анализ карикатуры в основном ограничивался выяснением отношений изображения и текста. В данной статье предложено использовать всесторонний анализ моторики художника. Выявлены основные источники индивидуализации изображений, проявляющиеся при создании карикатур. Они заключаются в развитии различных уровней моторики художника, в содержании этих уровней, в инверсиях, которые проявляются в иерархической системе его моторики. Показано, что существует три канала, посредством которых в карикатуре передается эмоция от автора к зрителю. Это текстовая часть карикатуры, составляющая внешнюю сторону фабулы. Это содержание изображения, доступное вербализации; оно составляет внутреннюю сторону фабулы. Наконец, это выразительные свойства моторики художника, в принципе не поддающиеся вербализации. Карикатура представляет собой такой жанр, в котором эти выразительные свойства наиболее значимы.

**Ключевые слова:** карикатура, моторика художника, иерархическая структура активности, системная инверсия, текстовая часть карикатуры, фабула.



Актуальность исследования карикатуры как жанра изобразительного искусства обусловлена той ролью, которую играет карикатура в формировании визуального мира современного человека, ее многосторонним воздействием на восприятие реальности. Огромное значение карикатуры в современном мире объясняется, среди прочего, недостаточностью вербальных (языковых) средств для отображения действительности; кроме всего прочего, карикатура позволяет в известной мере упразднить лингвистические барьеры в межкультурном общении [1, с. 96]. Вместе с тем, в изучении карикатуры остается еще ряд неясных вопросов; раздаются голоса о том, что «карикатура является абсолютно неизученным явлением в научной литературе ни искусствоведами, ни теоретиками журналистики» [2, с. 20].

Если обратиться к словарному определению, то карикатура представляется как «изображение, намеренно подчеркивающее и комически преувеличивающее отрицательные особенности объекта с целью их осмеяния и разоблачения» [3, с. 67]. На практике же понятие карикатуры может быть истолковано по-разному. В широком смысле этого слова, карикатурой считается любое изображение, в котором сознательно создается комический эффект. Художник может совмещать в таких изображениях реальные и фантастические образы; он специально выделяет, акцентирует специфические черты людей, по-своему выставляет их отношения с окружающим миром, прибегает к необычным сравнениям. Если же рассматривать карикатуру в более узком смысле, то тогда она понимается как особый жанр изобразительного искусства (как правило, графики, но это не обязательно), который является «основной формой изобразительной сатиры и обладающий ясной идейной социально-критической направленностью» [4]. Характерно, что современные исследователи уделяют гораздо больше внимания карикатуре в таком узком смысле, нежели в широком.

Карикатура предназначена для определенного воздействия на аудиторию; вызывая эмоциональную реакцию, карикатура становится формой манипуляционного воздействия на людей. Этому способствует конкретность и наглядность визуального образа, по сравнению с вербальным изложением какой-либо идеи, которое часто носит достаточно абстрактный характер. Примененные в карикатуре визуальные средства позволяют практически мгновенно оказать требуемое воздействие на зрителя [5, с. 121].

Существенное отличие карикатуры от других жанров, как отмечает Е.Н. Иванова, заключается в том, что карикатурист не просто избегает стереотипов, он их специально выискивает, представляет их в концентрированном виде, приковывает к ним общественное внимание, прицельно действует «на злобу дня», не боясь обвинения



в конъюнктурности; тем самым он производит деление на «своих» и «чужих» [6, с. 67].

В связи с этим возникает необходимость в системном исследовании карикатуры как весьма самобытного, широко распространенного жанра изобразительного искусства.

Итак, каковы основные направления исследований карикатуры, какие аспекты данного явления уже раскрыты в достаточной мере, а какие практически вовсе не затронуты?

Обратимся к анализу классификационных признаков карикатуры. Так, например, А.С. Айнутдинов подразделяет карикатуры на следующие группы:

1. Шаржи и портреты. В них для создания сатирического или комического образа некоторые характерные черты нарочито изменяются или преувеличиваются.

2. Социально-бытовая карикатура (вид сатирического рисунка, наиболее распространённый на данный момент в российской прессе).

3. Изощутка (часто исполняется в манере «без слов»).

4. «Strip». Подборка нескольких карикатур, связанных единым сюжетом или авторской мыслью, общими персонажами; напоминает комикс, но, в отличие от него, не является развернутым повествованием и не обязательно требует пояснительных подписей для понимания сюжета.

5. Философская карикатура (может быть отнесена к категории абстрактного юмора).

6. Политическая карикатура. Нацелена на конкретных политических деятелей и особенности государственной политики [2, с. 22-25].

Можно ли назвать данную классификацию удовлетворительной? Хотя здесь, конечно, заслуживает всяческого одобрения добрая воля исследователя, следует признать, что опираться на такую классификацию сложно. В ней смешаны разные классификационные критерии: и структурные характеристики изображений, и их тематическая направленность.

Итак, среди ныне принятых классификаций карикатур можно выделить прежде всего два основных направления. Одно из них, в основном, ориентируется на тематику изображений. Здесь обособляются, например, социально-бытовые и политические карикатуры; но не только. Возможно и более детальное классификационное деление. Так, например, Г.Н. Андреева особо выделяет карикатуры, посвященные конституционному механизму в зарубежных странах [7]. Другое направление в классификационных делениях карикатур затрагивает их структуру; однако здесь в основном изучается то, каким образом в карикатуре сочетается собственно рисунок и словесные элементы, включенные в сам контекст изображения, либо приданные к нему в качестве пояснений. Карикатура при этом



рассматривается как креолизированный текст, сочетающий вербальные (словесные) средства и средства невербальные (принадлежащие к иным знаковым системам, нежели естественный язык) [8, с. 23].

Изучению вербального компонента в карикатуре посвящено внушительное количество исследований. Так, описано, что текст в карикатурах может быть представлен по-разному: как поясняющий текст (как правило, расположенный под изображением либо над ним и отделенный рамкой этого изображения); как текст героев (показывает, кто и что говорит; текст зачастую помещается в овал со стрелкой, направленный к говорящему); как текст, являющийся непосредственно частью изображения (вывески, указатели, надписи и т. д.) [9, с. 20].

По своей смысловой нагрузке текст и изображение могут соотноситься по-разному. Например, изображение является иллюстрацией словесной шутки без добавления юмористического эффекта; или и текст, и изображение вместе создают юмористический эффект; или юмор основан на изображении, а не на тексте, если таковой имеется. Возможен и такой вариант, когда изображение наращивает юмористический эффект от текста и предоставляет дополнительную информацию, или наоборот, текст наращивает и дополняет юмористический эффект от изображения [1, с. 99-100]. Помимо этого, текст в карикатуре может быть представлен как монолог (обращенный или уединенный) изображенного лица; как диалог изображенных лиц; как надпись; как монолог (обращенный или уединенный) и надпись (в сочетании); как диалог и надпись (в сочетании) [10, с. 266-267]. Парадокс, однако, заключается в том, что в публикациях, посвященных анализу карикатуры, мы встретим несравненно больше изысканий в отношении вербальной стороны карикатуры, чем мыслей собственно о рисунке [9, 11, 12]. Вербальное воздействие в карикатуре по определению лишь дополняет графическое; иллюстрация же к юмористическому тексту, сама по себе, в отрыве от этого текста ничего не значащая, явственно выходит за рамки жанра карикатуры. Вполне возможна (и даже предпочтительна) карикатура полностью в невербальном исполнении; однако «карикатура» без рисунка, в виде материала, воздействующего лишь вербальными средствами, есть очевидная нелепость.

Если же рассматривается именно рисунок, то несравненно чаще мы встретим обращения к содержательной стороне изображенного, нежели к способу, которым это изображение создано. Среди немногих попыток анализировать саму манеру изображения встречаются то сравнения карикатуры с народным лубком, то упоминания об «иллюзии небрежности» сатирических рисунков [13].

В то же время исследование карикатуры будет вопиюще неполным, если именно эта сторона данного явления окажется в этом случае



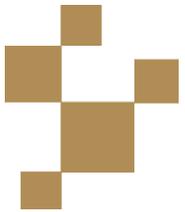
упущенной. Порой достаточно беглого взгляда на карикатуру, чтобы безошибочно опознать ее автора по характерному изобразительному «почерку»; и источник данной информации не должен оставаться за пределами исследовательского внимания.

Всякое рукотворное изображение может рассматриваться как совокупность следов определенных движений, преднамеренно оставленных художником на изобразительной поверхности. В данном исследовании необходим системный подход. Его практическая реализация в этом случае связана с применением анализа изобразительной деятельности, в частности, при создании карикатуры; здесь теоретической базой становится концепция уровней моторного построения Н.А. Бернштейна [14]. В ней вся система человеческой активности подразделяется на иерархически соподчиненные уровни, каждый из которых объединяет в себе двигательные акты сопоставимой сложности. Все эти уровни, без исключения, проявляют свое действие в рисовании, и особенно наглядно – в карикатуре.

Бегло рассмотрим эти уровни моторного построения. Низший из них, уровень А, отвечает за тонус рисующей руки; его действие проявляется, например, в нажиме. Этот уровень моторики – самый примитивный, и таково же его содержание. Гораздо более интересен уровень В, который в изображении отвечает за выразительные свойства протяженных изобразительных элементов (линий). Далее следует уровень С, который обеспечивает сходство изображенного с изображаемым и композиционное размещение изображений в условном пространстве листа. За ним идет уровень D, ответственный за схематизацию изображений и воспроизведение фигур определенного топологического класса (например, «человек», «дерево», «дом»). Возглавляет данную иерархию уровень E, оперирующий символами.

Символ представляет собой объект, наделенный собственным бытием, но при этом имеющий еще дополнительную функцию означающего при определенном означаемом. Так, карикатурным символом, обозначающим республиканскую партию США, служит слон, а символом демократической партии является осел; но и осел, и слон – реальные животные, наделенные самостоятельным бытием.

Символическое значение рисунка в карикатуре часто служит объектом исследований. Примером этого может служить изучение изобразительных метафор в карикатуре; здесь рассматривается лишь смысловое наполнение изображения, приведенное в самой карикатуре в невербальной форме, но доступное и подлежащее вербализации [15]. «Визуальная метафора – отмечает Е.В. Середина, – выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков. При их монтажной состыковке друг с другом возникающий смысл трактуется уже как символ такого явления, которое



напрямую не связано с каждым из представленных образов. Монтажный механизм метафоры здесь функционирует таким образом, что при одновременной реализации первого и второго планов содержания метафоры возникает третий план (то, что имплицитно продуцируется продуцентом), то есть новая художественная реальность» [16, с. 70].

Вполне понять и оценить роль уровней моторного построения в создании карикатур можно только в том случае, если учитывать некоторые общесистемные закономерности, присущие всем сложным иерархиям (и иерархической системе человеческой активности). Так, в сложных иерархиях при определенных условиях могут получать развитие системные инверсии, при которых некоторый низший, подчиненный иерархический элемент приобретает в данной системе главенствующую позицию, формально оставаясь в своем прежнем подчиненном качестве. Именно это происходит, например, когда в карикатуре наибольшее значение приобретает эмоциональное воздействие от выразительных свойств линий, образующих рисунок (уровень В).

Каждый из вышеназванных моторных уровней имеет у рисующего субъекта собственное содержание, обусловленное усвоенным моторным (изобразительным) опытом, и каждый из таких уровней имеет у художника (как и у всякого другого человека) определенную степень развития, определяемую в основном его индивидуальными задатками. А кроме того, играет определенную роль характер системных инверсий в иерархии моторных уровней, проявляющихся в изобразительной деятельности данного художника; эти инверсии обусловлены в значительной мере направлением, которого придерживается данный автор. Итак, перед нами три основных источника индивидуализации изображений – в частности, в карикатуре, где они и проявляются особенно ярко, ибо карикатура – один из самых «свободных» жанров в отношении разнообразных проявлений изобразительной моторики.

Таким образом, анализ карикатуры должен строиться на исследовании структуры самого изображения, а не только на раскрытии взаимоотношений изображения с текстом и систематизации тематики рисунков. А приведенные выше ресурсы индивидуализации изображения могут служить в таком исследовании теоретической базой. Именно их них выстраивается уникальный изобразительный «почерк», позволяющий зачастую с первого взгляда идентифицировать автора карикатуры.

Применение системного подхода в исследовании карикатур, в упомянутой выше форме, должно быть ориентировано на отправление основной функции карикатуры. Карикатура предназначена главным образом для того, чтобы вызвать у зрителя определенную эмоциональную реакцию на некоторый процесс или явление, или персонально



на некоторого субъекта. Она создает комический эффект, представляя даже зло в жалком и смешном виде. Нетрудно заметить, что в карикатуре (как и в произведении любого другого изобразительного жанра) имеется два канала, связывающих художника и зрителя и позволяющих передать такую эмоцию. Один из них – это фабула изображения; это то, что изображено в невербальной форме, но при этом поддается (и даже подлежит) вербализации. Здесь отображается содержание высших моторных уровней. Другой канал – собственно изобразительная моторика, в которой главным образом проявляется действие моторного уровня В. Это воздействие не может быть вербализовано ни при каких условиях. Именно в карикатуре данный фактор значительно заметнее, нежели в изображениях других жанров. Таким образом, изучение карикатуры становится комплексным. Что касается текстовых элементов карикатуры, то они составляют внешнюю сторону фабулы изображения, внутренняя же ее сторона распознается из самого изображения.

Некоторые, если угодно, технологические особенности жанра карикатуры приводят к появлению характерных черт изображения, иным жанрам не присущих. Известно, что символическое значение в изображении могут иметь не только сами изображенные фигуры (в частности, люди), но и их пропорции. В трудах психологов, например, описан такой графический признак, как чрезмерно большая голова у изображенной фигуры – считается, что это символизирует особое внимание рисующего к интеллектуальной стороне жизни [17]. В карикатурных изображениях очень часто у персонажей можно видеть огромные головы – едва ли не больше, сам человек. Таковы, например, карикатуры И.А. Всеволожского, созданные еще в XIX веке [18]. Можно найти подобные карикатуры у Г. Галантара: как это описывает А.М. Мойсинович, он создавал «тип современного ему священника, соединяя реалистичность черт с преувеличенными, искаженными деталями, стремясь воплотить суть каждого порока. Например, тучные священники, иногда с трудом помещающиеся на рисунках, всегда сытые и довольные на фоне худых и бедно одетых прихожан; художник рисует их головы – огромные, во весь лист, с открытыми как пещеры ртами, куда заходят толпы маленьких детей, чтобы погрязнуть в коррупции и лжи» [19, с. 36]. Впрочем, и в наше время таких изображений встречается предостаточно. Очевидно, к интеллектуализму данный обычай не имеет отношения. Здесь главное – не символизация, а идентификация изображенного лица; достичь же ее можно, показав наиболее крупно именно голову (и лицо), часто с преувеличением (заострением) наиболее характерных его черт.

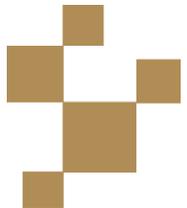
Отсюда видно, что в известной мере направлять и определять манеру изображения в политической карикатуре может необходимость максимально облегчить зрителю узнавание того, кто здесь изображен



(если имеется в виду какое-либо определенное лицо). Опираясь уже на существующие фоновые знания зрителя, художник может идентифицировать персонажа, придавая ему внешнее сходство с широко известным общественным деятелем, наделяя его узнаваемыми чертами лица, фигурой и характерной прической, намекая на стиль одежды оригинала [20, с. 46]. Все это достигается ценой искажения пропорций, но выпячиванием черт сходства – тут, если обратиться к системе Н.А. Бернштейна, мы видим согласованные действия трех верхних уровней моторного построения: уровень С обеспечивает портретное сходство в пределах головы изображенной фигуры, уровень D проявляет себя в том случае, когда имеет место фигура некоторого топологического класса (например, «священник», «военный»), а уровень E придает некоторый особый смысл этой фигуре, ибо изображена она не просто так, а с определенным значением. Конечно, идентификация изображенных лиц может производиться на карикатуре и в вербальной форме – в виде подписей под изображениями или в изображенной прямой речи персонажей, которая, например, может содержать обращение по имени, то есть при помощи внешней стороны фабулы. Но это, по-видимому, снижает класс самой такой работы: качественно выполненная карикатура подобных пояснений обычно не требует.

Один из наиболее распространенных карикатурных приемов, как уже говорилось – заострение, то есть намеренное искажение, придание гипертрофированных черт изображенному лицу. Это искажение может нести в себе определенную символизацию, например, создавая намек на умственную беспомощность; может такой символизации и не нести. При этом изобразительная манера при создании карикатуры может определяться характеристиками готовых визуальных образов, которые используются при ее создании. Скажем, образами в политической карикатуре могут служить фигуры известных мультипликационных персонажей [21]. Если манера исполнения будет здесь значительно изменена, то такие персонажи перестанут быть узнаваемыми, и весь вероятный эффект от них пропадет.

Итак, выше изложены основные направления, по которым может производиться структурный анализ карикатуры. Подводя итоги, можно сказать, что воздействие карикатуры на зрителя складывается из трех основных факторов: текстовая, вербальная составляющая карикатуры; содержательная сторона изображенного, доступная для вербализации (результат действия в изображении высших моторик художника); формальная сторона изображения, вербализации не подлежащая (действие низших моторик автора карикатуры). То, что это всего лишь низшие моторики, не должно вводить нас в заблуждение, и мы не должны пренебрежительно к ним относиться: в своего рода интимном послании автора зрителю, которое и составляет любое художественное



изображение, важно, конечно, что, собственно, там сказано; но не менее важен почерк, которым «написано» данное послание. Ибо почерк не только немедленно докладывает нам, кто автор данного послания, но и передает нам эмоции этого автора, минуя всякие слова.



**ЛИТЕРАТУРА**



1. Балакина Ю.В. Политическая карикатура в зарубежных медиа // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2021. – №6. – С. 95-115.
2. Айнутдинов А.С. Типология и функции карикатуры в прессе // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №21. – С. 20-28.
3. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Под ред. Г.Г. Обухова. – М.: Советский художник, 1961. – 192 с.
4. Середина Е.В. Элементы трагизма и комизма в политической карикатуре // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2012. – № 79. – С. 606-618.
5. Вольская Н.Н. Оценка и ее функции в креолизованном тексте карикатуры // Дискурс-Пи. – 2016. – №3-4. – С. 120-126.
6. Иванова Е.Н. Женщина в российской политической карикатуре // Женщина в российском обществе. – 2013. – №3 (68). – С. 66-78.
7. Андреева Г.Н. Конституционный механизм в зеркале зарубежной карикатуры // Вестник культурологии. – 2021. – №4 (99). – С. 179-200.
8. Лисицына И. В. Использование каламбура в современной политической карикатуре // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2017. – № 4 (71). – С. 22-27.
9. Белова М.А., Шаклеин В.М. Лингвокультурологический анализ текстов карикатур // Русистика. – 2012. – № 2. – С. 19-24.
10. Воронина О.А. Роль монолога и надписи в карикатуре // Наука и современность. – 2010. – №3-2. – С. 266-270.
11. Середина Е.В. Роль синтаксических средств в политической карикатуре // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2013. – №91. – С. 1780-1789.
12. Скарюпина А.С. Аллюзия в вербальном компоненте карикатуры // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – №12. – С. 174-176.
13. Белоусова-Лебедева В.А., Болонкина Е. В. Карикатура в творчестве В. И. Сурикова // Искусство Евразии. – 2018. – №1 (8). – С. 45-54.
14. Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность. – М.: Наука, 1990. – 494 с.
15. Шустрова Е.В. Зооморфизмы в американской карикатуре времен Великой депрессии // Политическая лингвистика. – 2015. – №4. – С. 59-63.
16. Середина Е.В. Визуальная метафора в политической карикатуре // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – №3. – С. 70-73.
17. Романова Е.С. Графические методы в практической психологии. – СПб: Речь, 2001. – 416 с.

18. Ипполитов А. Тузы, дамы, валеты. Двор и театр в карикатурах И.А. Всеволожского из собрания В.П. Погожева. – М.: Кучково поле, 2016. – 336 с.
19. Мойсинович А.М. Габриэль Галантара – мастер политической карикатуры // Гуманитарный научный журнал. – 2018. – №1-2. – С. 34-41.
20. Денисова Г.Л. Идентификация персонажа в политической карикатуре // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2018. – №4. – С. 45-55.
21. Ворошилова М.Б. Мультипликационные герои в современной политической карикатуре // Человек в мире культуры. – 2013. – №1. – С. 37-42.

**SEVOSTYANOV D.A.**

Doctor of Philosophy, Associate Professor,  
Associate Professor of Department of Pedagogy and Psychology  
Novosibirsk State Medical University  
e-mail: [dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru](mailto:dmitry.sevostyanov1964@yandex.ru)

**CARICATURE: THE FOUNDATIONS OF STRUCTURAL ANALYSIS**

**ANNOTATION.** The relevance of the article is due to the great importance attached to caricature in the modern visual world and the weak elaboration of its structural analysis. Until now, the analysis of caricature has mainly been limited to clarifying the relationship between image and text. The author proposes to use a comprehensive analysis of the artist's motor skills. The main sources of individualization of drawings, manifested in the creation of cartoons, are revealed. They consist in the development of various levels of the artist's motor skills, in the content of these levels, in the inversions that manifest themselves in the hierarchical system of his motor skills. It explains three channels through which emotion is transmitted from the author to the viewer in the caricature. This is the textual part of the caricature, which makes up the outer side of the fable. This is the content of the image, accessible to verbalization; it makes up the inner side of the fable. Finally, these are the expressive properties of the artist's motor skills, which in principle are not to be verbalized. Caricature is a genre in which these expressive properties are most significant.

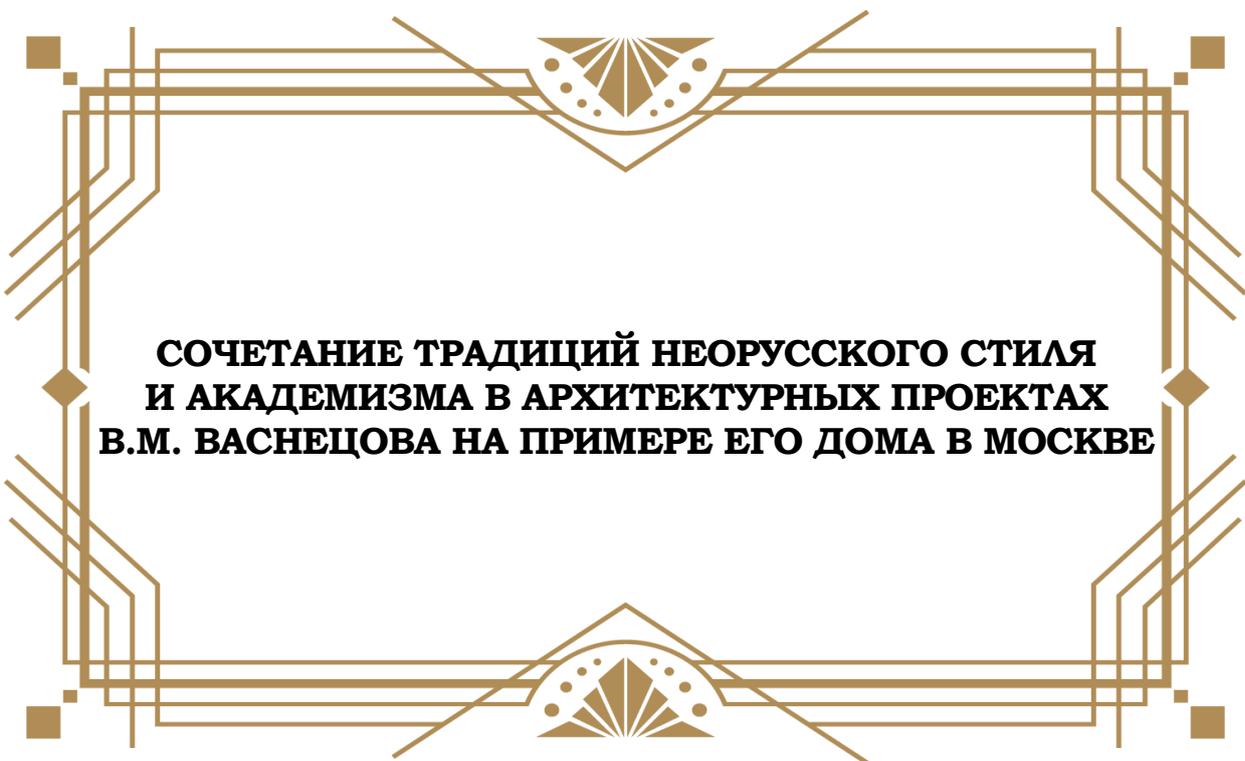
**KEYWORDS:** caricature, motor skills of the artist, hierarchical structure of activity, systemic inversion, textual part of the caricature, fable.

**СКОРОБОГАЧЕВА Е. А.**

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры всеобщей истории искусств  
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова»  
e-mail: [Skorobogacheva@mail.ru](mailto:Skorobogacheva@mail.ru)

**БУРОВА М. А.**

аспирант  
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества  
Ильи Глазунова»  
e-mail: [mariia.burova.96@mail.ru](mailto:mariia.burova.96@mail.ru)



## СОЧЕТАНИЕ ТРАДИЦИЙ НЕОРУССКОГО СТИЛЯ И АКАДЕМИЗМА В АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ В.М. ВАСНЕЦОВА НА ПРИМЕРЕ ЕГО ДОМА В МОСКВЕ

**Аннотация.** В статье на основе архивных документов и практического изучения архитектуры, экстерьеров и интерьеров дома-музея В.М. Васнецова исследована корреляция традиций неорусского стиля, академизма, народного искусства с помощью применения комплексного междисциплинарного подхода, методов искусствоведческого и историко-культурологического анализа. Сделано заключение о высоком профессионализме работы Васнецова в сфере зодчества и достижении им сложносинтезированных решений, в которых найдено единство сочетаний древнерусских, фольклорных и академических традиций, что свидетельствует о разносторонней диалогичности между индивидуальным (профессиональным) и коллективным (народным) искусством, свойственной отечественной культуре рубежа XIX-XX веков.

**Ключевые слова:** неорусский стиль, академическая школа, архитектура Древней Руси, фольклорные мотивы, синтезированный художественный язык.



архитектурной трактовке собственного дома (Дом-музей В. Васнецова, ДМВ, 1894 г.) в Москве В.М. Васнецов сочетал профессиональные навыки мастерства, полученные в году обучения в Санкт-Петербургской Императорской академии художеств, общерусские традиции допетровского времени и специфику зодчества Русского Севера в едином композиционном построении. Опираясь на «язык» древнерусского зодчества, им была разработана трехчастная композиция дома, в которой нашли отражение мотивы северных храмов и крестьянских домов центральной России. В образцах мебели для собственного дома художник одним из первых претворил традиции северного художественного языка. Исполненный им проект подтверждает цельность художественного мышления В.М. Васнецова, поскольку в нем гармонично объединяются приемы зодчества, живописи, декоративно-прикладного искусства. При исследовании в статье использованы архивные материалы ДМВ, дающие представление о претворении в индивидуальном творчестве традиций народной среды, а также об образном строе национального стиля, ярким образцом которого является Дом-музей В.М. Васнецова.

Впервые приехав в златоглавую столицу совсем юным человеком, он был поражен ее древними образами, мечтал поселиться здесь и писал тогда: «Я как в Москву попал, понял, что некуда мне больше ехать... Москва, ее старина, ее архитектурные памятники учили меня чувствовать, понимать наше прошлое». Свою мечту со свойственными ему упорством и целеустремленностью он воплотил в жизнь. Спустя десятилетия, в 1894 году, по проекту В.М. Васнецова завершилось строительство его дома – произведения искусства, памятника зодчества, отразившего духовные богатства истинного художника, гражданина, и, прежде всего, содержание достойного человека.

Образы старой Москвы заняли особое место в творчестве многих выдающихся живописцев. Постепенно постигал великую историю златоглавой столицы и Алексей Саврасов, и ученики его пейзажной мастерской в Московском училище живописи, ваяния и зодчества: Константин Коровин,<sup>1</sup> Исаак Левитан,<sup>2</sup> Сергей Светославский,<sup>3</sup> отражая в произведениях образы московского Кремля, древнего городского центра, шумных улиц и тихих переулков, величественных монастырей

<sup>1</sup> К.А. Коровин (1861-1939) – русский живописец, театральный художник, педагог и писатель. Академик живописи (с 1905 г.), главный декоратор и художник московских театров.

<sup>2</sup> И.И. Левитан (1860-1900) – русский художник, мастер «пейзажа настроения». Академик ИАХ (1898).

<sup>3</sup> С.И. Светославский (Свитославский) (1857-1931) – украинский художник-пейзажист и карикатурист. Художественное образование получил в МУЖВЗ (1875-1883), где учился у Алексея Саврасова, Василия Перова, Евграфа Сорокина, Иллариона Прянишникова, Василия Polenova. В 1891–1900 годах был членом Товарищества передвижников.



и старинных камерных храмов, приволья Москвы-реки и прихотливого движения извилистых троп на окраинах, садов и скверов, разнотравья лугов и тишины леса, начинающегося тогда уже в московских Сокольниках. В.И. Суриков с восторгом писал: «Я как в Москву попал, прямо спасен был. Все стены допрашивал – вы видели, вы слышали, вы – свидетели...». Им словно вторил в своих картинах и воспоминаниях В.М. Васнецов, утверждая, что когда приехал в Москву, то понял, что дома оказался, что некуда ему больше ехать, и заключал: «Москва, – вспоминал он много лет спустя, – ее старина, ее архитектурные памятники, ее народ научили меня, иногда по самым, казалось бы, малозначительным предметам угадывать, видеть, осязать прошлое. Бродя по Кремлю, я как бы видел Грозного. В узких лестничных переходах храма Василия Блаженного слышал поступь его шагов, удары посоха, его властный голос. В Новодевичьем ясно, еще до картины Ильи Ефимовича, видел Софью, а прообраз Ильи Муромца отчетливо ясно увидел у Дорогомиловского моста, среди ломовых извозчиков, одного из них тогда же привел к себе в мастерскую, чтобы сделать эту.»<sup>4</sup>

Обращаясь к неорусскому стилю Виктор Михайлович создавал произведения в самых разных видах искусства: живописи, графике, архитектуре, декоративно-прикладном творчестве. Однако без профессионализма в пластических построениях, колористике, умения передавать глубину пространства и трехмерность форм на плоскости, без знаний технико-технологических закономерностей, нюансов линейной и воздушной перспективы, тонкости трактовки деталей, которые дала ему Академия художеств, его проекты и произведения не получили бы столь убедительного звучания. В Абрамцеве, где с художниками круга С.И. Мамонтова он сотрудничал уже после окончания своей учебы в «храме трех знатнейших искусств», как часто тогда называли Академию, талант Виктора Васнецова раскрывался в самых разных сферах творчества – в станковой масляной, монументальной живописи, иконописи, декоративно-прикладных, театрально-декорационных произведениях. Он вновь обращался к храмовому искусству, как некогда в Вятке, а также пробовал свои силы в сфере архитектуры – разрабатывал вместе с В.Д. Поленовым проект храма Спаса Нерукотворного, а также полушутя-полусерьезно, в основном для детских забав, подготовил рисунок «Избушки на курьих ножках», которая была построена на границе усадебного парка и леса, сохранилась до наших дней, и в ее образе и ныне словно звучит чуть ироничная мудрость художника-сказочника, знающего, тонко чувствующего, беззаветно преданного духовно-художественной красоте Древней Руси и народного творчества.

<sup>4</sup> Осокин В.Н. В. Васнецов. Серия: Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1959. [Электронный ресурс]. URL: <https://litmir.club/bd/?b=222487>.



Эти постройки стали своеобразной архитектурной «прелюдией» к строительству собственного дома-терема.

Ту же «сказочность» звучания – соединение фантазии с традициями старины и академическим профессионализмом художника, «воспитанного» на классических образцах, – Виктор Михайлович привносил в свой дом. Его пожелания, которые неизбежно возникали в отношении архитектурного проекта, а позже процесса строительства, нередко приводили и к немалым сложностям. Так, при требуемых характеристиках мастерской высота всей постройки (14 аршин) превышала на два аршина требования Строительного устава к деревянным жилым зданиям. Поэтому Виктор Михайлович был вынужден за разрешением обратиться к генерал-губернатору Москвы. Им в то время являлся столь часто покровительствующий искусствам, как, например, поддерживающий Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Великий князь Сергей Александрович.

«Московскому генерал-губернатору.<sup>5</sup> Москва, 21 ноября 1893 г.

Ваше Императорское Высочество. Надеюсь на милостивое Ваше сочувствие к нуждам Искусства, осмелюсь утруждать Ваше внимание.

Для каждого художника удобная мастерская есть одна из существенных потребностей, поэтому и моим заветным желанием было, окончательно обосновавшись в Москве, устроить для себя удобную художественную мастерскую достаточной величины и с удобствами света. Получив наконец возможность после долголетних художественных трудов приступить в текущем году к осуществлению моего заветного и законного желания, я встретил препятствия со стороны строительного Управления. При недостаточности средств я не мог, к сожалению, строить каменное здание. К деревянным же зданиям, предназначенным для обыкновенных жилых помещений, Устав предъявляет требования, не соответствующие условиям удобной художественной мастерской... Дабы уединить мастерскую от влияния цветовых рефлексов почвы и ближайших отражений и имея в виду назначение помещения служить исключительно художественным целям, я считал необходимым строить такую во 2-м этаже над жилым помещением для меня и моей семьи. Все здание с фундаментом и мастерской (8 ар[шин] выс[оты]) составит 14 аршин высоты от земли до карниза, что превышает на 2 аршина установленную Строительным уставом высоту для деревянных жилых помещений обыкновенного назначения – в 12 аршин от земли до карниза. Кроме того, если площадь жилого помещения во 2-м этаже превышает 10 квадратных сажень, то Строительный устав требует, сообразно занимаемой площади, больше одной несгораемой лестницы – каменной или

---

<sup>5</sup> Письмо адресовано Московскому генерал-губернатору, великому князю, командиру гвардейского корпуса Сергею Александровичу Романову.



металлической – в отдельных стенах каждая с непосредственным выходом наружу. Моя строящаяся мастерская займет 20 кв[адратных] саженей и, следовательно, должна по статье из Устава неизбежно иметь 2 наружные негорючие лестницы, хотя означенная величина едва достаточна для моих художественных работ, размеры которых обуславливаются моим жанром. Кроме каменной указанной лестницы верхний этаж, занимаемый только мастерской, предположено мною соединить с нижним этажом еще внутренней лестницей (деревянной ... сгораемой). Из нижнего этажа имеются три выхода наружу. Строительное отделение Городской Управы согласно буквальному смыслу 9947 и 48 «Обязательных постановлений жителей г. Москвы» внутреннюю лестницу не признает законно ограждающей верхний этаж, занимаемый только мастерской, от опасности пожара и требует устроить еще 2-ую наружную негорючую лестницу в отдельном срубе.

По необходимости я обязан подчиниться требованиям Строительного устава г. Москвы о жилых деревянных помещениях, буквально применительно к данному случаю, и должен примириться не только с тем, что не буду иметь мастерской достаточной высоты, но также принужден буду лишиться и удобств освещения, так как срубом, в котором помещается требуемая 2-я негорючая лестница – по неизбежным условиям плана – будет прикрыта значительная часть необходимого света. Закон о земельных помещениях, требующий известного количества лестниц и предельной высоты деревянного здания, очевидно, имеет в виду помещения, предназначенные для жильцов и квартирантов, и предъявляет свои совершенно справедливые требования в ограждении их от опасности во время пожара. Для фабрик, заводов и зданий, устраиваемых для каких-либо специальных целей, в Уставе сделаны некоторые облегчения, сообразные с условиями производства. Для художественных же мастерских в Уставе нет никаких указаний, так как при установлении закона, очевидно, и не могли быть предвидены все особенности и необходимые требования и условия, тесно связанные с производством художественных работ. Мастерская, надстраиваемая над моей квартирой, никогда и ни в каком случае не предназначается для каких-либо жильцов и квартирантов и занята будет исключительно для моей личной художественной работы, и буквальное приложение к ней постановлений Думы о жилых помещениях, требующих с одной стороны – уменьшения высоты, а с другой – 2-ой негорючей наружной лестницы, заслоняющей столь необходимый для живописи свет и не имеющей в данном случае того практического значения, которое, очевидно, имеют в виду законы, – заставляет меня считать себя лишенным возможности осуществлять наконец мое давнишнее стремление устроить удобную художественную мастерскую в городе Москве, историческая атмосфера которой для меня необходима, как для художника русского. Зная, с каким



сочувствием и теплым участием Ваше Императорское Высочество относятся к нашему Родному Искусству, я принял на себя смелость утруждать Вас обратиться милостивое внимание на данный случай и Вашим высоким покровительством способствовать устройству столь необходимой для меня, как художника, мастерской. <...> Профессор живописи Виктор Васнецов».<sup>6</sup>

Необходимое разрешение генерал-губернатора Москвы было получено почти сразу же – 24 ноября 1893 года. Виктор Михайлович сохранил благодарную память о великом князе. 13 лет спустя Сергей Александрович трагически погиб в результате покушения на него террористами, Виктор Васнецов разработал проект его памятника, установленного в Московском Кремле, но не сохранившегося до наших дней.<sup>7</sup>

Ныне с историей возведения дома В.М. Васнецова позволяют познакомиться архивные материалы.<sup>8</sup> Дом художника, образец неорусского стиля, несомненно, является самобытным архитектурным произведением, а также примером сложного синтеза традиций: неорусского стиля, как обособленной «ветви» модерна, древнерусского зодчества, академизма, народного искусства. Одну из самых ярких, запоминающихся характеристик этого вдохновенного архитектурно-декоративного образа художника-«сказочника» оставил Ф.И. Шаляпин: «Замечателен был у Виктора Васнецова дом, самим им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом. Не из камней сложен – дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров.<sup>9</sup> Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуретки. Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света. Приятно было мне в такой

<sup>6</sup> Васнецов Виктор Михайлович. Сайт художника. [Электронный ресурс]. URL: <http://vasnecov.ru>.

<sup>7</sup> Васнецов В.М. Проект памятника в. к. Сергею Александровичу. 1906. Б., акв., кар. ДМВ. Проект был реализован. Памятный крест установили на месте трагической гибели Сергея Александровича в результате террористического акта в Московском Кремле, а затем уничтожен в 1918 году при собственноручном участии В.И. Ульянова-Ленина (по материалам монографии И.С. Глазунова «Россия распятая». Т. 2. М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. 991 с.)

<sup>8</sup> ДМВ. опись 5, № 1895. Л. 13, 18, 19, 23, 27, 28, 29, 31, 32.

<sup>9</sup> Бержер (франц. Bergere – «пастушка») – глубокое мягкое кресло с подлокотниками и высокой спинкой, на тонких ножках, чаще всего изогнутых – ножках «кабриолях». Кресло-Бержер появилось во Франции в XVIII веке. Происходит от английского кресла с подголовником (англ. wing chair, wing-back chair, wing-back, дословно – кресло с крыльями) – модель глубокого кресла с широким подголовником. В России эта модель также известна как ушастое кресло, кресло с ушами и Вольтеровское кресло.





обстановке, исключаящей всякую словесную фальшь, услышать о Васнецова, горячие похвалы созданному мною образу Ивана Грозного. Я ему ответил, что не могу принять хвалу целиком, так как в некоторой степени образ этот заимствован мною от него самого. Действительно, в доме одного знакомого я видел сильно меня взволновавший портрет – эскиз царя Ивана с черными глазами, строго глядящими в сторону, – работы Васнецова. И несказанно я был польщен тем, что мой театральный Грозный вдохновил Виктора Васнецова на нового Грозного,<sup>10</sup> которого он написал сходящим с лестницы в рукавчиках и с посохом. Compliment такого авторитетного ценителя, как Васнецов, был мне очень дорог. [...]».<sup>11</sup>

Избранное Виктором Михайловичем стилистическое решение было закономерно для художника, «безумно влюбленного в русское прошлое», как говорил о нем А.Н. Бенуа. Под руководством В.М. Васнецова и московского архитектора Михаила Емельяновича Приемышева строительство вели крестьяне Владимирской губернии. Проект представляет собой синтез нескольких национальных традиций, где отчасти отражены более ранние архитектурные решения В.М. Васнецова, а также композиции, орнаменты, колористические решения его декораций к сказке А.Н. Островского «Снегурочка».

Прообразом дома художника послужил древний клетский тип архитектурных построек, широко распространенный на Русском Севере, в том числе в родном для братьев Васнецовых Вятском крае. Дом отличается трехчастной композицией, не нарушающей целостности общего восприятия постройки. Как в старину, он сложен из массивных сосновых бревен, но, что необычно, покрытых штукатуркой, за исключением сруба с бочкообразным завершением. Выбор для строительства сосны обоснован – ее смолистая древесина долго сохраняется, менее подвержена разрушительному воздействию влаги.

Одноэтажный объем, где расположены жилые помещения, напоминает крестьянскую избу средней Руси, с окнами, обрамленными наличниками, с нарядно оформленным входом. Крыльцо декорировано рельефами, изразцами, колонками-«дыньками». Резьбу традиционных причелин и «полотенец» заменил изразцовый фриз, протянувшийся под карнизом. Сверкающие изразцы, яркая окраска дверей и полуколонок дополняют сходство дома с вятскими постройками.

Его наибольшую часть составляет двухэтажное прямоугольное в плане строение, а о северных традициях особенно ясно напоминает третий объем – стройный сруб, рубленный «в обло», с бочкообразным покрытием, внутри которого проходит лестница в мастерскую.

<sup>10</sup> Ф.И. Шаляпин пишет об эскизе и одноименной картине В.М. Васнецова «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897. Х., м. 247 x 132. ГТГ).

<sup>11</sup> Шаляпин Ф.И. Маска и душа // Сайт художника. Виктор Михайлович Васнецов. [Электронный ресурс]. URL: <http://vasnecov.ru>.



Его конструкция близка кубоватым храмам Северного края. На уровне второго этажа здесь расположены небольшие оконца с полуциркульным завершением, кровля украшена ярким красно-зеленым узором «в шашку», что свойственно ряду московских построек рубежа XVII–XVIII веков.<sup>12</sup> В традициях зодчества Севера, по желанию хозяина дом, решено подкровельное пространство – матицы забраны прямою. Потолок, как в древних северных храмах, сделан с подъемом, так, что прямь, производя распор, значительно уменьшает прогиб матиц. Подсобные помещения, расположенные рядом с домом: кухня, сараи, превращены, по проекту художника, были превращены в живописные избы.

В.М. Васнецов не копировал произведения древних зодчих, так как подобное сочетание форм необычно для стародавней архитектуры. Но образ Древней Руси XVI–XVII веков, преломленный им и через северное зодчество, все же был передан. Дом В.М. Васнецова высотой 14 аршин стал одной из архитектурных доминант Сухаревского района, возвышался среди купеческих и мещанских построек, отличался среди них самобытностью облика и, вместе с тем, не противоречил духу их архитектуры – образам традиционного деревянного зодчества.

Вслед за Виктором Михайловичем, вновь по примеру старшего брата, в Москве решил окончательно обосноваться Аполлинарий Васнецов. Он немало путешествовал, но в златоглавую столицу возвращался неизменно, и именно с Москвой были связаны его чаяния, творчество, вся жизнь. С 1903 года и до конца своих дней, до 1933 года, он жил в квартире в центре Москвы, где и в настоящее время, в Музее-квартире Ап.М. Васнецова,<sup>13</sup> остается убранство, подлинные предметы мебели, во множестве здесь представлены и произведения Ап.М. Васнецова, в основном довольно камерные пейзажи, привезенные им из путешествий по городам и весям страны, написанные с натуры.<sup>14</sup>

Возвращаясь к процессу строительства дома художника, нельзя не отметить, как непросто оно продвигалось – не хватало, и финансовых средств, и времени для присутствия в Москве, поскольку в первой половине 1890-х годов все же одним из основных содержаний жизни Виктора Васнецова оставалась работа над киевскими росписями. Стенопись на завершающем этапе продвигалась быстро, успешно,

<sup>12</sup> Среди таких строений следует назвать церковь Св. Иоанна Воина на Якиманке начала XVIII века, архитектор И.П. Зарудный.

<sup>13</sup> Мемориальный музей Аполлинария Васнецова (МКВ) – музей памяти художника Аполлинария Васнецова в Москве. Расположен в доме по Фурманнову переулку, где живописец проживал с 1903 по 1933 год. Первые мемориальные комнаты были открыты для посетителей в 1965 году, а в 1986 году музей вошел в состав Третьяковской галереи.

<sup>14</sup> Велика заслуга в создании Музея-квартиры и сохранения в ней подлинников произведений Ап.М. Васнецова сына художника Всеволода Аполлинарьевича Васнецова, который жил здесь с семьей, был первым директором Музея-квартиры, участвовал в составлении экспозиций.



а автор монументальных композиций получал все более широкое признание.

Однако нарастала и усталость Виктора Михайловича, и груз ответственности за многообразную и насыщенную деятельность тяготил его, как и довольно сжатые, четко обозначенные сроки окончания киевских работ. Художник вынужден был если и не уезжать в Киев, то работать над образами для киевского собора в Москве. В одном из писем к инициатору этого масштабного начинания и своему другу Андриану Викторовичу Прахову Васнецов сообщал о ходе работ, делился и своими сомнениями: Москва, 25 марта 1894 г. «<...> За твое сердечное участие к моей художественной деятельности я всегда душой благодарю тебя – твое дружеское участие дорого мне не по личной только дружбе, но как участие глубокого и редкого знатока нашего великого искусства. <...> Не можешь себе представить, как я истомился телом и душой – и душой, кажется, более! И знаешь сам, как успешно идет при таких условиях работа, что при обыкновенных условиях делается в день – на то нужна неделя, но, слава Богу, приступаю уже к последнему образу – «Св. Владимира».<sup>15</sup>

В этот период Виктор Михайлович уже завершал последние монументальные живописные композиции в соборе, полностью закончив работу над эскизами и картонами, которые, по сути, представляют собой самостоятельные художественные произведения. И потому закономерно, что Павел Михайлович Третьяков в 1894 году решил приобрести основную часть картонов к росписям собора Св. Владимира, что свидетельствовало и о высоком художественном качестве произведений, и очень помогло В.М. Васнецову материально при строительстве дома. К ходу работ здесь он вновь и вновь обращался в письмах к супруге:

Киев, 26 мая 1894 г. «<...> Жаль, что ты не пишешь, какое впечатление произвел Дом наш на Марью Ивановну – понравился ли? Пожалуйста, напиши об этом. Все-таки меня радует, что уже многое без меня в доме сделано, конечно, вероятно, дело затянется долее, чем я предполагал, и хозяевам придется уплатить по 1 авг[уста]. Я тоже боюсь, что печи задержат – хотел писать об изразцах Елиз[авете] Григ[орьевне], но еще не собрался. Завидую, что, Бог даст, скоро будете в Абрамцеве. <...> Вообще о делах дома не беспокойся, а Приемышева<sup>16</sup> отсылай ко мне, т. е. пусть

<sup>15</sup> Эскиз к образу «Св. Владимир» В.М. Васнецов разработал в Москве, но сохранился лишь неосуществленный вариант эскизного решения (бум., акв., гуашь, зол., ГТГ).

<sup>16</sup> Приемышев Михаил Емельянович (1869 – после 1940) – архитектор, работал преимущественно в Москве. Окончил Строгановское училище технического рисования, начиная с 1893 года учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1891 по 1894 года помогал художнику Виктору Васнецову в проектировании и строительстве его дома в неорусском стиле. Постройка дома завершилась в 1894 году, а до этого семья Васнецовых жила в Москве на съемных квартирах.



мне пишет, а ты без моего разрешения не можешь ничего платить. Впрочем, покуда 300 рублей ему достаточно. Я хоть усердно работаю, но много препятствий отнимают настоящую энергию – усталость, частые комитеты и посетители, которые не оставляют собор своим любезным вниманием. Освобожусь ли к 15 июня – не знаю. Впрочем, вторую поездку в Киев делать не хочется, лучше все кончить теперь <...>».<sup>17</sup>

Предметы мебели могут «молчаливо» напомнить и о том, как в доме Васнецовых встречали гостей, как все собирались сначала на первом этаже. В гостиной звучала музыка, пришедшие негромко разговаривали, ожидая прихода хозяина. Виктор Михайлович торопливо спускался из мастерской по винтовой лестнице, ведущей в гостиную, приглашал всех собравшихся присесть, садился и сам в курульное кресло, и начинались долгие беседы и споры об искусстве, а убранство комнаты словно служило гармоничным обрамлением всему происходящему. Как правило, гости приходили на «четверги Васнецова», ставшие широко известными, о чем упоминал хозяин дома в одном из писем к Василию Поленову, с которым по-прежнему его связывали близкие дружеские отношения.

[Москва], 21 января 1898 г. «Дорогой Василий Дмитриевич, жаль, что первое собрание нашего семейно-художественного клуба<sup>18</sup> не состоялось – я хотел переговорить с тобой опять о том же, т. е. о законах, касающихся наших авторских прав, если ты ничего не имеешь против того, что я тебе говорил, то не найдешь ли ты нужным дать в Собрание Академии отзыв, что ты присоединяешься к моему мнению по этому вопросу, – конечно, еще было бы лучше, если бы ты послал туда свое личное мнение в том же роде. Так как права авторские касаются не только нас, но и наших детей после нас, то я полагаю, что легко к вопросу этому не следует относиться. Прости, что неугомонно тебя беспокою – ехать сам в Питер я, к сожалению, не могу, да и не уверен, что сумею отстоять дело, т. к. буду волноваться, а в подобных случаях я плохой оратор. Желаю тебе всего хорошего. Преданный тебе Виктор».<sup>19</sup>

Однако уже вскоре «четверги» Васнецовых стали проходить и регулярно, и успешно, а гостям особенно полюбилась обстановка, каждая деталь убранства столовой и гостиной – двух основных комнат первого этажа в доме художника. В столовой неприметно, на первый взгляд, кресло, витиеватые формы и ажурная резьба которого напоминают о прихотливых сплетениях орнаментов черни, об обрамлении рукописных манускриптов. Главное место занимает спроектированная самим хозяином величественная и нарядная печь с полуциркульными арками, колонками-«дыньками», «кокошником»,

<sup>17</sup> ДМВ № 253.

<sup>18</sup> В.М. Васнецов пишет о «четвергах» в своем доме.

<sup>19</sup> ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 1451.



с довольно широким карнизом и свешивающимися с него причудливыми деталями, так называемыми «гирьками», с полихромными изразцами работы М.А. Врубеля, созданными специально для этой печи в подарок В.М. Васнецову – украшения его столовой. Не найти ее точного прообраза: храмы XVII века, боярские терема, но главное в ее решении – индивидуальный почерк художника, знатока искусства Древней Руси.

Вся семья собиралась за прямоугольным деревянным столом в центре комнаты, лаконичным, массивным, соответствующим крестьянским традициям. Во главе стола, по обычаю, садился хозяин дома – Виктор Михайлович, напротив хозяйка, его супруга, а по сторонам рассаживались пятеро детей, а иногда и родственники, гостившие у Васнецовых, и гости. Часто приезжала к ним, любила подолгу оставаться в их доме мать Александры Владимировны – Мария Ивановна Рязанцева, чей этюдный портрет в профиль Виктор Михайлович написал в 1903 году. Частым и желанным гостем в доме был и младший брат художника-«сказочника» пейзажист Аполлинарий Михайлович. Нередко жила в семье дяди и его родная племянница Людмила Аркадьевна – дочь Аркадия Михайловича Васнецова.

Если к трапезе приходило много гостей к столу могли пододвинуть и скамью «с переметом» (перекидная скамья или скамья с перекидной спинкой или «перевертыш») – один из наиболее интересных предметов убранства столовой в представлении детей Васнецовых, обычно скромно стоящий вдоль бревенчатой стены. Она сделана, согласно пожеланию хозяина, московским мастером, повторяя древнерусские образцы XVI века, гармонично с общим характером комнаты. «Перемет» напоминал народный обычай, который гласил, что, если в дом приходил желанный гость, спинку «перевертыша» располагали так, чтобы было удобно присесть. Если же гостя не ждали, отворачивали спинку в обратную сторону – скамья словно прогоняла пришедшего. В конструкции «перевертыша» нет металлических гвоздей, только деревянные нагели. Орнаменты сквозной резьбы спинки подобны народной вышивке, деталям кружева, элементам росписи. Несомненно, что прообразом скамьи послужили и вятские образцы. Ее форме и характеру резьбы вторят несколько вариантов монастырских кресел – произведения абрамцевской мастерской, также довольно точно повторяющие древние образцы, но отличающиеся сложным, более утонченным характером резьбы.

Для детей художника самым сказочным предметом в убранстве столовой неизменно оставался шкаф-«самобранка», разграничивавший столовую и кухню, подобный одноименной чудесной скатерти. Дети знали, что шкаф пуст, но в начале застолья к нему подходила их мать, хозяйка дома Александра Владимировна, открывала створки и доставала из «самобранки» вкусные блюда. Секрет шкафа открывался просто.



Виктор Михайлович с обратной стороны диковинного буфета спроектировал точно такие же створки и можно было угощения поставить со стороны кухни, а достать уже из столовой на радость детям и удивление гостям. Прообразом такого художественного решения стали шкафы в крестьянских, в том числе северных дома, называемые «заборками», так как они словно забирали, дробили пространство комнаты на части. Шкаф-«самобранка» лишен декора, только над ним художник решил разместить резную доску-причелену конца XIX в., привезенную из Владимирской губернии, характерную деталь убранства фасадов у крестьян. Этимология ее названия – старорусское слово «чело» – лоб. В народе говорили, что, как лоб находится в верхней части лица, так резная причелина располагалась в верхней части дома, между срубом и крышей, защищая внутреннее пространство от излишней сырости – от проникновения дождя и снега. Как правило, причелены щедро украшались резьбой или росписью, так и в доме Васнецова доска была резной – на ней распускались диковинные цветы, вились травы, обрамленные затейливыми листьями, а по углам доски красовались фантастические семарглы, или полканы, или китоврасы – по народным поверьям, добрые духи, охранители дома от злых сил и от наветов, подобно львам, русалкам-берегиням.

Предметы мебели, созданные по своим проектам или близкие к ним, художник нередко изображал в живописных картинах и театральных декорациях. При этом трактовка в них мебели различалась: либо уподоблялась деталям реальных интерьеров, либо принадлежностям сказочного царства, дополняющим его неповторимый облик. Предметы мебели могли быть и второстепенными деталями в подобных картинах, и одной из конструктивных основ построения композиции.

Образец мебели дома художника предстает в «Портрете Владимира Васнецова», младшего из сыновей Виктора Михайловича и Александры Владимировны. Ребенок в боярском наряде показан сидящим в монастырском кресле, которое как при жизни семьи Васнецовых, так и в наши дни, стоит в гостиной или «парадной зале», как часто говорили в их семье. Именно здесь Васнецовы принимали гостей, а дети нередко устраивали спектакли, концерты, «живые картины». На портрете художник изобразил сына в театральном костюме стрельца в «живой картине» «Борис Годунов». Темный фон полотна соответствует сумраку гостиной: и образ мальчика, и окружение звучат правдиво, жизненно, напоминая о «четвергах» художника, о неизменно доброжелательной, творческой атмосфере их дома. Также монастырское кресло представлено в портрете самого В.М. Васнецова, исполненном его другом, известным художником М.В. Нестеровым, а фоном портрета избраны древнерусские иконы, которые Виктор Михайлович многие годы коллекционировал, будучи знатоком искусства Древней Руси.



Несомненно, Михаил Нестеров стремился показать художника в привычной обстановке дома, но, прежде всего, детали портрета характеризуют направленность его интересов и творчества.

Многое в убранстве Дома художника напоминала и о традициях его родной вятской земли. Живя в Санкт-Петербурге, в Париже, в Москве, лишь ненадолго, как правило, возвращаясь в Вятский край, он не переставал обращаться к родным образам в творчестве. В.М. Васнецов стал одним из немногих живописцев, выразивших образ Русского Севера не только в пейзажах и многофигурных композициях, но и через портретные образы. Как характерные вятчи показаны на портретах его братья Николай, Аркадий, Петр, Аполлинарий Васнецовы, племянница Людмила Аркадьевна, часто позировавшая художнику-«сказочнику» для изображения царевен.

Завершая исследование, делаем заключение о значительной роли искусства В.М. Васнецова в становлении неорусского стиля. Часто живописные произведения посвящались Русскому Северу, но редко передавали художественный язык древнего края. Немногие художники ставили перед собой столь сложную задачу – совместить «почерк» Древней Руси, ее духовные основы и современную им станковую живопись, народное и академическое искусство. Подобная задача также далеко не всегда успешно решалась в поздней иконописи при создании икон-картин. Одним из ведущих авторов, кто «говорил» на языке народного, в том числе северного искусства в живописи, соединяя его с профессионализмом академической подготовки, в различных видах и жанрах, стал В.М. Васнецов. Ему удалось достигнуть не только стилистической преемственности с искусством Русского Севера, но и выразить внутреннее содержание созданий северян: их поэтику, образность, философию. Такое звучание являлось актуальным в его искусстве на рубеже XIX–XX вв., не теряет актуальности и ныне, что не было бы возможно без высоко профессионализма, полученного художником, прежде всего, в стенах Императорской академии художеств Санкт-Петербурга.



## ЛИТЕРАТУРА



1. ДМВ. опись 5, № 1895. Л. 13, 18, 19, 23, 27, 28, 29, 31, 32.
2. ОР ГТГ, ф. 54, ед. хр. 1451.
3. Васнецов Виктор Михайлович. Сайт художника. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://vasnecov.ru>
4. Глазунова И.С. Россия распятая. – Т.2. – М.: Фонд Ильи Глазунова, 2006. – 991 с.
5. Осокин В.Н. В. Васнецов. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://litmir.club/bd/?b=222487>

6. Шаляпин Ф.И. Маска и душа // Сайт художника. Виктор Михайлович Васнецов. – [Электронный ресурс]. – URL:<http://vasnecov.ru>.

**SKOROBOGACHEVA E.A.**

Doctor of Art Criticism,  
Professor of the General history of art Department  
Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture

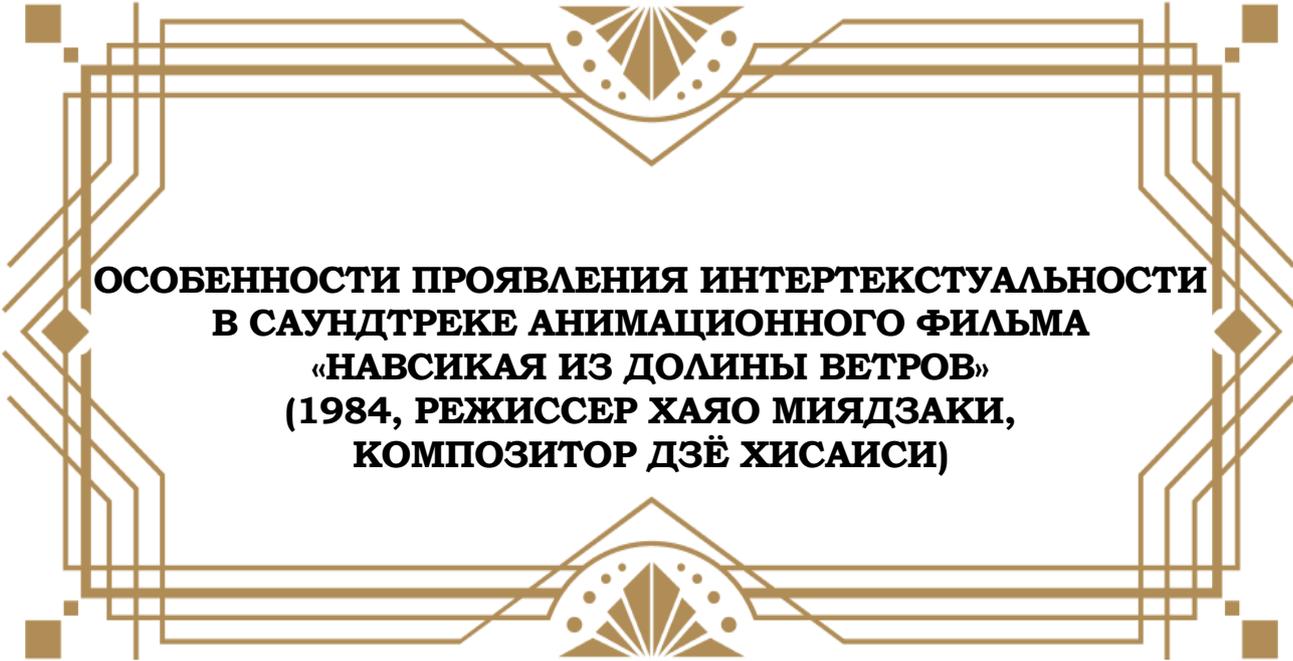
**BUROVA M.A.**

3rd year Graduate student,  
Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture  
e-mail: [marija.burova.96@mail.ru](mailto:marija.burova.96@mail.ru)

**A COMBINATION OF TRADITIONS OF NEO-RUSSIAN STYLE  
AND ACADEMICISM IN ARCHITECTURAL PROJECTS OF  
V.M. VASNETSOV USING THE EXAMPLE OF HIS HOUSE IN MOSCOW**

**ANNOTATION.** Based on archival documents and practical study of architecture, exteriors and interiors the article explores the House-Museum of V.M. Vasnetsov to trace the correlation of the traditions of neo-Russian style, academicism, and folk art through the use of a comprehensive interdisciplinary approach, methods of art criticism and historical and cultural analysis. It presents a conclusion about the high professionalism of Vasnetsov's work in the field of architecture and his achievement of complexly synthesized solutions, in which the unity of combinations of ancient Russian, folklore and academic traditions was found, which indicates the versatile dialogicity between individual (professional) and collective (folk) art, characteristic of Russian culture at the turn of the XIXth-XXth centuries.

**KEYWORDS:** Neo-Russian style, academic school, Old Rus architecture, folklore motifs, synthesized artistic language.



**ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ  
В САУНДТРЕКЕ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА  
«НАВСИКАЯ ИЗ ДОЛИНЫ ВЕТРОВ»  
(1984, РЕЖИССЕР ХАЯО МИЯДЗАКИ,  
КОМПОЗИТОР ДЗЁ ХИСАИСИ)**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам изучения основных принципов создания оригинального саундтрека к аниме на примере японского анимационного фильма «Навсикая из Долины Ветров» (1984) режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси. Выявлены методы работы композитора над музыкальной партитурой анимационного фильма, позволяющие добиться композиционного единства, расширить смысловое пространство звукового ряда (использование системы лейтмотивов и лейттембров, введение цитат-символов и др.). Обосновано, что интертекстуальность и полистилистика музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального. Автором намечены пути дальнейшего изучения стратегий развития японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов.

**Ключевые слова:** киномузыка, саундтрек к аниме, анимационный фильм «Навсикая из Долины Ветров», Хаяо Миядзаки, Дзё Хисаиси, мультикультурализм, интертекстуальность.



Изучение киномузыки уже довольно давно стало частью искусствоведческого дискурса. Сегодня киномузыковедение представляет собой обширную область со своими авторитетами, методами и направлениями. Анимационное кино заняло свою нишу в общем пространстве киноискусств [3, с. 34]. Однако немалое количество саундтреков до сих пор остаются неисследованными. Так, творчество одного из самых известных и влиятельных японских композиторов современной киноиндустрии Дзё Хисаиси почти не исследовалось искусствоведами ни в отечественном, ни в зарубежном музыковедении, хотя он является создателем музыки к более чем 20 фильмам, обладателем четырех наград (рекордное количество) Японской Киноакадемии в номинации «Лучшая музыка к фильму».

Композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его произведения из массы современной киномузыки. Это проявляется в особенностях мелодизма, фактуры, гармоническом языке на всем пути его сотрудничества с выдающимся японским режиссером Хаяо Миядзаки, начиная с фильмов «Навсикая из Долины ветров» в 1984 году и «Небесный замок Лапута» [5, с. 16] в 1986 г., вплоть до 2013 г. в фильме «Ветер крепчает».

В 2001 г. анимационный фильм Хаяо Миядзаки «Унесенные призраками», созданный в сотрудничестве с Дзё Хисаиси, получил премию «Оскар» в номинации «Лучший анимационный фильм». Зрители и критики восторженно отзывались о художественных достоинствах визуального ряда фильма, в котором акварельные, воздушные виды сочетались с яркостью и простотой изображений персонажей, специфической медлительностью кадровых движений (в отличие от европейской анимации, в которой за минуту сменяется около 20 кадров, в японских анимэ – 3-4 рисунка) [6, с. 29].

Успех анимационных фильмов Хаяо Миядзаки во многом был обеспечен музыкой, принадлежащей Дзё Хисаиси. О плодотворности и успешности творческого сотрудничества режиссера и композитора свидетельствуют слова, сказанные Хаяо Миядзаки о Дзё Хисаиси: «Мне много раз везло в жизни, но Дзё стал одним из главных везений. Пожалуйста, живи долго» [4]. Сегодня с уверенностью можно сказать, что Дзё Хисаиси создал узнаваемые авторские манеру и стилистику киномузыки, ставшую объектом подражания кинокомпозиторов, его саундтреки не раз получали у публики статус «культовых» работ.

В 1983 г. японская компания "Tokuma Shoten" приглашает Дзё Хисаиси написать музыку к «Навсикае из Долины ветров». Эта была первая совместная работа с Миядзаки, положившая начало их многолетнему плодотворному сотрудничеству и крепкой дружбе.



«Навсикая из Долины ветров» соединяет и эклектически перемешивает жанровые элементы эпического аниме-блокбастера на стыке научной фантастики, фэнтези и постапокалиптики. Важно отметить, что в произведении отсутствуют ярко выраженные «японские» элементы. Скорее, здесь мы можем наблюдать органичный сплав элементов японской и европейской культур, что позволяет нам говорить о феномене мультикультурализма в творчестве Миядзаки. Несомненно, в «Навсикае» нашел отражение богатый культурный опыт Японии, где на протяжении многих веков складывался сложный и уникальный сплав традиционного и заимствованного.

Приведем несколько примеров вышесказанному. Так, само имя главной героини фильма – Навсикая – было придумано под влиянием поэмы Гомера «Одиссея» (одно из любимых литературных произведений Миядзаки), где аналогичное имя носила феакийская принцесса. Гомеровская Навсикая ухаживает за потерпевшим кораблекрушение Одиссеем. Если же говорить о характере главной героини фильма, то многие черты его обнаруживают близость к образу принцессы из японской сказки XII в. «Принцесса, которая любила насекомых». Действие повести разворачивается в период Хайан и рассказывает о молодой принцессе, которая ношению красивой одежды и поиску мужа предпочла общение с насекомыми. Навсикая у Миядзаки похожа на нее в том, что она единственная, кто стремится понять природу Фукая (ядовитого леса). Она стремится жить в гармонии с насекомыми, тогда как все остальные хотят уничтожить их вместе с лесом. Это и есть ключ к придуманной Миядзаки истории.

Говоря о культурных и исторических первоисточниках, вдохновивших режиссера, следует отметить, что на работу Миядзаки оказали влияние такие европейские литературные произведения, как «Земноморье» Урсулы ле Гуин, «Красавица и чудовище» Жанны Мари Лепренс де Бомон, «Теплица» Брайана Олдиса, «Приход ночи» Айзека Азимова и «Властелин колец» Джона Р.Р. Толкина [9, с. 72-92]. Сцены, в которых герои проникают под заражённую землю, были основаны на экранизации романа Жюль Верна «Путешествие к центру земли» («Journey to the Center of the Earth», США, режиссер Генри Левин, 1959 г.). В то же время Миядзаки упоминал о заражении бухты Минамата и массовом ртутном отравлении 1956 г. в Японии [1, с. 106-107] (получившем название «болезнь Минамата») как о событии, в значительной степени повлиявшем на сюжет; он говорил о том, как природа отвечает на заражение окружающей среды и продолжает процветать [16, с. 74].

Анализируя музыку к фильму «Навсикая из Долины ветров», представляется важным отметить, что все ранние кинопартитуры Хисаиси, включая «Навсикаю», были открыты для широкого спектра музыкальных влияний. Композитор широко применяет методы интертекстуальности,



тесно переплетающиеся с приемами полистилистики, характерные для музыкального искусства XX века. Хисаиси использует интертекстуальность и полистилистику как особый новаторский художественный прием и композиторскую технику. Для Хисаиси это становится источником музыкальных творческих решений, в которых происходит стилевой и жанровой диалог культур. По выражению Е.И. Чигарёвой, полистилистика – это не только новый художественный приём, но и «способ видения и слышания мира» [7, с. 22].

Яркий пример такой отсылки к классическому произведению в «Навсикае» – это оркестровый эпизод, звучащий в финальной сцене самопожертвования, гибели и воскрешения Навсикаи (1.51.46 – 1.52.00 минуты фильма). Тема, называемая в саундтреке Реквиемом, – это цитата из знаменитой Сарабанды Генделя (клавирная сюита ре-минор). Композитор в данном случае использует прием интертекстуальности в виде цитаты-символа [2]. Сарабанда в классической музыке вплоть до начала XIX столетия считалась «выражением элегического, печально-торжественного и даже зловеще-гнетущего», а в литературе встречается образное выражение – «смерть танцует сарабанду» [8, с. 43].

Величественная и скорбная тема Сарабанды-Реквиема звучит в партитуре Хисаиси в оркестровом переложении, подчеркивая драматизм и торжественную красоту кульминационного эпизода фильма. Отметим, что все симфонические эпизоды в «Навсикае» связаны с характеристикой главной героини и жизнью в Долине ветров.

Симфонической сфере кинопартитуры противостоит сфера электронной музыки. Напомним, что в начале карьеры Хисаиси, совершенствуя свой стиль, искал вдохновения именно в электронной музыке и музыке нью-эйдж, которая в те годы была в Японии в моде. На тот момент Хисаиси – приверженец минимализма. В 1982 г. он выпускает свой второй альбом под названием «Information» в жанре минималистичного электропопа.

Эстетика минимализма и электронного звучания в «Навсикае» подчеркивает яркие футуристические образы постапокалиптической природы: причудливые пейзажи ядовитого леса Фукай, огромных диких животных и насекомых. Кроме того, электронная музыка становится лейттемой Ксяны, предводительницы тольмекийцев, враждующих с Навсикаей и народом Долины.

Рассмотрим теперь более подробно музыкальную характеристику главной героини, которая, безусловно, занимает центральное положение в насыщенном событиями мире фильма. Композитор создает для Навсикая три лейттемы, которые связывают воедино всю музыкальную ткань фильма.



Первая из них становится так называемым «опенингом» к аниме. Опенинг – это вступительная заставка к фильму (англ. title sequence, opening sequence, opening, сокращённо OP). Опенинг часто используется как художественный метод, посредством которого в фильмах (телевизионных передачах, компьютерных играх) автор заявляет название произведения, имена создателей и актёров. Кроме того, опенинг часто отражает визуальное содержание, знакомит с персонажами и, в некотором смысле, кратко передает концепцию сюжета, используя при этом художественные приёмы и стиль произведения. Мы слышим тему опенинга во время показа начальных титров на фоне видеоряда с рисунками на старинном гобелене и первых кадров с Навсикаей, летящей на глайдере – легком летательном аппарате, напоминающем дельтаплан. Интересно, что на создание видеоряда с гобеленом Хаяо Миядзаки вдохновили ковры из Байе в Нижней Нормандии, вышитые в XI веке [1, с. 107].

Тема опенинга – одна из центральных в фильме – это тема Навсикаи, избранной спасительницы. Изложение темы начинается со вступительных фигураций, где повторяются звуки разложенного на две октавы доминантного нонаккорда. Сразу отметим, что эта спокойная, мечтательно-медитативная фигурация станет дополнительной лейтинтонацией и лейтгармонией в теме спасительницы. На фоне неспешной остигатной фигурации фортепиано звучит простая мелодия с поступенным движением в дорийском ладу.

Вторым лейтмотивом Навсикаи становится «тема полета». Впервые она появляется на 14-й минуте фильма. Нежная, изящная мелодия звучит у флейты, поддерживаемая легким *pizzicato* струнных. Важно отметить, что тему спасительницы и тему полета объединяет общая лейтинтонация – поступенный нисходящий мотив из четырех звуков. Тот же мотив мы слышим в теме спасительницы. Вскоре тема полета появляется вновь (15.08 минута фильма) – Навсикая взлетает на глайдере и парит в небе. Инструментовка темы меняется – мелодия звучит у скрипок на фоне *tutti* всего оркестра, создавая радостное ощущение полета.

Здесь хотелось бы отметить, что тема полета и летающих машин – особая в творчестве режиссера Хаяо Миядзаки. Корни этой любви растут из детства: его отец, Кацудзи Миядзаки, во время Второй мировой войны был директором фабрики по изготовлению деталей к самолетам. Хаяо полюбил летательные аппараты и уже будучи именитым режиссером рассказывал, что для него нарисовать любой самолет гораздо проще, чем изобразить человека. Его страсть к полётам и авиации, которую он когда-то перенял ещё от отца, а также философские размышления самого Миядзаки, связанные с этим, отображает даже название его студии. «Ghibli» – это кодовое название итальянского бомбардировщика Капрони Ка.309 (Caproni Ca.309),



в свою очередь названного так в честь восточного ветра в Северной Африке [1, с. 220]. Тема полета присутствует практически во всех мультфильмах Миядзаки. Так, Навсикая летает на одноместном глайдере со складывающимися крыльями. Кики из «Ведьминой службы доставки» виртуозно владеет полетом на метле. Небесный замок Лапута в одноименном фильме сам парит в небе, а основная часть действия происходит на самых причудливых летательных аппаратах. Летает колдун Хаул в «Ходячем замке», перевоплощающийся в дракона Хаку в «Унесенных призраками» и, конечно же, главный герой «Порко Россо» – летчик Марко Паготт. Мечтает стать пилотом юный Дзиро Хорикоси в одном из последних мультфильмов Миядзаки «Ветер крепчает».

Тема полета у Миядзаки обыгрывается в каждом фильме по-разному, но всегда несет некий символический смысл. Так, возвращаясь к теме полета в «Навсикае», добавим, что музыкальный лейтмотив появляется еще раз на 28-й минуте фильма, когда Навсикая летит вместе с крылатым жуком, чтобы спасти его и вернуть в лес. Таким образом, второй лейтмотив Навсикаи глубже раскрывает образ главной героини – свободолюбивой, бесстрашной, доброй и искренней, в то же время подчеркивая одну из сквозных тем в творчестве Миядзаки.

Наконец, третья тема в музыкальной характеристике главной героини – это лейтмотив, связанный с детскими воспоминаниями Навсикаи. Назовем ее «темой Детства». Она выделяется на фоне всей кинопартитуры, так как звучит в исполнении детского голоса (ее исполнила дочь Дзе Хисаиси, Маи Фудзисава, которой на тот момент было 4 года, что соответствует возрасту Навсикаи в эпизодах, связанных с этой темой), помогая нарисовать нежный и трогательный образ маленькой Навсикаи.

Нельзя не отметить еще одну драматургически важную лейттему в кинопартитуре фильма, неразрывно связанную с музыкальной характеристикой Навсикаи – это «тема Долины ветров». Как правило, она звучит сразу после одного из лейтмотивов Навсикаи, появляясь как его естественное продолжение и подчеркивая этническую принадлежность главной героини. Так, в первый раз мы слышим тему Долины на 16-й минуте фильма сразу после темы полета. Кроме того, тема Долины интонационно и ритмически родственна теме Детства: в ней так же явственно проступают шотландские фольклорные интонации и характерный ритмический рисунок. Для оркестровки темы Хисаиси выбирает тембр деревянных духовых, которые были очень популярны в эпоху Средневековья в Европе.

Тема Детства появляется еще два раза в ключевых моментах фильма. Второе появление темы (1.01.35) – это еще один флэшбэк из детства Навсикаи, где она тщетно пытается спасти детеныша ому. Но ее отец неумолим: «Люди и насекомые не могут жить в одном мире».



Мы понимаем, что Навсикая – единственная, кто способен остановить волну злобы и насилия.

В заключительных тактах кинопартитуры, как эпилог, победно и жизнеутверждающе в звучании медных духовых раздается лейтмотив темы Долины – все было не напрасно, жизнь возвращается в привычное русло.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что Дзё Хисаиси в своем первом опыте сотворчества с режиссером Хаяо Миядзаки вырабатывает основные художественно-выразительные функции саундтрека в фильме, ведущую роль при этом играет разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов. Она драматургически обогащает, преобразует и, таким образом, расширяет кинопространство аниме. Подчеркнем, что композитор создает разные по смысловой нагрузке типы лейтмотивов: концептуальные (тема спасительницы), эмоциональные (тема полета), возрастные (тема Детства), территориальные (тема Долины ветров). При этом все темы Навсикаи обнаруживают интонационное сходство, а тема Долины ветров часто звучит сразу после лейтмотивов Навсикаи, подчеркивая ее территориальную/этническую характеристику. Интертекстуальность и полистилистика музыкальной партитуры Хисаиси тесно переплетаются с феноменом мультикультурализма в режиссерской работе Миядзаки, что способствует созданию уникальных образцов японской анимации, отличающихся органичным синтезом национального и наднационального. Проведенное исследование намечает пути дальнейшего изучения стратегий развития японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки / Перевод на русский язык, 2021. Ред. В. Борзова, Т. Трифонова. – М.: Эксмо, 2021. – 280 с.
2. Воротынцева Л.А. Явление интертекстуальности в музыкальном искусстве // Философско-культурологические исследования. – 2019. – №5. – URL: <http://fki.lgaki.info/2019/05/06/явление-интертекстуальности-в-музык/?ysclid=ls057161qf301050527> (дата обращения: 30 января 2024 года).
3. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
4. Миядзаки Х. Интервью. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://render.ru/ru/articles/post/11034?ysclid=ls05co69nk620649697> (дата обращения: 30 января 2024 года).
5. Титова Т.М. Основные принципы музыкальной драматургии анимационного фильма «Небесный замок Лапута» Джо Хисаиши и Хаяо Миядзаки (1986 г.) // Музыка и время. – 2018. – №4. – С. 16-26.
6. Титова Т.М., Зайцева М.Л.. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видеорядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» // Музыковедение. – 2021. – №4. – С. 28-36.
7. Чигарева Е. Художественный мир Альфреда Шнитке. – СПб.: Композитор, 2012. – 368 с.
8. Яворский Б.Л., Носина Е. Сюиты Баха для клавира / О символике «Французских сюит» И.С. Баха. – М.: Классика-XX, 2006. – 156 с.
9. McCarthy, H. Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation // Stone Bridge Press, 1999. – 239 с.

**ТИТОВА Т.М.**

Graduate student of the  
Department of Solo Singing and Choral Conducting  
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [titovapianist@yandex.ru](mailto:titovapianist@yandex.ru)

**FEATURES OF INTERTEXTUALITY MANIFESTATION IN THE SOUNDTRACK  
OF THE ANIMATED FILM "NAUSICAÄ OF THE VALLEY OF THE WIND"  
(1984, DIRECTOR HAYAO MIYAZAKI, COMPOSER JOE HISAISHI)**

**ANNOTATION.** The study explores the basic principles of creating the original anime soundtrack on the example of the Japanese animated film "Nausicaä from the Valley of the Wind" (1984), directed by Hayao Miyazaki and composer Joe Hisaishi. It reveals the methods of the composer's work on the musical score of an animated film, which make it possible to achieve compositional unity, expand the semantic space of the sound series (using a system of leitmotives and leitmembers, the introduction of quotes-symbols, etc.). It is proved that the intertextuality and polystylistics of Hisaishi's musical score are closely intertwined with the phenomenon of multiculturalism in Miyazaki's directorial work, which contributes to the creation of unique examples of Japanese animation, characterized by an organic synthesis of national and supranational. The author outlines the ways of further study of the strategies for the development of Japanese animation art, identifying the specifics of interaction between the musical and visual planes of the animated text, and determining the conceptual foundations of its musical elements.

**KEYWORDS:** film music, anime soundtrack, animated film "Nausicaä from the Valley of the Wind", Hayao Miyazaki, Joe Hisaishi, multiculturalism, intertextuality.

**Чэнь Жуй**аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»e-mail: [9904802@qq.com](mailto:9904802@qq.com)научный руководитель  
доктор искусствоведения, кандидат философских наук,  
профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»**Зайцева М. Л.****ОБРАЗ НЮЙ-ВЫ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ  
МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам проявления неомифологизма в современном китайском музыкальном искусстве. На примере мифологического образа Нюй-вы выявляется его социокультурная, аксиологическая, художественная ценность в китайской культуре и искусстве. На материале танцевальной драмы «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, 2011), танцевальной драмы «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь, 2019), второй части симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» Ган Линя прослежено драматургическое развитие одного из ведущих образов китайской мифологии – создательницы человечества Нюй-вы. Обоснованы выводы об особенностях трактовки мифологического образа, о специфике режиссерских решений и композиторских техник в избранных сочинениях.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство современного Китая, симфоническая хоровая поэтическая драма «Миф о Китае», Ган Линь, мифологические образы в искусстве, Нюй-ва.



еомифологизм проявляется во множестве сочинений европейской и русской музыки второй половины XX – начала XXI вв., и становится актуальным культурным феноменом [2, с. 34]. Примеры использования мифологических героических образов в современной китайской музыке многочисленны. Приведем наиболее яркие из них и проследим раскрытие в избранных сочинениях эмоционально-смыслового содержания мифологического образа.

Китайская мифология содержит женский образ, связанный с темой героического – богиня Нюй-ва [Nǚwa, 纽瓦, в пер. с кит. – «рожающая детей»], почитавшаяся как прародительница человечества. В архаических представлениях о Нюй-ве сформировался ее образ как матери, создательницы семейных обычаев и спасительницы мира. Как повествует «Толкование нравов и обычаев» («Фэнсу тун») Ин Шао (2 в. н.э.) Нюй-ва вылепила людей из глины, оживила их и в дальнейшем установила обряд бракосочетания [5, с. 233]. Основная функция Нюй-вы – героическая, связанная с преодолением хаоса, защитой мира людей. Согласно легендам, изложенным в «Каталоге гор и морей» (Шань хай цзин), бог огня Чжу Жун (祝融; в пер. с кит. – «большой свет») был отцом бога воды Гун Гуна (共工; ) [3, с. 97]. Когда сын подрос, встал вопрос о его праве занять небесный трон. Спор отца и сына перерос в драку. После поражения Гун Гун от злости стал крушить гору Бучжоушань, которая держала небо. Гора стала рушиться, часть неба упала на землю, и на земле начался хаос. Начались наводнения, приведшие к гибели множества людей. Скорбь Нюй-вы по гибнущим детям переросла в желание восстановить порядок. Разноцветные камни помогли богине заделать дыры в небосклоне (поэтому облака иногда бывают цветными), его она закрепила отрезанными лапами огромной черепахи, а наводнение остановила порошком из сожжённого тростника [3, с. 119].

Образ богини Нюй-вы является одним из наиболее часто раскрываемых в современных китайских художественных произведениях: танцевальной драме «Нюй-ва» Пекинского театра песни и танца (композитор Ляо Юн, режиссер Тао Чэнь, премьерная постановка состоялась 25.08.2011), танцевальной драме «Легенда о дуновении ветра» Театра оперы и балета провинции Сычуань (режиссер Ма Линь, 2019), фортепианной пьесе «Нюй-ва» Цао Гуанпина (1985). Произведения отличаются масштабом, жанровой спецификой и композиционными особенностями, но все они объединены задачей актуализации социокультурных функций современного искусства, усиления его когнитивной ценности [9, с. 138]. Этому способствует обращение к древнейшим национальным мифологическим темам и образам, которые обладают глубокими философскими смыслами. В качестве ведущих художественных принципов данных творческих проектов отметим традиционность и инновационность. Традиционность проявляется



как в опоре на мифологические сюжеты и образы, так и в воссоздании в танцевальных драмах «Нюй-ва» и «Легенда о дуновении ветра» ритуальной слитности древнейших видов искусства (музыки, танца, театра) [8, с. 27]. Инновационность проектов заключается в привлечении богатого арсенала визуальных эффектов, способствующих усилению зрелищности и привлекательности постановок для современников.

На основе анализа трактовки мифологических образов в избранных произведениях современных китайских композиторов и режиссеров выявлена преобладающая преемственность трактовки лирико-героического образа Нюй-вы. Его модернизация обусловлена стремлением современных китайских деятелей искусства придать современные черты мифологическому образу при помощи введения разнообразных приемов концертно-зрелищных представлений (активное использование мизансцен, спецэффектов и т.д.).

Рассмотрим подробнее эволюцию образно-эмоционального содержания симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» Ган Линя (Gan Lin, 2019), на примере анализа ее второй части – «Богиня Нюйва чинит небо». В части сохраняется трехчастное строение, основывающееся на чередовании эпизодов: 1 – «Материнская земля», 2 – «Жизнь в любви» и 3 – «Очищение разноцветных камней для починки неба».

1 эпизод – «Материнская земля» [Mother Earth] второй части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – драматургически не содержит контрастного противопоставления образов и тем, она монолитна по общему эмоциональному строю. В его основе – раскрытие материнской сущности Нюй-вы, признание ее заслуг в создании людей («Нюй-ва – наша мать, / Мама, мы созданы тобой .... У нас есть твой трудолюбивый характер, твоя бесстрашная храбрость / Ты передаешь нам мудрость»), молитву («Дай мне кости почвы, дай мне речное дыхание, / Дай мне вечную жизнь») и благодарственные слова потомков («Под белыми облаками мы с тобой.... Мы всегда будем твоими детьми»).

«Материнская земля» имеет колоритное начало с ярко выраженным национальным характером. Его задает соло гуди (Qudi, Zhúdí) – китайской бамбуковой флейты с высоким диапазоном звучания – обладает почти невесомым, прозрачным звучанием, к которому вскоре подключаются характерные тембры народных щипковых инструментов (пипа, чжунжуань). Архаизм инструментального звучания (бамбуковые флейты известны в Китае с XII в. до н.э. [7, с. 396]) усиливает ощущение прикосновения к древней и величественной истории сотворения мира.

Представляется, что данные выразительные средства были избраны композитором для воссоздания «музыкального модуса пасторальности» [4, с. 492] с опорой как на национальные, так и общеевропейские



композиторские приемы. Выбор композитора в области инструментария данной части изначально сугубо национален, но, вместе с тем, близок к подходу западноевропейских композиторов по использованию темброво-колористического звучания духовых инструментов (флейта, гобой, валторна) для воплощения пасторальных образов. Показательна ремарка композитора по темпу и характеру исполнения в этом эпизоде: *Largamente rubato rustico* (пер. с ит. – «широко, ритмически свободно в сельском духе»).

Использование Ган Линем инструментально-оркестровых приемов создания пасторальной образности мы обнаруживали и в Увертюре симфонической хоровой поэтической драмы. Акцент композитора на бурдонном фоне или темброво-акустическом колорите национальных инструментов в первые минуты звучания новых разделов сочинения позволяет определить их функцию как маркеров национальной идентичности, народности и архаики, задающей тон всему последующему музыкальному развитию. Композитор обращается к глубинным, мифологическим корням своей страны и использует тщательно отобранные, лексически ясные и узнаваемые выразительные средства.

Прием введения Гань Линем национальных инструментов в партитуру поэтической драмы отражает характерную для современных китайских композиторов тенденцию неофольклоризма. Как отмечает Фу Ичэн, после завершения культурной революции в Китае в середине 1960-х гг. появилась плеяда деятель искусств (композиторов, художников, поэтов), стремившихся соединить западноевропейские традиции художественного творчества с национальными традициями [6, с. 62]. Данное движение получило название «новой волны». Художественные принципы движения «новой волны» продолжает Ган Линь. Привлечение инструментов ярко выраженного национального генезиса обогатило тембровую палитру симфонической хоровой поэтической драмы, позволило придать оригинальный этнический колорит драматургически значимым разделам сочинения.

2 эпизод – «Жизнь в любви» второй части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – раскрывает лирическую грань образа, его укрепленность в чувстве любви, которая обладает значимостью на личностном и социальном уровнях. Почитание Нюй-вы в Китае связано с оценкой ее созидательной деятельности, основополагающей ролью в создании семейных традиций.

Драматургическое значение 2 эпизода – прославление материнского подвига Нюй-вы, считающейся праматерью человечества. В песне-гимне, являющейся основой эпизода, используется короткий поэтический текст, закрепляющий в памяти основные концепты: «Нюйва,



Моя мать, / Нюйва, Моя мать, / Нюйва, Благородная мать, / Моя мать, Святая Мать».

Концептуальное и драматургическое единство эпизода подчеркивается архитектурно: композитор избирает простую репризную трехчастную форму с неконтрастной серединой (АА<sub>1</sub>А). Особенно отметим разноуровневую «арочность» конструкции: она проявляется как в масштабе эпизода (фиксация границ формы вступлением и краткой кодой), так и всего сочинения: во вступлении звучит первая (лирическая) тема увертюры. Изменены тональность (вместо до минора – ля минор) и фактура изложения (гомофонная фактура с характерным «баркарольным» аккомпанементом арф, где используется подголосочный тип полифонии, выявляющий диалог скрипки и виолончели).

Основная тема (фрагмент А) изложена в миноре (ми минор), песенного склада, симметричная по форме (два предложения по 8 тактов). Она дается в эффектном исполнении сопрано в сопровождении смешанного хора. Суровый колорит мелодии подчеркнут элементами дорийской ладовости в гармонии (введение мажорного трезвучия на IV ступени), обилием волевых восходящих и нисходящих кварто-квинтовых интонаций. По мнению М.А. Гареевой, подобные типы интонаций входят в сферу героической лексики и часто используются в оперной музыке для характеристики персонажей, отличающихся «внутренней силой, отвагой и решительностью, возвышенностью и благородством чувств» [1, с. 87]. Ган Линь использует хорошо узнаваемые музыкальные лексемы для раскрытия концептуального плана эпизода. Мифологический образ богини Нюй-вы содержит огромный пласт героической тематики, что обуславливает введение героической лексики в музыкальную ткань сочинения.

3 эпизод – «Очищение разноцветных камней для починки неба» [Refine Colorful Stones to Mend the Sky] второй части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» – связан с деянием, в котором наиболее ярко раскрывается героическая функция богини: стремясь ликвидировать последствия природного катаклизма (разрушение пределов–опор земли, по другой версии – столкновения вод реки и горы) и восстановить космическое равновесие, Нюй-ва расплавил разноцветные камни и заделала ими образовавшуюся в небе дыру, усмирила разбушевавшиеся воды, победила черного дракона, олицетворяющего мировое зло.

Дважды (da саро) проводится хоровой фрагмент, прославляющий подвиги Нюй-вы: «Ты облачена в облака, ветер, дождь, гром, / Ты со священным камнем в руке, летишь в воздухе, / Моя любящая мать, моя решительная мать, / Потомки не могут забыть тебя, Сердце наполнено любовью и надеждой». Композитор использует тесситурно плотную



хоральную фактуру в изложении партий женского и мужского составов хора, обеспечивая монолитность звукового потока и артикуляционную четкость фразировки. Чрезвычайно эффективными являются небольшие фрагменты полихорности, разделения вокальной партитуры на пласты, которые в силу различия мелодических и ритмических формул обретают свойства диалогизма и состязательности.

В целом отметим, что трактовка образа Нюй-вы во 2 части «Богиня Нюйва чинит небо» симфонической хоровой поэтической драмы «Миф о Китае» характеризуется следующими особенностями:

– демонстрацией эволюции трактовки мифологического образа Нюй-вы как богини-прародительницы людей (1 эпизод «Материнская земля»), лирического персонажа (2 эпизод «Жизнь в любви») и актуального примера для современного человека и общества в преодолении разрушительных тенденции времени (3 эпизод «Очищение разноцветных камней для починки неба»);

– продолжением в драматургии 2 части линии последовательно-сюжетного типа программности, раскрываемой в сюжетных заголовках части и ее эпизодов. Картинную программность можно выявить в начале 1 эпизода, рисующего пленэрную идиллическую картину;

– усилением черт театральности при помощи активизации тембродифференциальной красочности инструментального звучания, преобладанием экспонирования над разработочностью в процессе музыкального развития, опоре на сюитный принцип построения части, раскрывающей разные грани мифологического образа Нюй-вы;

– преобладанием лирического начала в драматургии части. Мифологический образ Нюй-вы раскрывается преимущественно с позиций любви к людям, в поэтическом тексте подчеркивается материнская и созидательная функция. Лирическая линия уравнивает и даже превосходит эпико-героическую. Данная тенденция обусловлена социокультурными традициями трактовки женских мифологических персонажей, являющихся образцом для обретения национальной и гендерной идентичности в китайском обществе. В образе Нюй-вы современный человек осознает важность культуры эмоций, основанных на любви, сострадании, творческом созидании, стоящих на вершине этической иерархии любых сообществ и, вопреки идеологии, чаще всего трактуемых субъективно и лирически окрашенными. Лирический модус 2 части симфонической поэтической драмы «Миф о Китае» выявляется в песенном характере музыкального тематизма и опоре на репризные формы, которые продлевают и закрепляют основное образно-эмоциональное содержание эпизодов.

Изучение интерпретаций мифологического образа Нюй-вы в современном китайском музыкальном искусстве показало, что они характеризуются неизменным интересом композиторов,



режиссеров и зрителей к национальному культурному наследию и творческим подходом в его воплощении в художественных проектах. Сочетание традиционности и инновационности в использовании мифологических сюжетов, приемов народных танцев, темброкolorистических возможностей национальных инструментов придает актуальность художественным поискам композиторов и делает их сочинения востребованными у публики. Дальнейшее изучение приемов и способов воплощения мифологических образов и сюжетов в современных художественных произведениях представляется перспективным направлением дальнейших исследований.



### ЛИТЕРАТУРА



1. Гареева М.А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта : Дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Уфа, 2017. – 202 с.
2. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
3. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / Пер. с кит. Э.М. Яншиной. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1977. – 236 с.
4. Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : исследование. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. – 656 с.
5. Рифтин Б.Л. Нью-ва // Мифы народов мира / Энциклопедия в 2-х т. Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – К – Я. – С. 232-233.
6. Фу Ичэн, Фоменко Е.С. Неофольклористские тенденции в музыке китайских композиторов «новой волны» // Искусство и образование. – 2023. – № 5 (145). – С. 62-69.
7. Цзи Яньи. Искусство китайской бамбуковой флейты // Сборник статей по итогам проведения V Международной научно-практической конференции «Научные исследования и инновации» (г. Саратов, 2021). – С. 395-399.
8. Чэнь Ж., Зайцева М.Л. Специфика воплощения героических образов в танцевальной драме «Ньюва» Пекинского театра песни и танца (2011 г.) // Музыковедение. – 2023. – № 3. – С. 23-28.
9. Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-164-174.

**CHEN RUI**

Graduate student of the  
Department of Solo Singing and Choral Conducting of the  
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [9904802@qq.com](mailto:9904802@qq.com)

**THE IMAGE OF NÜWA IN CONTEMPORARY CHINESE MUSICAL ART**

**ANNOTATION.** The article is devoted to the manifestation of neo-mythologism in contemporary Chinese musical art. Using the example of the mythological image of Nüwa, it reveals its socio-cultural, axiological, and artistic value in Chinese culture and art. Based on the material of the dance drama "Nüwa" of the Beijing Song and Dance Theater (composer Liao Yun, director Tao Chen, 2011), the dance drama "The Legend of the Wind Blowing" of the Sichuan Opera and Ballet Theater (director Ma Lin, 2019), 2 parts of the symphonic choral poetic drama "The Myth of China" by Gan Lin the author traces the dramatic development of one of the leading images of Chinese mythology – the creator of mankind, Nüwa. The study incorporates the conclusions about the peculiarities of the interpretation of the mythological image, the specifics of the director's decisions and composing techniques in selected works.

**KEYWORDS:** musical art of modern China, symphonic choral poetic drama "The Myth of China", Gang Lin, mythological images in art, Nüwa.

**Ли Ли**аспирант Школы искусств и гуманитарных наук  
(Департамент искусства и дизайна)  
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»научный руководитель  
доктор искусствоведения,  
профессор Школы искусств и гуманитарных наук  
(Департамент искусства и дизайна)  
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»**АЛЕКСЕЕВА Г. В.**

## **РОЛЬ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ: ПЕРЕКРЕСТНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И ИДЕНТИЧНОСТЬ**

**Аннотация.** В статье рассматривается роль христианской иконографии в китайской живописи. Выявлено, что проникновение христианских идей в Китай было связано именно с миссионерами-иезуитами в период конца династии Мин и начала династии. Проанализированы перекрестные культурные влияния и идентичность. Отмечено, что интерпретация христианских идей, изображенных на иконах, в живописи осуществлялась посредством насыщения художественных стилей и формирования уникальности повествования и отражения целого сюжета. Определены тенденции китайской живописи, связанные с влиянием христианской иконографии. К ним отнесены: процессы адаптации и интерпретации традиционных художественных традиций, использование линейной перспективы, цветовая палитра и орнамент, композиция. Сделан вывод о том, что уникальность взаимодействия позволяет говорить о наличии баланса между христианской иконографией и китайской живописью с сохранением идентичности не только самого художника, но и китайской самобытности.

**Ключевые слова:** христианская иконография, китайская живопись, адаптация, культурная интеграция, конфуцианство, религия.



Тема православия в Китае в последние годы активно обсуждается в церковных СМИ, научных конференциях. Наиболее частыми вопросами становятся образы Христа и Божьей Матери в библейской истории и их роль в китайской живописи. Православные художественные образы, созданные миссионерами в Китае, сохраняются в культуре страны несколько тысячелетий.

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ. Материалом исследования послужили научные источники по проблеме исследования.

Результаты и их обсуждение. Еще в 18 веке в Китае господствовало конфуцианство, основанное на канонах – цзин. Деятельность миссионеров была направлена на примирение христианства с китайскими традициями. Иезуиты рассматривали конфуцианство аналогично *lex naturae* (естественному закону [лат.]), «согласно которому жили первые люди до появления иудейской или христианской веры. Кроме того, он указывали на древний китайский монотеизм и в даосизме, и в неоконфуцианстве, а также «намекы на Спасителя, Троицу и другие христианские догматы» в классических книгах [Клаудиа фон Коллани, 2004, с. 92]. В этой связи стоит говорить о том, что на уровне религии такая тенденция оформилась в идею фигурализма, когда китайская и христианская мысли синтезировались и сформировались в единую уникальную систему. В основе образов лежит идея донести до человека Образ Божий, Божией Матери и святых, что отражало китайскую традицию восприятия мира, что связано, прежде всего, с тем, что до конца 19 века Китай отличался закрытостью и ограниченностью передачи художественного образа. При желании увидеть икону человек должен был совершить путешествие. Более того, в то время даже книги не были широко доступны. Культура той или иной местности развивалась обособленно, что способствовало формированию собственных художественных стилей. Тем не менее у миссионеров присутствовали опасения того, что образ Христа не будет воспринятым.

Иезуиты находили в конфуцианстве образы христианства, обосновывая это тем, что согласно древнему богословию «христианская Церковь, утвержденная на все времена и во всех местах, является всеобщей (кафолической), и что все религии и философские системы (а не только иудаизм) через христианство обрели свое завершение» [Клаудиа фон Коллани, 2004, с. 94].

Так появились изображения, сочетающие в себе не только техники и тематики китайской живописи, но и изображения Спасителя или апостолов китайцами. Несмотря на то, что это нарушает историческую достоверность, основная идея была в том, чтобы переосмыслить ценности



бытия, преподнести образ Христа в привычной обстановке и, тем самым, способствовать интеграции христианских мотивов в традиционное китайское искусство (Рис.1).



Рис. 1. Изображение христианских символов в китайской живописи (XVIII-XIX вв.)

Анализ научно-теоретических источников подтверждает, что проникновение христианских идей в Китай было связано именно с миссионерами- иезуитами в период конца династии Мин и начала династии Цин [Mungello, 2009, p. 45]. Уже в то время появились первые художники, сочетающие тот или иной стиль с традиционными китайскими мотивами и христианскими темами, например, Дж. Кастильоне [Bailey, 1999, p. 112]. Тем не менее политический характер стороннего влияния на господство конфуцианства вынуждал правительство напрямую или опосредовано воздействовать на китайскую живопись, что проявлялось в покровительстве или, наоборот, преследовании [Soothill, 1929, p. 180].

В период правления династии Цин христианское влияние ослабило свои позиции ввиду возрождения исконно китайских религиозных и философских традиций [Tiedemann, 2001, p. 725]. Однако влияние христианства на китайскую живопись по-прежнему сохранялось, в частности, сохранялись отдельные элементы и символы.

Изображение библейских сюжетов следует считать не просто иллюстрацией, а средством осмысления и духовного вовлечения в христианскую среду [Clark, 1996, p. 102]. Например, сюжеты, посвященные жизни Христа, Девы Марии и святых, иллюстрация проповедей, наставлений и др. направлены на осмысление важности размышлений, преданности, веры.

Одной из характерных черт китайской живописи под влиянием христианской иконографии является почитание святых и мучеников, а также благоговение перед теми, кто являл собой пример христианских



добродетелей и пострадал за веру [Palmer, 2001, p. 87]. При этом изображение достаточно часто включали атрибуты и символы возвышенного, например, крест, агнец и голубь, символизирующие искупление, жертвоприношение и Святой Дух [Ching, 1993, p. 132]. Такой символизм имел своей целью передачу религиозных концепций и реалий христианства.

В современном китайском искусстве христианская тематика развивается в рамках религиозного и культурного плюрализма [Bays, 2011, p. 158]. В этой связи стоит отметить, что исторический контекст принятия и переосмысления христианской иконографии в современном понимании представляет собой сочетание элементов, символов и тематических сюжетов, ранее чуждых традиционному китайскому искусству в целом, однако воспринимаемых как культурную ценность уже в собственном художественном стиле.

По мнению Д.Э. Мунгелло, западное влияние способствовало не только обмену идеями, но и интеграции христианским тем в китайское искусство [Mungello, 2009, p. 75]. Подобная интеграция позволяет говорить о трансформации идентичности, культурной ассимиляции, что привело к формированию собственной интерпретации христианских мотивов в рамках философского осознания культуры. Особенно ярко это проявилось в китайской живописи.

Р.Г. Тидеманн указывает на наличие двусторонних процессов принятия и сопротивления новым культурным тенденциям [Tiedemann, 2001, p. 482]. Первоначально чуждая традиционным китайским культурным ценностям христианская иконография постепенно адаптировалась к традициям конфуцианства, даосизма и буддизма. Так, изображение христианских событий, историй в китайской живописи часто включало традиционные китайские образы и символы, например, природы, животных, что позволяло передать контекст в рамках собственной аутентичной культуры [Soothill, 1929, p. 307].

Следует отметить, что влияние христианства на китайскую живопись привело к проявлению интереса к таким темам, как спасение человека, его психологическое состояние, что способствовало выражению духовности и эмоциональности [Bays, 2011, p. 195].

А. Кларк отмечает философский и духовный характер взаимодействия между культурами, которое проявлялось в эстетической ассимиляции, уважении и адаптации к местным традициям китайской культуры со стороны иезуитских миссионеров и стремлении китайских художников интегрировать христианские мотивы как компонент культурной ценности [Clark, 1996, p. 110]. При этом китайские художники стремились наряду с самобытным отражением традиционных ценностей синтезировать их с христианскими мотивами. К примеру,



раннехристианские тексты, обнаруженные в Китае, отражают синтез христианской и даосской мысли [Palmer, 2001, p. 59].

В своей работе В. Люн подчеркивает наличие сложностей межкультурного диалога в сфере церковных дискуссий, связанных с разными интерпретациями христианства, что проявлялось в стремлении соблюдать баланс между художественностью и теологической точностью [Leung, 1992, p. 87].

Современная интерпретация христианства в китайской живописи отличается тем, что художники в своем творчестве по-разному применяют иконографическую традицию. С одной стороны, современный художник способен выразить понимание гуманистических идей (сострадание, божественность) через призму христианских мотивов, с другой, может сопоставить Мадонну с буддийскими богинями и тем самым показать историческое взаимодействие разных религий и художественных тенденций.

Исходя из проведенного анализа целесообразно определить тенденции китайской живописи, связанные с влиянием христианской иконографии.

1. Процессы адаптации и интерпретации традиционных художественных традиций, в частности, сначала дополнение христианскими мотивами привычных изображений посредством определенных элементов, символов, образов, направленных на знакомство и переосмысление другой культуры (Рис.2).



Рис. 2. Изображение христианских символов в китайской живописи (XVIII-XIX вв.)

В дальнейшем стали видоизменяться целые изображения, когда не только отдельные символы, но в целом образы и сюжеты были представлены в христианской манере (Рис.3.)

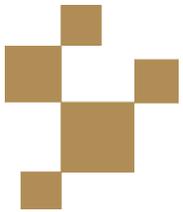


Рис. 3. Изображение христианских символов в китайской живописи (XIX вв.)

Таким образом, происходила интерпретация христианских идей, изображенных на иконах, в живописи, посредством насыщения художественных стилей и формирования уникальности повествования и отражения целого сюжета.

2. Использование линейной перспективы является наиболее яркой трансформацией традиционной китайской живописи. Плавное, почти бесплотное пространственное расположение под влиянием западной концепции глубины и трехмерного пространства приобрело динамизм, объем и реалистичность. При этом традиционные тематики китайской живописи обогатились новыми христианскими сюжетами и мотивами за счет использования китайских символов, художественных фигур и повествования, например, искупление, божественная природа Христа передаются посредством китайских пейзажей, вкрапления библейских притч. В качестве примера можно привести притчу о добром самаритянине, изображенной в обстановке китайской деревни, а персонажи одеты в традиционные китайские одежды.

3. Цветовая палитра и орнамент в китайской живописи под влиянием христианской иконографии постепенно приобрели более сложный и широкий характер по сравнению с традиционным более сдержанным и минималистичным, в частности, внедрением более ярких оттенков и деталей, слиянием техник, что привело к соединению двух культурных и художественных тенденций.

4. Композиция также трансформируется под влиянием христианской иконографии, в частности, это проявляется в использовании света и тени, которое постепенно находит свое отражение в традиционном китайском монохроматизме и плавности линий.



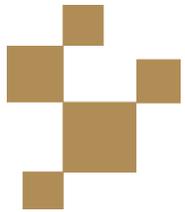
Таким образом, на основании вышеизложенного целесообразно сделать следующие выводы:

1. Христианская иконография оказала значительное влияние на китайскую живопись. При этом влияние не ограничивается заимствованием христианских мотивов и образов, а имеет комплексный характер, связанный с интеграцией тематики, философии, самобытности смыслов и символов.

2. Христианские мотивы и образы глубоко ассимилировались в китайской живописи наряду с сохранением культурного своеобразия, что свидетельствует о взаимной проницаемости культурных границ, возможности межкультурного диалога.

3. Историческая преемственность христианской иконографии в китайской живописи указывает на пересечение традиций, интеграцию мотивов и образов в современное творчество.

4. Уникальность взаимодействия позволяет говорить о наличии баланса между христианской иконографией и китайской живописью с сохранением идентичности не только самого художника, но и китайской самобытности.



ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
2. Гао Минлу. Китайское авангардное искусство. – Наньцзин: Изд-во Цзянсуского изобразительного искусства, 1997. – 296 с.
3. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи Старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 440 с.
4. Клаудиа фон Коллани. Фигурализм — начало и завершение контекстуальной теологии в Китае // Китайский благовестник. – 2003-2004. – М., 2004. – С. 92.
5. Ли Вэймин. Гао Цзяньфу и план возрождения китайской живописи. – Шанхай: Изд-во шанхайской каллиграфии и живописи, 1999. – 176 с.
6. Пан Пу. Культурные национальные и современные черты. – Пекин: Мира, 1988. – 226 с.
7. Тэн Гу. История живописи Тянь и Сун. – Цзилинь: Изд-во Цзилинь Китая, 1933. – 606 с.
8. У Яохуа. Исследование изобразительного искусства. – Цзянсу: Изд-во изобразительного искусства, 1997. – 160 с.
9. Хун Цзайсинь. Хрестоматия по китайской живописи. – Шанхай: Изд-во народного искусства, 1989. – 72 с.
10. Цай Юаньпэй. Эстетическая хрестоматия Цай Юаньпэй. – Пекин: Изд-во пекинского ун-та, 1983. – 63 с.
11. Clark Anthony E. Christianity in China: From the Eighteenth Century to the Present. – Stanford University Press, 1996. – 320 p.
12. Mungello D. E. The Great Encounter of China and the West, 1500–1800. – Rowman&Littlefield, 2009. – 282 p.
13. Bailey Gauvin Alexander. Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773. – University of Toronto Press, 1999. – 224 p.
14. Ching Julia. Chinese Religions. – Macmillan, 1993. – 278 p.
15. Leung Beatrice. Sino-Vatican Relations: Problems in Conflicting Authority, 1976-1986. – Cambridge University Press, 1992. – 310 p.
16. Palmer Martin. The Jesus Sutras: Rediscovering the Lost Scrolls of Taoist Christianity. – Ballantine Books, 2001. – 304 p.
17. Soothill William Edward. A History of Christian Missions in China. – The Macmillan Company, 1929. – 530 p.
18. Tiedemann R.G. (ed.). Handbook of Christianity in China, Volume One: 635-1800. – Brill, 2001. – 964 p.
19. Bays Daniel H. A New History of Christianity in China. – Wiley-Blackwell, 2011. – 241 p.

**Li Li**

Graduate student of the  
School of Arts and Humanities (Department of Art and Design)  
Far Eastern Federal University (Russia, Vladivostok)

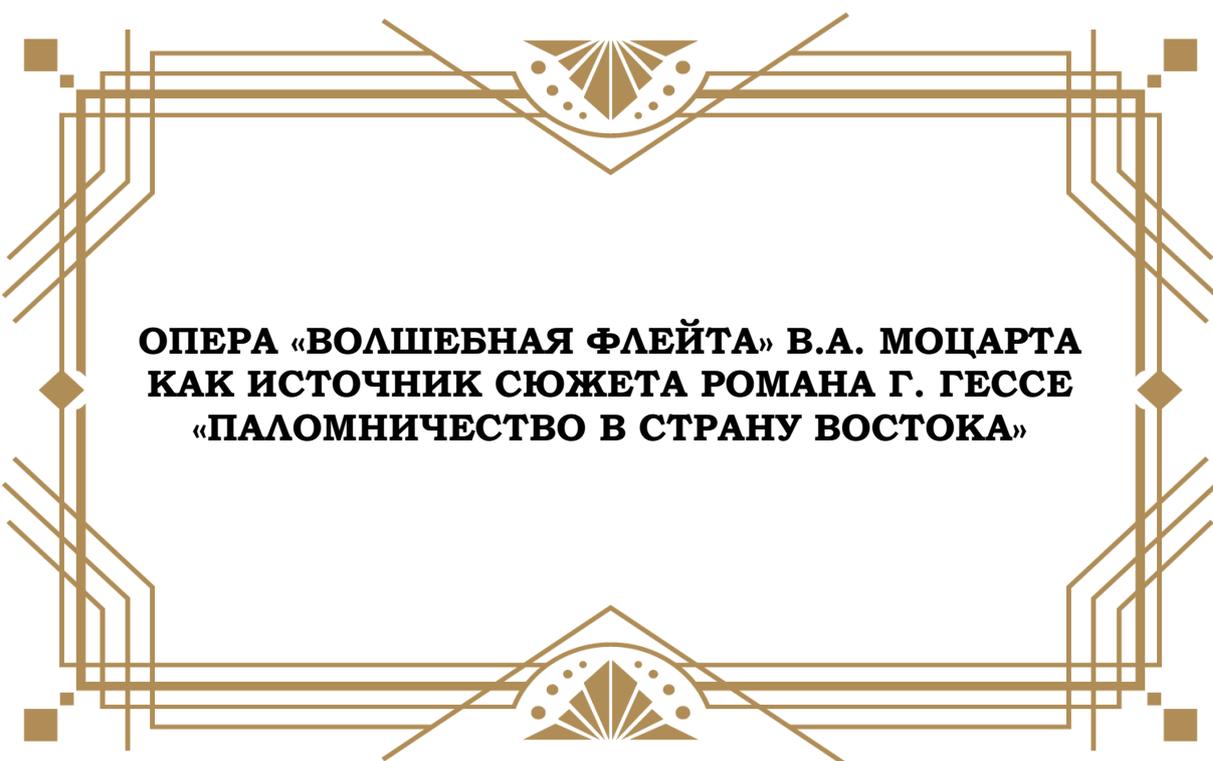
### **THE ROLE OF CHRISTIAN ICONOGRAPHY IN CHINESE PAINTING: CROSS-CULTURAL INFLUENCES AND IDENTITY**

**ANNOTATION.** The article examines the role of Christian iconography in Chinese painting. It reveals that the penetration of Christian ideas into China was associated precisely with Jesuit missionaries during the period of the end of the Ming dynasty and the beginning of the dynasty. The author explores cross-cultural influences and identities. It is noted, that the interpretation of Christian ideas in icons, in painting was carried out through the saturation of artistic styles and the formation of a unique narrative and reflection of the whole plot. The trends in Chinese painting associated with the influence of Christian iconography are pointed: the processes of adaptation and interpretation of traditional artistic traditions, the use of linear perspective, color palette and ornament, composition. As for the conclusion, the uniqueness of the interaction suggests that there is a balance between Christian iconography and Chinese painting, preserving the identity of not only the artist himself, but also Chinese identity.

**KEYWORDS:** Christian iconography, Chinese painting, adaptation, cultural integration, Confucianism, religion.

**Элькан О. Б.**

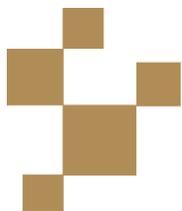
доктор искусствоведения,  
профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская художественно-  
промышленная академия им. А. Л. Штиглица»  
e-mail: [olga.elkan@mail.ru](mailto:olga.elkan@mail.ru)



**ОПЕРА «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» В.А. МОЦАРТА  
КАК ИСТОЧНИК СЮЖЕТА РОМАНА Г. ГЕССЕ  
«ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА»**

**Аннотация.** В статье анализируются параллели между сюжетами романа Г. Гессе «Паломничество в Страну Востока» и любимой оперы писателя – «Волшебной флейты» В.А. Моцарта. Хотя частично эти параллели восходят к фабуле сказочных произведений К.М. Виланда, послуживших основой для оперного либретто Э. Шиканедера, автор статьи полагает, что в романе они служат прямой отсылкой к опере «Волшебная флейта», в восхищении которой Гессе неоднократно признавался.

**Ключевые слова:** В.А. Моцарт, «Волшебная флейта», Г. Гессе, «Паломничество в Страну Востока», К.М. Виланд, «Оберон».



ольфганг Амадей Моцарт – великая музыкальная любовь Г. Гессе, в чем писатель неоднократно признавался публично. Это один из самых близких ему по духу композиторов. «... мне приходит в голову, – писал Гессе, – это слово, магическое слово [...] и я пишу его большими буквами через весь лист – МОЦАРТ. Это значит: у мира есть смысл и смысл этот ощутим для нас в своем подобии – музыке» [3, с. 194]. А самым любимым музыкальным произведением Гессе всегда была и оставалась великая опера В.А. Моцарта «Волшебная флейта», о которой главный герой «Степного волка» Г.Г., альтер эго самого Гессе, восклицает: «я люблю [ее – О.Э.] больше всего на свете!..» [4, с. 168]. Также своего рода данью уважения Гессе к «Волшебной флейте» осталось его стихотворение «С билетом на “Волшебную флейту”», написанный 24 ноября 1938 г. Этот стих вплоть до нашего времени цитируют десятки немецкоязычных авторов.

И.С. Бах и В.А. Моцарт были для Г. Гессе не просто любимыми композиторами, но – наряду с И.В. Гете – многолетними кумирами. У гессеведов, пишущих на эту тему, сложился даже определенный стереотип: влияние и «присутствие» В.А. Моцарта особенно явно представлено в «Степном волке», И.С. Баха – в «Игре в бисер» [См., напр.: 14, р. 42; 9, S. 19-29].

Как ни странно, исследователи до сих пор («не заметили») В.А. Моцарта там, где он особенно «бросается в глаза», – а именно в предпоследнем романе Гессе «Паломничестве в страну Востока». Правда, имя В.А. Моцарта лишь дважды встречается в тексте романа. Но оно обретает совсем иной «вес», если мы обратимся к сюжету оперы Моцарта «Волшебная флейта».

Пожалуй, ни одна опера в истории мировой музыки не породила такого количества всевозможных музыкальных и литературных «продолжений» и «переложений», как «Волшебная флейта». П. Брэнскомб, известный исследователь данной оперы, посвятил несколько работ скрупулезному анализу всевозможных литературных «римейков» и «сиквелов», написанных на текст ее либретто. «Драматурги пишут пьесы по её мотивам, театральные поэты – новые либретто, лирические поэты слагают стихи в её честь, прозаики делают собственный вклад, композиторы творят партитуры, более или менее твердо опирающиеся на заложенную Моцартом музыкальную базу...» [10, с. 15]. П. Брэнскомб рассматривает множество подобных попыток, начиная от еще одного гессевского кумира – И.В. Гёте, который в свое время так увлекся шедевром В.А. Моцарта, что загорелся идеей написать продолжение (которое он так и не завершил; однако влияние «Волшебной флейты» ощущается и в гётевской эпической поэме «Герман и Доротея», и в его величайшем шедевре «Фауст» [11, р. 167]), – и вплоть до наших дней. В своем обзоре П. Брэнскомб упоминает и стихотворение Гессе



«С билетом на “Волшебную флейту”», назвав его «очаровательным стихом» [10, с. 15]. Однако даже в таком подробном обзоре Г. Гессе были уделены лишь несколько строчек. «Паломничеству в страну Востока» места в нём не нашлось: П. Брэнскомб также «не заметил» Моцарта в этом романе. Хотя даже некоторые фрагменты упомянутого им стихотворения (написанного в 1938 г., уже после выхода в свет «Паломничества») могли бы дать повод к размышлениям. В стихотворении, посвящённом «Волшебной флейте», Гессе использует термин «Morgenlandfahren», а его роман – название которого переводят на русский как «Паломничество в страну Востока», – в оригинале называется «Die Morgenlandfahrt» [13]. Соответственно, немецкое существительное «Morgenlandfahren» так и переводят: «паломники в страну Востока» ...

По нашему убеждению, «Паломничество» совершенно определенно написано «по мотивам» «Волшебной флейты». Мы полагаем, что для каждого, достаточно хорошо знакомого с обоими произведениями, такой вывод должен представляться если не очевидным, то все же требующим серьезного внимания.

Гессе, как рассказывает он сам, мечтал когда-то написать оперу – такую, в которой бы нашла свое воплощение давняя его мечта: чтобы в ней отразилось все то, что писатель никогда не мог полностью отразить в литературных работах. Она должна воспевать природу, ее изначальную невинность, безбрежное богатство, долгий путь, который ей приходится проходить до соединения со своей «антитезой» – духом. И оперное воплощение этой идеи должно было быть настолько веселым и сверкающим, что напоминало бы радугу в небе. Гессе с юмором признается, что воплотить эту мечту в жизнь ему было не суждено: он «внезапно понял, что стремился с моей оперой не к чему иному, как к тому, что давно уже наилучшим образом осуществлено в “Волшебной флейте” ...» [4, с. 46. Выделено нами. – О. Э.]

Однако Гессе написал-таки свою «Волшебную флейту» – назвав ее «Паломничество в страну Востока».

«Волшебная флейта» – знаменитая опера-зингшпиль В.А. Моцарта на либретто Э. Шиканедера. У неё были свои «предшественники» – как музыкальные, так и литературные. Так, автор её либретто Э. Шиканедер перед тем поставил оперу «Оберон» по знаменитой поэме К.М. Виланда «Оберон, царь волшебников», а также «Философский камень», сюжет которой был почерпнут из изданного Виландом собрания сказок «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» [8, с. 211]. Для этой последней, поставленной за год до «Волшебной флейты», В.А. Моцарт даже написал дуэт. Частично из «Оберона» Э. Шиканедер взял и сюжет для либретто «Волшебной флейты». Основной источник – сказка «Лулу» и некоторые другие сказки из «Джиннистана». И в «Обероне», и в «Философском камне», и в «Лулу», как и чуть позднее



в «Волшебной флейте»), присутствовали «преследуемая парочка влюбленных, комический персонаж – дитя природы с подобающей подругой, добрый и злой гении, а также испытание огнем и водой» [1, с. 292].

К.М. Виланд (1733-1813) – известный немецкий писатель, земляк Гессе; последний, даже будучи многолетним добровольным изгнанником, в душе оставался патриотом своей «малой родины» – южнонемецкой Швабии. Он питал особую нежность к К.М. Виланду, почти всю свою жизнь прожившему в швабском городке Биберах-на-Рисе недалеко от Кальва, родного города Гессе.

Персонажей и сюжетные мотивы К.М. Виланда можно найти и в романе Г. Гессе «Паломничестве в страну Востока». Содержание поэмы «Оберон» – приключения рыцаря Гюона. Свои подвиги он, вместе с возлюбленной Амандой, совершает на Востоке – у Виланда, как и у Гессе, это Morgenland [15, S. 14]; вся поэма до сих пор не переведена на русский, но Е. Карабегова, сделавшая перевод XII песни, тоже использует оборот «страна Востока» [5].

Поскольку основные параллели и аналогии между «Паломничеством в страну Востока» и «Волшебной флейтой» можно найти в фабульной линии обоих произведений, для сравнительного анализа могут служить их сюжеты; представим здесь их краткие пересказы.

«Волшебная флейта»: сюжет. Принц Тамино обнаруживает себя в лесу, его преследует огромный змей. Он думает, что змея убил оказавшийся рядом птицелов Папагено, и тот «скромно» принимает его благодарность; на самом деле это сделали три дамы, служанки Царицы Ночи. В наказание за обман они вешают Папагено замок на рот, а Принцу показывают портрет прекрасной Памины, дочери Царицы.

Тамино, едва увидев портрет, влюбляется в девушку. Царица Ночи обещает выдать за него свою дочь, если он сумеет спасти Памину, похищенную злым волшебником Зарастро. Тамино клянется спасти девушку, и ему дается Волшебная флейта, способная защитить его от всех опасностей. Со рта Папагено снимают замок и отправляют его вместе с Тамино в качестве слуги – против его желания; для защиты ему даны волшебные колокольцы.

Волшебные инструменты – флейта и колокольчики – помогают Тамино и Папагено найти Памину, которая тоже сразу полюбила принца. Тамино узнаёт, что Царица обманула его: Зарастро – не злой колдун, а великий и мудрый жрец таинственного «храма познания и добра» [6]. Памина похищена им у зловещей Царицы Ночи с самой благородной целью: он защищает девушку от матери, горящей желанием получить власть над миром, используя для этого собственную дочь.

Согласно пророчествам, Тамино должен пройти множество испытаний, соединиться с Паминой и сменить Зарастро на его высоком



посту. Первое испытание – молчанием. Папагено, опять же против его воли, тоже вынужден его пройти, но не выдерживает и постоянно срывается; Тамино с честью проходит и его, и следующие за ним испытания огнем и водой. Памина добровольно присоединяется к нему; волшебная флейта помогает влюбленным пройти сквозь огонь и воду. Пара становится повелителями волшебного царства, Папагено, хотя и не выдержавший испытание, тоже находит себе подругу Папагено, войско Царицы Ночи терпит сокрушительное поражение.

«Паломничество в Страну Востока»: сюжет. Главный герой, названный автором Г.Г., присоединяется к движению, в рамках которого действуют представители духовной и культурной элиты не только современной автору эпохи, но и самых разных исторических периодов. Вместе с другими паломниками Г.Г. отправляется на Восток, мечтая найти арабскую принцессу Фатиму, в которую влюбился, только увидев ее портрет. По незнанию он предает интересы Ордена паломников – но, совершив искипительные действия, сам поднимается на вершину его иерархии.

В одном из главных героев («Паломничества») – оказывающемся на поверку главным героем романа, его протагонистом, – в «службе» Лео, явно прочитывается «предтеча» И. Кнехта – главного героя следующего романа Гессе, «Игра в бисер». Имени Лео постоянно сопутствует слово Diener («слуга», синоним немецкого Knecht); на протяжении почти всего текста романа мы видим его именно как преданного и незаменимого слугу, и лишь ближе к финалу выясняется, что именно Лео является в Ордене Высшим из Высших – титул, сопоставимый с титулом Кнехта (Магистр Игры) в контексте Игры в бисер. Таким образом, Лео, как и Кнехт в следующем романе, сочетает в своем лице две роли или две ипостаси: выступает как персонификация самой идеи «служения» и одновременно – как верховный иерарх некой духовной пирамиды.

На одной из последних страниц романа эти два понятия уже даже «официально» объединяются – Лео прямо называют здесь «служгой и Высшим из Высших Лео». Эту идею двойственности образа особенно ярко выражает финальная метафора романа: Г.Г., сам до той поры подвизавшийся на самых нижних ступенях иерархии Братства, во-первых, внезапно оказывается «обязан войти в круг Высших и занять там свое место [2, с. 55]; во-вторых, тот же Г.Г. обнаруживает в архиве Ордена «двойную» статуэтку, в которой узнает изображение самого себя и Лео. «... я понял, – повествует он, – что мой образ скоро совсем растворится и переплывет в образ Лео, питая его и усиливая...» [2, с. 554]

Выделим теперь особенно явно совпадающие детали обоих рассматриваемых произведений. Место действия – условный «Восток»: у Гессе это Morgenland («страна Востока»), у Моцарта – Египет.

Члены «особого отряда» паломников, который встретил Г.Г., «только и говорили, что про Африку и пленную принцессу»; Египет, место действия



«Волшебной флейты», находится в северной Африке, а главная ее героиня – как раз «пленная принцесса», дочь Царицы Ночи Памина.

Строго иерархически организованное духовно-религиозное сообщество жрецов – подвижников Зарастро в опере Моцарта – весьма напоминает Братство (или Орден) паломников в страну Востока в романе Гессе.

Тамино выступает в свой героический поход с целью найти принцессу (дочь Царицы) Памину. Музыкант Г.Г. вступает в Братство паломников в страну Востока и присоединяется к их походу, имея, в том числе, и собственную цель и мечту – разыскать арабскую принцессу Фатиму (Fatme).

Здесь, кстати говоря, еще одна очевидная аллюзия – одновременно и на Виланда, и на «Волшебную флейту», сюжет которой, как уже отмечалось, во многом повторяет сюжет «Оберона». Оберон, помогающий влюбленной паре король эльфов, дарит Гюону волшебный рог – аналог волшебной флейты у Моцарта, подаренной Тамино Царицей Ночи, поначалу ему покровительствующей. Гюона сопровождает верный слуга Шеразмин, который в итоге всех приключений также находит себе на Востоке подружку по имени Фатмэ, или Фатима (Fatme) – «тезку» восточной принцессы, которую у Гессе ищет Г.Г.

Тамино впервые видит принцессу Памину на портрете в медальоне, который вызвал в его сердце целый вихрь «странных чувств» [6]. Г.Г. впервые «встречает» принцессу Фатиму на страницах «Тысячи и одной ночи»; а ближе к финалу романа он находит в архиве Братства ящичек с именем Фатимы: «Там лежал крошечный медальон с крышечкой, и в нем – миниатюрный портрет, мгновенно напомнивший мне все тысяча и одну ночь, все сказки моей юности, все мечты и желания того великого времени, когда я, чтобы отправиться за Фатимой на Ориент, стал послушником и просил принять меня в Орден...» [2, с. 544].

Моцарт показывает Тамино (как и Гессе своего героя) в самых разнообразных ситуациях, зачастую сложнейших, требующих для своего разрешения невероятного напряжения всех сил, – ситуациях, которые формируют его характер и мировоззрение и включающих в себя, помимо прочего, моменты горестных размышлений и тяжелых разочарований в самом себе и в жизни, вновь сменяющихся, однако, верой в победу добрых сил [7, с. 45].

Тамино, конечно, находит свою Памину, как и Папагено свою Папагену. Мечта Г.Г. отыскать Фатиму не сбывается, зато в ходе путешествия он «встретил и полюбил Нинон, по прозвищу Чужеземка [...] она ревновала к принцессе моей мечты Фатиме и, скорее всего, не зная того, сама была Фатимой...» [2, с. 515]. Под прозвищем «Чужеземка» здесь скрывается третья жена Гессе Нинон, в девичестве *Ausländer* (нем. «иностранец, иностранка»).



Оба главных героя получают в руки магические артефакты: Тамино – волшебную флейту, а Г.Г. – кольцо Братства паломников в страну Востока, описание которого взято напрямую из «Оберона» Виланда: «Все силы четырех стихий смиряет / Оно одним явлением своим, / Зверей лютейших покоряет, / И сам Антихрист дрогнет перед ним...» [2, с. 509]

В обоих случаях и «господин», и «слуга» – музыканты. Тамино играет на волшебной флейте, Папагено на свирели, Г.Г. – скрипач, Лео использует в качестве «инструмента» свою виртуозную способность к художественному свисту. Свирель Папагено в романе «оборачивается» также свирелью, на которой играет другой паломник – Пабло. Это один из важных персонажей «Степного волка», в котором он выступал неким воплощением одновременно автора, главного героя и В.А. Моцарта. В «Паломничестве» же В.А. Моцарт является «в наряде Пабло», а самого Пабло мы трижды «слышим» играющим на свирели [2, с. 518-519].

Ключевые, кульминационные эпизоды как оперы В.А. Моцарта, так и романа Г. Гессе:

– специальные инициатические испытания, которые должны пройти герои, в их числе – испытание молчанием (Г.Г. Тамино и даже Папагено с замком, наложенным феями на его рот);

– торжественные заседания сонма высших должностных лиц – будь то «храм добра и знания» в опере или Братство паломников в страну Востока в романе, на которых Тамино и Г.Г. признаются достойными предназначенной им судьбы, и им вновь вручаются временно отобранные у них магические артефакты: к Тамино возвращается волшебная флейта, к Г.Г. – потерянный им перстень.

Образ Лео у Гессе, при сопоставлении его с оперными персонажами, как бы двойится (излюбленный литературно-психологический прием данного автора):

1. С одной стороны, «слуга Лео» – это, конечно, Папагено, слуга принца Тамино, простой, веселый и неприязнительный. Вот самохарактеристика Папагено при первом своем появлении на сцене: «Я самый ловкий птицелов, я молод, весел и здоров!..» [6] А вот как Г. Г. характеризует «слугу Лео»: в сравнении с другими паломниками, говорит он, Лео «казался простым и естественным, таким краснощеким, здоровым и дружелюбно-нетребовательным» [2, с. 516].

«Куда б зайти мне ни пришлось, повсюду я желанный гость!» [6] – продолжает Папагено. Г.Г. утверждает, что Лео всегда располагал к себе остальных людей, практически даже не прилагая к этому специальных усилий, «покорял» всех, его «все любили» [2, с. 515].

Скромность Папагено, конечно, сомнительна, зато его талант птицелова и игрока на дудочке сомнений не вызывает: «В лесу все птички мне родня, свирель их манит, а не я ...» [6] Г.Г. же вспоминает, как Лео, постоянно что-то напевавший или насвистывавший, с тем же постоянством



оказывался окружен какими-либо животными, собаками и птицами, которые всегда очень к нему привязывались; птиц он мастерски приручал, и даже бабочки всегда садились на него. Наконец, как выясняется, даже его путешествие в страну Востока одной из главных целей имело желание, подобно библейскому царю Соломону, «понимать язык птиц...» [2, с. 515-516]

Таким образом, «черта, обессмертившая оперный комедийный образ, — органическая связь Папагено с природой, придавшая ему поэтические черты» [7, с. 46], не менее характерна и для образа Лео в романе.

2. С другой стороны, образ Лео – оказавшегося, к великому удивлению Г.Г., Высшим из Высших в совете Братства, – сопоставлен с образом мага и мудреца Зарастро, «Высшего из Высших» среди жрецов Храма Мудрости. Вот как у Моцарта трактуется образ Зарастро, предстающий перед зрителем в его заглавной арии: «Уже внешнее сочетание моления (Зарастро) с хором, подхватывающим заключительные слова молитвы наподобие рефрена, создает религиозный оттенок [...] Не без основания в этой молитве находили добровольное религиозное признание самого мастера» [1, с. 334]. Описание Лео, идущего к трону, вполне можно было бы отнести и к оперному Зарастро: «Бережно, смиренно, покорившись служению, нес он свое сверкающее достоинство ...» [2, с. 546].

Кроме того, оба этих образа переживают в произведениях кардинальную метаморфозу: злой колдун Зарастро оборачивается мудрым и добрым волшебником, «слуга» Лео – высшим иерархом в руководстве Ордена. Изумление и первоначальное недоверие Тамино при этом известии, как в зеркале, отражается в изумлении и первоначальном недоверии Г.Г., узнавшего о «высшем» статусе Лео. И как приятие Тамино новой роли Зарастро становится первым его шагом к собственной духовной победе, так и для Г.Г. наиболее серьезным импульсом к собственному духовному преображению становится это «преображение» Лео.

В итоге же Лео оказывается связан и с образом принца Тамино, который после всех пройденных им испытаний занимает место Зарастро, – а, значит, одновременно и (как ни парадоксально это прозвучит) с образом найденной Тамино принцессы Памины, поскольку отныне править волшебной страной они станут вдвоем. «Роль» же Папагено – боязливого и нерадивого слуги при мудром и мужественном господине – при этом переходит к Г.Г., на протяжении десятков страниц ищущего Лео, которого он потерял когда-то во время их совместного похода в страну Востока.

Однако и Г.Г. в итоге собственных испытаний присоединяется к сонму Высших – как Тамино, выдержавший испытание, вместе с Паминой



присоединяется к сонму мудрых властителей волшебного царства. Хор в опере поет о Тамино с Паминой: «Пусть они получают среди вас свое место!..» [6]; Г.Г. объявляют, что он «обязан войти в круг Высших и занять там свое место» [2, с. 560].

Общим для всех этих персонажей является то, что к власти, которой они обладают или которую обретают, они не стремятся изначально, как к возможности удовлетворить свои эгоистические потребности. Для них власть – не прихоть, а судьба, «свой путь», требование их Самости, налагающее на них высочайшую ответственность; в них говорит и действует «закон служения».

В пользу вывода о «сгущении» образов Г.Г. (который, перечисляя «основателей и братьев» Ордена паломников в страну Востока, первыми называет Зороастра и Лео, которому «должно было возрастать» [2, с. 564]), выступают слова, сказанные Гессе о Гарри Галлере из «Степного волка» – еще одного его романа, насквозь проникнутого «духом Моцарта»: «Гарри состоит не из двух натур, а из сотен, из тысяч ...» [2, с. 138].

Сравним эти слова с общей характеристикой моцартовских персонажей, данной юнгианкой Д. Кёнигсбергер: «все главные персонажи “Волшебной флейты” представляют “соединенные” фрагменты одного существа, одной психе – одной души...» [12, р. 279]

И образы Папагено и Зарастро у Моцарта, казалось бы, несходные – оказываются, как ни неожиданно, некоторым образом слиты и едины. Как полагают музыковеды [7, с. 56], тему их единства наверняка сознательно проводил композитор, и она же наверняка привлекла внимание Гессе, придавшего Лео черты сходства одновременно с обоими персонажами оперы.

Крайне многозначительная деталь гессевского текста – свист «слуги Лео», постоянно аккомпанирующий его появлениям в романе и служащий прямой аналогией важнейшего лейтмотива «Волшебной флейты» – простенького пятинотного мотивчика, который Папагено раз за разом извлекает из своей свирели, то сзывая птиц, то призывая потерявшегося Тамино. По пятинотной мелодии дудочки зритель узнает о присутствии Папагено; услышанный Г.Г. мелодичный свист подсказывает ему, что он, наконец, нашел Лео:

«... я услышал мелодию то ли романса, то ли танца, то ли уличной песенки. [...] Кто-то насвистывал самый незамысловатый мотив, однако выводил при этом такие легкие и чарующие рулады, удивительно нежные, невероятно чистые, что слушать их было приятно и естественно, как птичье пение. Я стоял и вслушивался, околдованный и вместе с тем странным образом смущенный, хотя и без единой мысли. А если мысли все же мелькали, то скорее всего о том, что человек, умеющий так свистеть, должен быть очень счастливым и очень милым».



«Но в следующее же мгновение до меня вдруг дошло, что этот свист является исполнением всех моих желаний, что свистит Лео».

«... вышел человек; его походка была того же рода, что и прежде свист: легкая, игривая, но подтянутая, здоровая, молодая [...] Теперь, только теперь я вспомнил, что и тогда, во время путешествия к земле Востока, однажды слышал, как он свистит...» [2, с. 531-532]

Удивительно, но Г. Гессе сумел даже, используя одни лишь доступные ему выразительные средства художественной прозы, передать «на бумаге» крошечный по занимаемому им объему партитуре, но колоссальный по своей философской нагрузке музыкальный парадокс: крайне незатейливый и неприхотливый пяти нотный мотивчик дудочки Папагено звучит почти «нота в ноту» также и в начале самого знаменитого пассажа самой знаменитой арии оперы, а именно во второй арии Царицы Ночи, «Der Hölle Rache» («Мечь преисподней»). Этот изощренно-виртуозный, сложнейший технически (голос доходит до фа<sup>3</sup>), самый запоминающийся фрагмент оперы задуман «не как украшение и не как разрядка, а, напротив, как предельное, мощное усиление аффекта [...] Вероятно, нашему враждебному колоратуре времени это место кажется пустяковой сверкающей мишурой, если не вовсе пародией. Современники же Моцарта [...] воспринимали эти пассажи иначе. На них такие вокализы (и как раз в таком окружении) производили впечатление мрачной, отрешенной от действительности колдовской силы...» [1, с. 329].

Это совпадение уже было обнаружено известным музыковедом Е.С. Чёрной, сравнившей знаменитую фиоритуру из арии Царицы со свирельным наигрышем – имеется в виду как раз мотивчик, с которым постоянно ассоциируется птицелов Папагено, – объясняя это следующим образом: «царица, отрекаясь от дочери, говорит о разрыве тех связей, которые создала природа. Слово природа и породило в воображении композитора свирельный призыв, отзывающийся эхом и теряющийся где-то вдалеке...» [7, с. 56]

Отмеченный «парадокс» как нельзя лучше отвечает представлению Г. Гессе о жизни, которая, как он утверждал в «Степном волке», «вершится между несметными тысячами полярных противоположностей»: максимально простая мелодия дудочки наивно-добродушного Папагено, ставшая его «музыкальной эмблемой», звучит в кульминационный момент фантастически сложной и изощренной арии, исполненной гнева, ярости и болезненной жажды мести, оказываясь тем самым глубоко запрятанной «музыкальной эмблемой» самого мрачного и зловещего персонажа оперы, олицетворяющего самые темные глубины и бездны мироздания и человеческой души...

Сравним у Г. Гессе: «Нынешний свист был из того времени, и все же он показался мне совсем другим! У меня сжалось сердце: о, сколь



многое стало с тех пор другим – небо, воздух, времена года, мечты, сон, день, ночь! Как сильно, как ужасно все изменилось для меня, когда я услышал этот свист, ритм знакомых шагов; благодаря им я вспомнил былое, и оно проникло в меня невероятным блаженством и болью...» [2, с. 530]

Наконец, финал оперного сюжета, его апофеоз – победа сил «добра и знания» над грозным воинством Царицы Ночи: «Соперница света бежала сама. Сиянием солнца рассеялась тьма!... Сквозь ночь путь пройден!... Спасла вас победа от мрака и бед. Да здравствует мудрость, и разум, и свет!..» [6] – максимально гармонирует с ключевым для романа Г. Гессе поэтическим понятием *Morgenland* – «страна Востока», в буквальном переводе «страна Утра».

Объединяет произведения Г. Гессе и В.А. Моцарта также мотив духовного Ордена или Братства: воображаемых (Орден паломников в страну Востока, братство жрецов – сподвижников Зарастро) и реального (Орден масонов). Общеизвестно, что «Волшебная флейта», последнее творение В.А. Моцарта, которому суждено было стать его «духовным завещанием» (Моцарт умер вскоре после премьеры), – опера «масонская». Так её часто и называют: *masonic opera* – этой теме посвящено уже целое собрание работ, включая специальные монографии [7, с. 45]. Лучшие умы Германии, самые блестящие представители ее культуры в разные эпохи принадлежали к масонскому ордену – в том числе, например, столь любимые Гессе Гете и Виланд; известными масонами были и Шиканедер с Моцартом. Моцарт вступил в масонскую ложу в 1785, в том же году к нему присоединился его отец, а немного позднее – лучший друг, композитор Гайдн [7, с. 56], и наиболее вероятный кандидат на роль реального прототипа Зарастро из их окружения – ученый-естествоиспытатель Игнац фон Борн.

Само название оперы глубоко символично; оно не просто «определяет» предмет (инструмент), о котором пойдет речь. Волшебная флейта помогла Тамино достичь его высоких целей. «Волшебная флейта» Шиканедера-Моцарта, по замыслу ее создателей, призвана была сыграть ту же роль, только уже для всего человечества. Решению этой задачи должны послужить «символические мотивы любви, мудрости, разлуки, долга и особенно мотив флейты, который, варьируясь, проходит через все партии оперы, символизируя возвышающее действие искусства» [7, с. 56]. Первое издание либретто оперы было снабжено литографиями двух гравюр: на одной – портрет Шиканедера в «птичьем» костюме Папагено, роль которого он исполнял; на другой – масонские символы: пирамида, угольник и лопатка и множество других. В то время эти символы были всем хорошо понятны. Кроме того, и в самом либретто «Шиканедер [...] совершенно явно оперировал символами масонства» [8, с. 36].



«Зарастро и его жрецы олицетворяют веру в победу света, гуманности, в братское единение» [8, с. 36]. Дань масонской символике – и противостоящие друг другу «троицы» второстепенных персонажей: три служанки Царицы, три мальчика-«гения». «Обусловленные масонской символикой числа три, вообще играющего в “Волшебной флейте” большую роль, они придают ее строению завершенную симметрию» [1, с. 310].

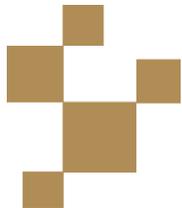
Последняя опера Моцарта, в связи со своим «масонским» содержанием, имела, помимо своего общечеловеческого и антивоенного пафоса, и выраженный политический подтекст, актуальный для своего времени. Ее символы были хорошо понятны большей части аудитории. В период правления Иосифа Второго отношение к масонам было вполне терпимым. Однако, когда на престол взошел Леопольд Второй, положение изменилось. Его мать Мария Терезия всячески преследовала и подавляла «еретическое» масонское движение, и массовый зритель вполне определенно узнавал ее черты в образе Царицы ночи [8, с. 36]. Гессе завершил «Паломничество» в 1932 г. – за год до прихода к власти национал-социалистов; возможно, он, хотя и покинувший родину, подобно многим своим соотечественникам, уже почувствовал угрозу, и это обстоятельство также сыграло свою роль при выборе им «объекта» литературно-музыкального ребуса. В романе он так описывает окружающую атмосферу: «... наша страна была полна спасителей мира, пророков, их последователей, предчувствий конца света, надежд на основание Третьей Империи... [Третьего Рейха. – О. Э.]» [2, с. 508] Правда, «абсолютно отрицательных» персонажей в самом романе мы не найдем; с образом зловещей Царицы Ночи возможно сопоставить лишь единственный эпизод, в котором глухо упомянута «цепь преследований, посредством которых давнишний враг силился погубить наше предприятие [паломничество в страну Востока. – О. Э.]...» [2, с. 520]

Таким образом, многочисленные свидетельства, прямые и косвенные, убедительно подтверждают наше предположение о том, что опера В.А. Моцарта «Волшебная флейта» послужила источником сюжетной фабулы для романа Г. Гессе «Паломничество в страну Востока».



ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г.В. А. Моцарт: в 2 ч. / Герман Аберт; пер. с нем., коммент. К.К. Саквы. – М.: Музыка, 1990. – Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. – 560 с.
2. Гессе Г. Игра в бисер: сборник / Г. Гессе; пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. – М.: АСТ, 2014. – 992 с.
3. Гессе Г. О работе над «Игрой в бисер» // Гессе Г. «Начало всякого искусства есть любовь»; вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили, пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. – 1978. – № 9. – С. 194 – 226.
4. Гессе, Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В.Д. Седельник. – М.: Прогресс, 1987. – 400 с.
5. Карабегова, Е.В. К изданию книги Кристофора Мартина Виланда «Оберон» // «Меценат и Мир». – 2008. – №№ 37–40.
6. Моцарт В.А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. – Переложение для пения с фортепиано. – М.: изд. «Музыка», 1982. – 223 с.
7. Черная Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е. С. Черная. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 457 с.
8. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество / Альфред Эйнштейн; пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. – М.: Музыка, 1977. – 450 с.
9. Abret H. "Der rätselhafte Fremdling..." Hermann Hesse und Mozart. In: Der literarische Zaunkönig // Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft. – Nr. 2/2008. – P. 19- 29
10. Branscombe P. The literary afterlife of Die Zauberflöte / P. Branscombe // Words on music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of his 75th Birthday. – Edited by David Rosen and Claire Brook. – Festschrift Series – No. 20. – Pendragon press, Hillsdale, New York, 2003. – P. 14–30.
11. Branscombe P.W. A. Mozart. Die Zauberflöte / P. Branscombe. – Cambridge University Press, 1991. – 264 p.
12. Hertz D. Mozart's operas. Edited, with contributing essays, by Thomas Baumann. – University of California press, 1992. – 382 p.
13. Hesse H. Die Morgenlandfahrt. Gedichte. Märchen. Kleine Prosa. Moskau: Verlag Progress, 1981. – 430 p.
14. Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art / J. Mileck. – University of California: Press, 1981. – 412 p.
15. Wieland C. M. Oberon // Wieland C.M. Werke. Harenberg Kommunikation, Lizenz Carl Hanser Verlag, 1982. – 686 p.



**ELKAN O.B.**

Doctor of Art Criticism,  
Professor of the Social studies and History of art department  
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design  
e-mail: [olga.elkan@mail.ru](mailto:olga.elkan@mail.ru)

**THE OPERA "THE MAGIC FLUTE" BY V.A. MOZART AS A SOURCE  
FOR THE PLOT OF THE NOVEL BY H. HESSE "JOURNEY TO THE EAST"**

**ANNOTATION.** The article analyzes the parallels between the plots of H. Hesse's novel "Journey to the East", and the writer's favorite opera, "The Magic Flute" by V.A. Mozart. Although these parallels partially go back to the plot of the fairy-tale manifestations of K. M. Wieland, which served as the basis for the opera libretto by E. Schikaneder, the author of the article claims that in the novel they present a direct reference to the opera "The Magic Flute", highly appreciated by Hesse himself.

**KEYWORDS:** V.A. Mozart, "The Magic Flute", H. Hesse "Journey to the East", C.M. Wieland, "Oberon".

**КОПЕРСАК Е. В.**

кандидат искусствоведения,  
заместитель председателя Регионального отделения  
Урал, Сибирь и Дальний Восток  
ФГБУ «Российская академия художеств»  
e-mail: [a-lissa70@mail.ru](mailto:a-lissa70@mail.ru)

**ПЕРЕЯТЕНЕЦ В. И.**

заслуженный художник Красноярского края,  
профессор  
ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств  
имени Дмитрия Хворостовского»

**ВЛАДИМИР ВЕТРОГОНСКИЙ.  
«СИБИРСКАЯ ССЫЛКА ЛЕНИНА»**

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена творчеству народного художника РСФСР, академика РАХ, профессора кафедры графики Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Владимира Александровича Ветрогонского (1923-2002), столетие которого не так давно отмечалось. Несмотря на то, что имя Ветрогонского хорошо известно не только в нашей стране, но и за рубежом, его творчество освещено не во всей полноте. Пытаясь восполнить этот пробел, авторы данной статьи впервые предлагают искусствоведческий анализ серии автолитографий «Сибирская ссылка Ленина».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Ветрогонский Владимир Александрович, Ленин, Владимир Ульянов, Лениниана, мемориальный пейзаж, литография, сибирская ссылка, художественный образ, графика.



В этом 1981 года в далеком сибирском селе Шушенском высадился необычный десант – студенты отделения графики Ленинградского института им. И.Е. Репина впервые приехали на свою летнюю производственную практику в Сибирь. Таких необычных практик будет потом еще семь. А необычные они хотя бы даже в силу отдаленности Шушенского от Ленинграда – никогда прежде студенты института не выезжали так далеко в рамках учебного процесса, не будут выезжать и впоследствии. Те знаменательные практики смогли состояться благодаря давней дружбе и активному сотрудничеству двух людей – Владимира Александровича Ветрогонского, возглавлявшего в те годы мастерскую графики в «репинке», и Ивана Варламовича Рехлова<sup>1</sup>, коллекционера и основателя народной Шушенской галереи.

Их дружба началась еще в 50-е, когда дробильщик руды на Норильском никелевом заводе и страстный собиратель искусства И.В. Рехлов обратился с просьбой к начинающему художнику подарить ему какие-то работы, чтоб жители заполярного Норильска могли познакомиться с творчеством графика. Ветрогонский проникся активной просветительской деятельностью и с тех пор листы из его начатой еще в аспирантуре серии «Заводские будни», посвященной труду металлургов, «нашли бережное хранение»<sup>2</sup> в коллекции И.В. Рехлова.

Эта дружба позволила Ветрогонскому открыть для себя Сибирь. По признанию самого Владимира Александровича он трижды бывал в Красноярском крае<sup>3</sup>, привозя из этих кратких поездок дневники, заполненные акварелями, наброски для будущих работ. После февральского путешествия 1981 года в письме Рехлову Ветрогонский напишет: «Сейчас работаю над серией литографий – Шушенское. Рисунок дополняю сдержанным цветом. Хочу создать настроение уверенности, суровой правды переключки времен...»<sup>4</sup>. Во время поездки в Красноярск на III пленум СХ РСФСР, посвященном 135-летию В.И. Сурикова, в апреле 1983 г. Владимир Александрович подарил Шушенскому музею серию литографий «Сибирская ссылка В.И. Ленина»<sup>5</sup>.

Расположенное близ места впадения реки Шушь в величавый Енисей, одно из самых старинных сибирских сёл – Шушенское, исторически считалось глухим и далеким местом. Не зря старожилы шутили: «Нет места глуше Шуши, дальше Шуши - Саяны, дальше Саян –

<sup>1</sup> Рехлов Иван Варламович (1910-1985) – рабочий, коллекционер, Заслуженный работник культуры РСФСР. Создатель Шушенской картинной галереи.

<sup>2</sup> Письмо В.А. Ветрогонского в ВЦСПС с поддержкой инициативы о выдвижении коллектива Галереи на премию Советских профсоюзов от 26 декабря 1988 г. – архив Шушенского музея.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Письмо Ветрогонского Рехлову от 10 апреля 1981 года

<sup>5</sup> Дневниковая запись от 13 апреля 1983г. из архива семьи В.А. Ветрогонского



край света». Из-за удаленности от транспортных путей Шушенское стало идеальным местом для изоляции сначала уголовных, а потом и политических поселенцев<sup>6</sup>. Так, в мае 1897 г. по указу волостного правления, крестьянин А.Д. Зырянов впустил к себе на квартиру политического ссыльного, которым оказался двадцатипятилетний руководитель петербургского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса» Владимир Ильич Ульянов. Через год постоялец переедет в дом П.О. Петровой, поскольку к нему присоединилась его невеста Надежда Крупская, с которой они здесь и обвенчались. Здесь же молодая семья встретила новый XX век, и в конце января 1900 г. по окончании трехлетнего срока ссылки Ленин, Крупская и ее мать Елизавета Васильевна выехали из Шушенского навсегда. Однако впечатления о Сибири, ее щедрых гостеприимных людях и природе остались в памяти на всю жизнь.

В письме к матери будущий лидер революции так описывал свои первые впечатления о Шушенском: «Шу-шу-шу – село недурное. Правда, лежит оно на довольно голом месте, но недалеко (версты 1½ – 2) есть лес, хотя и сильно повырубленный. К Енисею прохода нет, но река Шушь течет около самого села, а затем довольно большой приток Енисея недалеко (1–1½ версты), и там можно будет купаться. На горизонте – Саянские горы или отроги их; некоторые совсем белые, и снег на них едва ли когда-либо стает... Дичи много. Есть даже дикие козы, а в горах и в тайге (верст за 30 – 40, куда ездят иногда охотиться местные крестьяне) есть белка, соболь, медведь, олень...»<sup>7</sup>. Своей сестре М.И. Ульяновой он напишет: «Село большое, в несколько улиц, довольно грязных, пыльных – все как быть следует. Стоит в степи – садов и вообще растительности нет. Окружено село... навозом, который здесь на поляне вывозят, а бросают прямо за селом, так что для того, чтобы выйти из села, надо всегда почти пройти через некоторое количество навоза. У самого села речонка Шушь, теперь совсем обмелевшая. Верстах в 1–1½ от села (точнее от меня: село длинное) Шушь впадает в Енисей, который образует здесь массу островов и протоков, так что к главному руслу Енисея прохода нет.... С другой стороны (противоположной реке Шушь) верстах в 1½ – «бор», как торжественно называют крестьяне, а на самом деле преплохонький,

<sup>6</sup> Первыми политическими ссыльными в Шушенском оказались декабристы Петр Фаленберг (прожил в Шушенском с 1833 по 1859 гг.) и Александр Фролов (жил с 1836 по 1857-й г.). В XIX веке в Шушенском перебивали и автор «противо высочайшей особы дерзких стихов» поляк Ипполит Корсак (1836–1841 гг.), и участник Венгерской революции 1848 г. Мазурейтис Шлимон (1859–1860 гг.), и организатор антиправительственных кружков Михаил Петрашевский (1860 г.), и участники польского восстания 1863 г., а позже и члены польской революционной партии «Пролетариат» (1885–1888 гг.). Здесь же с 1886 по 1893-й годы отбывали ссылку участник убийства Александра II народник Аркадий Тырков и его однопартийцы Павел Аргунов и Алексей Орочко.

<sup>7</sup> Из письма к матери от 18 мая 1897 г. // Ленин В.И. Полн. собр. соч. – Изд. 5-е. – Т.55. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1975. – С.35-36



сильно повырубленный лесишко, в котором нет даже настоящей тени (зато много клубники!) и который не имеет ничего общего с сибирской тайгой... (она отсюда не менее 30 – 40 верст). Горы...отсюда лежат в верстах 50, так что на них можно только глядеть, когда облака не закрывают их)<sup>8</sup>.

Рассматривая листы Ветрогонского, не покидает ощущение, что Шушенское мало изменилось за минувшее столетие – та же глушь, дремучесть и убогость, те же уже покосившиеся избы и бесконечные снега, напоминающие то ли о вечности, то ли о быстротечности жизни... Тем не менее, Ветрогонский не ставит цели погрузиться в прошлое и изобразить Шушенское как бы глазами очевидца далеких событий – таким, каким его увидел Ленин в конце XIX века. Надо сказать, в его листах ничего кроме названий не намекает на присутствие вождя. Безусловно, выбирая тему, художник не вуалирует своих гражданских пристрастий, но при этом его чувство вкуса позволяет ему удержаться на той тонкой грани, за которой легко скатиться в пафосную риторику. В этой серии он скорее выступает размышляющим философом, пытливым созерцателем, соединившим в своем творчестве эпическое и лирическое. Ветрогонский пишет Шушенское таким, каким оно явилось перед ним «здесь и сейчас». Но в этом «здесь и сейчас» у него акцентируется вечность природы. Мы видим вечное небо над древней сибирской землей, бесконечные снега, окутанные мохнатым инеем деревья – все это точно такое, каким было и при Ленине, и задолго до него – такое оно и сейчас. Он вкладывает в эти пейзажные образы чувство истинного восхищения и этим утренним морозным туманом, и древними избами, и зависшим месяцем в ночном небе...Эти преисполненные лиризма и поэтики пейзажи словно приближают к душе мастера.

Художник мечтал увидеть именно зиму в Шушенском и, соприкоснувшись с ней, поддался ее очарованию. Неброская зимняя Сибирь предстает на его листах во всей своей суровой красоте – с ярким холодным солнцем, висящем в морозной дымке («Шалаш у озера Перово»), почти прозрачными зимними деревьями, сквозь которые видны очертания Саян («Вид на Саяны с Журавлиной горки» и др.), ощущением тающего вечера, скрадывающего ближние силуэты домов («Дом Зырянова – первая квартира В.И. Ленина», и др.), плавной гармоничностью линий пейзажа, монотонностью заснеженных просторов, уходящим обликом «деревянных» поселений...

Он не ищет в здешней природе ничего исключительного, эффектного, нарочитого. Он изображает самые простые сюжеты и мотивы; то, что видел в Шушенском – простые деревенские избы, снежные дали, мощную горную гряду, характерные абрисы отдельных

<sup>8</sup> Там же, с. 47-48.



деревьёв и бескрайнюю тайгу. В этих листах царит конкретная узнаваемая реальность, но реальность возвышенная, проникнутая каким-то особым внутренним духовным светом, прошедшая через поэтическое приподнятое мироощущение художника. И это мироощущение не надуманное, не искусственное, Ветрогонский просто так воспринимает мир, и он абсолютно искренен и органичен в своем восприятии. Он ушел на фронт семнадцатилетним мальчишкой – добровольцем народного ополчения. Наблюдал много тяжкого, много пережил и выстрадал. Он умел ценить и радоваться жизни, умел любить людей и чувствовать природу, общаться с ней. Благодаря этому мироощущению в своих Шушенских листах он создаёт действительно одухотворённые образы вековой Сибири, раскрывает ее красоту в неприметном, не ярком, но самобытном, только ей присущем мотиве.

В этих листах чувствуются нечто общее. Раскрывая оттенки состояния природы, Ветрогонский всегда идет от природы, и рисунки свои он делал только с натуры, что кажется несколько удивительным, учитывая технику, в которой выполнены эти работы – литографии. Особенность этой техники заключается в том, что она, с одной стороны, дает возможность свободно, без заметных физических усилий, в отличие от, например, гравирования, рисовать на идеально гладкой поверхности камня, учитывая зеркальность изображения. А с другой, литографский камень с собой на пленэры не поносишь, и Владимир Александрович выполнял рисунок сначала литографским карандашом на корнпапире, с которого затем уже переводил на камень. Специфика художественной образности литографии том, что она в точности воспроизводит любое движение художника – намеренное или ошибочное: любые тонкие или широкие линии, мягкий или резкий штрих карандаша, тончайшие тональные градации и т.п., а это требует от графика высокого мастерства как рисовальщика, так и печатника. Свои рисунки Ветрогонский писал очень аккуратно, едва прикасаясь к корнпапиру, не особо насыщая тени, в расчете на нужную силу тона при переводе на камень при печати. Свои будущие автолитографии он зачастую уже на камне доводил до присущего им эффекта живописности. Выбор этой техники для серии был обусловлен, возможно, тем, что она, придавая образам больше воздушности, плавности и мягкости, позволяла усилить философское, лирическое начало.

Изобразительному языку мастера здесь присущи не столько линейные отношения, отличающие листы его более ранних серий, сколько отношения масс и тональностей, за счет чего его работы кажутся глубокими, пронизанными светом и воздухом, живописными. В листах этой серии основным элементом стал штрих. Именно с помощью штрихов – перекрещивающихся, наслаивающихся один на другой, Ветрогонский создавал тоновые пятна. Штрихом маэстро пользуется



настолько умело, что тот никогда не утрачивает теплоты, живости, жизненности, не только благодаря точному применению его свойств – длины, толщины, соотношения с соседними штрихами, но и использованию природных, а не отвлеченных его форм: кажется, что линии его штриха – это те же самые линии, что живут в очертаниях ветвей, в силуэтах деревьев, легком абрисе облаков. Очевидно, что красоту природы мастер передает средствами, взятыми у самой природы.

Для того чтоб достичь нужного эмоционального состояния и настроения, внести определенные ноты в общий эффект, производимый работой, художник зачастую делал тоновую подложку для своих литографий. Лаконичная и очень деликатная подцветка привносит в такие листы серии как, например, «Старое Шушенское. Дом крестьянина Зырянова», «Шушенское. Памятник В.И. Ленину», «Дом Зырянова – первая квартира В.И. Ленина» и др., особую выразительность. Не только общая тема, но и тонко уловленное и переданное настроение придает каждому из этих пейзажей самостоятельную ценность, и вместе с тем объединяет их в одну большую лирическую сюиту.

Стремясь передать своеобразный характер Сибирской природы, Ветрогонский находит особые изобразительные средства. По воспоминаниям учеников, «он всегда сначала делал зарисовки на месте, и ни раннее утро, ни пурга или тридцатиградусный мороз не были для него никогда препятствием. Он вставал очень рано, и в любую погоду брал свои принадлежности и шел на улицу рисовать. Что очень удивительно и необычно, рисовал он быстро, со снайперской точностью выбирая существенное, важное, и сразу, без черновиков, что называется. Его природное чутье и художественное дарование были настолько сильны, что он практически никогда не ошибался в компоновке предметов на листе, добиваясь его цельности и законченности»<sup>9</sup>.

И действительно листы серии отличает безошибочная выверенность – их характеризуют тяготение к горизонтальным, пространным, открытым композициям, не только вызывающим ощущение монотонности, холодной пустынности и одиночества, но и словно втягивающим зрителя в происходящее, делающим его участником событий. Большинство листов серии изображают сумеречное время суток, что намеренно усиливает эмоциональный строй произведений. Его пейзажи безлюдны, но присутствие человека ощутимо в них. Свет в окне, зажженные фонари, дымок из трубы не просто «оживляют» пейзаж, но и выступают символами не угасающей жизни, создают ощущение тепла и домашнего уюта, наполняя лист тихим спокойным движением обычной мирной жизни.

<sup>9</sup> Из воспоминаний заслуженного художника Красноярского края В.И. Переятенца – интервью авторам статьи от 10 декабря 2023 г.

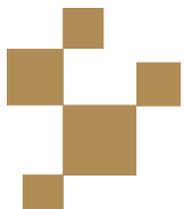


И, в тоже время, выразительность решения пронизывает работы чувством одиночества, размышлением о вечном укладе деревенского бытования и глубоким поэтическим настроением.

Благодаря точному выбору линейного ритма и тоновых отношений, обладающих поистине музыкальной гармонией, вниманию к фактуре листа как выразительному средству, художник передает состояние природы. Так, например, чтобы выразить задумчивую поэтичность пейзажа, мастер выбирает сложные световоздушные состояния. В его Шушенских листах зимняя природа словно окутана мягкой туманной морозной дымкой, словно скрадывающей детали. Спокойные сумеречные тона обволакивают предметы – листам присущи строжайшее чувство цвета и полное отсутствие контрастов.

Ветрогонский явно отказывается от детализированности изобразительного языка. Он тяготеет к созданию обобщенного образа Сибирской глубинки, будучи, тем не менее, вполне конкретным в выборе предмета изображения – сохранившая свою патриархальность, деревня представлена у него «как есть», без какой-либо стилизации. Он берет лишь только то, что представляется ему самым характерным, самым значительным в окружении, и тогда рождается образный мир его листов. В этом его выборе проявляется необыкновенная наблюдательность художника, его умение тонко чувствовать окружающее. В тоже время его листы – это не только фиксация наблюдаемых им фактов в жизни и природе. Здесь осязаемы и переживания, порождаемые этими наблюдениями. Свои чувства, вызванные непосредственным впечатлением и эмоциональным размышлением об увиденном, художник транслирует сдержанно, ненавязчиво, со свойственной ему простотой и ясностью, поэтому его листы не только сохраняют свежесть живого наблюдения, но и вызывают у зрителя нужные автору эмоциональные состояния.

В заключении хотелось бы отметить, что на протяжении XX века многие советские художники работали в Шушенском, стремясь запечатлеть ленинские места, но серия автолитографий Владимира Ветрогонского занимает среди них особое место, совершенно по-новому открывая Сибирь. Эти листы мастера стали не только концентрированным выражением сложной диалектической связи современности и истории, но и своеобразным признанием любви к Шушенскому краю и сибирской природе в целом.



ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Л. Песнь о труде // Искусство. 1962. – №2.
2. Бродский В. В. Ветрогонский. – Л.: Художник РСФСР, 1967. – 66 с.
3. Бродский В. Романтика труда // Художник. 1970. – № 6.
4. Дмитриенко А. Передать красоту труда // Художник. 1974. – №8.
5. Дмитриенко А. Камерный концерт семейного дуэта // Аврора. 1994. – №3-4.
6. Ленин В.И. Полн. собр. соч. – Изд. 5-е. – Т. 55. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1975. – 618 с.
7. Юрьева Т. Воспевая современность // Искусство. 1978. – №1
8. Юрьева Т. Слово о художнике (к 60-летию со дня рождения В.А. Ветрогонского) // Нева. 1983. – №9.

**КОПЕРСАК Е.В.**

Candidate of Art History,  
Deputy Chairman of the Regional Office  
Ural, Siberia, Far East  
Russian Academy of Arts  
e-mail: [a-lissa70@mail.ru](mailto:a-lissa70@mail.ru)

**PEREYATENETS V.I.**

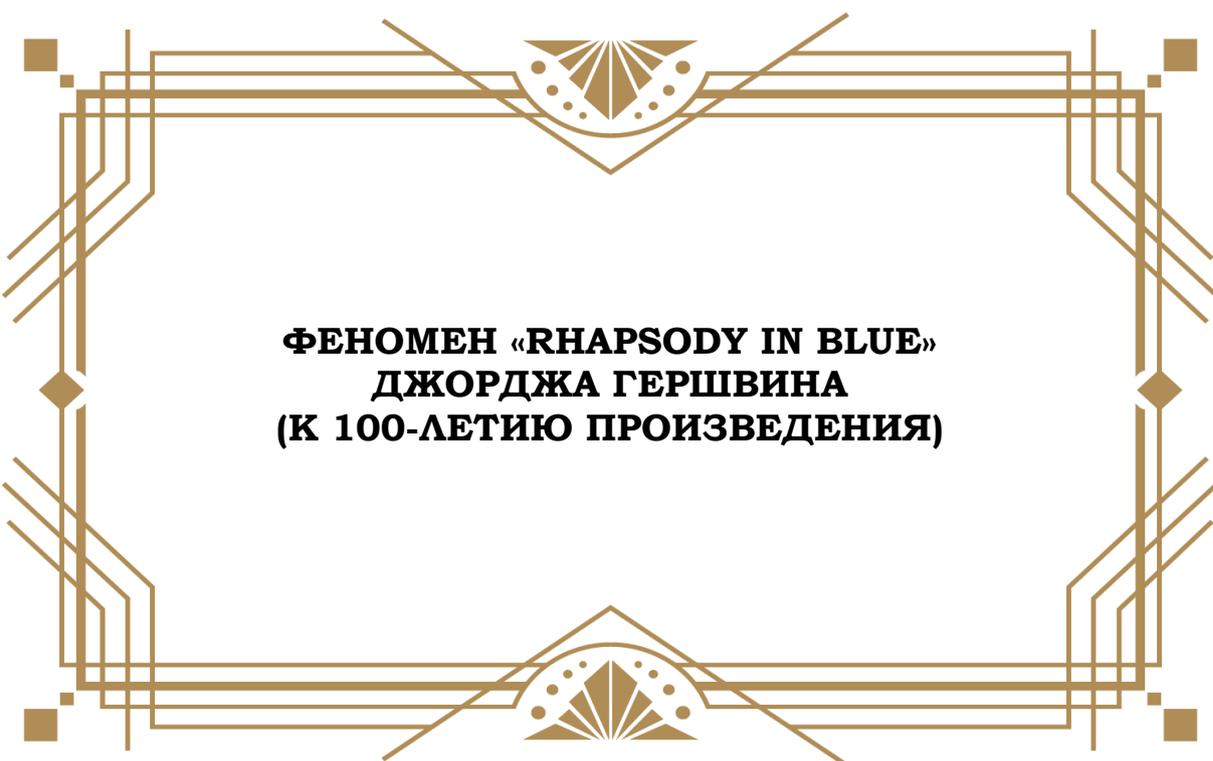
Honored Artist of the Krasnoyarsk region,  
Professor of the  
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

**VLADIMIR VETROGONSKY. "LENIN'S SIBERIAN EXILE"**

**ANNOTATION.** The article is devoted to the work of the People's Artist of the RSFSR, Academician of the Russian Academy of Arts, Professor of the Department of Graphics at the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin Vladimir Aleksandrovich Vetrogonsky (1923-2002), whose centenary was celebrated not so long ago. Despite the fact that the name of Vetrogonsky is well known not only in our country but also abroad, his work is not covered in its entirety. Trying to fill this gap, the authors of this article for the first time offer an art historical analysis of the series of autolithographs "Lenin's Siberian Exile".

**KEYWORDS:** Vetrogonsky Vladimir Aleksandrovich, Lenin, Vladimir Ulyanov, Leninian, memorial landscape, lithography, Siberian exile, artistic image, graphics.

кандидат искусствоведения,  
профессор кафедры музыкального образования  
и кафедры эстрадно-джазового искусства  
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»  
e-mail: [zkartasheva@mail.ru](mailto:zkartasheva@mail.ru)



**ФЕНОМЕН «RHAPSODY IN BLUE»  
ДЖОРДЖА ГЕРШВИНА  
(К 100-ЛЕТИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)**

**Аннотация.** Статья посвящена одному из самых известных произведений американского композитора Джорджа Гершвина, внесшего весомый вклад в историю мировой музыки XX века. Впервые прозвучавшая 12 февраля 1924 года, «Rhapsody in Blue» отмечена ярко выраженной индивидуальностью и стилевой узнаваемостью. Сочинение стало началом нового этапа формирования и эволюции композиторского мастерства Гершвина, результатом которой было создание ряда сочинений для оркестра и первой национальной американской оперы. Автор определяет также роль сочинения в истории американской и мировой музыки. В статье представлен краткий анализ «Rhapsody in Blue», рассматривается история ее исполнения, подчеркивается уникальность сочинения, которое, несмотря на все многообразие его редакций и вариантов звучания, остается ярко самобытным и искренне любимым исполнителями и публикой.

**Ключевые слова:** Джордж Гершвин, американская музыка, композитор, пианист, сочинения, симфонический оркестр, редакции.



истории мировой музыки существуют произведения, появление которых является заметной вехой, «знаком» новой эпохи, поворота в композиторском творчестве: такие, как Симфония №3 Бетховена, «Фантастическая» симфония Берлиоза, Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси, «Весна священная» Стравинского и др. – юбилеи дат, создания которых достойны быть отмеченными. Не будет преувеличением внести в ряд таких сочинений и «Rhapsody In Blue» Джорджа Гершвина (1898-1937). «Рапсодия в блюзовых тонах» (из разных переводов названия наиболее предпочтителен этот, предложенный В.Д. Конен), – одно из наиболее часто звучащих произведений XX века. «Позитивность», эмоциональная наполненность этой музыки, ее национальный характер, особый композиторский стиль, красота и обаяние мелодики, богатство гармонического языка, ритмическая острота и щедрость, яркий колорит инструментовки, джазовый «акцент» неизменно привлекают исполнителей и покоряют слушателей.

Сочинение уникально во многих аспектах. Прежде всего, это первый случай появления на симфонической сцене музыки, основанной на афроамериканских фольклорных и джазовых истоках. Как заявлял сам композитор: «Джаз я рассматриваю как американскую народную музыку, не единственную, но весьма сильную, которая, вероятно, в крови и чувствах американского народа более, чем какая-либо еще. Я считаю, что она может стать основой серьезных симфонических произведений непреходящего значения в руках композитора, обладающего талантом в обеих областях – и в джазе, и в симфонической музыке» [цит. по: 1, с. 187]. И он подтвердил это своим творчеством.

Что самое поразительное – невозможно найти другое сочинение, которое существует в таком множестве интерпретаций и переложений, длительность звучания которых варьируется от десяти минут до получаса и более, и при этом, оно сохраняет свой основной облик и свое название! И не удивительно, что столетие сочинения было отмечено исполнением его в авторской редакции 12 февраля 2024 года в Большом зале Московской консерватории Большим джазовым оркестром под руководством Петра Востокова, солист Алексей Беккер.

Академических музыковедов не слишком привлекает творчество Дж. Гершвина, видимо, из-за его «легкожанрового» акцента. Первой из отечественных исследователей обратила внимание на его сочинения В.Д. Конен [2]. Она впервые представила общую характеристику и оценку наследия композитора [3], а в своей концептуальной статье о влиянии внеевропейских культур на музыку XX века выделила Дж. Гершвина в числе трех виднейших композиторов, наряду с Э. Вила-Лобосом и А.И. Хачатуряном, которые расширили горизонты мировой музыки [4, с. 475-477]. В литературе о Гершвине обычно



подробно освещаются история создания и премьера «Рапсодии в блюзовых тонах» [5, с.25-31; 6, с.78-89]. Анализ сочинения, определение его места в эволюции творчества композитора в области оперно-симфонической музыки представлены довольно поверхностно, а сведения о концертной жизни «Рапсодии» в различных редакциях за ее столетнюю историю разрозненны. Эти вопросы поставлены в нашей статье.

Обращение Гершвина, успешного автора в сфере популярной музыки и мюзикла, к сочинению достаточно крупной оркестровой пьесы с солирующим фортепиано было для многих неожиданностью, но сам он был готов к осуществлению более серьезных замыслов. К этому времени он уже накопил определенные знания в области жанров академической музыки, достиг достаточного уровня владения инструментом. Как известно, систематического музыкального образования он не получил, за исключением одного семестра обучения гармонии в учебном заведении. Он брал частные уроки, добывал знания у своих друзей и коллег, изучал книги серьезных музыковедов, анализировал все музыкальные впечатления, которые его окружали. Кей Свифт, его близкий друг, вспоминала: «Гершвин обладал таким острым и пытливым умом, памятью и ненасытной жаждой знаний, что со временем, несмотря на бессистемность своего образования, он смог приобрести весьма солидную музыкальную эрудицию» [цит. по: 6, с.257].

Большое значение для приобщения юноши к миру оркестра имели занятия с Эдвардом Киленьи (1884–1968) – скрипачом, композитором и дирижером, которые продолжались регулярно в 1915-20 гг. и эпизодически – впоследствии. Занимаясь гармонией, инструментовкой, полифонией, они анализировали сочинения Бетховена, Гайдна, Дебюсси, Рихарда Штрауса. Учитель высоко оценивал одаренность своего ученика: «У него свойство гения: все поглощать и все приспособлять к собственной музыке» [цит. по: 5, с.8]. Как свидетельствует Д. Юэн, нередко Киленьи приглашал на занятия музыкантов из оркестров, «для того, чтобы они сыграли и продемонстрировали его ученику некоторые основные элементы исполнения партий на наиболее важных инструментах симфонического оркестра» [6, с. 44–45] и правила сочетаний инструментов. Позже Гершвин обращался к нему за советами и уроками, прежде чем встать за дирижерский пульт.

Особую роль в становлении творчества композитора сыграло сотрудничество с Полом Уайтменом и Фердом (Фердинандом) Грофе. Идея его первого крупного сочинения для симфонического (точнее, симфоджазового) оркестра была подсказана Полом Уайтменом. «Рапсодию в блюзовых тонах» Гершвин написал всего за три недели для двух фортепиано, поскольку времени на оркестровку у него просто



не было, да и навыками он пока в нужной степени не владел. Ферд Гроффе сразу же оркестровал готовые страницы клавира в расчете на ведущих музыкантов оркестра, что сделало звучание необычайно свежим и колоритным.

Премьера сочинения состоялась в рамках знаменитого концерта 12 февраля 1924 года в Aeolian Hall в исполнении оркестра Пола Уайтмена, солировал композитор. В тот момент оба музыканта и не подозревали, какой резонанс вызовет это сочинение. Концерт в честь 125-летия со дня рождения Авраама Линкольна впоследствии называли «Манифестом об освобождении джаза» по аналогии с «Манифестом об освобождении рабов» А. Линкольна. Программа была составлена из произведений уже написанных и отмеченных некоторым влиянием джаза. Из новых сочинений должны были прозвучать только «Сюита серенад» Виктора Херберта и «Рапсодия в блюзовых тонах» Гершвина. С первых же ее тактов, со знаменитого глассандо кларнета в исполнении Росса Гормена, искушенной публике, наполнившей зал, стало ясно, что она присутствует при художественном событии, открывающем новую эру.

Для первого своего оркестрового сочинения композитором была избрана «удобная» форма рапсодии, свободно сочетающая черты рондообразности и вариационности. В ней он смог найти приемы естественного воплощения гибрида классики с джазом, задуманного им с Полом Уайтменом. И в то же время здесь отразились представления Гершвина о концертном стиле, сложившиеся у него на основе музыки Листа, Чайковского, Грига и Рахманинова.

Для исполнения «Рапсодии» обычный состав своего симфоджазового оркестра Пол Уайтмен увеличил с 14-ти музыкантов до 23-х, а количество инструментов – до 36-ти (в практике того времени музыканты духовой группы часто играли на нескольких инструментах). Помимо нескольких пультов струнных, Гроффе использовал тембры фортепиано (не считая солирующего), аккордеона, челесты, банджо и ударных. Широко представлены были духовые: флейта, гобой и английский рожок, кларнет in B и бас-кларнет, четыре саксофона (сопрано in B, сопрано, альт и баритон-саксофоны in Es), две трубы, флюгельгорн in Es, две валторны, два тромбона, эуфониум, туба. Духовики, особенно в начале, применяли много штрихов из джазовой практики, чем как раз и славился оркестр Пола Уайтмена, игравший по нотам, но с джазовым «саундом».

На премьере сочинение имело несколько «эскизный» характер: еще не все фрагменты фортепианных соло были выписаны, композитор их импровизировал. В партитуре присутствовали указания: «Wait for nod» («Жди кивка») [7].

Сохранилось две записи «Рапсодии», в которых на фортепиано солирует автор: одна с оркестром Уайтмена (июнь 1924 года, фирма RCAVictor), другая – с тем же оркестром и на той же фирме,



но под управлением Натаниэля Шилкрета (апрель 1927 года). Протяженность пьесы составляет около 10 минут, поскольку в этой редакции еще отсутствуют три больших сольных эпизода, а также очень подвижен темп в двух оркестровых фрагментах.

В последние десятилетия интерес к изучению и исполнению авторских рукописей музыки Гершвина возрос. Именно в «премьерной», аутентичной редакции сочинение впервые появилось в репертуаре Большого джазового оркестра под руководством Петра Востокова на концерте к 120-летию композитора (2018 г.).

В 1926 г. Ф. Грофе сделал новую редакцию партитуры для симфонического оркестра с двойным составом деревянных, тройным – медных (включая три саксофона) и банджо. В новой оркестровке «укрепились» все линии, соло дублированы, уменьшено количество джазовых приемов игры на духовых. Оркестр стал носителем «классического» звучания, в отличие от «джазового» колорита партии солиста. В партитуре зафиксированы фортепианные соло, прибавились следующие фрагменты: 1) цифры 14 – 4 т. после 17; 2) 4 т. до цифры 20 – 2 т. после 27 3) и часть финального раздела (цифра 39). Работа шла явно вместе с автором, так как среди записей, сделанных Гершвином на «валики» для фирмы «Perfection» (1915–1926), «Рапсодия» записана именно в новой «длинной» редакции. Партитура ее была опубликована в США в 1942 году, а в 1956 году сочинение издано в нашей стране в четырехручном переложении, и эта редакция утвердилась в качестве основной для его исполнения и анализа.

Рамки статьи не позволяют рассмотреть сочинение подробно, мы отметим самые существенные его черты. «Визитной карточкой» «Рапсодии в блюзовых тонах» стали, помимо начального глассандо кларнета, две кратких темы: т.т.2-4 и 4 такта после цифры 3. Их интонационный рисунок с обыгрыванием низких ступеней блюзового лада, лаконизм и точность ритмики (триоли и синкопы в первой теме, подчеркнута ровные восьмые – во второй) «сформулированы» автором настолько удачно и естественно, что делают сочинение мгновенно узнаваемым, и они часто используются в качестве цитат, в том числе, многими джазовыми музыкантами. Еще один важный тематический фрагмент звучит у фортепиано (2 такта до цифры 3). Тональное, фактурное, тембровое варьирование трех элементов составляет основу музыкальной ткани сочинения, однако, их ритмический и ладово-интонационный облик не меняется, поэтому фрагменты с их звучанием приобретают значение своеобразных «рефренов». Они являются и итогом сочинения в апофеозной коде (цифра 39, Grandioso). С ними контрастирует другой мелодический материал, имеющий более развернутые структуры (цифры 9, 14, партия оркестра), и изысканная лирическая тема в Ми мажоре (цифра 28). Ее широкое дыхание ярко противопоставлено «калейдоскопичности»



предыдущего раздела. Новые темы «эпизодов» тоже вовлекаются в варьирование. Явные признаки рондо особенно видны в целостной композиции сочинения, в чередовании туттийных фрагментов (оркестра или оркестра с фортепиано) с сольными.

Сочинение привлекательно и своими оркестровыми находками, остроумными соло бас-кларнета, скрипки, челесты, применением гроул-эффектов, глиссандо и сурдин духовых инструментов.

Созданное изначально для эстрадного, симфоджазового оркестра Пола Уайтмена, это сочинение со временем вошло в репертуар филармонических оркестров и академических пианистов, появились примеры его явной «академизации». Так, 1 ноября 1942 г. ее исполнил симфонический оркестр радио NBC под управлением Артуро Тосканини, солист Эрл Уайлд. Соло кларнета в начальных тактах играл Бенни Гудмен (кстати, для этого часто приглашаются именно джазовые кларнетисты). К сожалению, любители Гершвина были несколько разочарованы. Критик Вирджил Томпсон писал: «Это было ужасно... Казалось, на вас свалилась тонна кирпичей. Да, это все-таки была «Рапсодия в голубых тонах». Но ведь она узнаваема в любой трактовке. Однако это исполнение было настолько далеко от интерпретации самого Гершвина, насколько это вообще можно себе представить... Мне было немного грустно... услышать это веселое, жизнерадостное произведение в исполнении, лишившем его аромата и оригинальности и оставившем его поверхность пошловато скучной и отполированной, как если бы это был покрытый блестящей позолотой Аполлон Бельведерский» [цит.по: 6, с. 272]. Тем не менее, около двух десятков руководителей оркестров и мать Гершвина поздравили Тосканини с тем, что великий маэстро, наконец, обратился к музыке композитора. Тосканини стал явным поклонником Гершвина: 14 ноября 1943 года он исполнил его оркестровую пьесу «Американец в Париже», 2 апреля 1944 года – Концерт для фортепиано с оркестром. Маэстро считал его музыку «единственной по-настоящему американской» [6, с. 272].

Столетняя история исполнения и записи «Рапсодии в блюзовых тонах» в редакции Ф. Грофе включает сотни интерпретаций, в том числе в виде разнообразных переложений, включая версии для фортепиано соло и двух фортепиано, для биг-бэнда и даже для оркестра народных инструментов. Длительность звучания, нередко даже с точным следованием тексту (хотя, иногда делаются купюры), зависит, конечно, от избранных солистами и дирижерами темпов. Соотношение академической и «легкожанровой» составляющих в его интерпретации может меняться в зависимости от того, кто играет солирующую партию: пианист классического стиля или владеющий языком джаза. Приведем два интересных примера. В первом исполнении сочинения в нашей стране в 1945 г. Большим симфоническим оркестром под управлением



Н. Голованова (запись сделана в 1960 г.) участвовали музыканты, одинаково владеющие академической и джазовой стилистикой: пианист Александр Цфасман и Александр Ривчун (кларнет, саксофон). Интерпретация Леонарда Бернстайна необычна тем, что он, являясь одновременно дирижером и солистом, сидел за роялем в центре сцены спиной к публике, делал небольшие купюры в соло, позволял некоторые «вольности», используя джазовые фортепианные штрихи.

В 1972 г. появляется ставшее широко популярным переложение «Рапсодии в блюзовых тонах» для трубы с оркестром Т. Докшицера. Перенесение «акцента» с солирующего фортепиано (инструмент оставлен в оркестре как аккомпанирующий) на духовой инструмент продиктовало сокращение времени звучания до 12 минут и изменение формы сочинения. Появилась новая каденция, удалены фрагменты фортепианных соло, в партию трубы включены темы из партий оркестра или фортепиано, понадобились новые тональные перемещения. Все это сделано талантливо, без ущерба для привычного облика сочинения. Естественно, при исполнении этого переложения, учитываются технические возможности солиста и находятся приемлемые темпы.

Наличие уже в ранние годы исполнения «Рапсодии» вариантов с разной длительностью звучания фортепианной партии дало повод пианистам, владеющим джазовой стилистикой, расширить фортепианные соло. Среди них были Л. Чижик, Д. Крамер, О. Аккуратов, В. Гроховский, Д. Мацуев и др. Нередко в сольные эпизоды они включают свои импровизации, что сообщает каждому такому исполнению джазовую неповторимость. В оркестр даже добавляются инструменты ритм-секции. Примеры – исполнение сочинения Берлинским симфоническим оркестром под управлением Сейджи Озавы с трио пианиста Маркуса Робертса, оркестром В. Спивакова с Д. Мацуевым и братьями Ивановыми. Дирижер в подобных версиях должен быть готов к тому, что они могут включать не вполне удобные для него моменты ожидания «отмашки» солиста, прецедент чего создал сам композитор на премьерке сочинения.

Таким образом, сто лет назад родилось уникальное сочинение, живущее на концертной эстраде в вариантах, длительность исполнения которых может отличаться чуть ли не на полчаса! Суть, основной «образ» его складывается, в первую очередь, из ярких, колоритных, запоминающихся тем, благодаря которым оно все равно будет называться и восприниматься, как «Рапсодия в блюзовых тонах». Форма в данном произведении, по-видимому, не оказалась для композитора самоцелью и смогла быть изменена без особого искажения его идеи.

И в заключение несколько слов о том, как импульсы, заложенные в «Рапсодии», повлияли на эволюцию творчества Гершвина в сфере оперно-симфонических жанров.



Оглушительный успех сочинения вдохновил композитора на продолжение работы в оркестровой сфере. Спустя несколько месяцев после ее премьеры дирижер Нью-Йоркского симфонического общества Вальтер Дамрош стал инициатором создания Гершвином нового сочинения – Концерта для фортепиано с оркестром. Над клавиром он работал около трех месяцев и около месяца – над его оркестровкой. «То, что Гершвин знал, как надо писать для оркестра, было убедительно доказано через полтора года. Тогда он написал свой Концерт Фа-мажор, в котором так же, как и во всех своих последующих серьезных произведениях, сделал собственную оркестровку... все оркестровки крупных произведений показывают его полную компетентность в этом отношении, компетентность, которая росла с каждым последующим сочинением» [6, с. 86–87].

К жанру рапсодии Гершвин обратился еще раз в 1931 г. во Второй рапсодии №2. Она не стала столь популярной: видимо, композитор не нашел для нее столь выразительных тем. Но в сочинении явно выросло мастерство композитора владения оркестром и формой. В симфонической пьесе «Американец в Париже» (1928) есть явное сходство с «Рапсодией в блюзовых тонах» в построении общей композиции с контрастом разделов – первого «калейдоскопического» и второго с протяженной лирической темой. Идея изобретательного варьирования темы была продолжена композитором в Вариациях на тему песни («I Got Rhythm») (1934).

Для последующих произведений Гершвина стали типичны такие приемы, найденные в «Рапсодии», как яркое начало сочинения, мощные кульминации из нескольких волн, большая роль ударных, оригинальные тембровые решения, введение саксофонов в партитуры. И, наконец, в ней есть то, что свойственно всем его сочинениям крупных форм, включая кульминацию его творчества оперу «Порги и Бесс», – опора на фольклорные афроамериканские, блюзовые и джазовые, истоки. «Рапсодия в блюзовых тонах» начала историю популярности музыки Гершвина во всем мире, исполняемой музыкантами различных стилевых интересов в многочисленных редакциях и переложениях. Она стала одним из символов Америки и музыки XX века. Значимость и уникальность творчества композитора трудно переоценить. Как верно заключает О. Манулкина, «пару Гершвину трудно подобрать и в европейской, и в русской музыке XX века, хотя по его стопам пошли многие» [1, с. 187].



ЛИТЕРАТУРА

1. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2010. – 775 с.
2. Конен В.Д. «Порги и Бесс». Спектакль американской труппы «Эвримен-опера» // Советская музыка, 1956, – №3. – С. 118–122.
3. Конен В.Д. Пути американской музыки Очерки по истории музыкальной культуры США. – М.: Музыка, 1961. – 492 с.
4. Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века (К постановке проблемы в историческом плане) // Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – С. 434-481.
5. Волынский Э. Джордж Гершвин. – Ленинград.: Музыка, 1988. – 80 с.
6. Юэн Д. Джордж Гершвин: Путь к славе /Пер. с англ. – М.: Музыка, 1989. – 287 с.
7. Волошин К. К 120-летию Гершвина Большой Джазовый Оркестр исполнит оригинал «Рапсодии в блюзовых тонах». – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.jazz.ru/2018/09/06/gershwin-12-bjo/> (дата обращения 02.05.2023).

**KARTASHEVA Z.B.**

Candidate of Art History,  
Professor of the Department of Musical Education  
and the Department of Variety and Jazz Arts  
Moscow State Institute of Culture  
e-mail: [zkartasheva@mail.ru](mailto:zkartasheva@mail.ru)

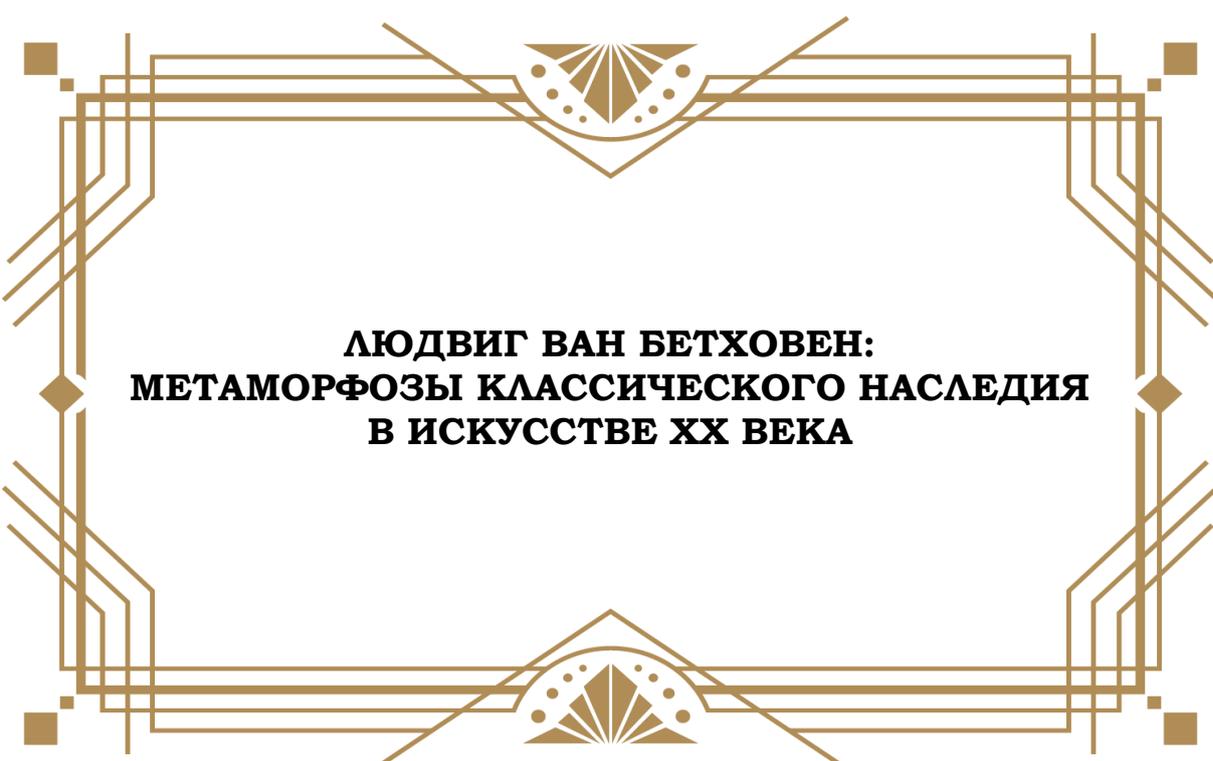
**THE PHENOMENON OF "RHAPSODY IN BLUE" BY GEORGE GERSHWIN  
(ON THE 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE WORK)**

**ANNOTATION.** The article is devoted to one of the most famous works of the American composer George Gershwin, who made a significant contribution to the history of world music of the twentieth century. First performed on February 12, 1924, "Rhapsody in Blue" is marked by a pronounced personality and stylistic recognition. The composition determined the beginning of a new stage in the formation and evolution of Gershwin's compositional skills, which resulted in the creation of a number of compositions for orchestra and the first national American opera. The author also defines the role of the composition in the history of American and world music. The article presents a brief analysis of "Rhapsody in Blue", examines the history of its performance, emphasizes the uniqueness of the composition, which, despite all the variety of its editions and sound options, remains vividly original and sincerely loved by performers and the public.

**KEYWORDS:** George Gershwin, American music, composer, pianist, compositions, symphony orchestra, editions.

**ВИНОГРАДОВА М. А.**

Заведующая кафедрой фортепианного исполнительства,  
концертмейстерского мастерства и камерной музыки  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»  
e-mail: [m\\_bychenkova@mail.ru](mailto:m_bychenkova@mail.ru)



**ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН:  
МЕТАМОРФОЗЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ  
В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу использования музыки Людвига ван Бетховена в массовой музыке, отечественном и зарубежном кинематографе. Автором выявлены приемы реинтерпретации музыкальных цитат из творческого наследия композитора в композициях «Roll over Beethoven» Чака Берри, «Бетховен» российской рок-группы «Сплин». На примере фильма «Заводной апельсин» (1971) режиссера Стенли Кубрика по одноименному роману Энтони Бёрджесса, фильма-антиутопии «Эквилибриум» (2002) режиссера Курта Уиммера, фильма «Ностальгия» (1983 г.) Андрей Тарковского, фантастического фильма-катастрофы «Знамение» (2009) Алекса Пройаса прослежен концептуальный контекст музыкальных цитат и своеобразии режиссерских решений.

**Ключевые слова:** Людвиг ван Бетховен, музыкальное искусство, музыка в кинотексте.





современном искусстве чрезвычайно востребованным является музыка академической традиции. Музыка классиков отечественного искусства (П.И. Чайковского [1, с. 150], М.П. Мусоргского [6, с. 34]) подвергается подчас радикальному переосмыслению, но всегда выступает в качестве эстетического эталона, маркера качества художественного замысла. Помимо оперных постановок, художественных фильмов, музыка академической традиции пронизывает ткань анимационных фильмов, делая их популярными у зрителей различных возрастов [8, с. 30].

Бетховен – одна из крупнейших фигур музыкального искусства XIX века. Пожалуй, нет такой области искусства, где его имя, образы его музыки, история жизни не нашли бы отклика у творцов и не воплотились в художественное слово, скульптуру, кинокартину.

В контексте нашей работы будет правильным упомянуть Девятую симфонию Бетховена. Последняя симфония композитора была окончена в 1824 году. Она является вершиной не только бетховенского гения, но и развития симфонического жанра того времени. О значимости этой симфонии в наше время говорит хотя бы тот факт, что фрагмент финала с хором («Ода к радости») является сейчас гимном Евросоюза. Необычное отношение к этому произведению можно наблюдать в Японии. Вот уже несколько десятков лет там продолжается традиция исполнения и повсеместного прослушивания этой симфонии в канун нового года. В 2007 году в городе Осака Девятую симфонию исполнил десяти тысячный любительский хор. Некоторые из хористов принимали участие в предновогоднем исполнении в течение двадцати пяти лет. По подсчетам математически развитых японцев 18% от совокупного объема проданных билетов на академические концерты в декабре 2007 года приходится на исполнение этой симфонии. Интересная особенность этой традиции в том, что в концертном исполнении бетховенской симфонии участвуют профессиональные оркестры, а хоры – любительские.

Можно с уверенностью сказать, что, помимо «Оды к радости» из финала Девятой симфонии, «К Элизе», финал сонаты № 17 для фортепиано ре минор, Соната №. 31 и первая часть Сонаты для фортепиано № 14 до-диез минор оп. 27 («Лунная соната») – самые популярные бетховенские композиции для исполнителей всех уровней академической и эстрадной музыки XX – начала XXI вв. Практически во всех направлениях современной эстрадной музыки (рок, поп, рэп, джаз) находятся коллективы, использующие цитаты из этих произведений Бетховена, или делающие эстрадные обработки этих композиций. Например, американско-английская группа «Rainbow», относящаяся к направлениям хард-рока и хеви-металла, в альбоме «Difficult for cure» записала одноименную композицию, основанную на цитатах из Девятой симфонии. Можно по-разному относиться к качеству этих работ, но в них



отчетливо проявляется факт влияния бетховенского гения на современную культуру.

В 1956 г. известный исполнитель рок-н-ролла, американский композитор, певец Чак Берри записал песню «Roll over Beethoven». В короткое время композиция стала чрезвычайно популярной, а немного позже попала в список пятиста самых известных песен всех времен по версии журнала «Rolling Stone». В песне помимо цитат из композиций Бетховена используется материал сочинений П.И. Чайковского. Музыкальный стиль двух гигантов мировой академической музыки в композиции противопоставляются новому музыкальному направлению – ритм-н-блюзу. Позже ее добавила в свой репертуар знаменитая британская группа «The Beatles». В своей творческой деятельности коллектив исполнял эту композицию довольно часто. В версии этой же композиции в исполнении британской рок-группы «Electric Light Orchestra» в начале звучит главная тема Пятой симфонии Бетховена.

Не обделила вниманием великого композитора и наша отечественная эстрада. Российская рок-группа «Сплин» имеет в своем репертуаре композицию с названием «Бетховен», основной смысл которой, выражается в двух многократно повторяющихся словах «Бетховен жив!»).

Американская группа «Trans-Siberian Orchestra», специализирующаяся на соединении тема классической музыки со стилистикой тяжелого рока, в 2000 г. записала концептуальную рок-оперу «Beethoven's last night». Опера является музыкальным размышлением о жизни и смерти композитора, что обусловило введение разновозрастных персонажей: Бетховена перед смертью и его молодого двойника. Небезынтересны и другие персонажи: Моцарт и Судьба, Мефистофель и Тереза (бессмертная возлюбленная). Музыкальный ряд произведения основан на фрагментах бетховенской музыки, подверженной реинтерпретации, т.е. радикальному переосмыслению в стилистике тяжелого рока. Данный эксперимент демонстрирует актуальность бетховенского наследия в современном массовом искусстве, в котором музыка композитора выступает в роли культурного ориентира и эстетического эталона.

Говоря о XX-XXI веках, стоит, безусловно, упомянуть использование бетховенской музыки в кинематографе. Пожалуй, самым неординарным и словно «пропитанным» музыкой Бетховена – а именно его Девятой симфонией – является фильм «Заводной апельсин» (1971) режиссера Стенли Кубрика по одноименному роману Энтони Бёрджесса. Главный герой фильма страстно увлечен музыкой Бетховена – Девятая симфония его любимое произведение. Парадокс можно найти в том, что главный герой картины Алекс является сторонником ультранасилия, проповедует свои идеи, стремится воплотить их в делах, не ища материальной выгоды



или идеологической основы для оправдания своей жестокости, а в разговорах с друзьями открыто определяет свои действия как проявление зла и не пытается скрывать этого. Однако, как нам известно, последняя симфония композитора как раз о противоположном – о любви, справедливости, о братстве и мире, что совсем не вяжется с образом жизни Алекса. Возможно, таким образом нам преподносится мысль о том, что каждый человек на подсознательном уровне изначально запрограммирован на добро, но в силу неких обстоятельств эта установка дает сбой. Тарковский писал, что музыка в кинематографе «не только усиливает впечатление параллельно изображению, иллюстрируя ту же мысль, но открывает возможности нового, качественно преобразованного впечатления от того же материала» [2, с. 276].

В данной кинокартине режиссер идет от обратного – звучание симфонии Бетховена, которое здесь никогда не является фоновым, но всегда вплетено в действие, не «иллюстрирует ту же мысль», но является идеологическим антагонистом главного героя. Музыка Бетховена имеет особую ценность для героя, поскольку она является катализатором его фантазий о страдании и гибели людей: «Образованность – не препятствие для жестокости, понимание музыки – не исключает садизма. Не новая мысль для человечества, которое пережило Гитлера, обожавшего Вагнера, и сентиментальных эсэсовцев, умиленно слушавших Моцарта. Не новая и вместе с тем необычайно актуальная» [4].

По замыслу автора романа Э. Бёрджесса звуки бетховенской симфонии постепенно становятся непереносимыми для Алекса. В исправительной колонии он добровольно согласился на эксперимент по изменению своей психики. Группа психологов во время сеансов психотерапии использует запись Девятой симфонии Бетховена, что в итоге приводит Алекса к физиологической непереносимости этого произведения, болевым ощущениям, которые он испытывает во время звучания симфонии. Теперь музыка Бетховена является для него наказанием. Получается необычная аллегория – добро наказывает зло. Однако не побеждает его, так как фильм заканчивается на том, что измененная путем экспериментов личность Алекса начинает возвращаться. Показательно, что Кубрик не разделял мнение о том, что воздействие искусства способно изменить человеческую натуру в плохую или хорошую сторону: «Приписывать искусству возможную силу воздействия нельзя, ибо это полностью расходится с принятым научным взглядом на искусство, который заключается в том, что даже в состоянии, которое наступает после гипноза, человек не в состоянии совершить поступок, противоречащий его натуре» [4].

Это видение режиссера не совпадает с первоисточником. Известно, что в последней главе романа Энтони Бёрджесса Алекс встает на путь исправления и осознания того, что зло не может быть принято как данность,



и с ним нужно бороться. Хотя заключительная глава не была напечатана при публикации американскими издателями, режиссер о ней знал, и тем не менее, это не повлияло на ход его работы.

Концептуальная роль отводится Девятой симфонии Бетховена в фильме-антиутопии «Эквилибриум» (2002 г., режиссер Курт Уиммер). В этой кинокартине симфония Бетховена является своеобразным музыкальным олицетворением всего мирового искусства. По сюжету фильма в обществе повсеместно запрещено любое искусство: живопись, литература, музыка. Искусство заставляет людей ощущать эмоции, которые караются смертью, так как человечество давно избавилось от «ненужных» эмоций с помощью специальных медицинских препаратов, поскольку эмоции «приносят только войны и преступления».

Главный герой – Престон, является госслужащим, бесчувственным полицейским, который отыскивает «преступников», уничтожает найденные предметы искусства и арестовывает нарушителей. Во время одного из рейдов Престон случайно обнаруживает пластинку и проигрыватель. После некоторых сомнений, он включает проигрыватель, и мы слышим фрагмент Девятой симфонии. На лице Престона появляются слезы. Это тоже является нарушением закона, как проявление чувств. Тем не менее, главный герой отныне не боится чувствовать и переходит на сторону оппозиции. В этом заключается переломный момент в жизни главного героя, а через него, позднее, и всего государства.

В статье «Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации» П.С. Волкова утверждает, что в Девятой симфонии Бетховена содержится «печать духовных исканий художника, выступающего от лица Бога и преодолевающего себя через собственные творения» [3]. В фильме же Курта Уиммера эпизод трансформации главного героя через музыку Бетховена как нельзя лучше показывает, что через творения великих художников открыта возможность преодоления себя, преобразования в лучшую сторону не только для творцов и художников, но для любой личности.

Несмотря на то, что фильм этот снят с учетом голливудских стандартов, он выделяется глубоким смыслом сюжета. Показательно именно то, что искусство в этом фильме – главный враг власти, даже несмотря на то, что люди находятся под воздействием подавляющих препаратов. Немаловажно и то, что из всего объема музыкального наследия выбрана именно Девятая симфония Бетховена. Несомненно, режиссер остановил свой выбор на ней, так как эта симфония удивительно точно дополняет и раскрывает сюжетную линию, усиливает эмоциональное содержание сцен. Симфония является импульсом для борьбы героя сначала с самим собой, потом – для борьбы и победы над злом, представленным в фильме в виде узурпаторской тоталитарной власти, которую свергает главный герой. На примере данного фильма

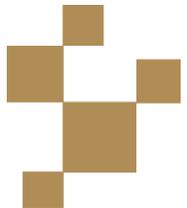


можно говорить о том, что тема борьбы за счастье и свободу, которая была так близка Бетховену, актуальна и сегодня.

Еще одним примером введения фрагментов музыки Бетховена в кинотекст может служить работа Андрей Тарковского «Ностальгия» (1983 г.). В ней режиссер использует финал Девятой симфонии Бетховена, а именно фрагмент с хоровым исполнением «Оды к радости». Здесь мы снова сталкиваемся с реинтерпретационным подходом в толковании музыки, т.е. с «тотальным переосмыслением» первоисточника [3]. По сюжету картины сумасшедший итальянец Доменико проповедует знакомые Шиллеру и Бетховену идеи любви и братства. Поиск общечеловеческого приводит Доменико к тому, что он сжигает себя на площади под звуки «Оды к радости», пытаясь привлечь внимание человечества. Однако в поиске общего счастья Доменико зашел в тупик – его самопожертвование не оправданно, оно не несет в себе счастья и является лишь продолжением его страданий. «Ода к радости» не успевает прозвучать до конца, так как пленку «зажевывает» магнитофон.

В фантастическом фильме-катастрофе Алекса Пройаса «Знамение» (2009 г.) под музыку из второй части Седьмой симфонии Бетховена начинают разворачиваться апокалиптические действия. Основная тема этого раздела симфонии появляется в картине с первых же минут и, будучи лейтмотивом, встречается на протяжении всего действия довольно часто.

Во многих фильмах европейского, американского и отечественного производства используется музыка Бетховена для выражения человеческих чувств, эмоций, переживаний, для создания нужных ассоциаций, для усиления ощущений. На данный момент нет полного списка картин мирового кинематографа, где прозвучала музыка Бетховена. По приблизительным подсчетам таких фильмов более ста двадцати.



ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хатиб И., Зайцева М.Л. Особенности сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019) // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1 (42). – С. 145-153. DOI: <http://dx.doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.145-153>
2. Волкова П.Д. Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания. – М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. – 461 с.
3. Волкова П.С. Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2009. – №1. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-sovremennom-kinematografe-k-voprosu-o-reinterpretatsii>
4. Дединский С. Заводной апельсин: путеводитель по фильму Стэнли Кубрика. – [Электронный ресурс]. – URL: [http://distantlight.tv/index.php/ru/kino-vne-vremeni/item/33-clowcwork\\_orange.html](http://distantlight.tv/index.php/ru/kino-vne-vremeni/item/33-clowcwork_orange.html)
5. Егорова Т.К. Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма: Автореферат дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Москва, 1985. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://search.rsl.ru/ru/record/01008689587>
6. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
7. Калинина Е.А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: Дисс...канд. Андреевна Калинина. – Москва, 2010. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissercat.com/content/muzyka-v-tvorchestve-ingmara-bergmana>
8. Титова Т.М., Зайцева М.Л. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видео– рядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» (2004 г.) // Музыкаведение. – 2021. – № 4. – С. 28-36. DOI: 10.25791/musicology.4.2021.1187.

**VINOGRADOVA M.A.**

Head of the Department of Piano Performance,  
Concertmaster and Chamber Music  
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [m\\_bychenkova@mail.ru](mailto:m_bychenkova@mail.ru)

**LUDWIG VAN BEETHOVEN:  
METAMORPHOSES OF THE CLASSICAL HERITAGE  
IN THE ART OF THE XX<sup>TH</sup> CENTURY**

**ANNOTATION.** The article is devoted to the use of Ludwig van Beethoven's music in mass music, domestic and foreign cinema. The author reveals the techniques of reinterpretation of musical quotations from the composer's creative heritage in the compositions "Roll over Beethoven" Chuck Berry, "Beethoven" of the Russian rock band "Splin". The originality of directors' decisions and the conceptual context of musical quotations is traced through the following films: "A Clockwork Orange" (1971), directed by Stanley Kubrick and based on the novel of the same name by Anthony Burgess, the dystopian film "Equilibrium" (2002), directed by Kurt Wimmer, the film "Nostalgia" (1983) by Andrei Tarkovsky, the fantastic disaster film "The Omen" (2009) by Alex Proyas.

**KEYWORDS:** Ludwig van Beethoven, musical art, music in film text.

**АФАНАСЬЕВ Г. А.**

аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»  
e-mail: [afanasyev.grigoriy@mail.ru](mailto:afanasyev.grigoriy@mail.ru)

научный руководитель  
доктор искусствоведения, кандидат философских наук,  
профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет  
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

**ЗАЙЦЕВА М. Л.**

**ВАЛЕНТИН ЗВЕРЕВ.  
НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ**

**Аннотация.** Статья посвящена становлению исполнительского мастерства одного из самых выдающихся флейтистов советского времени – Валентина Зверева. Автор выявил основные этапы формирования его профессиональных исполнительских качеств во время обучения в Воронеже и Ленинграде, а также перечислил участие в ведущих европейских конкурсах и коллаборации с профессиональным музыкальным сообществом. Научно обосновано, что взаимодействие с ведущими исполнителями Ленинградской школы стало тем фундаментом, на котором сформировался собственный исполнительский язык Валентина Зверева.

**Ключевые слова:** Валентин Зверев, флейта, Ленинградская консерватория, театр им. Кирова, Лев Перепёлкин, Пражская весна, Евгений Светланов.



рубеж XX-XXI веков стал временем радикальных преобразований в области дирижерского искусства, что наиболее ярко прослеживается в музыкальном театре [1; 2]. Отечественную исполнительскую школу характеризует разнообразие сфер творческой деятельности ведущих ее представителей [5, 12]. Достижения в области музыкально-инструментального исполнительства становятся важным фактором формирования дирижерских интерпретаций музыкантов, совмещавших практику сольных выступлений и работу с оркестром. Одним из таких деятелей отечественного музыкального искусства стал Валентин Зверев, выдающийся флейтист, педагог и дирижер.

Имя Валентина Зверева широко известно не только во флейтовом мире, но и мировом музыкальном сообществе. Его коллегами по сцене были такие выдающиеся музыканты, как С. Рихтер, Е. Образцова, В. Спиваков, Ю. Башмет, А. Наседкин, А. Корсаков и многие другие выдающиеся деятели музыкальной культуры. «На сегодняшний день В. Зверев является одним из самых выдающихся флейтистов. Он обладает блестящей техникой, замечательным звуком, но, самое главное, – это удивительно гибкий музыкант. Для дирижёра – счастье встретиться с таким музыкантом в оркестре», – так отзывался об игре В. Зверева Ю.Х. Темирканов [7, 63], с которым они в одно время учились в Ленинградской консерватории.

Валентин Зверев родился в городе Чимкент Казахской ССР 18 мая 1942 г. в семье рабочего Зверева Ильи Андреевича: «Мои родители не были музыкантами, и я случайно начал заниматься на флейте» [3]. Первые шаги на музыкальном поприще он сделал в духовом оркестре Воронежского дворца пионеров «...когда мне было 13 лет, мой друг записался в секцию духового оркестра Воронежского дома пионеров и заодно привёл меня туда» [см. там же]. С 1956 по 1960 гг. Валентин Ильич учился в Воронежском музыкальном училище в классе М. А. Гольдштейна. По воспоминаниям современников Зверева, это был очень требовательный педагог, который большое внимание уделял как развитию техники, так и развитию исполнительского дыхания: «Он постоянно следил за этим аспектом и как только замечал неправильный вдох – остро отточенный карандаш впивался в бок студента. Валя как огня боялся этого карандаша и старался стать как можно дальше от педагога – ничего не помогало, карандаш постоянно находил свою жертву» [8]. Во время учёбы в училище юный музыкант уже играл в оркестре Воронежской филармонии вторую флейту с 1959 по 1960 гг., о чём свидетельствуют его записи в трудовой книжке [4, 54].

По окончании училища встал вопрос о продолжении музыкального образования и В. Зверев едет сначала поступать в Москву, а затем в Ленинград к профессору И. Ф. Янусу, который и принял в свой класс



молодого талантливого флейтиста: «Ну, пальчики у Вас бегают (Янус был на Вы даже со школьниками), посмотрим, что будет дальше», – произнёс он с улыбкой [8]. Педагогическая манера И.Ф. Януса отличалась строгостью и педантичностью, поэтому «упрямый, очень эмоциональный юноша не сразу привык к такой манере преподавания» [7, 55]. Работа над сочинениями разных эпох и стилей: от барокко до сочинений композиторов современников Э. Денисова, О. Тактакишвили и многих других, – студенты в его классе получали тот багаж знаний, который способствовал многогранному развитию личности музыканта-духовика.

Вместе со Зверевым в Ленинградской консерватории в это время учились многие выдающиеся музыканты: Ю.Х. Темирканов, Е.В. Образцова, В.А. Атлантов, Е.Е. Нестеренко, А.Е. Рацбаум, В.П. Безрученко, С.В. Красавин, И.В. Лифановский и многие другие, ставшие впоследствии его коллегами в оркестровой яме и на сцене. Нельзя не упомянуть также имена выдающихся преподавателей, которые оказали на Зверева большое влияние во время его обучения в Ленинградской консерватории: профессора М.В. Карандашовой (камерный ансамбль) и профессора И. А. Браудо (орган). На их уроках формировалась творческая индивидуальность и исполнительский «подчерк» В. Зверева, которые впоследствии будут признаны музыкантами и публикой.

Будучи лишь студентом третьего курса Ленинградской консерватории, В. Зверев становится лауреатом второй премии Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Вот как отзывался о его исполнении профессор Ленинградской консерватории Б. Тризно: «Вот, играло на конкурсе 20 человек, а звучала-то флейта по-настоящему только у Зверева и Кудряшова» [8]. На другом концерте знаменитый тенор Николай Печковский, после исполнения Валентином Ильичом Антракта к III действию оперы Кармен, произнес: «Молодой человек, Вас ждёт блестящее музыкальное будущее» [см. там же].

Наряду с яркой творческой деятельностью в стенах консерватории, В. Зверев работал артистом оркестра музыкального ансамбля (1962-1963 гг.), артистом оркестра театра комедии (1963-1964 гг.), артистом оркестра оперной студии при Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова (1964-1965 гг.) [4, 54], везде показав себя высокопрофессиональным музыкантом: «Уже через год после поступления Валентина в Ленинградскую консерваторию (1960) музыканты-духовики города знали о появлении в классе Януса виртуозного флейтиста, играющего особым звуком с необычной вибрацией. Сам Зверев даже не подозревал об этом» [8].

В марте 1965 г. В. Зверев прошёл по конкурсному отбору в оркестр театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде на должность первого флейтиста. После окончания консерватории по распределению Валентина Ильича должны были отправить в Красноярск в оперетту:



«Я же не хотел туда ехать и пошел ва-банк: если бы я не поступил в Кировский театр (при этом уже отказавшись от официального распределения в другой город и оркестр), то не получил бы диплом о высшем образовании» [3]. В ходе прослушивания он исполнил «Легенду» Марселя По и сольную партию И. С. Баха ля минор, которую, по его же словам, начал учить лишь за неделю до конкурса и, несмотря на это, получил восторженную реакцию комиссии и публики после выступления [см. там же].

Летом 1965 г. Зверев успешно заканчивает Ленинградскую консерваторию, получив квалификацию «концертный исполнитель, солист оркестра, педагог» решением Государственной экзаменационной комиссии от 21 июля 1965, номер диплома 122746 [4, 7], и целиком посвящает себя исполнительству. Уже осенью 1965 г. В. Зверев, после сложнейшего отбора, принимает участие в Международном конкурсе в Будапеште сразу в двух номинациях: «сольное исполнительство» и «квинтет деревянных духовых инструментов», завоевав диплом в каждой из номинаций и даже получив специальную награду за лучшее исполнение произведений венгерских композиторов (в составе квартета). Валентин Ильич отличался своей собственной интерпретацией сочинений. Так произошло и на этом конкурсе, когда дирижёр на третьем туре попросил исполнителя сыграть в «правильном» темпе, на что получил решительный отказ. Это сказалось на распределении мест, где Звереву дали лишь диплом [8]. Отдельно нужно упомянуть про состав квартета, в который входили прекрасные музыканты: В. Зверев (флейта), В. Соболев (гобой), В. Лавриков (кларнет), А. Сухоруков (валторна), К. Соколов (фагот). Несмотря на то, что ансамбль просуществовал недолго, он оставил заметный след в музыкальной жизни Ленинграда. Например, флейтист А. И. Шатский, близкий друг и коллега Валентина Ильича, много статей посвятивший жизни и творчеству ещё при жизни последнего, отмечал: «Он (ансамбль) вписал яркую страницу в историю камерных ансамблей нашей страны. За короткий срок ансамбль достиг больших успехов. По моему мнению, с тех пор никто так интересно не исполнял Квартет Хиндемита» [7, 65].

В. Зверев был солистом театра оперы и балета им. Кирова с 1965 по 1969 г. Все это время он работал вместе с выдающимся флейтистом старшего поколения Львом Владимировичем Перепёлкиным, который стал одним из его наставников в оркестровой игре: «Я, сидя на месте второго флейтиста, буквально в рот ему заглядывал и не мог понять, откуда (у него) возникает звук» [8]. Несмотря на то, что между ними в театре была конкуренция, которая неизбежна при встрече двух выдающихся исполнителей, Валентин очень уважал и учился опыту исполнения оркестровых соло у старшего товарища: «Играем «Китеж», там есть картины природы. Лёва заливается, поёт на флейте, красота



необыкновенная. Смотрю в его партию, а там ничего этого нет. В нотах простенькие мотивы – играть нечего. Вот это музыкант!!» [сам там же]. Л. Перепёлкин также очень уважительно относился к молодому коллеге, о чём упомянул в прессе: «Мне очень дорог этот инструмент (флейта), и всегда, когда я вижу его руках настоящего музыканта, испытываю радость и удовлетворение. Вот такое чувство вызывает у меня игра молодого коллеги Валентина Зверева» [6, 4].

Будучи ярким музыкантом и личностью, В. Зверев очень быстро собирал вокруг себя талантливых людей для совместного творчества. Так получилось и с его приходом в коллектив театра оперы и балета им. Кирова, где он сразу организовал квинтет, который очень скоро стал популярен в музыкальной жизни Ленинграда: «Широкий репертуар ансамбля включал произведения классические и современные. Бережное отношение к Моцарту, Гайдну, Баху было у них типично «ленинградским». Особенно запомнилось исполнение ансамблем (одно из слов кажется лишним) Гайдна» [7, 65]. Полноправным лидером и концертмейстером в ансамбле был В. Зверев: «Огромное значение он придавал вопросам стиля, а, следовательно, и штриховому единству. В современной музыке квинтет также проявил себя ярким интерпретатором сочинений Франсэ, Нильсена, Хиндемита, Ранке и других» [см. там же]. Его коллегами по ансамблю были П. Тосенко – гобой, В. Гридчин – кларнет, И. Лифановский – валторна, С. Красавин – фагот. В 1966 г. квинтет завоёвывает первую премию на престижном музыкальном конкурсе ARD в Мюнхене. Зверев так вспоминает подготовку к этому событию: «Готовились к конкурсу мы серьёзно. Каждый день без выходных мы занимались вместе по четыре часа с девяти утра до двух дня, а после готовились индивидуально. Программа была большой и сложной, требовалась хорошая, насыщенная и именно сбалансированная ансамблевая игра. В итоге наши старания не прошли даром, и мы выиграли этот конкурс» [3].

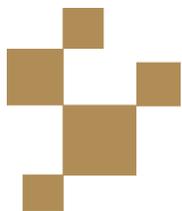
Сохранилось много восторженных отзывов о работе В. Зверева в оркестре театра оперы и балета им. Кирова, в большинстве из которых современников восхищала не только новая интерпретация уже знакомых сочинений, но и совершенно особенный звук его инструмента: «Теперь, по прошествии многих лет, даже не очень понятно, почему звук флейты Зверева так отличался от звука других флейтистов. Но «за километр» было слышно, что это играет Зверев, и даже солисты балета безошибочно угадывали, что сегодня «Жизель» играет Валентин» [8]. В воспоминаниях современников наиболее ярко сохранилось исполнение Зверевым партии флейты в операх «Кармен» Ж. Бизе, «Мазепа» П. Чайковского, в балете «Жизель» А. Адана. В театре Валентин Ильич работал со многими выдающимися певцами своего времени: В. Атлантовым, С. Шапошниковым, Б. Штоколовым, Л. Филатовой. Совместное



исполнение с такими выдающимися артистами, насыщенная творческая жизнь Ленинграда 1960-х гг. способствовали обогащению музыкального кругозора Зверева.

В мае 1968 г. В. Зверев одерживает триумфальную победу и завоёвывает золотую медаль на Международном конкурсе «Пражская весна». Эта победа, в совокупности со всеми остальными достижениями, делает его признанным музыкантом. Во всех интервью и работах, посвящённых Звереву, подчеркивается тот факт, что его главным соперником на конкурсе был выдающийся английский флейтист Джеймс Гелвей, которого Валентин всё же обошёл в финале конкурса, блестяще исполнив Концерт В.А. Моцарта ре мажор для флейты с оркестром. Сохранились яркие воспоминания об этом конкурсе: «На конкурсе «Пражская весна» 1968 г. в первом туре конкурсанты играли за занавесом. Искушенная публика сразу отметила мастерство, а, главное, манеру двух участников, по общему мнению, представителей французской школы. После оглашения результатов тура, выяснилось, что «французами» оказались Валентин Зверев и Джеймс Голвей» [8]. Запомнилось исполнение В. Зверевым произведения Марселя По «Легенда», которое по-настоящему стало его «визитной карточкой», и произведения чешского композитора Рыхлика Партита для флейты соло №4, которое было обязательным произведением на втором туре конкурса: «При знакомстве с партитурой Зверева увлекла возможность исполнения полифонического произведения на одноголосном инструменте. Много времени потратил он, пока не нашёл своего решения этой задачи» [7, 60]. Возможно, что именно тогда ему особенно пригодились уроки в Ленинградской консерватории у И.А. Браудо, который был одним из самых известных интерпретаторов барочной музыки для органа. Сохранилась запись этого произведения, выпущенная фирмой «Мелодия», даже несмотря на тот факт, что чешская фирма «Супрафон» во время конкурса выкупила права на запись этого произведения в исполнении Зверева на срок 25 лет. Сам Зверев, характеризуя свою игру на конкурсе, говорил, что он играл очень хорошо, что, учитывая его постоянную требовательность к себе, говорит о высочайшем уровне исполнения [3].

Рутинная работа в театре начинала тяготить Зверева. Ему хотелось дальнейшего профессионального роста, что было затруднительно в рамках репертуарного театра. Поэтому, когда во время гастролей в Ленинграде Е. Светланов пригласил Валентина Ильича исполнить соло флейты во второй сюите из балета «Дафнис и Хлоя» М. Равеля в составе Госоркестра, тот с радостью принял это предложение: «Это был концерт на присуждение Светланову Ленинской премии – высшей награды деятелям искусства и науки в СССР» [8]. Так состоялось их первое знакомство на сцене, которое впоследствии переросло в долгое сотрудничество на протяжении 13 лет. Сам Зверев в интервью



так рассказывал об этом: «Главный дирижёр оркестра Евгений Фёдорович Светланов при нашей первой встрече сказал, что он имеет представление о моих способностях. Но многие в оркестре не знают меня, и поэтому он хочет, чтобы я принял участие в официальном конкурсе. Я исполнил первую часть Концерта Моцарта ре мажор. Светланов сказал спасибо, достаточно, и все в один голос проголосовали за мою кандидатуру» [3].

С этого момента начинается этап творческой зрелости В. Зверева, но уже не в Ленинграде, а в Москве, куда он окончательно переезжает вместе с семьей в июле 1969 г. Годы учёбы в Ленинградской консерватории и работы в театре оперы и балеты им. Кирова, где сформировались стиль и манера исполнения, подошли к концу. Зверев впитывал в себя все музыкальные веяния и новшества, которые его окружали: работа в театре с Л. Перепёлкиным, поездки на международные конкурсы, насыщенная музыкальная жизнь Ленинграда 1960-х гг., – всё это было прекрасной «школой», благодаря которой раскроется талант В. Зверева в последующие годы работы в ведущих коллективах СССР.



ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хатиб И., Зайцева, М.Л. Опера «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского в постановке театра «Новая опера» (1996 г.): гармонизация взаимодействия триады «дирижер – режиссер – сценограф» // Музыка и время. – 2021. – № 7. – С. 47-51.
2. Аль-Хатиб И., Зайцева, М.Л. Проявление метамодернистских тенденций в режиссерской интерпретации Дмитрием Черняковым оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (2006 г.) // Вестник Саратовской консерватории. – 2022. – №1 (15). – С. 9-15.
3. Валентин Зверев: «Новая работа является вызовом для меня...» : [интервью] / беседу вел Антон Абанович // Музыкальная жизнь. – 2010. – №6. – [Электронный ресурс]. – URL: [https://anflute.ru/public/files/80646d\\_f1b33bc232ec401eb46e23fb323ebe4b.pdf](https://anflute.ru/public/files/80646d_f1b33bc232ec401eb46e23fb323ebe4b.pdf)
4. Личное дело Зверева Валентина Ильича, 1942 г. р., артиста оркестра. Крайние даты: 26 мая 1969-18 октября 1982 Количество листов: 79.
5. Шифр: ф. 2922, оп. 7, ед. хр. 200. Место хранения – РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства).
6. Нечаев Г.А., Зайцева М.Л. Исполнитель и дирижер: в проблеме взаимовлияния художественно-эстетических принципов различных сфер музыкальной деятельности (на примере творчества М. Плетнева, Ю. Башмета, А. Рудина) // Евразийский союз ученых. – 2018. – № 8-5 (53). – С. 11-13.
7. Перепелкин, Л. Валентин Зверев // За советское искусство. – 1967. – 24 янв. (№2). – С. 4.
8. Шатский, А. Валентин Зверев (флейта) // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах : сборник статей / редактор-составитель Ю.А. Усов. – Москва : Советский композитор, 1989. – 342 с. – С. 53–70.
9. Шатский, А. Памяти Валентина Зверева. – 13 с. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://zverev.myflute.ru/a-i-shatskij-2/>.

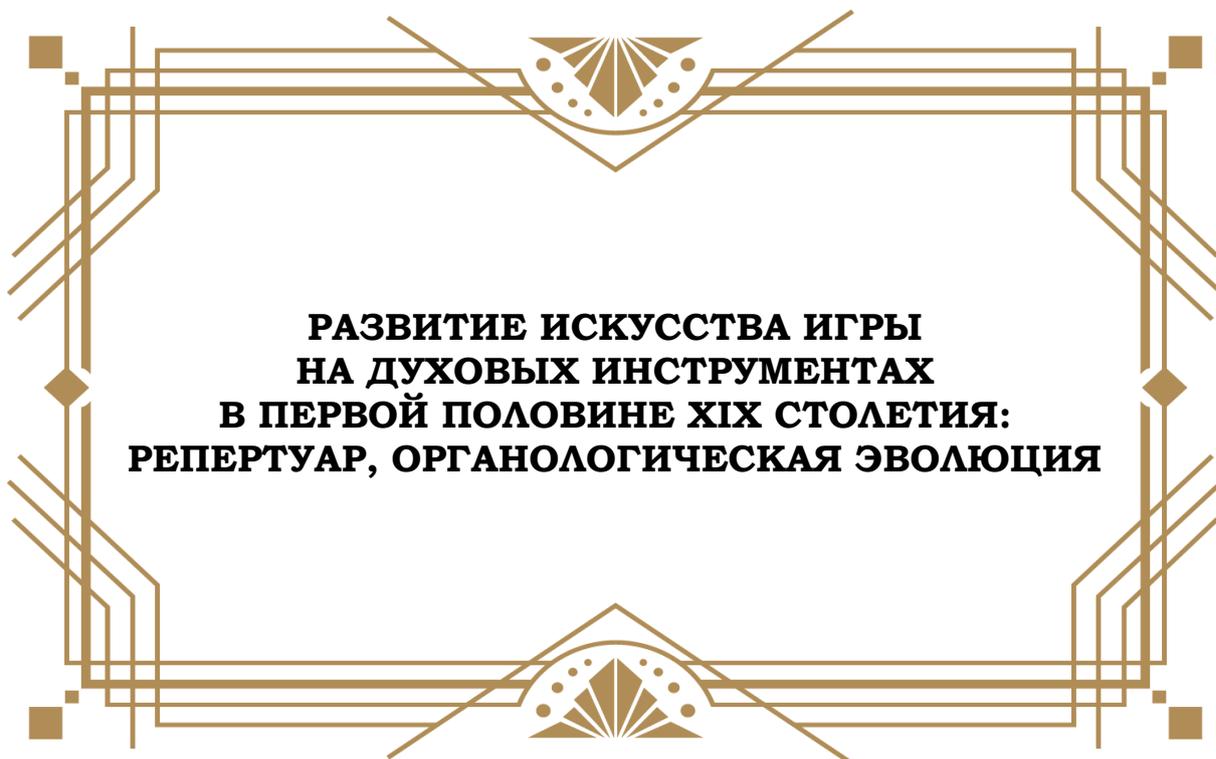
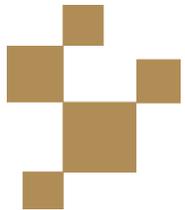
**AFANASEV G.A.**

Graduate student of the  
Department of Solo Singing and Choral Conducting  
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [afanasyev.grigoriy@mail.ru](mailto:afanasyev.grigoriy@mail.ru)

**VALENTIN ZVEREV. THE BEGINNING OF A CREATIVE JOURNEY**

**ANNOTATION.** The article is devoted to the development of the performing skills of one of the most outstanding flutists of the Soviet era, Valentin Zverev. The author has identified the main stages in the formation of professional performing qualities during studying in Voronezh and Leningrad, as well as participation in leading European competitions and collaboration with the professional musical community. It has been scientifically proven that interaction with leading performers of the Leningrad School became the foundation on which Valentin Zverev's own performing language was formed.

**KEYWORDS:** Valentin Zverev, flute, Leningrad Conservatory, Kirov Theater, Lev Perepelkin, Prague Spring, Evgeny Svetlanov.



**РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ  
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ  
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX СТОЛЕТИЯ:  
РЕПЕРТУАР, ОРГАНОЛОГИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ**

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам технологического совершенствования духовых инструментов в первой половине XIX века. Автором обосновано, что органологическая революция послужила важным фактором развития искусства игры на духовых инструментах, расширило темброкolorистические возможности ансамблевого и оркестрового звучания. Выявлено, что большую роль в данном процессе сыграл выдающийся немецкий флейтист-виртуоз, конструктор Теобальд Бём.

**Ключевые слова:** искусство музыкально-инструментального исполнительства, искусство игры на духовых инструментах, Теобальд Бём.





В начале XIX века Европу постепенно начинают охватывать глубокие преобразования, связанные с переходом общества к новой социально экономической формации. Это радикально отразилось на всех сферах человеческой культуры. Яркой чертой новой эпохи стала так называемая научная техническая революция, результатом которой является выход человечества в целом на новый уровень жизни [2, с. 33]. Не обошли стороной преобразования и музыкальную культуру Европы. Их максимум пришелся на рубеж XIX–XX вв., однако уже достаточно мощные сдвиги стали происходить в первой половине позапрошлого столетия.

Одно из наиболее ярких таких преобразований – революция в сфере производства музыкальных духовых инструментов. Для Европы средневековой и Европы в новом времени было характерно отсутствие стандартизированного производства музыкальных инструментов. Существовали целые семейства духовых инструментов, распространенные в нескольких странах, как например семейство бомбард, и в каждой стране, в каждом отдельном оркестре могла использоваться бомбарда своего строя. Однако с наступлением XIX века ситуация начинает меняться. Производство инструментов становится массовым и приобретает стандартизированный характер. Именно в XIX веке формируется симфонический оркестр современного типа с устойчивым единым для всех симфонических оркестров мира набором характерной духовой группы. Кроме того, и что наиболее важно: происходит радикальное усовершенствование конструкции практически всех духовых инструментов, что выводит их на качественно новый уровень звучания и других исполнительских возможностей.

Традиционно начало столь сильных перемен связывают с именем Теобальда Бема (1794–1881). Т. Бём – известный немецкий флейтист и композитор – прославился в первую очередь тем, что создал поперечную флейту современного типа. Уже будучи известным в Европе флейтистом-виртуозом, Бём в 1828 г. открывает в немецком городе Мангейме собственную флейтовую мастерскую, где начинает производить поперечные флейты с девятью клапанами. Параллельно он работает и как инженер-металлург. До 1832 г. Бём совершает несколько поездок по Европе, в том числе и в Англию, где знакомится с конструктивными особенностями английских флейт. На основе приобретенного опыта и глубокого понимания акустических возможностей флейты в 1832 г. Бем создает свою знаменитую модель, ставшую основой современной флейты.

Это была поперечная флейта, имевшая обратноконическую форму и оснащенная тринадцатью звуковыми отверстиями (кольцевыми клапанами). Новаторство Бёма заключалось в том, что он создал систему из 13 открытых клапанов, расположенных по хроматическому звукоряду.



Закрытым был только клапан – ре-бемоль. Новая клапанная система Бёма позволила флейте исполнять хроматическую гамму от любой ступени, сделав ее звукоряд полноценным. Кроме того, значительно повышались возможности флейты в отношении мелизматики – теперь тоновые и полутоновые трели можно было играть практически от любой ступени звукоряда.

Несомненные преимущества новой флейты в течение столетия сделали модель Бёма наиболее востребованной в Европе, а затем и в мире [5, с. 129]. К началу XX века она окончательно вытеснила предшествующие модели.

На основе системы Т. Бёма позднее были усовершенствованы конструкции гобоя, кларнета и фагота. Первым усилиями мастера Гийома Трибера был усовершенствован гобой. Система Бёма была адаптирована к другому инструменту и вновь дала великолепный результат. Систему Бёма адаптировал к гобою не только Трибер. Эксперименты шли и в Германии. Таким образом, вплоть до настоящего времени существуют две разновидности гобоя – французской и немецкой систем. Разница между инструментами в первую очередь заключалась в тембральных качествах. Звук немецкого гобоя был более грубым и более темным, на французском гобое звук более яркий, а атака получается более острая. В настоящее время французский гобой распространен в большей мере.

К кларнету также была успешно применена система Т. Бёма. Однако, несмотря на это инструмент относится к числу тех инструментов, которые активно совершенствуются производителями и по сей день. В отличие от гобоя, на котором система Бёма прижилась и стала единственно возможной вне зависимости от разновидности, кларнет бёмовской системы был распространен в меньшей степени, чем кларнет системы Элера (берлинский мастер Оскар Элер, 1856–1936) вплоть до второй половины XX века. Более того кларнеты немецкой системы в настоящее время популярны у голландских, немецких и австрийских музыкантов.

В плане искусства исполнительства на духовых инструментах в Европе было два конкурировавших между собой «центра» – Германия и Франция. Принципиальное различие между кларнетами французской и немецкой систем – в «технической» подвижности и качествах тембра. На кларнете немецкой системы значительно труднее исполнять виртуозные пассажи, но при этом обладает более выразительным звучанием.

Также был усовершенствован фагот. Однако произошло это не с помощью системы Бёма. Карл Альменредер (1786–1846) в 1843 г. сконструировал фагот новой системы. Клапанный механизм инструмента насчитывал 17 клапанов. Позднее эта модель была усовершенствована другими мастерами и в конце концов стала



доминирующей. Французские модели bassoon не выдержали конкуренции с моделью Альменредера, обладавшую чистой интонацией, красивым звуком и полным хроматическим звукорядом в пределах нескольких октав. Следует также отметить, что параллельно с этим шло активное конструирование медных духовых инструментов. Во второй четверти XIX столетия мастером Ж.Б. Арбаном была создана современная модель трубы, в 1835 году мастерами Вильгельмом Випрехтом и Йоганом Морицем была сконструирована первая в истории туба, впоследствии усовершенствованная А. Саксом и В. Червеным [3, с. 57]. Однако Адольф Сакс (1814–1894) прославился не столько усовершенствованием конструкции самого низкого из медных духовых инструментов, сколько изобретением в 1842 году принципиально нового язычкового деревянного духового инструмента – саксофона. «В то время собственный инструмент сам Сакс считал просто технической новинкой в старом известном семействе. Его узаконенное французское название *orchicléide* было составлено из греческих слов «змея» и «ключ», и было запатентовано в год рождения самого Адольфа парижанином Жаном-Илером Асте, как инструмент рода клаппенгорнов (бюгельгорнов с клапанами), похожий на фагот. Конструкция же, изобретенная Саксом, представляла тростевой духовой музыкальный инструмент, по принципу звукоизвлечения принадлежащий к семейству язычковых деревянных духовых. При этом новый инструмент обладал металлическим коническим корпусом, мундштуком с одинарной тростью (почти без изменения заимствованным у кларнета), системой кольцевых клапанов Т. Бёма, но при этом имел «змееобразную» форму, или, как отмечали современники, забавную форму курительной трубки» [6, с. 25]. Выдающийся французский композитор Гектор Берлиоз, которому А. Сакс показал свое изобретение, чрезвычайно высоко оценил его. Вдохновленный поддержкой Берлиоза А. Сакс продолжил совершенствование инструмента.

Создание саксофона вполне отвечало духу времени, в котором все большее значение приобретал поиск новых средств музыкальной выразительности [4, с. 52]. Реформа состава оркестра, осуществленная Г. Берлиозом и Р. Вагнером и приведшая к формированию симфонического оркестра современного типа, также была обусловлена именно этим. Соответственно, саксофон должен, равно как и другие, вновь усовершенствованные или только что сконструированные инструменты, прочно войти в состав симфонического оркестра. Однако этого не происходит. В духовом оркестре саксофон востребован, но в симфоническом он появляется лишь в качестве исключения.

Причины столь мощной интенсификации органоэволюции духовых инструментов обусловлены, прежде всего, стремительным развитием оркестрового симфонического и духового



музицирования и, во вторую очередь, – сольного концертного исполнительства. В целом, немецкое и французское музыкальное искусство начала столетия без преувеличения можно назвать одним из главных источников инноваций в европейском музыкальном искусстве Новейшего времени.

Конец XVIII столетия ознаменовал резкий всплеск интереса ведущих композиторов к музицированию, ансамблевому и сольному концертному, на деревянных и медных духовых инструментах. Ситуация сложилась таким образом, что к XVIII столетию некоторые деревянные духовые инструменты стали очень популярны у композиторов в качестве сольных. Так, для кларнета в XVIII веке было создано несколько сотен оригинальных концертов. Поворотным моментом в истории развития исполнительства на духовых инструментах стало творчество венских классиков и в первую очередь В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена.

Перу В.А. Моцарта принадлежит несколько оригинальных концертов для духовых (в частности, для гобоя, флейты, кларнета), но помимо этого он существенно усилил роль духовой группы в оркестре в своих операх и симфониях. Еще в большей степени усилил роль и расширил состав духовых инструментов Л. В. Бетховен в своих симфонических сочинениях. Проблема несоответствия замысла композитора и исполнительских возможностей инструмента вновь стала актуальной, что стало предпосылкой к радикальному перевороту в сфере производства духовых инструментов в начале XIX века.

В это время существенно расширяется роль флейты как участника камерно-инструментального ансамбля. Флейта стала постоянным участником духового квинтета – ансамбля, сложившегося в творчестве Антонио Розетти, в котором голос данного инструмента реализовывал мелодическую функцию и входил в рамках проведения контрапунктических линий и исполнения аккордов голосов в условиях очень яркого динамически и колористически исполнительского процесса. Однако, если для духового квинтета, включавшего флейту, гобой, кларнет (иногда – английский рожок), валторну и фагот в течение классико-романтической эпохи писало музыку не так много крупнейших композиторов, то как участник различных смешанных составов флейта, начиная с раннеклассической эпохи, активно использовалась очень многими из них. Известно семь квартетов Й. Гайдна для флейты и струнных, В.А. Моцарт использовал флейту как минимум в шести квартетах, а также его перу принадлежит Квинтет для флейты и струнных KVAnh. 177.

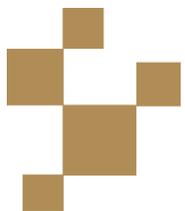
В сочинениях венских классицистов в музыке для флейты и струнных, флейте поручались особенно трудные партии – голос духового инструмента все время сопоставлялся с голосами струнных, что и предопределяло выделение партии с доминированием сольных эпизодов.



Так Квинтет Моцарта в каком-то смысле больше похож на концерт для флейты в плане сложности сольной партии. Яркие образцы камерно-ансамблевой музыки для флейты были оставлены Л. Боккерины, И. Плайелем и другими композиторами-классицистами. Отличительной особенностью партии флейты в подобных сочинениях являлась не только преобладание в ней функции исполнения соло в ансамбле, но и обусловленная эстетикой классицизма интонационная филигранность и лаконичность, ясность тона, изящное звуковедение [1, с. 33]. Флейта используется преимущественно для исполнения виртуозных мелодий *scherzo*, лирических кантилен, в которых задействуется выразительное *legato* на флейте, тем драматического характера.

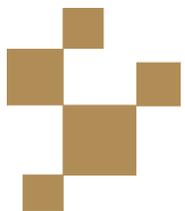
В XIX столетии принципы реализации флейты в камерно-инструментальной музыке композиторов Европы по большому счету не изменились: исполнение основной мелодической линии в ансамбле, контрапункты и аккордовые тона. Однако же, в течение всего века наблюдалось постоянное тембровое и динамическое обогащение ансамблевых партий, а также усложнение интонационных структур инструментальных соло. Кроме того, расширяется спектр образов-тем, предлагаемых флейте, палитра содержания сочинений для инструмента [9, с. 139]. Все чаще инструмент используется не только для трех вышеуказанных категорий, но и для исполнения речитаций, для создания колористических эффектов. Дело заключалось не только в расширении представлений о выразительных возможностях флейты композиторами, но в возникновении общего тренда, предполагавшего расширение выразительного спектра всех видов исполнительства. Особенно ярко впервые это проявилось в Трио для флейты, виолончели и фортепиано ор. 63 К.М. Вебера.

Однако в XIX столетии ситуация довольно сильно меняется – запрос на органологическую эволюцию духовых сохраняется, однако их реализация осуществляется, прежде всего, в сфере оркестрового музицирования. В Германии в этот период активно развиваются новые направления романтизма. В музыке Р. Вагнера, который опирался на творчество Г. Берлиоза, активно развивается оркестровое музицирование и оперный жанр, в русле, противоположном эстетическому мейнстриму романтизма. На смену изящному музыкальному повествованию, стилю «*la brillante*» приходит возвышенное и пафосное, что особенно важно, исполненное психологизма, музыкальное искусство, требующее максимума выразительных средств. Творчество Вагнера оказывает огромное влияние не только на развитие оперного жанра, оно предвосхищает кризис романтизма, и одновременно закладывает фундамент для становления жанровых и стилевых систем XX века.



Французское искусство развивалось в ином направлении. Творчество Гектора Берлиоза, которое можно с уверенностью охарактеризовать как значительно опередившее свое время, осталось по большому счету не понятным его современниками. Последующие крупнейшие композиторы Франции – Ш. Гуно, Ж. Бизе и другие работали в значительно менее радикальном стиле, предпочитая в плане гармонии, инструментовки, тембровых сочетаний не слишком далеко уходить от принципов раннего романтизма. Столь же ярких оперных и оркестровых новаторов, коим был Рихард Вагнер, во Франции в первой половине XIX столетия не было.

Искусство игры на флейте оказывается примерно в той же – парадоксальной ситуации. Будучи менее востребованной в качестве сольного инструмента в эпоху романтиков-виртуозов, игравших в основном на скрипке, виолончели или фортепиано, она получает огромное развитие в рамках симфонического оркестра, которое было бы невозможным без усовершенствований Бёма. Тем самым, мы можем заключить, что деятельность Теобальда Бёма на ниве развития конструкции флейты оказало решающее воздействие на эволюцию инструмента, как в техническом смысле, так и в музыкальном. Таким образом, значение деятельности Бёма сложно переоценить и по сей день.



ЛИТЕРАТУРА

1. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Учебное пособие/ В. В. Березин. – М.: Издательство Института общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. – 388 с.
2. Зайцева М.Л. «Картинки с выставки» М. Мусоргского и песочная анимация А. Кириллова: к проблеме художественного синтеза / М.Л. Зайцева // Искусствоведение. – 2023. – № 4. – С. 33-40.
3. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыки. – Л.: Музыка, 1983. – 190 с.
4. Овчинников П.Л., Зайцева М.Л. Московская джазовая школа 1950-1960-х годов: ведущие солисты и коллективы // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2. – С.51-60.
5. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989. – 207 с.
6. Усов Ю.А. Мундштук и губной аппарат трубача // Вопросы методики начального музыкального образования. – М.: Музыка, 1981. – С. 23-45.
7. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. – М.: МГК имени П.И. Чайковского, 1998. – 56 с.
8. Харитонов, А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. – М.: Водолей, 2010. – 144 с.
9. Чэнь Жуй, Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. Т. 11. – № 4. – С. 138–148. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-164-174.

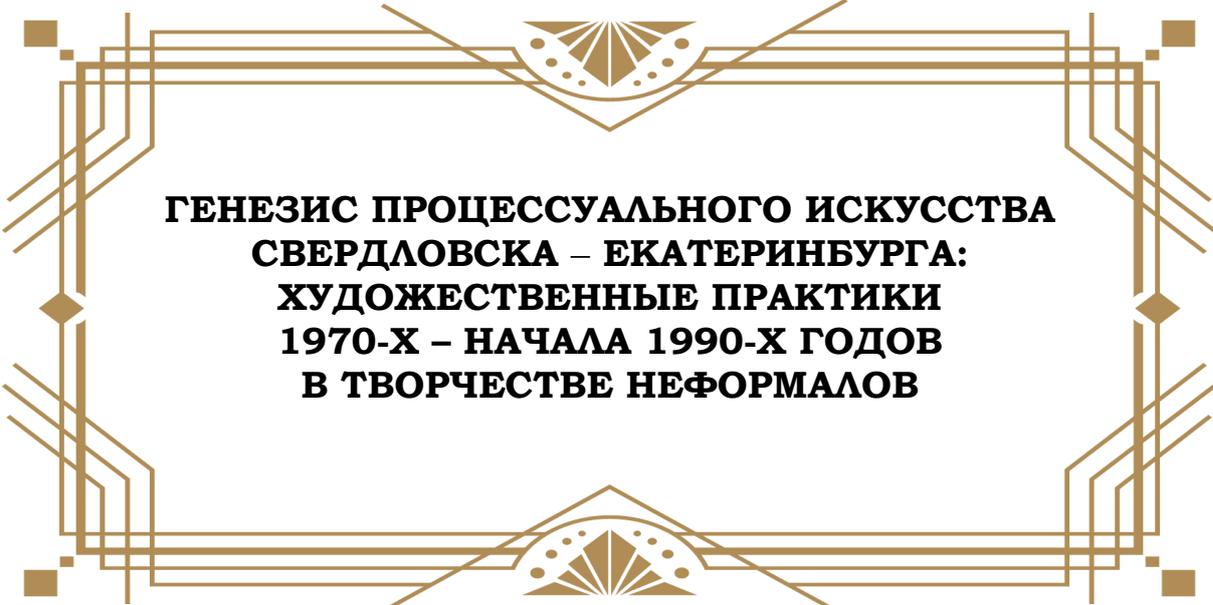
**YAROSHEVSKIY S.A.**

Head of the Department of Wind and Percussion Instruments  
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)  
e-mail: [stas\\_yarosh@mail.ru](mailto:stas_yarosh@mail.ru)

**DEVELOPMENT OF THE ART OF PLAYING WIND INSTRUMENTS  
IN THE FIRST HALF OF THE XIX<sup>TH</sup> CENTURY: REPERTOIRE,  
ORGANOLOGICAL EVOLUTION**

**ANNOTATION.** The article covers the issues of technological improvement of wind instruments in the first half of the XIX century. The author proves that the organological revolution served as an important factor in the development of the art of playing wind instruments, expanded the timbrocoloristic possibilities of ensemble and orchestral sound. The study proves that an outstanding German virtuoso flutist, designer Theobald Boehm, has played a major role in this process.

**KEYWORDS:** the art of musical and instrumental performance, the art of playing wind instruments, Theobald Boehm.



**ГЕНЕЗИС ПРОЦЕССУАЛЬНОГО ИСКУССТВА  
СВЕРДЛОВСКА – ЕКАТЕРИНБУРГА:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ  
1970-Х – НАЧАЛА 1990-Х ГОДОВ  
В ТВОРЧЕСТВЕ НЕФОРМАЛОВ**

**Аннотация.** В статье рассматривается искусство неформалов – представителей альтернативной творческой среды, сформировавшейся в Свердловске в советский период. Прослеживается генезис процессуального искусства Свердловска – Екатеринбурга – от ранних хеппенингов 1970-х до перформансов начала 1990-х годов.

В числе задач, которые решает автор, – анализ малоизученного и нового фактического материала, связанного с заявленной темой. Характеризуются художественные процессы, сопутствовавшие развитию новых тенденций в альтернативном искусстве. Выделяются отдельные этапы в становлении перформативных практик. Анализируется творчество ведущих художников, выступавших «проводниками» идеи процессуальности в местном искусстве, воплотивших эти интенции в своих проектах. Особое внимание в статье уделено экспериментальным практикам 1970-х годов. Освоенный материал позволяет изменить прежнее представление о становлении перформативных практик в искусстве Свердловска - Екатеринбурга, согласно которому наиболее ранние из них появились в конце 1980-х – начале 1990-х годов. В исследовании используется комплекс искусствоведческих методов, составивших основу при определении специфики рассматриваемого явления. Результаты исследования послужат опорой в новых научных изысканиях по данной теме и будут способствовать дальнейшему изучению альтернативного искусства второй половины XX века в целом.

**Ключевые слова:** Советское неофициальное искусство, альтернативная творческая среда, неформалы, художественная акция, перформанс, хеппенинг.



Альтернативные художественные практики появляются в искусстве Свердловска в середине 1960-х годов, – в тот период, когда «второй авангард» уже имеет статус «запрещенного искусства». Этим обусловлено своеобразие местной ситуации – описываемые явления возникают и существуют здесь на протяжении последующих двух десятилетий на неофициальном уровне<sup>1</sup>. В истории свердловского альтернативного искусства не было публичных выставок, которые случались в столичной ситуации в 1960–1970-х годах и позволили авангардистам заявить о себе. Власть допускает участие авангардистов в известной выставке в Манеже, первоначально принимается ею и деятельность московских кинетистов, – в 1960-х их динамические конструкции, объекты и даже некоторые хеппенинги представлены зрителю. В выставках 1970-х также со всей очевидностью проявляется стремление к публичности. Идея официализации актуальна в среде столичных неформалов, еще не переживших нового разочарования и окончательно не дистанцировавшихся «от всякого официоза»...

Желание авангардистов выйти за пределы «квартирного», «подвального» общения проявляет себя и в провинциальной ситуации. В творческой практике свердловских авангардистов это выразилось в поиске «свободных территорий», далеких от выставочных залов, жестко контролируемых официозом. В 1970-х они проводят свои художественные акции («на открытом воздухе»). Понятие «художественная акция», которое мы используем в данном случае, на наш взгляд, уместнее, – на этом этапе мы склонны отказаться от уточняющих дефиниций, имея в виду ряд практик, определяющей чертой которых стала процессуальность. Ниже к такой дифференциации, более узкому определению практик, мы со всей необходимостью обратимся.

В альтернативном искусстве Свердловска эти творческие устремления реализует «кружок Скворцова», – так называли эту группу в среде неформалов, со временем появляется у нее и название, представляющее определенную аналогию с группой московских кинетистов, – «Динамика»<sup>2</sup>.

Алексей Скворцов, работавший какое-то время рядом с Евгением Малахиным, тогда фотографом, уже начинавшим экспериментировать, по мнению многих, влиял на него, чему способствовало их тесное, дружеское общение. Скоро мастерская Скворцова, деревянный надстрой – «Скворечник» (на углу улиц К. Либкнехта и Малышева в здании старой фотографии), получивший такое название и по месту своего

<sup>1</sup> Творчеству свердловских авангардистов 1960–1980-х годов посвящены работы многих авторов, в нашем исследовании мы обратимся к ряду из них. См.: [1; 9; 10; 13; 18].

<sup>2</sup> Звучит в эти годы и второе название группы Скворцова – «Движение».



положения, и по фамилии Алексея Скворцова» [1, с. 4]<sup>3</sup>, станет местом активного творческого общения свердловских авангардистов.

А. Скворцов входил в число побывавших на Сенеже, у Розенблюма<sup>4</sup>, Здесь он знакомится с Львом Нусберггом, затем поддерживает связь с группой «Движение», позднее – с «Арго». Из официальной деятельности А. Скворцова в этот период – выполнение заказов Художественного фонда, он занимается батиком<sup>5</sup>, а за пределами «заказа», – активное общение в неформальной среде, связь с альтернативным «Дизайн – центром»<sup>6</sup>, расположившимся на цокольном этаже Художественного училища, увлечение экспериментальными практиками и цветомузыкой.

В начале 1970-х среди участников художественных акций Скворцова – его «ближний круп» – художники, литераторы, музыканты, фотографы<sup>7</sup>. Возрастной состав группы – двадцати - тридцатилетние, к которым присоединяется и «молодая поросль»<sup>8</sup>. В основном составе группы Скворцова: Никита Волков, Сергей Павлов (выпускники Свердловского художественного училища), Валерий Павлов, как и Скворцов, окончивший училище в Нижнем Тагиле<sup>9</sup>, Ростислав Зайникаев (Бальмонт)<sup>10</sup>, Владимир Лутцев, Сергей Крангов (Йог), Михаил Таршис, Лукас Патрон. В некоторых проектах группы участвует тележурналист Альбина Тамаркина.

Участники акций активно пополняли фото- и киноматериалами свой архив «из поездок за город». Выезжали «на камни» в Палкино, – место, которое еще в 1960-х освоили студийцы ДК железнодорожников, –

---

<sup>3</sup> Приведено высказывание Г. В. Голынец, одной из первых обратившейся к исследованию свердловского неофициального искусства, представившей начальные сведения о Скворцове. В сборнике научных статей «Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность» [1] Г.В. Голынец выступила под псевдонимом И. Болотов.

<sup>4</sup> Речь идет о Центральной учебно-экспериментальной студии художественного проектирования, базировавшийся в подмосковном Доме творчества «Сенеж». Евгений Розенблюм – руководитель студии. Интервью с Валерием Дьяченко. 21. 09. 2015. Из архива автора.

<sup>5</sup> Работы А. Скворцова украсили в 1970-х ресторан «Океан» и другие интерьеры в Свердловске.

<sup>6</sup> В конце 1960-х – начале 1970-х годов из Уральского филиала Всесоюзного научно - исследовательского института технической эстетики вышла группа специалистов, по-своему видевших развитие советского дизайна. Часть из них, во главе с Валерием Дьяченко, создали т. н. «Дизайн-центр» (определение В. Дьяченко).

<sup>7</sup> Источником сведений о составе группы и ее проектах, приведенных в статье, стали интервью с художниками, в их числе серия интервью с В. Павловым 2016–2019 годов.

<sup>8</sup> Интервью с Валерием Павловым. 15. 05. 2016. Из архива автора.

<sup>9</sup> Оба заканчивают Уральское училище прикладного искусства.

<sup>10</sup> Р. Зайникаев (Бальмонт) – поэт, драматург, известная в свердловской неофициальной среде личность.



Н.Г.Чесноков, руководитель изостудии<sup>11</sup>, вывозил их сюда «на пленэр». В Палкино привлекало все, – и красоты пейзажа, и археологическое значение памятника<sup>12</sup>, придававшее пребыванию здесь «большие смыслы» и по-своему вдохновлявшее уральских мастеров. Тема Урала найдет свое отражение и в творчестве неформалов. При этом в 1970-х их поездкам в Палкино способствовали и другие обстоятельства, – здесь находился дом Елены Соколовой, сестры Валерия Дьяченко.

Проведение акций на другой площадке – на «Каменных палатках», в хорошо известном горожанам месте, нельзя объяснить только ее «доступностью». В выборе «особого» природного и исторического памятника – места древних ритуалов и большевицких маевки начала XX века – «проступали» свои смыслы. Востребованной оказалась энергетика места, – энергии прошлого, – первобытная и другая, питавшая русскую революцию, на которой возрастал «советский проект». В данном контексте могут быть затронуты разные проблемы советологического дискурса, мы же отметим следующее... Событийность самого «советского пространства» изначально «театрализована», «включая в числе прочего новые и старые митинговые действия» [12]. Подобная творческая практика неформалов содержала в себе очевидную потенцию, – конструирования нового «художественного ландшафта». Пафос такого выбора, на наш взгляд, состоял и в отстранении от «позднесоветского», с его выхолощенными энергиями.

В новой форме творческой активности свердловских авангардистов можно видеть попытку преодоления навязанной интровертности, стремление к проявлению себя «вовне». Но в еще большей степени в акциях группы Скворцова выразился интерес к самим новым практикам. Деятельность кружка А. Скворцова явилась чем-то новым для провинциальной художественной среды, расширив круг авангардистских практик 1970-х. В творчестве группы проявился целый ряд новых тенденций, – это тяготение к процессуальности, включение элементов лэнд-арта и бодиарта. Лица участников покрывались символическими изображениями. Различные символы, текстовые элементы наносились на камни (для этого чаще использовалась гуашь). Последствия акций на «Каменных палатках» – рисунки и тексты авангардистов – удалялись властями с помощью «пескоструев» (пористая структура камня способствовала довольно глубокому проникновению краски).

<sup>11</sup> Николай Гарилович Чесноков (1915–2004), [Заслуженный художник РСФСР](#), член Союза художников с 1947 года. В 1959–1974 – руководитель изостудии Свердловского ДК железнодорожников.

<sup>12</sup> Поселок Палкино в окрестностях Екатеринбурга – родина археологии Среднего Урала. Место первых археологических раскопок стоянок каменного и медного веков.



Творчество московских кинетистов не могло не повлиять на Скворцова, он публично называл себя учеником Нусберга<sup>13</sup>. При этом творчество и самого Скворцова, и его единомышленников не покрывалось кинетизмом. Для него не так интересен кинетический объект, хотя он экспериментирует в области света и цвета, увлечен люмодинамическими эффектами. В его практике были даже попытки создания динамических конструкций, «техническое оснащение» которых он поручал приглашенным специалистам<sup>14</sup>.

Акции свердловчан во многом далеки от тематики, представленной в творчестве группы Нусберга, – от их «скоморохов», от идей русского авангарда, которые питали московский кинетизм. Во многом другое воплощение в творчестве свердловских авангардистов находили и близкие темы. Так, их акции на тему «зеркала» пронизаны иной образностью... Искания свердловчан, «философствующих», занятых поиском «архетипического», прибегающих к изощренным метафорам, символизму, в большей мере отсылали к метафизической школе. Последнее отвечало предпочтениям некоторых из них и в живописи. Так, творчество Валерия Павлова – один из примеров исканий в области метафизической живописи в местном альтернативном искусстве тех лет.

Автономные, закрытые акции не были рассчитаны на широкую публику, не было в них и абсолютной спонтанности<sup>15</sup>. Иными по смысловому наполнению эти акции делали и смещение в сторону значимого контекста, и рефлексивность, проступавшая в них, в чем не слишком последовательно обнаруживала себя концептуальная составляющая.

Частью творческого процесса была фиксация на фото и кинокамеру. Из профессиональных фотографов в группе Скворцова – Владимир Лутцев. В создании слайдов и фотографий для Скворцова участвовал Владимир Холостых. Пополнявшие архив материалы – фотографии, слайды – обретали и значение «самостоятельного продукта». В первой половине 1970-х интерес к фотографии, к технике киносъемки, настойчивое обращение к ним, в целом, показательны, – они занимают заметное место в практике советских авангардистов. Свердловские неформалы вторгаются в сферу документальной и художественной фотографии. Михаил Таршис, активно участвовавший в акциях Скворцова, не только фотографирует, но снимает их на кинокамеру. Скоро М. Таршис обратится к экспериментальному

<sup>13</sup> А. Скворцов делает такие публичные заявления и после отъезда Л. Нусберга в 1976 году в ФРГ, что могло негативно сказаться на его дальнейшей судьбе. Со временем он изгнан из Художественного фонда, позднее – осужден по экономической статье. Интервью с Вениамином Степановым. 10.07.1999. Из архива автора.

<sup>14</sup> Интервью с Валерием Дьяченко. 21. 09. 2015. Из архива автора.

<sup>15</sup> Из интервью В. Павлова. 15. 05. 2019. Из архива автора.



«авторскому кино», последовательная анарративность, – в числе идей, которым он следует в своих кинематографических опытах<sup>16</sup>.

Решали местные неформалы и задачу создания некоего «фотографического досье», которая также занимала московских художников, – «неофактографов», фиксировавших альтернативную творческую жизнь столицы [19, с. 144].

В обязательной фото и киносъемке происходившего проступала идея «документирования». При этом от многих значимых («установок»), с которыми выступают столичные художники, – «программных» для концептуализма, акции свердловчан далеки... В данном случае главенствовал живой творческий процесс, довольно «сырой» с точки зрения концептуалистов.

Художественные проекты, осуществленные свердловскими авангардистами в 1970-х годах, представляются нам некими пограничными явлениями, между хеппенингом и перформансом, странным образом впитавшими элементы обеих практик. С одной стороны, они многое берут от хеппенинга, наследуя принципы кинетизма, с другой, – в них заметны тенденции нового десятилетия, – те, которые будет в себе нести искусство концептуализма.

Активными исканиями отмечено творчество «Уктусской школы» (1964–1974), первого объединения свердловских неформалов, еще в середине 1960-х обратившихся к авангардистским практикам<sup>17</sup>. Среди «уктуссцев» Валерий Дьяченко, Феликс Волосенков, Анна Таршис (Ры Никонова), Сергей Сигов (Сигей), Евгений Арбенев, Александр Галамага. В проектах группы принимал участие Михаил Таршис. В творчестве «уктуссцев» можно видеть подлинные новации, воплотившиеся в создании «собственного варианта» концептуализма, образцах авангардной поэзии и опыте самиздата, в частности, в издании одноэкземплярного журнала «Номер». Уже ранние «прото - пьесы» А. Таршис, экспериментальные, минималистичные, по концепции недалеки от перформанса<sup>18</sup>. Идея «процессуальности» найдет яркое воплощение и в более позднем творчестве Ры и Сигея, – в новых изводах «уктусско - ейского

<sup>16</sup> Свой первый короткометражный концептуальный фильм «Остановка» М. Таршис снимет из окна квартиры Павловых. Позднее эти искания он воплотит в не менее экспериментальном фильме «Сон», уже с участием приглашенных исполнителей.

<sup>17</sup> Группа сформировалась в студии Н. Г. Чеснокова», отличавшегося «широтой взглядов», допускавшего свободу в творческих поисках своих учеников. В 1960-х в числе студийцев, помимо участников «Уктусской школы», В. Павлов, В. Гаврилов и др. молодые художники.

<sup>18</sup> О творчестве группы подробнее см. публикацию Анны Таршис [18].



концептуализма»<sup>19</sup>, в их индивидуальных перформансах 1970-х годов, в перформативных практиках группы «трансфуристов» [11].

Элементы перформативности можно видеть в творчестве Евгения Арбенева, одного из «уктусцев». В работе «Свободное падение геометрических тел» (1982) автор использовал новые художественные стратегии, заставляющие «супрематические» формы – «черные квадраты», «черные треугольники» и др. – выступать в ином качестве. Фиксации «абстрактной композиции» предшествовало «свободное падение» модулей – «первозлементов», которыми оперировал художник. Изображение, в данном случае, – итог предпринятых ранее действий – стоя на табурете, он сбрасывал вырезанные из бумаги, имеющие одну площадь геометрические фигуры, засекал время падения, а затем заливал полученные контуры типографской краской. Форма утрачивала значение абсолюта, уступая двум другим значимым составляющим – «идеи падения» и «процессу падения», важным компонентом становилась и «временная» фиксация. Последовательный интеллектуализм, нашедший проявление в работах Арбенева, отличал искания группы в целом.

Место эксперименту было и в студенческом театре Леонида Анисимова, созданного в 1970-х при Уральском госуниверситете<sup>20</sup>. Однако при очевидном новаторстве, постановки театра отстояли от новых «пограничных» практик, появившихся в годы становления хеппенинга и перформанса.

В творчестве свердловских неформалов представлена и другая линия. К началу 1970-х годов относятся домашние художественные действия четы Гавриловых. В квартире Гавриловых в «Вороньей слободке» – на Горького, 22, раннем подобии арт-сква<sup>21</sup>, царила атмосфера «черной богемы». Круг Гаврилова, поощрявшего неординарные таланты, смелые творческие порывы, пополнялся единомышленниками. По линии Зинаиды, жены и музы художника, это была и литературная среда<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Поиски в этом направлении велись А. Таршис и С. Сигеем и после переезда из Свердловска в Ейск. Определение «уктусско - ейский концептуализм» впервые использовано Д. Иоффе [11].

<sup>20</sup> Леонид Анисимов, заслуженный деятель искусств России. Выпускник Свердловского театрального училища, Театрального училища им. Щукина. Возглавлял театр до 1986 г. В составе труппы – студенты УрГУ (журналисты, филологи), Валерий Дьяченко в те годы – художник театра Л. Анисимова.

<sup>21</sup> В середине 1970-х гг. обитателями «Вороньей слободки» стали местные неформалы, занявшие дом из т.н. «отселенного фонда». Жители и их гости – художники, литераторы, философы – составили круг «Горького, 22»

<sup>22</sup> З. Гаврилова, обладавшая поэтическим талантом, занималась в литературном кружке при местном отделении Союза писателей.



То, что делали Валерий и Зинаида Гавриловы в своих «постановках», по способам подачи материала, интонационным нюансам, во многом рождено андеграундной атмосферой, – характер их творчества определяли камерность, «замкнутость». Этими чертами были окрашены и создаваемые ими «живые картины». В выражении пессимистического мироощущения проявлялась связь с произведениями Гаврилова – художника, творчеством которого была представлена сюрреалистическая составляющая в искусстве свердловского андеграунда. Чаще это были именно постановочные «живые картины». В создаваемых образах, казалось, было еще больше метафизики, проступало сюрреалистическое видение. В отличие от акций Скворцова, лишённые очевидной процессуальности, динамики, они, скорее, тяготели к «фотоперформансу». Задуманное сопровождалось активным бодиартом. Было в этом, однако, и что-то от «единого дящегося перформанса». «Живые картины», являвшиеся частью общего процесса, чередовались с чтением стихов (преимущественно в исполнении Зинаиды), с включениями драматического действия.

К особым явлениям в практике конца 1980-х – 1990-х годов следует отнести деятельность Старика Букашкина и созданной им группы «Картинник» (1988)<sup>23</sup>. Букашкин и его друзья развлекали публику игрой на различных инструментах, проговариванием ритмичных текстов и раздариванием расписных досочек. О связи «Картинника» с фольклорной традицией свидетельствовали и близкая к примитиву стилистика росписей, и атмосфера городского народного праздника, воссоздаваемая в его представлениях.

Творчество Букашкина и его «Картинника» становилось и иного рода экспериментом. Выступления группы несли в себе элементы хепенинга, с принципиальной установкой последнего на активное вовлечение зрителя. Можно вспомнить и о весьма актуальных для художественной практики конца 1980-х – 1990-х «ролевых стратегиях», предполагавших закрепление определенного имиджа и поведенческих форм. Весьма специфическое, «особое», поведение Малахина – Букашкина казалось органичным проявлением его творческой природы. Творчество, близкое городскому фольклору, было притягательным для него именно в силу его «особой удаленности от официального искусства» [15, с. 180]. Фольклорной традиции созвучна и одна из центральных идей, которым следовал Малахин в своем творчестве: художественное произведение выполняет прежде всего коммуникативную функцию. Фольклор оказывался в этой ситуации необычайно конструктивным в силу «восстановления архаических способов коммуникации» [3, с. 101].

---

<sup>23</sup> «Статус» своей группы Старик Букашкин чаще определял как «фолк – панк – шоу – скоморох - тусовка».



Конечно, речь идет о стилизации фольклорных форм творчества в деятельности Букашкина. В многозначных малахинских-букашкинских «смыслах», формах их воплощения проступала позиция автора-постмодерниста, рефлексирующая, вобравшая многие влияния. Не согласимся отчасти со следующей трактовкой этой практики: «... “Провинциальный концептуалист” Малахин вынужден обратиться к формам творчества, которые продиктованы локальной ситуацией»<sup>24</sup>. Представляется, что в отношении творческой практики Малахина, всех ее составляющих, недостаточно соотнесение исключительно с локальной ситуацией. Нельзя игнорировать наличие в ней последовательной позиции, – противостояния тому, что воспринималось как новый вызов для общества. Обыгрываемая своеобразными средствами, озвучиваемая в творчестве «Картинника» позиция заключалась в программном противостоянии засилью массовой культуры, заполнению жизненного и художественного пространства иностранными фетишами. Такое высказывание творческой личности, программное обращение к фольклорной традиции в атмосфере конца 1980-х – начала 1990-х звучало актуально и в силу его разрыва со всякой «нормативностью» и «регламентированностью», и в силу содержавшейся в нем критики официоза, – нового крена в его курсе, определявшего будущее отечественной культуры.

Мощным стимулирующим фактором для развития художественной жизни города во второй половине 1980-х годов явилась легализация андеграунда. В марте 1987 года открылась Первая экспериментальная выставка «Сурикова, 31», инициированная свердловскими неформалами. Итогом этих событий стало принципиальное расширение сферы функционирования искусства авангардистов. Такими виделись эти изменения самим неформалам: «После выставки изменилась общая художественная ситуация в городе. Была запретная черта. Черта исчезла. Образовалось новое художественное пространство...»<sup>25</sup>. Главным критерием, по которому оценивалось это явление, называлась свобода, проявившая себя на выставке в небывалой широте тем, стилистик и художественных практик. Подчеркнем, – официальное искусство еще долго оставалось в границах традиционных видов и жанров.

В конце 1980-х произошло количественное разрастание альтернативной творческой среды. На этом этапе в ее составе – выпускники Свердловского художественного училища – Александр Шабуров, Арсений Сергеев, Леонид Баранов и другие. Пополнение молодежного искусства происходило и из числа студентов Архитектурного

<sup>24</sup> Приведено мнение Екатерины Деготь [2, 569].

<sup>25</sup> Из воспоминаний Алексея Лебедева о выставке «Сурикова, 31» [13, с. 177].



института<sup>26</sup>, из которого вышли такие художники, как Олег Еловой, Александр Голиздрин, Андрей Козлов.

Выпускники Художественного училища, вечерней художественной школы, художники из Арха, – почти все они, имевшие разную творческую ориентацию, в этот период принадлежат среде неформалов. Творческий потенциал, индивидуальность молодых авторов со всей очевидностью проявятся с развитием новых форм творчества и, в частности, с началом деятельности местных акционистов.

Студенты и выпускники Архитектурного института, наиболее смело экспериментировавшие за пределами традиционного искусства в конце 1980-х годов, демонстрировали свой радикализм и позднее, в акциях и перформансах 1990-х. Превалирующий интерес к новым радикальным практикам, помимо ряда частных причин, можно связать с меньшим значением живописной школы в их профессиональной подготовке. При этом в поиске «арховцев» можно видеть проявление самых разных импульсов. Так, в творчестве О. Елового проекты, «заряженные» идеей процессуальности, соседствовали с исканиями в живописи. Значительных успехов художник добился и на поприще художника – примитивиста.

«Событийная» составляющая жизни творческой «тусовки» в конце 1980-х – начале 1990-х представлена и другими формами «активности». В числе «событий» тех лет – вечера «Фенлю», так называемые «съезды» авангардно - богемной тусовки, участниками которых были литераторы, художники, актеры, музыканты. С экспериментальными художественными практиками выступил «театр - студия» «Басик» (1987–1992), в составе которого – А. Голиздрин, Э. Игнатьев, А. Козлов, О. Еловой. В проектах группы очевиден интерес к проблеме коммуникативности, актуальной на этом этапе. Близкие интенции несли и представления «Картинника», задававшие особые поведенческие формы, «реакцию» аудитории, тяготевшие к театрализации. В предпринятом в 1988 году группой «Басик» «Форсировании реки Исеть», – на детских надувных плотках, в историческом центре города – на «Плотинке», уже присутствовали новые черты. В «Переправе» «басиков», по-своему обыгравших идеи «процессуальности» и «целеполагания», можно видеть элементы собственно акционизма. Свою деятельность в эти годы начинают участники «Атомной провинции» – Анатолий Вяткин, Виктор Давыдов, Сергей Павлушин. Группа из Заречного со временем займет одну из заметных позиций в искусстве Екатеринбурга. Среди акций и перформансов «Атомной провинции» – «Семь дней из жизни птиц» (1991) и «Искусство» (1993), последний – из числа международных проектов, осуществленных группой.

<sup>26</sup> В 1996 г. Свердловский архитектурный институт преобразован в Уральскую государственную архитектурно - художественную академию (УГАХА).



Опыты в лэнд - арте А. Голиздрина – ведущей практики ассоциации «Environment»<sup>27</sup>, помимо художественных достоинств, является одним из ранних проявлений интереса к экологической теме<sup>28</sup>. Добавила активности творческой среде и новая инициатива Голиздрина, – открытие галереи «Eurokon» в Архитектурном институте. Деятельность галереи «Eurokon» «стимулировала актуальный художественный процесс в Екатеринбурге более, чем какая-либо другая институция в городе, всколыхнула общественное мнение, которое резко колебалось от одобрительно-заинтересованного до негативно-отрицательного» [5, с. 23-24]. В многочисленных индивидуальных и групповых проектах здесь выступают и сам А. Голиздрин, и другие художники «евроконовского» круга. К творческим удачам относятся и более поздние перформансы Голиздрина, чаще радикальные. «Жесткость действий, эпатаж, экстремальность каждого перформанса были... необходимым условием творческого метода, чтобы установить “границы предела дозволенности” в творческом исступлении» [6]. Каждый проект, осуществленный местными неформалами, становился резонансным событием, в том числе благодаря репортажам местной телекомпании «ТАУ» [6; 16].

Торжество идеи «процессуальности» в творчестве неформалов придется на вторую половину 1990-х годов – время расцвета местного акционизма. Художественные практики этих лет подробно описаны рядом авторов<sup>29</sup>. Вместе с тем, без краткого представления наиболее значительных проектов «времени расцвета», отчасти начатого выше, неполным будет и данное исследование. Свою деятельность на поприще «актуального искусства» продолжит А. Шабуров, создавший в 1990-е ряд радикальных проектов и более «умеренных» – с участием колоритного персонажа «супермена Ивана - жабы». Заметное место в творчестве неформалов займет видеоперформанс, наиболее последовательно в этой практике будет работать А. Сергеев. С эпатажными перформансами, обычно «закрытыми», «камерными», включавшими «акты обнажения», нередкие в практике екатеринбургских акционистов, выступит Вячеслав Мизин<sup>30</sup>. Перформансы Мизина, далеко не единственное проявление радикализма в творчестве неформалов, с их эстетикой, приматом «реального», решительно отстояли от перформансов Голиздрина, – прежде всего, от его истории («Ихтиандра

<sup>27</sup> Ассоциация «Environment» была создана в 1995 г. Александром Голиздриным и Натальей Курюмовой.

<sup>28</sup> Первый подобный лэнд-арт проект «Лес вертушек» художник создал в 1992 году.

<sup>29</sup> О художественных практиках второй половины 1990-х годов см. публикации Т. Галеевой [4; 5], Гниренко Ю. [6], Крживицкой Е. [16], Кудрявцевой [17] и др. авторов.

<sup>30</sup> В. Мизин, художник из Новосибирска, в 1990-х – одна из ярких фигур и в среде местных акционистов.



Ботанического района» (1998)<sup>31</sup>. Выделим еще один проект 1990-х – выставку «Пост - ВДНХ», прошедшую в 1997 году в Музее ИЗО<sup>32</sup>. Инсталляции Голиздрина, Мизина, Шабурова и Елового становились площадками для авторских перформансов, полнившихся, как и выставка в целом, постмодернистской рефлексией и интонацией «тотальной игры», которую усиливал «рекламный компонент». «Пост - ВДНХ», яркая, шумевшая, явила собой «прецедент интервенции» современных артпрактик «в консервативное пространство классического музея» [17, с. 3]. Показательно, что на состоявшейся годом позже (на той же площадке) крупной выставке, посвященной юбилею города, новые практики 1990-х не были представлены. «Устроители выставки, уже видевшее неотъемлемой частью художественной культуры города искусство андеграунда 1960–1980-х годов<sup>33</sup>, не решились на демонстрацию образцов “актуального искусства”, в том числе перформативных практик, занявших в творчестве неформалов значительное место» [10]. Тогда пришлось констатировать, что «последнее слово» современного екатеринбургского искусства «не вписалось» в рамки выставочной концепции» [8].

Признание специалистами значения новых художественных практик последовало немногим позже. В начале 2000-х в панораму искусства города были включены и бывшее неофициальное искусство, и новые радикальные практики. На конференциях, подводивших итоги искусства XX века, прозвучало мнение одних из самых авторитетных представителей уральской научной среды – С. В. Голынца и Л. А. Закса [7, с. 37–38]. Были названы наиболее значительные фигуры в акционизме того времени – А. Голиздрин, А. Шабуров, А. Сергеев. Сама фиксация этих явлений академической средой воспринималась очевидным «прорывом».

Для искусства последних десятилетий в еще большей мере характерна установка на процессуальность. Актуальность перформанса множит число «пограничных» практик, прежде отказывавшихся от любых заимствований. Так, значительный в прошлом интерес екатеринбургских перформансистов к театрализованному творческому жесту уступает место обратной тенденции – интересу «постдраматического театра» к перформансу, его языковой специфике. В отношении отдельных постановок театроведы говорят об их очевидном смещении «на территорию современных художественных практик» [14].

<sup>31</sup> Близкое мнение звучит у Ю. Гниренко [6].

<sup>32</sup> В художественной среде так нередко называют Екатеринбургский музей изобразительных искусств.

<sup>33</sup> На выставке 1998-го года «Екатеринбург художественный», посвященной 275-летию со дня основания города, было показано и «официальное», и «неофициальное» искусство советского периода.



Начало многим новым поискам в искусстве Свердловска было положено силами андеграунда. За интересом старшего поколения неформалов к новым формам художественного высказывания, – к искусству объекта, к процессуальности, проступали очертания будущих инсталляций и перформансов.

Очевидный всплеск интереса к художественному наследию неформалов нашел отражение в ряде недавних выставок, включивших демонстрацию архивных материалов<sup>34</sup>. Сегодня проекты екатеринбургских акционистов, следующих идее «интервенции в городскую среду», не просто «отвечают» ведущим тенденциям современного искусства, но во многом определяют их.



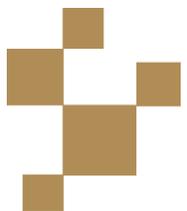
## ЛИТЕРАТУРА



1. Болотов И. Союз художников и андеграунд. Художественная ситуация Свердловска 1960–1980-х гг. // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве: история и современность: сб. ст. / сост. и науч. ред.: И. Болотов. – Екатеринбург: [б. и.], 1993. – С. 3–5.
2. Кашкин Б.У. (1938–2005): Жизнь и творчество уральского панк-скомороха / сост. А. Шабуров. – Екатеринбург: Урал. филиал ГЦСИ, 2015. – 624 с.
3. Волков Ю. Г. Личность и гуманизм (социологический аспект). – Челябинск: [б. и.], 1995. – 226 с.
4. Галеева Т. Есть ли в Екатеринбурге современное искусство? Заметки о выставочном сезоне 1994–1995 года // Урал. 1995. – № 9. – С. 231–237.
5. Галеева Т. Искусство Екатеринбурга. 1990-е годы / Приручая пустоту: 50 лет современного искусства Урала: кат. выст. / Урал. филиал ГЦСИ в составе РОСИЗО. – Екатеринбург: Издат. решения, 2018. – С. 22–25.
6. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://avidreaders.ru/performans-kak-yavlenie-sovremennogo-otechestvennogo-iskusstva.html> (дата обращения: 30.12.2023).
7. Голынец С.В., Закс Л.А. Искусство уральского региона в социокультурном контексте развития России // Уральская провинция в системе регионального развития России: Исторический и социокультурный опыт: материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 300-летию г. Каменска-Уральского. – Екатеринбург: [б. и.], 2001. – С. 28–38.
8. Жумати Т. Искусство, которым гордится город. По итогам выставки «Екатеринбург художественный» // Вечерний Екатеринбург. – 1998. 17 октября. – С. 4.

---

<sup>34</sup> В числе проектов 2021 года архивная выставка в Арт-галерее Ельцин центра «Давай построим лодку, вода придет потом», посвященная творчеству группы «Атомная провинция» (кураторы С. Усольцева и А. Литовских) и выставка в Екатеринбургском музее изобразительных искусств «Еловой и окрестности» (куратор И. Кудрявцева).



9. Жумати Т.П. Официальное и неофициальное искусство Свердловска 1960–1980-х годов: ареалы, интенции, практика // Искусство Урала. Художественное воплощение и развенчание социальных мифов: материалы Всеросс. науч.-практич. конф. Екатеринбург, 2022. – С. 57–69.
10. Жумати Т.П. Судьбы «второго авангарда» в провинции: практика и наследие свердловских художников-неформалов 1960–1980-х годов в оценках профессионального «экспертного сообщества» // Искусство Евразии. – 2022. – №3 (26). – С. 120–127.
11. Иоффе Д. Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // Новое литературное обозрение. – 2018. №. – 149. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/32ofiQ> (дата обращения: 30.12.2023).
12. Каганский В. Ландшафт советского пространства // Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 135–154.
13. Когда искусствоведы были еще без гранатометов...: [Воспоминания о выставке на Сурикова, 31 Вячеслава Савина, Сергея Видунова (СЭВА), Бориса Хохонова, Алексея Лебедева, Вианоры Вишни, Евгения Арбенева, Валерия Дьяченко...] / материалы подг. С. Абакумова, Е. Янина // Урал. 1999. – № 10. – С. 168–186.
14. Комлева О. Екатеринбург – центр современного искусства // Flying Critic. 2020. 26 апр. // – [Электронный ресурс]. – URL: <https://clck.ru/32ofmo> (дата обращения: 30.12.2023).
15. Красноярова Н.Г. О парадигмах творческого и повседневного поведения художника // XXI век: будущее России в философском измерении: материалы Второго Рос. филос. конгр.: в 4 т. – М.: [б. и.], 1999. – Т. 3, ч. 2. – С. 179–180.
16. Крживицкая Е.В. сетях телекратии. Очерк топографии екатеринбургского актуального искусства // Художественный журнал. – 2000. – №28–29. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.quelman.ru>xz/362/xx28/x28016.htm> (дата обращения: 30.12.2023).
17. Кудрявцева И.В. Еловой и окрестности: науч. кат. выст. в ЕМИИ. – Екатеринбург: ЕМИИ, 2021. – 48 с.
18. Никонова – Таршис А. Ры. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве. – Екатеринбург, 1993. – С. 56–72.
19. Тупицын В. Коммунальный (пост) модернизм: Русское искусство второй половины XX века. – М.: Ad Marginem, 1998. – 206 с.

**ZHUMATI T.P.**

Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies,  
Ural Federal University named after the First President of Russia  
B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia  
e-mail: [t.zhumati@yandex.ru](mailto:t.zhumati@yandex.ru)

**THE GENESIS OF THE PROCESSUAL ART OF SVERDLOVSK –  
YEKATERINBURG: ARTISTIC PRACTICES OF THE 1970S-EARLY 1990S  
IN THE ART OF INFORMAL ARTISTS**

**ANNOTATION.** The article discusses the art of informal artists – representatives of an alternative environment that was formed in the art of Sverdlovsk during the Soviet period. The genesis of the processual art of Sverdlovsk – Yekaterinburg is traced – from the early happenings of the 1970s to performances of the early 1990s.

Among the tasks that the author solves in this study is the analysis of the little-studied and new factual material related to the stated theme. The artistic processes that accompanied the development of new trends in alternative art are characterized. Separate stages in the development of performative practices are identified. The article analyzes the work of leading artists who acted as “guides” of the idea of processuality in local art and who embodied these intentions in their projects. The article pays special attention to the experimental practices of the 1970s. The mastered material allows changing the previous idea about the formation of performative practices in the art of Sverdlovsk-Yekaterinburg, according to which the earliest of them appeared only in the late 1980s – early 1990s. The study uses a set of art history methods that formed the basis for determining the specifics of the phenomenon under consideration. The results of the study will serve as a support for new scientific research on this topic and will contribute to the further study of alternative art of the second half of the twentieth century as a whole.

**KEYWORDS:** Soviet unofficial art, an alternative creative environment, informal artists, art action, performance, happening.

**Текучёв А. И.**соискатель департамента музыкального искусства  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»**Грибкова О. В.**доктор педагогических наук,  
профессор департамента музыкального искусства  
Института культуры и искусств  
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»  
e-mail: [groli@mail.ru](mailto:groli@mail.ru)

## ИЗ ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ДЖАЗА

**Аннотация.** В статье рассматривается история возникновения джаза, где мы можем проследить алгоритм его развития от простого к сложному. Появившись на основе слияния различных видов примитивного, прикладного народного музыкального творчества в ограниченной социальной среде начала XX века, джаз стремительно распространился, трансформировавшись в массовую инструментально – вокальную культуру, со множеством ответвлений.

**Ключевые слова:** джаз, музыкальная культура, особенности ритмической организации, фольклор, народное творчество, спиричуэл, регтайм, блюз, свинг.



Джаз, как и вся музыкальная культура, базируется на трёх традиционных столпах: европейском, креольском и афроамериканском. Симбиотический характер джаза обусловлен рядом причин, важнейшей из которых явилось освобождение чернокожего населения Соединённых Штатов от рабства. Обретя свободу, бывшие невольники получили возможность перемещаться по стране, распространяя свои обычаи и музыкальную культуру за пределы мест привычного обитания. Музыканты тесно общались друг с другом, обмениваясь опытом и особенностями исполнительского мастерства. Белые и креольские музыканты учили негритянских коллег нотной грамоте, а чернокожие музыканты, в свою очередь, делились своими традиционными особенностями ритмической организации музыки. Существовали как расово однородные оркестры, так и смешанные. Джаз, как коллективная форма творчества, зарождался именно в городских условиях, распространяясь по миру с изобретением радио и звукозаписывающей аппаратуры.

Среди населения были очень популярны такие инструменты, как кларнет, корнет-а-пистон, труба, тромбон, туба и барабаны. Их в большом количестве принесли в мирную жизнь после войны Севера и Юга чернокожие музыканты военных оркестров. Нужно отметить, что негритянские духовые оркестры существовали в армиях Австро-Венгрии, Германии, Франции и других европейских стран. С XVIII века подобные оркестры стали популярны и в Америке.

Джаз рождался из трудовых песен, которые пели чернокожие невольники на хлопковых плантациях, лесозаготовках, рыбном промысле и строительстве дорог, из религиозных песнопений госпел и спиричуэл. Последние возникли на основе англо-кельтских и африканских традиций и исполнялись в церквях и молельных домах во время богослужений афроамериканцами – протестантами в середине XIX века. Однако и причудливые ритмы культа вуду, одного из самых таинственных и мрачных верований жителей Западной Африки и Карибского бассейна, и блюзы, и фортепианный стиль рэгтайм сыграли свою роль в становлении джаза.

Джеймс Линкольн Коллиер, в книге «Становление джаза» пишет: «...Как правило, цветные креолы не играли блюзы, предпочитая им классическую музыку, а негров, напротив, влекла музыка грубая, насыщенная рэг – ритмами [«рваными» ритмами] и синкопами, близкими их родному фольклору. Эти два направления постепенно сливались: марш, рэгтайм, трудовые песни, блюз – европеизированная африканская музыка и африканизированная европейская музыка – всё варилось в одном котле». [8]

Трудовые песни (ворк сонгс) – наиболее древняя форма афроамериканского фольклора. Они были единственной формой самовыражения чернокожего населения страны, позволившей сохранить



природную музыкальную культуру африканского народа на чужбине. Среди трудовых песен существует немало разновидностей, связанных с видами деятельности и условиями быта рабов. Также они имели отличия в фактуре исполнения: сольные, коллективные, смешанные, в сопровождении музыкальных инструментов и а капелла. Пение задавало ритм и темп рабочему процессу, поднимало трудящимся настроение в тяжёлых условиях. Ни один вид трудовой деятельности, будь то вспахивание земли, посев, сбор урожая, стрижка овец, лушение кукурузы и т.д., не обходился без музыкального сопровождения.

Спиричуэлы (спиричуэлс), церковные песнопения чернокожего населения Америки, появились примерно в начале XVIII века. Отличительной чертой жанра является его социальность. Основными христианскими конфессиями Америки являются католицизм и протестантизм. В период становления страны влияние протестантской церкви распространялось главным образом на северную её часть, а юг был подчинён католической церкви.

Основными религиозными течениями афроамериканской церкви стали баптизм и методизм. Восприняв традицию пения псалмов из церковной культуры белых, негры создали собственные церковные гимны, привнеся в них ритмическую составляющую и форму трудовых песен «вопрос – ответ». Музыкальные корни спиричуэлов уходят в трудовые песни рабов, а поэтические – в пришедшие из Англии методистские гимны белых хозяев. Постепенно, спиричуэлы стали оригинальным стилем духовных песнопений афроамериканцев, со своими законами и канонами. Их с уверенностью можно назвать душой джаза.

Госпел (госпел сонгс) являются разновидностью спиричуэлов, но, в отличие от них, как правило, исполняются на евангелические тексты или стихи поэтов. Музыка госпел обычно пишется композиторами. Спиричуэлы – творчество коллективное, а госпел может исполняться как сольно, так и в сопровождении органа, фортепиано или ансамбля. Испытав на себе воздействие джаза и блюза, приняв от него чувство свинга и бит, госпел впоследствии повлиял на формирование классического рок-н-ролла.

Жанр госпел стал основой творчества многих композиторов джаза, как в «эру свинга», так и в более поздние периоды. Такие музыканты, как Дюк Эллингтон (1899-1974), Луи Армстронг (1901-1971), Элла Фитцджеральд (1917-1996), Джон Колтрейн (1926-1967), Сан Ра (1914-1993) и многие другие создавали свои произведения и импровизации, вдохновляясь духовным началом госпел и спиричуэлов.

Блюз – слово, передающее определённый настрой или эмоциональное состояние. С английского языка его можно перевести как «уныние» или «грусть». Блюз, подобно городскому романсу, появившемуся в русском фольклоре в конце XIX века, являлся светским жанром вокально – инструментального народного творчества и отражал индивидуально-



личностные переживания одного человека, страдающего от несправедливости жизни и недостижимости идеалов. Изначально блюзы исполнялись бродячими музыкантами.

Блюзовая форма основывается на трёх основных аккордах (тоника, субдоминанта, доминанта) в двенадцати (шестнадцать) тактах, называемых хорусами или квадратами, которые могут повторяться бесчисленное количество раз. Эту форму по праву можно назвать плотью и кровью джаза, питающей множество музыкальных стилей и по сей день. Считается, что блюз произошел от спиричуэлов и является светской формой церковных песнопений.

Чернокожие исполнители «Блайнд Лемон» Джефферсон (1893-1929) и Хадди «Ледбелли» Ледбеттер (1888-1949) были самыми известными исполнителями кантри-блюзов – ранней формы блюза, благодаря грампластинкам дошедшей до наших дней. Ярчайшими исполнителями, относящимися к чикагской школе блюза, считаются Биг Билл Брунзи (1903-1958), Хаулин Вулф (1910-1976), Мадди Уотерс (1913-1983), Сонни Бой Уильямсон (1914-1948), Вилли Диксон (1915-1992), а так же Би Би Кинг (1925-2015).

Нельзя не упомянуть трубача, корнетиста, руководителя ряда оркестров, композитора и автора песен в стиле блюз Уильяма Кристофера Хэнди (1873-1958), активного популяризатора этого жанра. Он был не только талантливым музыкантом, но и исследователем афроамериканского фольклора, собиравшим народные песни. В 1926 году они были опубликованы как «Антология блюзов». За колоссальный вклад в американскую музыкальную культуру У.К. Хэнди был поставлен памятник в г. Мемфис, а в 1957 году о нём был снят биографический фильм «Сент Луис блюз».

Театр менестрелей (минстрел шоу) – уникальное явление в области американского музыкального театра, существовавшее в Новом Орлеане в XVIII веке. Корни этого искусства уходят в европейские театральные – музыкальные традиции. Изначально труппы бродячих артистов исполняли несвязанные друг с другом интермедии внутри какого-либо иного представления. Позже, разрозненные эпизоды формировались в полноценные спектакли с персонажами, сквозным развитием, танцевальными и вокальными номерами. Сюжеты спектаклей, основанные на приёмах сатиры и пародии, с элементами буффонады были предельно просты и понятны простому люду. В народных театрах менестрелей разыгрывались комические пьесы из жизни рабов. Для этих пьес музыку, стилизованную под африканскую, писали как белые, так и чернокожие авторы. Пели и танцевали в таких спектаклях белые актёры, загримированные под чернокожих. Позже шоу менестрелей приняли поистине причудливую форму, где чёрные актёры изображали белых,



загримированных под негров. Начиная с 40-х годов XIX века подобные шоу были одним из самых популярных развлечений среди населения США.

С наступлением «века джаза», выходом на популярную сцену различного рода музыкально – театральных форм, таких как водевиль, мюзикл, а также с появлением кинематографа, театр менестрелей, не выдержав конкуренции, потерял свою привлекательность для широкой публики, утратили смысл сюжеты и персонажи спектаклей.

В конце XIX века Новый Орлеан захлестнуло новое музыкальное увлечение, определившее вектор развитие джаза на двадцать пять лет вперёд. Им стал новомодный стиль рэгтайм.

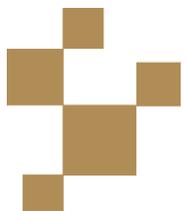
Рэгтайм в переводе означает «рваное время», популярный стиль вполне подходил под определение «сердце джаза», бьющегося в остром, соответственно духу времени, напряженном ритме. Особенность этого стиля заключается в синкопированном исполнении мелодии на фортепиано правой рукой на фоне метроритмически ровного сопровождения левой рукой. Рэгтайм был придуман чернокожими пианистами на Среднем Западе страны, но, несмотря на это, его играли практически на всех доступных инструментах того времени.

В конце XIX века в Европе вошел в пик популярности романтический стиль. Не обойдя стороной и музыкальное искусство, он дал миру таких исполнителей и композиторов, как А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилёв, композиторов «Могучей кучки», Л. В. Бетховен, И. Брамс, Ф. Лист Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман и других. Фортепианный стиль эпохи романтизма характеризовался богатством художественных образов в произведениях, виртуозностью исполнительской техники и обилием музыкальных нюансов. Исполнители рэгтаймов восприняли виртуозный фортепианный стиль романтиков, но, как правило, игнорировали какую бы то ни было нюансировку. Звукоизвлечение, характерное для исполнителей рэгтаймов, было грубоватым, ударного типа. Подобный подход был обусловлен необходимостью создать ритмически чёткий, танцевальный характер исполняемых пьес. Однако следует отметить, большинство рэгтаймов звучат виртуозно и непринуждённо, полностью соответствуя определению «лёгкая музыка».

В процессе развития стиля рэгтайм стал виртуозным жанром концертной музыки. Появились две разновидности фиксированного типа рэгтайма: «эдвансд» и «навелти».

Первая, «продвинутая», представляла собой пьесы, написанные композиторами виртуозами для исполнителей, имеющих высокую техническую подготовку, способных справиться с композициями повышенной трудности. Появление этой разновидности рэгтайма историки джаза относят к 1910 году.

Первой опубликованной композицией в стиле рэгтайм была «Ла Пас Ма Ла», написанная в 1895 году Эрнестом Хоганом (1865-1909),



афроамериканским пианистом, композитором, продюсером спектаклей и актёром труппы театра менестрелей. А в 1896 году была опубликована вторая пьеса в этом стиле «Ты был старым добрым фургоном, но теперь сломался». Её автором стал белый композитор, пианист Бенджамин Робертсон Харни (1872-1938), по мнению историков джаза и музыкальных критиков именно он считается «отцом рэгтайма».

Том Тёрпин (1871-1922) и Луи Шовен (1881-1908) также работали в этом жанре. Однако наиболее популярными рэгтайм – пьесами стали «Артист эстрады» и «Кленовый лист», написанные автором 44 рэгтаймов и двух опер, чернокожим композитором, пианистом Скоттом Джоплиным (1868-1917).

Отличительной чертой Джоплина от общей массы исполнителей рэгтаймов того периода была его стилистическая строгость в исполнении. Большинство музыкантов достаточно вольно обращались с мелодиями пьес, варьируя их по своему усмотрению, где-то ритмически изменяя, а где-то упрощая. Часто для того, чтобы произвести впечатление на слушателей, исполнители ускоряли темпы пьес. Джоплин осуждал подобный подход, требуя к своим пьесам серьёзного отношения, разрабатывая композиторское письмо рэгтайма и считая его жанром академической музыки.

Популяризации джаза как в Америке, так и в Европе среди широкого круга публики способствовала философия «потерянного поколения», – людей, родившихся до Первой мировой войны или во время неё. Взгляды этого поколения отличались скептицизмом, неверием в будущее, разочарованием в существующем миропорядке, демократических и этических нормах. Гедонизм, фатализм, получение сиюминутного удовольствия стали принципами существования молодёжи, приветствующей эпатаж и экстравагантность во всём, что бросает вызов традиционным устоям довоенного общества. Эти идеи отразились в творчестве Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, Эриха Марии Ремарка, Эрнеста Хемингуэя и других. Для «потерянного поколения» джаз стал символом бунтарства, инакомыслия и обновления. Ощувив новаторские веяния «века джаза», некоторые композиторы академической школы, такие как Клод Дебюсси, Морис Равель, Эрик Сати, Дариус Мийо, Игорь Стравинский, Дмитрий Шостакович, старались отразить дух безумных 20-х годов в своих сочинениях.

Свинг – это ощущение, своего рода квинтэссенция джаза, его определяющая особенность. Свингом можно также назвать манеру исполнения, но, учитывая индивидуальные особенности отдельно взятого исполнителя, это скорее внутреннее ощущение, возникающее у музыканта в творческом процессе. В объективной метроритмической пульсации, за счёт отклонения ритмики от основных метрических долей создаётся конфликт, дающий определённое напряжение в звучании.



Во время исполнения соло это чувство может быть одного качества, а в условиях коллективного музицирования, то есть творческого взаимодействия с другими индивидуумами, где у каждого есть свое ощущение свинга, это чувство может меняться, растворяясь в общей музыкальной палитре, создавая цельный художественный образ. В процессе становления и развития джаза ощущение свинга и манера его исполнения менялись. Принято делить свинг на «ранний» (период 1920-х годов) и «классический» (период 1930-40-х годов).

Таким образом, в конце XIX века (приблизительно 1890 год), в процессе творческого взаимодействия трёх этнических культур, афроамериканской, европейской и креольской сформировался новый вид искусства – классический джаз (хот-джаз, «горячий» джаз), ставший толчком для синтеза новых жанров мировой музыки, таких как буги-вуги, ритм-н-блюз, рок-н-ролл, поп-музыка, рок, джаз-рок, босса-нова, фанк, соул, фьюжн, смус(т)-джаз, этно-джаз, лаундж, эйсид-джаз, нью-босса, нью-фанк, рэп и других.

Зная историю возникновения джаза, мы можем проследить алгоритм развития от простого к сложному. К примеру, в начале 20-х годов прошлого века Арнольд Шёнберг изобрел атональную музыку и додекафонную технику музыкальной композиции в ответ на кризис средств музыкальной выразительности. Несмотря на оптимистичные взгляды академических композиторов начала XX века, эта музыка не была и не стала популярным видом искусства среди широкой публики, в то время как джаз, появившись на основе слияния различных видов примитивного, прикладного народного музыкального творчества в ограниченной социальной среде начала XX века, стремительно распространился и трансформировался в массовую инструментально – вокальную культуру со множеством ответвлений. Современный джаз – это поистине самое демократичное искусство, язык интернационального общения между народами.



ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Аптекер Г. История афроамериканцев: Современная эпоха. – М.: Прогресс, 1975. – 275 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 1- 2. – Л.: Музыка, 1963. – 376 с.
4. Баташев А. Новая литература о джазе // Муз. Жизнь. – 1982. – № 10. – С. 24
5. Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 608 с.
6. Волынский Э. Джордж Гершвин: Популярная монография. – Л.: Музыка, 1980. – 96 с.
7. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе / О.В. Грибкова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4, № 4. – С. 102-108. – EDN YSZLVY.
8. Грибкова О.В. Изучение музыкального искусства в практике профессиональной подготовки студентов / О.В. Грибкова, С.М. Казначеев // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 1. – С. 14. – EDN ILIRNP.
9. Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании: Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ / Л.И. Уколова, О.В. Грибкова, Е.П. Кабкова [и др.]. – М.: ООО «Учебный центр «Перспектива», 2023. – 148 с. – EDN DQOZCU.
10. Дэвис М. Автобиография / Пер. с англ. Е. Калининой. – М.: София; Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005. – 544 с.
11. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 411 с.
12. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
13. Низамутдинова С.М. Проблемы музыкальной педагогики в условиях дистанционного обучения / С.М. Низамутдинова // Искусство и образование. – 2020. – № 5(127). – С. 129-134. – EDN CWKSAW.
14. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства. К истории вопроса. – М.: 1984. – 66 с.
15. Овчинников Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып. 1. – М.: Музыка 1994. – 240 с.
16. Радынова О.П. Развитие основ пианистической культуры у студентов разных специальностей средствами фортепианного ансамбля / О.П. Радынова, И.А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1(21). – С. 51-57. – EDN CSMPMT.
17. Уколова Л. И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры / Л.И. Уколова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 20-28. – EDN RCFGK.
18. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л.И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.



**TEKUCHEV A.I.**

Graduate student  
Music Art Study department  
Moscow Institute of Culture and Arts MCU

**GRIBKOVA O.V.**

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

**FROM THE HISTORY OF JAZZ UPRISE**

**ANNOTATION.** The article observes the history of jazz uprise, where we can trace the algorithm of its development from the simple to the complex. Having appeared on the base of the merging of different types of primitive, applied folk musical art in the limited social environment of the early 20th century, jazz has rapidly spread, transforming into mass vocal-instrumental culture with various sidelines.

**KEYWORDS:** jazz, music culture, peculiarities of rhythmical orchestrating, folklore, folk's art, spiritual, ragtime, blues, swing.