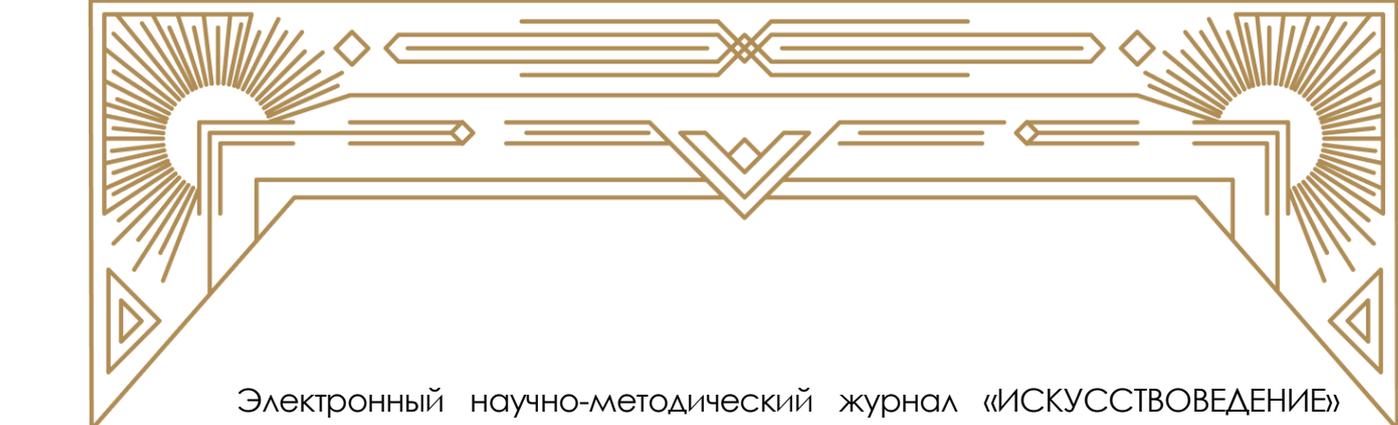


16+

2949-3277

ИСКУССТВО ВЕДЕНИЕ





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

Редакция журнала в своей деятельности руководствуется принципами научности, объективности, информационной поддержки наиболее значимых профильных исследований, соблюдения норм издательской этики.

Редакция оставляет за собой право отклонения статей, не соответствующих требованиям предоставления материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей.

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

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

КОНТАКТЫ

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

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

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, кандидат философских наук, профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина.

ZAYTSEVA MARINA LEONIDOVNA, Doctor of Art History, Candidate of Philosophical Sciences, Professor Department of Solo Singing and Choral Conducting of the Kosygin State University of Russia.



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

МАКАРИШИН О.А. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА ТРОМБОНЕ.....	10
КОВАЛЬЧУК А.С. ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ЭСКИЗАХ ЛЕОНА БАКТСТА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА МОДУ.....	22
ЛАДЫЖНИКОВ Н.А. РУССКИЙ ВОЕННЫЙ МАРШ В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЕННЫХ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРОВ ГВАРДЕЙСКИХ ВОЙСК ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.....	32

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

КОМАРНИЦКАЯ О.В., ЖУКОФФ С.А. КОНЦЕРТ № 2 («РАССУЖДЕНИЕ О ВОЙНЕ И МИРЕ») ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ Ю.М. БУЦКО: ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ.....	45
ТЕКУЧЁВ А.И., ГРИБКОВА О.В. ПОЗНАВАТЕЛЬНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА.....	61
КОРОБОВ Н.В., ИНЬКОВ С.В. РАБОТА ДИРИЖЕРА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ.....	69

ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

БОБРИНА Д.С. РАЗВИТИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 2 c-moll op. 22	76
БОБРИНА Д.С., ЗАЙЦЕВА М.Л. КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 4 G-moll op.48 (1953) ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВА: ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ	85
ЛУ ШЭНСИнь, ОРЛОВ В.С. ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ВАН ГУАНЦИ.....	93
СО ЦИН, ЗАЙЦЕВА М.Л. ПИАНИСТ И ДИРИЖЕР МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ПЛЕТНЕВ: «ПЕРЕВОРОТ ТРАДИЦИЙ» ИЛИ ИХ СОХРАНЕНИЕ?.....	101



ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА

Сунь Цзятун, Брызгов Н.В.

ИНТЕГРАЦИЯ ПИКСЕЛЬНОГО ИСКУССТВА С ПОДВИЖНЫМ ШРИФТОМ.....

110

Сунь Цзятун, Брызгов Н.В.

ПИКСЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕННЫХ МЕСТАХ КИТАЯ.....

125



CONTENTS LIST

HISTORY OF ART

MAKARISHIN O.A. RUSSIAN SCHOOL OF TROMBONE PLAYING.....	10
KOVALCHUK A.S. ORIENTAL MOTIVES IN THE SKETCHES BY LEON BAKST AND THEIR INFLUENCE ON FASHION.....	22
LADYZHNIKOV N.A. THE RUSSIAN MILITARY MARCH IN THE WORKS OF THE MILITARY CAPELLMEISTERS OF THE GUARDS TROOPS OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY.....	32

ARTS AND CULTURE THEORY

KOMARNITSKAYA O.V., ZHUKOFF S.A. CONCERTO NO. 2 ("DISCOURSE OF WAR AND PEACE") FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY Y.M. BUTSKO: PRINCIPLES OF DRAMA AND COMPOSITION.....	45
TEKUHEV A.I., GRIBKOVA O.V. THE COGNITIVE AND EDUCATIONAL ASPECT OF JAZZ ART.....	61
KOROBOV N.V., INKOV S.V. CONDUCTOR'S AFFICIENCY IN FORMING CONCERT PROGRAMS.....	69

PERSONA IN ART

BOBRINA D.S. DEVELOPMENT OF PANCHO VLADIGEROV'S COMPOSITIONAL STYLE IN PIANO CONCERTO NO. 2 IN C-MOLL OP. 22.....	76
BOBRINA D.S., ZAYTSEVA M.L. PIANO CONCERTO NO. 4 G-MOLL OP.48 (1953) BY PANCHO VLADIGEROV: THE EVOLUTION OF CREATIVE STYLE.....	85
LU SHENGXIN, ORLOV V.S. PECULIARITIES OF VANG GUANGQI'S CHAMBER-VOCAL WORKS.....	93
SUO QING, ZAYTSEVA M.L. PIANIST AND CONDUCTOR M.V. PLETNEV: "REVOLUTION OF TRADITIONS" OR THEIR PRESERVATION?.....	101



ARTS AS A PRACTICE

SUN JIATONG, BRYZGOV N.V.

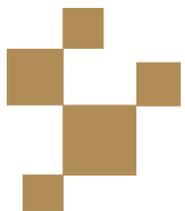
INTEGRATION OF PIXEL ART WITH MOVABLE TYPE.....



SUN JIATONG, BRYZGOV N.V.

PIXEL ARTWORKS IN PUBLIC PLACES IN CHINA.....



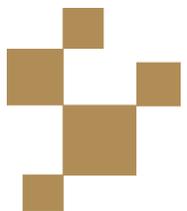


ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ИГРЫ НА ТРОМБОНЕ

Аннотация. В данной статье рассматривается формирование и развитие отечественной школы игры на тромбоне, её характерные особенности и отличия от западноевропейских и американской школ. Определяются пути дальнейшего развития отечественной школы игры на тромбоне.

Ключевые слова: тромбон; отечественная школа игры на тромбоне; В.М. Блажевич; В.А. Щербинин.





Отечественная школа игры на тромбоне имеет более чем вековую историю. В процессе формирования и развития она несколько видоизменялась в соответствии с требованиями, которые предъявлялись, прежде всего, к оркестровым исполнителям. Но на всём протяжении развития отечественная школа игры на тромбоне сохраняла свои индивидуальные черты.

Школа игры на тромбоне, как и школы игры на других духовых инструментах нашей страны, берет свое начало в традициях западноевропейских исполнителей и педагогов, главным образом – немцев, австрийцев и чехов. Так, в Санкт-Петербургской консерватории первым педагогом по классу тромбона был выходец из Австрии Ф. Тюрнер, далее – выпускник Лейпцигской высшей школы музыки, приехавший в Россию для работы в Мариинском театре, Е.А. Рейхе [6]. Первым преподавателем по классу тромбона Московской консерватории является выходец из Германии Х. Борк [10].

В 1900 году в Московскую консерваторию в класс Х. Борка поступил В.М. Блажевич, впоследствии ставший родоначальником всей отечественной школы игры на тромбоне. В класс профессора Ф. Тюрнера Петербургской консерватории поступил П.Н. Волков, впоследствии ставший основателем петербургского и ленинградского направления отечественной школы исполнительства на тромбоне.

Уникальность отечественной школы игры на тромбоне заключается в симбиозе немецкой педантичности, идущей от Ф. Тюрнера, Е.А. Рейхе, Х. Борка, и музыки русских композиторов с характерной широтой фразировки, мелодики народного творчества, богатой тембральной палитрой. Все эти качества воплотились в педагогическом и композиторском творчестве В.М. Блажевича.

В.М. Блажевич выдвинул отечественную школу игры на тромбоне на высочайший мировой уровень не только благодаря своей исполнительской и педагогической деятельности. Он оставил будущим поколениям богатейший методический, учебный и концертный репертуар для тромбона.

Одними из важнейших трудов В.М. Блажевича являются «Школа для раздвижного тромбона» [2] и Этюды из «Школы для тромбона в ключах» [3]. Этюды одинаково полезны как студентам среднего и высшего звена, так и профессиональным исполнителям, желающим сохранить и укрепить свою профессиональную форму. Этюды расположены по кварто-квинтовому кругу с увеличением числа знаков в ключе. В каждой тональности представлены три этюда: на твёрдую атаку звука, на развитие кантилены и на развитие техники.

При условии тщательной полноценной работы над всеми этюдами сборника, с дальнейшим периодическим возвращением к этому материалу, исполнитель в итоге добьётся всесторонней проработки



всех профессиональных навыков, необходимых для успешной работы в симфоническом, оперном или духовом оркестрах. Именно в этой скрупулезности, внимании к точности и деталям, наконец, в системности методического подхода и состоит ценность «Этюдов» Блажевича, их неоспоримая польза для тромбониста-исполнителя.

Например, в балете Игоря Стравинского «Жар-птица», в номере «Поганый пляс Кашеева царства» встречаются достаточно неудобные для исполнения скачки на широкие интервалы:

Пример 1

Поганый пляс Кашеева царства

Trombone I И. Стравинский

♩ = 162

sff *mf* *sff*

15 *sff* *f* *sff*

22 *sff*

В «Школе для тромбона в ключах» В.М. Блажевича этюд №12 предназначен для преодоления подобных трудностей. Исполнителю, в совершенстве овладевшему данным этюдом, не составит труда блестяще исполнять любые оркестровые партии, содержащие интервальные скачки в быстрых темпах. В том числе и вышеприведённый отрывок.

Пример 2

Этюд №12
из "Школы для тромбона в ключах"

Trombone В.М. Блажевич

Allegro.

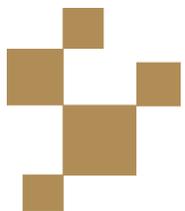
sempre staccato

7

13

21

25 *rit.*



Исполнительский, педагогический и музыкально-общественный труд первого поколения отечественных тромбонистов имел своим результатом подлинный расцвет отечественной тромбонной школы к середине XX столетия.

В.А. Щербинин, выпускник Московской консерватории 1947 года, ученик В.М. Блажевича воспитал целую плеяду тромбонистов и педагогов. Верные исполнительским идеям своего наставника, впоследствии они блестяще представляли их в лучших симфонических и оперных оркестрах страны, на международных конкурсах и фестивалях, а, кроме того, продолжали развивать традиции отечественного исполнительства в собственной педагогической деятельности в музыкальных ВУЗах страны. В рамках данной статьи сложно перечислить всех учеников В.А. Щербинина и их достижения, но следует отметить наиболее выдающихся: лауреаты всесоюзных и международных конкурсов К.М. Ладилов, В.Б. Баташёв, Н.И. Миронов, М.И. Турусин, М.М. Зейналов и многие другие.

П.Н. Волков, выпускник Санкт-Петербургской консерватории, и Е.А. Рейхе воспитали огромное количество тромбонистов высочайшего мирового уровня, которые, в свою очередь, передали основы отечественной школы исполнительства Петербургско-Ленинградского направления следующему поколению тромбонистов. Среди них – лауреаты всероссийских и международных конкурсов, солисты ведущих симфонических и оперных оркестров: А.А. Козлов, Н.С. Коршунов, В.Ф. Венгловский (ученик А.А. Козлова), В.В. Сумеркин (ученик Н.С. Коршунова), А.Т. Скобелев (ученик В.Ф. Венгловского), Б.П. Виноградов (ученик А.А. Козлова) и многие другие.

Развитие искусства игры на тромбоне в нашей стране не ограничивалось двумя столицами. Как говорилось выше, обучение на тромбоне привлекало выходцев практически со всех областей нашего отечества. Получив образование в столицах, они возвращались в свои города, где продолжали развивать традиции отечественного исполнительства на тромбоне. Этому способствовала и так называемая система «распределения», практика обязательного трудоустройства выпускника учебного заведения.

В начале XX века в нашей стране одна за другой стали открываться консерватории: Саратовская консерватория (1912), Волгоградская консерватория (1917), Уральская консерватория (1934), Казанская консерватория (1945), Горьковская (ныне Нижегородская) консерватория (1946), Новосибирская консерватория (1956). Таким образом, постепенно развивалось музыкальное образование во всех регионах нашей страны.

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ НА ТРОМБОНЕ.

Звучание инструмента, тембрально-художественные качества звука являются основой музыкального исполнительства на любом инструменте,



но для тромбона эти качества трудно переоценить, так как исполнение пассажей в быстрых темпах, различные виртуозные украшения и т. д. не являются сильной стороной инструмента ввиду наличия кулисного механизма. Тромбон знаменит, прежде всего, благодаря своему неповторимому тембру, масштабу звука и широкой динамической палитре.

Известно, что на духовом инструменте звук образуется благодаря колебанию столба воздуха, заключенного в инструменте. На медном духовом инструменте столб воздуха приводится в движение благодаря вибрации эпителия губ и выдоха исполнителя. От частоты колебания зависит высота звука.

Однако воздушный столб колеблется не только с определённой частотой и длиной, он делится на два отрезка, которые колеблются со своей частотой, в свою очередь, делясь на два и так далее. Эти колебания называются гармониками или обертонами.

Тембр звука, так важный в музыкальном исполнительстве, зависит от нескольких факторов:

- количества, качества и амплитуды колебания обертонов;
- конструкции и качества инструмента, мундштука;

– от исполнителя, поскольку вибрирующий столб воздуха в инструменте входит в резонанс с воздухом, находящимся в лёгких исполнителя.

Различия в исполнительских школах определяются именно тембром звука, его красками.

В отечественной исполнительской школе игры на тромбоне с самого зарождения и до наших дней красоте звука, широте тембра и богатству динамической палитры уделяется первостепенное значение. Об этом можно судить и по указаниям, данным в партитурах русскими и советскими композиторами. Например, в Симфонии № 6 П.И. Чайковского у группы тромбонов встречаются нюансы от пяти *FORTE* до шести *PIANO*. И, конечно, нюанс *FORTE* в симфониях и операх русских композиторов не идентичен *FORTE* в симфониях, например, Франца Шуберта, где отечественным исполнителям вместо *FORTE* нужно играть максимум *mf*.

В этой связи исполнение произведений русских и советских композиторов-классиков на высочайшем эмоциональном и художественном уровне под силу только отечественным музыкантам.

Техника и методические основы отечественной тромбовой школы.

В оперно-симфоническом творчестве отечественных композиторов тромбону, как самостоятельному инструменту, так и в составе группы тромбонов и тубы изначально отводилась роль преимущественно эпического инструмента. Это связано с неповторимым тембром и широкими динамическими возможностями инструмента.



Но постепенно партия тромбона в оперно-симфонической литературе становится более сложной в техническом отношении.

Так, например, в ранних симфониях и операх П.И. Чайковского у тромбонистов практически отсутствуют виртуозные пассажи в быстром темпе, а в 5-й симфонии уже появляются художественно значимые технические построения:

Пример 3

The musical score for Example 3 is titled "Presto". It features three staves: Trombone I, Trombone II, and Tenor Trombone. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. Trombone I starts with a dynamic of *p*. Trombone II has a dynamic of *p* with a *cresc.* marking. The Tenor Trombone part begins with a dynamic of *mf*. The score includes a measure number "5" at the start of the second system.

Д.Д. Шостакович в своём симфоническом творчестве ещё более усложнил требования к технической оснащённости тромбонистов. Приведём отрывок из 1-й части 15-й симфонии, где тромбону поручены сольные виртуозные пассажи:

Пример 4

The musical score for Example 4 is titled "Allegretto" and is marked "solo". It features a single staff for Trombone. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The score starts with a dynamic of *ff* and includes markings for *f*, *mf*, *dim.*, and *p*. A measure number "7" is indicated at the beginning of the second system.

В соло тромбона в «Озорных частушках» Родиона Щедрина и в музыке к балету «Сотворение мира» Андрея Петрова к исполнителю предъявляются высочайшие требования к техническому совершенству владения инструментом – используются все регистры, вспомогательная атака звука, широкие интервальные скачки:



Пример 5

Озорные частушки

Presto solo
Trombone
f leggiero
P. Щедрин
sf secco

Усложнение оркестровых требований к тромбонистам вызвало необходимость в появлении нового учебно-методического материала.

В первой половине XX столетия в отечественной исполнительской тромбонной школе сформировались, закрепились и стали развиваться два направления: московское и ленинградское. У истоков ленинградского направления стояли П.Н. Волков и Е.А. Рейхе, представителями же московского направления стали В.М. Блажевич и его ученик В.А. Щербинин. Однако, ни П.Н. Волков, создатель метода постановки исполнительского дыхания, ни В.А. Щербинин, создатель знаменитой системы развития исполнительского аппарата тромбониста, не оставили каких-либо письменных пособий. Все знания, упражнения и методические подходы передавались «из уст в уста», от педагога ученику. И сегодня, в современном профессиональном тромбонном мире нередко можно услышать мнение об этих системах как о чём-то отжившем, предъявляющем ко всем одинаковые требования, негибком, не учитывающем индивидуальные особенности студента.

Данное мнение в корне неверно, так как первостепенной задачей педагога всегда являлось воспитание, прежде всего, оркестрового исполнителя, и лишь овладев основами? необходимыми для работы в оркестре, ученик может развиваться дальше, его сольная игра станет интересна для широкой публики. Оркестровое исполнительство, игра в группе не подразумевают проявления индивидуальности исполнителя, за исключением редких оркестровых соло.

Тем не менее, последователями «школ» В.А. Щербинина и П.Н. Волкова были изданы методические пособия, содержащие исполнительские и методические принципы своих предшественников. В Ленинграде издаются «Ежедневные упражнения для тромбона» В.Ф. Венгловского [3], «Методика обучения игре на тромбоне» В.В. Сумеркина [9]. В Москве А.Т. Скобелевым написан «Практический курс игры на тромбоне» в двух частях [8]. Макаришиным О.А. издано учебно-методическое пособие «Система комплексного развития исполнительского аппарата тромбониста В.А.Щербинина» [5], в котором собраны и систематизированы практически все доступные наброски



«Комплексов» и упражнений В.А. Щербинина, сохранившиеся в личных библиотеках его учеников.

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ТРОМБОНА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ.

Отечественный концертный репертуар для тромбона можно условно поделить на две категории: произведения, написанные исполнителями тромбонистами и произведения, написанные в творческом сотрудничестве выдающихся тромбонистов с композиторами. К первой категории, конечно, относятся произведения В.М. Блажевича и Е.А. Рейхе.

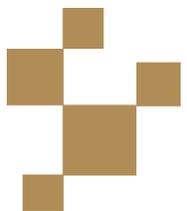
В.М. Блажевич оставил громадное творческое наследие, состоящее из 11-ти концертов, пьес, дуэтов, трио и квартетов тромбонов. Широко известны и исполняемы 2, 4, 5, 7, 8, 9 концерты, Концертный эскиз № 5, Скерцо. Однако значительное количество произведений В.М. Блажевича неизвестны даже в нашей стране и требуют изучения, издания и внедрения в педагогическо-концертную жизнь.

Е.А. Рейхе создал два концерта для тромбона. Первый он написал, являясь студентом Дрезденской консерватории. Исполнение этого концерта позволило самому Е.А. Рейхе выиграть конкурс в оркестр Мариинского театра. Второй концерт был написан в 1906 году и до сих пор является одним из наиболее часто исполняемых произведений не только в педагогических целях, но и на концертной эстраде.

С середины XX века отечественными композиторами было создано множество высокохудожественных произведений для солирующего тромбона. Этому способствовал возрастающий уровень исполнительства отечественных тромбонистов, проведение всесоюзных конкурсов, для которых композиторы по заказу Министерства культуры СССР должны были писать обязательные произведения. Так же выдающиеся отечественные тромбонисты своим сольным исполнительством и сотрудничеством с композиторами способствовали сочинению новых произведений для солирующего тромбона.

В рамках данной статьи отметим наиболее значимые. Важное место в репертуаре отечественных исполнителей на тромбоне занимает творчество композитора А.А. Нестерова. Концерт для тромбона и симфонического оркестра написан в 1952 году и посвящён солисту ГАСО СССР К.М. Ладилову. Творческое общение двух художников обогатило отечественный тромбонный репертуар великолепным произведением. Так же А.А. Нестеровым написаны «Легенда и Скерцо» (1958 г, посвящены В.А.Щербинину), для всесоюзных конкурсов написаны «Драматическая поэма памяти К.М. Ладилова», «Импровизация» для тромбона соло (посвящена В.Б. Баташёву), «Этюд для тромбона без сопровождения» (посвящён Н.Г. Филиппову). В более поздние годы написан Концерт для бас-тромбона.

Соната для тромбона и фортепиано Т.А. Чудовой (1967) посвящена лауреату Всесоюзного конкурса (Ленинград 1963 год, 1 премия), солисту



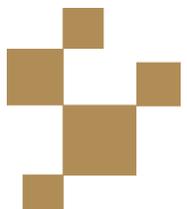
Госоркестра СССР Г.П. Херсонскому. Редакция партии тромбона была выполнена Г.П. Херсонским. В 1980 году Сонату включили в обязательную программу 1 тура Всероссийского конкурса проходившем в городе Таллин.

Большой вклад в развитие отечественного репертуара для тромбона внёс выдающийся исполнитель и педагог В.Ф. Венгловский. Под его редакцией было издано множество сборников пьес и концертов для тромбона, им была переложена для тромбона и фортепиано и издана «Тема с вариациями» литовского композитора Б. Дварионаса, в оригинале написанная для фагота. Композитор В.А. Успенский посвятил В.Ф. Венгловскому Концертино для тромбона с оркестром изданное в 1963 году. Г.Г. Окунев посвятил В.Ф. Венгловскому Скерцо и Адажио (1965). Выдающимся валторнистом, педагогом и композиторов В.М. Буяновским были написаны «Три пьесы для тромбона соло», которые так же посвящены В.Ф. Венгловскому. Г.М. Калинин в сотрудничестве с выдающимся тромбонистом А.Т. Скобелевым написал Концертино для тромбона и камерного оркестра (1975). Редакция партии тромбона и каденция в Концертино принадлежат А.Т. Скобелеву. Так же композитор написал «Элегию памяти Д.Д. Шостаковича» для тромбона и духового оркестра (1976). В 1982 году была издана Сонатина Е.М. Ботярова посвящённая А.Т. Скобелеву. Э.В. Денисов для А.Т. Скобелева написал «Хорал-Вариации» для тромбона и фортепиано (1975). Данная пьеса является одной из наиболее сложных в отечественном репертуаре для тромбона, так как композитор использует приёмы авангардной музыки и весь спектр музыкально-выразительных возможностей инструмента.

М.Р. Раухвергер написал Концерт для тромбона с оркестром (1979), который был включён в обязательную программу 3-го тура Всесоюзного конкурса в г. Минск (1988).

О современной школе игры на тромбоне можно судить по конкурсам, проводимым в нашей стране.

Профессия музыканта инструменталиста является конкурсной. Исполнитель на протяжении всей своей карьеры на каждом концерте в оркестре или соло подтверждает свою квалификацию перед слушателями, коллегами, дирижёром. Конкурсы являются великолепной возможностью для талантливых исполнителей заявить о себе, получить путёвку в профессиональную жизнь. Подготовка, участие и победа на конкурсе значительно повышает профессиональный уровень студента. Подавляющее большинство лауреатов в дальнейшем занимают лидирующие позиции в лучших оркестровых коллективах, и это не случайно, поскольку победе на конкурсе всегда предшествуют годы усердной работы на инструменте, и, как следствие, более высокий уровень профессионального мастерства.

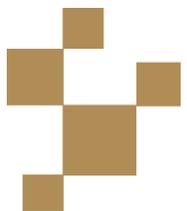


В настоящее время в России проводятся множество конкурсов разного уровня. Однако, конкурсов высшего звена три: Международный конкурс имени П.И. Чайковского, Всероссийский музыкальный конкурс, Всероссийский открытый конкурс музыкантов-исполнителей на медных духовых и ударных инструментах имени А.А. Нестерова.

Уверенные выступления современных исполнителей на тромбоне нашей страны позволяют сделать вывод о том, что современная отечественная школа находится на высоком профессионально-художественном уровне. Особенно отрадно отметить высокий уровень подготовки музыкантов в региональных музыкальных учебных заведениях нашей страны.

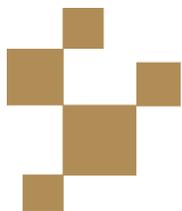
Преподавателям и исполнителям следует и дальше развивать искусство игры на инструменте, опираясь, прежде всего на богатый накопленный опыт предыдущих поколений отечественных тромбонистов, и, конечно, используя в своём профессиональном творчестве все зарубежные наработки.

Закончить хотелось бы словами великого русского учёного Михаила Ломоносова: «Народ, не знающий своего прошлого, не имеет будущего».



ЛИТЕРАТУРА

1. Блажевич В.М. Школа для раздвижного тромбона. – М.: Музсектор Госиздата, 1925. – 83 с.
2. Блажевич В.М. Этюды из «Школы для тромбона в ключах». – М.: Музыка, 1965. – 34 с.
3. Венгловский В.Ф. Ежедневные упражнения для тромбона. – Л.: «Музыка», 1986. – 19 с.
4. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник научно-методических трудов, выпуск 10. – М.: Издательство «Музыка», 1991. – 176 с.
5. Макаришин О.А. Система комплексного развития исполнительского аппарата тромбониста В.А.Щербинина: учебно-методическое пособие. – Москва: РАМ имени Гнесиных, 2018. – 65 с.
6. Петров Р.Э. Тромбонист Пётр Волков и его ученики. – СПб.: ООО «Издательство Росток», 2023. – 148 с.
7. Прокопов В.М. Гнесинские духовики на конкурсе имени А.А. Нестерова. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://prokopovvm.ru/gnesinskie-duxoviki-na-konkurse-imeni-a-a-nesterova/> (дата обращения 10.07.2024).
8. Скобелев А.Т. Практический курс игры на тромбоне. – М., 2009.
9. Сумеркин В.В. Методика обучения игре на тромбоне. – М.: Музыка, 1987. – 176 с.
10. Сумеркин В.В. Тромбон. – СПб.: Издательство Политехнического университета, 2005. – 207 с.
11. Черных А.В. Советское духовое инструментальное искусство. – М.: «Советский композитор», 1989. – 320 с.
12. Яковлев В.Н. В.М. Блажевич – видный деятель музыкальной культуры России. – М.: Типография Военно-дирижёрского факультета при МГК имени П.И. Чайковского, 1997. – 32 с.



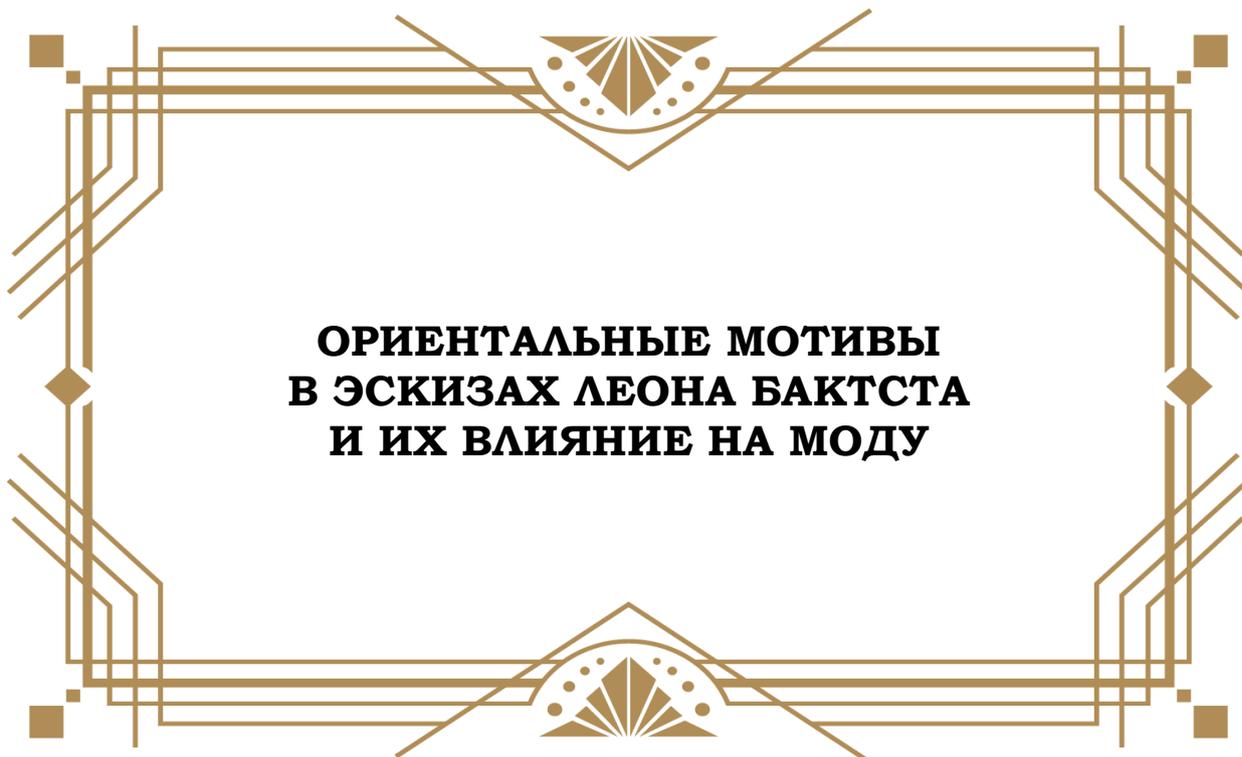
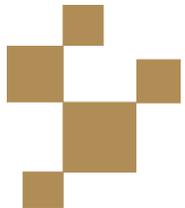
МАКАРИШИН О.А.

Associate Professor of the
Department of Brass Instruments
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow
e-mail: makarishinoleg@inbox.ru

RUSSIAN SCHOOL OF TROMBONE PLAYING

ANNOTATION. This article examines the formation and development of the Russian school of playing the trombone, its characteristic features and differences from Western European and American schools. The paths for further development of the Russian school of playing the trombone are determined.

KEYWORDS: trombone; domestic school of trombone playing; V.M.Blazhevich; V.A.Shcherbinin.



ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ЭСКИЗАХ ЛЕОНА БАКТСТА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА МОДУ

Аннотация. Настоящая статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме, а именно ориентальным мотивам, проявившимся в европейской моде после показа балета «Шехеразада» (1910). В статье озвучены имена известных модельеров XX – начала XXI веков, а также европейских художников, которые изображали в модных журналах одежды по форме и стилистике похожие на рисунки Льва Самойловича.

Целью статьи является анализ влияния ориентальных живописных эскизов на европейскую моду начала XX века. Именно после показа балета «Шехеразада» произошел переворот в индустрии европейской, а затем отечественной моды. Данная проблема не до конца изучена и требует дальнейших исследований.

Ключевые слова: Восток, Лев Бакст, ориентализм, ориентальный, эскиз, форма, мотив, художник, балет, мода.





Влияние балета «Шехеразада» на европейскую моду было рассмотрено отечественными и зарубежными авторами. Еще при жизни Леона Бакста данная постановка была проанализирована в монографиях А. Бенуа, А. Левинсона, А. Александра и Ж. Кокто, а также были написаны статьи в русских и зарубежных газетах, и журналах.

К творчеству Леона Бакста вновь обратились исследователи 70-х годов XX века И.Н. Пружан, Ч. Спенсер, Н. Борисовская. Позднее работы Льва Самойловича рассмотрели А. Шувалов, С.В. Голынец, Э. Инглес, О. Медведкова и другие. Влияние живописных эскизов «Шехеразада» на моду рассмотрены в работах М. Кларк и М.Э. Девис. Для более полной характеристики рассматриваемого вопроса была изучена работа, посвященная ориентализму Дж. М. Маккензи, Р. Мартин и Г. Кода.

В аспекте данной проблематики важно различать «ориентализм» и «ориентальный». Ориентализм (от лат. *orientalism* – восточный) возник в европейской культуре Нового времени, используя при этом мотивы, сюжеты, стилистические приемы и средства выразительности Востока; в свою очередь, ориентальный – восточный, то есть характерный для Востока (культура и язык). Как отмечают Р. Мартин и Г. Кода ориентализм – исторический термин, который используют для описания увлечения Западом идеями и стилями Востока.

Восточная культура проникала на Запад благодаря войнам и торговле. В свою очередь Дж. М. Маккензи также отмечает, что ориентализм стал западным стилем доминирования, реструктуризации и обладания властью над Востоком, который смог возникнуть в результате неравномерного обмена различными видами власти: политической, интеллектуальной, культурной и моральной. С XVII по начало XIX века торговцы Британской Ост-Индской компании, а также голландские, португальские и французские торговцы достигли богатых земель Китая и Японии. Вследствие чего Запад вливал в свою культуру восточные мотивы. Например, в XVIII веке придворные маскарады и разнообразные праздники включали в себя элементы Тюркери и Шинуазри. Где первое являло собой стилизованные произведения искусства под турецкое, а второе – использование мотивов и приемов китайского творчества.

В конце XIX века ориентализм с новой силой проник на Запад, а затем и в Россию. В 1890 году в Париже была организована выставка Зигфридом Бингом в Школе изящных искусств, посвященная японской гравюре, что стало для общества новым открытием восточной культуры. Но еще в 1868 году Япония открылась миру после того, как США вынудили ее к этому. До этого исторического момента японская культура почти два столетия была закрыта для Запада. Вследствие чего произошел культурный обмен, который повлиял на обе стороны одинаково.



Например, некоторые западные художники увидели в японском искусстве новые для себя черты, а также возможность освободиться от традиционного академического наследия. В России же увлечение японским искусством пришлось на 1900-1903 года, о чем пишет в своих воспоминаниях А.П. Остроумова-Лебедева, описывая появление в Санкт-Петербурге торговцев, которые продавали «гравюры старых японских мастеров, ман-гуа (книжки) и нэцкэ – маленькие фигурки, вырезанные из дерева и кости» [1, с. 262]. В этот период времени русских художников увлекало не только японское искусство, но и сиамское, которое было показано осенью 1900 года в Санкт-Петербурге. Данный факт можно найти в воспоминаниях А.П. Остроумовой-Лебедевой, А. Бенуа, В. Розанова и других. Например, так описывает данное представление А.П. Остроумова-Лебедева: «Какая глубокая Азия! Какая экзотика! Это были массовые танцы. Каждый танцующий не сходит со своего определенного места за все время танца. Лица бесстрастные, неподвижные, как маски. Тела же их в непрерывном движении. До последнего суставчика у них все танцует» [2, с. 209-210]. Балетная труппа Королевского сиамского двора дала два представления в главных императорских театрах Санкт-Петербурга, Михайловском и Александринском, в субботу 28 октября, и воскресенье 29 октября. Сиамский балет стал для петербургской публики своего рода культурным шоком, это был первый раз, когда они столкнулись с такой совершенно новой формой танца.

С европейской точки зрения, по крайней мере, со времен Византии, Россия считалась частью Востока – своего рода локальным европейским Востоком. Такое отношение было выражено как в академических кругах, так и в парижских и лондонских салонах. Сиамский балет приехал в Санкт-Петербург в 1900 году после визита короля. Король совершил поездку по главным европейским дворам, включая российский в 1897 году, в попытке установить дипломатические отношения. Приезд балета в Санкт-Петербург выполнял как культурную, так и дипломатическую функцию: Россия, стремившаяся к экспансии в сторону Китая и Японии, представляла собой полезного союзника для свободного Таиланда, единственной независимой страны в Юго-Восточной Азии.

Данную постановку также смотрел Лев Самойлович Бакст. Вдохновившись данным представлением, он написал картину «Сиамский священный танец» (1901), а также воплотил формы и мотивы в живописных эскизах «Русских сезонов» С. Дягилева «Синий боп» (1911) и «Ориенталии» (1917). Но истинные восточные мотивы изначально проявились в балете «Шехеразада» (1910), где Лев Бакст разработал не только костюмы, но и декорации. Впоследствии данную постановку попытаются восстановить в 1930 году по словам А. Шувалова, который опирается на статью Г.Э. Гудмана «Dancing Times». Г.Э. Гудман заметил, что Леона



Бакста невозможно было модернизировать, театральное оформление не может быть искусством из вторых рук. А. Бенуа также вспоминал, что новая «Шехеразада» была впоследствии заменена плохой копией, а костюмы и декорации переделывались не менее тридцати раз, что привело к утрате волшебной яркости Леона Бакста.

Данная постановка, выполненная в персидских и турецких мотивах на музыку Н.А. Римского-Корсакова и хореографию М.М. Фокина, состоялась в Гранд Опера в Париже 4 июня 1910 году. Балет был основан на сказках «1001 ночи», именно А. Бенуа придумал совершенно иной сюжет: султан Шахрияр и его брат Земан планируют проверить верность своих жен, прежде всего его фаворитки Зобеиды. Из исследования М. Кларк следует, что восточные постановки из произведения «Тысяча и одна ночь» ставили еще в 1820-годах. В пример автор приводит костюм танцовщика из балета «Аладдин», данный костюм предполагает персидский характер, а обилие драгоценностей в этом костюме сохранится вплоть до работы Леона Бакста над балетом «Шехеразада».

Лев Бакст привнес в театр тягу к монументальному восточному великолепию, а также и к очаровательным деталям. Как и Бибьена в XVIII веке, он любил огромные дворцы и роскошные виды. Его фантастическая архитектура отвергает жесткость классических структур и восхищается изгибами, рифлеными колоннами и всеохватывающим декором, который придает ей, какой бы неподвижной она ни была, видимость движения, в ней нашла выражение вся чувственность Востока, но наряду с буйством красок, которое он выпустил на сцену, Лев Бакст у некоторых зрителей и критиков вызвал недоумение непривычным акцентом, которое он придал в обнаженной натуре в балете «Шехеразада». Именно для Парижской публики Лев Самойлович состоялся как художник «восточной темы» [3, с. 86]. Как писал А. Левинсон: «Во всем цвела, играла и пела единая буйная живописная стихия. Я помню знаменитый 1909 год и ошеломляющее впечатление новизны, исходящее от всех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом» [4, с. 6]. Из воспоминаний В. Нижинского следует, что «это был бесспорный шедевр Бакста. Нигде он так полно не выражал свои творческие идеи, как в этом балете. Он превзошел все, что даже он сам когда-либо делал, в невероятной роскоши своих красок. Все это было написано ярко в зеленых и фиолетово-синих тонах, возвышающихся над светло-розовым ковром. Смещение этих чувственных цветов вызывало сладострастные ощущения» [5, с. 109]. Как отмечал в своих воспоминаниях М. Фокин (1961), поставить истинный восточный балет было невозможно, поскольку для такого предприятия потребовался бы настоящий восточный оркестр. Здесь Восток, основанный на аутентичных арабских, персидских и индуистских течениях, оставался Востоком воображения. Главные роли в постановки исполнили: Ида Рубинштейн



(Зобейда), Вацлав Нижинский (любимый раб), Алексей Булгаков (шах Шахрияр), Василий Киселев (брат шаха), Энрико Чекетти (главный евнух). Одалиски: Вера Фокина, Софи Федорова, Елена Полякова, Бронислава Нижинская, Людмила Шоллар. Данные сведения можно найти в Санкт-Петербургском музее театрального и музыкального искусства в сохранившихся материалах к балету, где указан перечень персонажей и исполнителей с указанием цвета костюма, а также схематическим изображением танцевальных групп (Архив М.М. Фокина. Р11/55. Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов).

После данной постановки ряд авторов отмечает, что Леона Бакста стали считать основоположником модного направления «orient». Балет «Шехеразада» привнес в европейскую и отечественную моду цветные ткани, парики, подушки, тюрбаны и шаровары. С труппой С. Дягилева работали кутюрье Ж. Пакен и Коко Шанель, черпавшие вдохновение для своих костюмов. Например, Ж. Пакен работала напрямую с Леоном Бакстом над разработкой линии одежды по его эскизам, в то время как К. Шанель была щедрым финансовым покровителем труппы. Из сведений статьи «О моде» опубликованной в Петербургской газете в 1912 году, было выявлено, что Лев Самойлович также сотрудничал с Воротом, Люсиль и Кало. По словам Леона Бакста из статьи «Пути классицизма в искусстве» (1909-1910) он называет моду «Царицей». Художник пишет, что: «Мода – везде, где есть художник» [6, с. 74].

Лев Самойлович преуспел не только в создании дизайна одежды, но обуви и шляп. Например, о дизайне шляп можно прочесть в статье «Comédei de la mode» 1913 года. В статье представлены три фотографии дам в шляпках от Леона Бакста: Л. Гетт, А. Доржер и М. Пренс. Как отмечал сам Лев Бакст в письме «О современных модах» от 9 февраля 1914 года, его живописные эскизы нашли отклик не только в одежде, но и цветных париках, а разрезы на платьях исполненные в нарядах можно отнести к его античным работам. Парижанки использовали в париках такие цвета как: золотой, синий и зеленый, заимствованные из балета «Клеопатра» и трагедии «Пизанелла», а тюрбаны и восточные наряды появились благодаря «Шехеразаде». Даже грим был заимствован из «Шехеразады», дамы наносили на лица «шафрановый, коричневый и желтый цвета даже днем» [7]. Здесь же следует заметить, что мастер разрабатывал модели для Д. Гаррет, например, наряд в итальянском стиле, или в ориентальном для О. Орловой и В.А. Харитоненко, И. Рубинштейн, Сегонд-Вебер, А. Павловой, С. Сорель, Ж. Белака и многих других.

В аспекте данной проблематики важно отметить, что первые показы 1909 года были освещены популярным журналом «Comœdia illustrée». В номере от 15 июня на десяти страницах были сверстаны текст и фотографии исполнителей первого «Русского сезона» в Париже.



Впоследствии, как пишет М.Э. Дэвис, все сезоны будут освещаться в регулярных колонках данного журнала. Начиная с 15 июня, журнал включал в себя тщательно иллюстрированные специальные разделы, демонстрирующие каждый русский сезон, посвященные выступлениям каждого года и укрепляющие идею о том, что русские были уникальным парижским открытием [8, с. 47]. После показа в 1910 году «Comœdia illustré» выпустил номер, включающий в себя шестнадцатистраничный вкладыш, который появился под отдельной обложкой с яркими цветными рисунками Леона Бакста, а на обложке был изображен эскиз шаха Шахрияра из «Шехеразады». Традицию описания «Русских сезонов» подхватил «La Gazette du Bon Ton», основанный редактором «Comœdia illustré». В данном журнале публиковали изображения Ж. Барбье, Б.Б. де Монвеля, П. Бриссо, У. Брунеллески, П. Ирибе, Ж. Лепапа, Ш. Мартени, А. Марти и Леона Бакста. Влияние бакстовских живописных эскизов произвело впечатление и на многих вышеупомянутых художников журнала «La Gazette du Bon Ton». Например, в одном из номеров 1912 года Ж. Лепап изобразил под заголовком «Я не слишком рано?» женщину, одетую в яркое вечернее пальто, в украшенном драгоценными камнями тюрбане, стоящую на переднем плане в зале театра. Данное платье, как отмечает М.Е. Дэвис, происходит прямоком из ателье Поля Пуаре, чья мода соответствовала тем же восточным импульсам, и которого вдохновили «Шехеразада» и другие ориентальные эскизы Леона Бакста. Поль Пуаре восхищался новыми цветами и достаточно простыми контурами этих костюмов. Все это соответствовало его собственным представлениям, поскольку он также, еще до «Русских балетов», пытался добиться более свободной линии в одежде, отказавшись от корсетов, и пытался сделать юбки менее пышными. Как отмечает М. Браун-Ронсдорф [9, с. 175], в 1910 году еще не отказались полностью от корсетов, но он потерял значительную часть жесткости, необходимой для поддержки S-образной кривой: женщинам позволили свободно дышать. Линия талии поднялась, в то время как юбка стала шире, хотя по-прежнему доходила до земли, но уже не была чрезмерно ниже колен. Общим результатом стал более прямой и непринужденный силуэт. Только шляпы какое-то время сохраняли свои огромные размеры. Уравновешивали данные формы головных уборов муфты из ткани («furon») или большие сумки ручной работы. Изначально Поль Пуаре создал платья с достаточно узкой юбкой, которая напоминала японские женские кимоно, и, как отмечали современники, ходить в таком наряде было достаточно сложно. Модельер отказался полностью от нижней юбки, силуэт стал более простым. По мере сужения юбок книзу их драпировали с обеих сторон. Это стало более очевидным в вечерних платьях, их струящиеся материалы (в основном шелк) усиливали эффект. Узость нижней части уравновешивалась туникой, использовали также



широкие рукава кимоно, которые создавали изящную линию талии. Женщинам обрели большую свободу движения – по крайней мере, в верхней части наряда. Большинство туник доходили до бедер. Для вечерних, а иногда и дневных платьев использовали легкие и даже прозрачные материалы, часто расшитые по краям восточными узорами или отделанные аппликацией из шифона и шелка или золотым кружевом.

Высокий воротник-стойка, который носили до 1913 года, уступил место декольте, которое открывало и заднюю часть шеи, что давало ощущение свободы и усиливало ощущение легкости, удобства и функциональности изделия.

Изменилась и верхняя одежда, были популярны широкие пальто и накидки, а также английские костюмы, сшитые на заказ. Костюм также завершался узкой юбкой, в современном понимании – «юбкой-карандашом», в то время как жакет больше не был приталенным, напоминая тем самым тунику.

В одежде использовали яркие цвета, которые были замечены в «Русских сезонах», те же цвета, которые использовали фовисты, например, Р. Дюфи, один из лидеров, который писал костюмы для П. Пуаре и познакомил его с такими смелыми цветами, как лазурно-голубой, зеленовато-медный, оранжевый, лимонный и ярко-красный. Данные цвета были присущи живописным эскизам Леона Бакста. Также следует отметить, что излюбленные цвета художника были «синий, голубой, или любые сочетания, зеленого с красным» [10]. В данной статье Лев Самойлович предсказал будущее моды, он утверждал, что впоследствии женский костюм станет соответствовать мужскому по форме. Далее Лев Бакст отмечает, что: «Последняя эра костюма началась с представлений русского балета в Париже. Яркие костюмы «Шехеразады» так понравились, что парижанки и на сцене, и в жизни хотели видеть только подражание Востоку. Сначала все костюмы имели какой-то переходной персидско-индийский характер, затем чисто индийский. Появились шали и бурнусы. Последние применялись даже без всяких изменений в виде *sortie de bel*. Затем, естественно, двинулись еще дальше, и начались подражания Китаю» [10].

Как отмечает в своей работе М.Э. Девис, откровенные костюмы и яркие цвета, созданные Леоном Бакстом в балете «Шехеразада», повернули парижан на Восток. Поль Пуаре, вдохновленный данным действием, воссоздал его в 1911 году на торжественной вечеринке в садах своего особняка под названием «Тысяча и вторая ночь».

Вдохновлялись работами Леона Бакста не только современники художника, но, по прошествии нескольких десятков лет, в 1976 году Ив Сен-Лоран создал коллекцию в стиле «Русских сезонов», и, конечно, в большей степени мастер использовал ориентальные мотивы. Здесь же можно было наблюдать казацкие рубашки, меховые шапки и пальто, а также



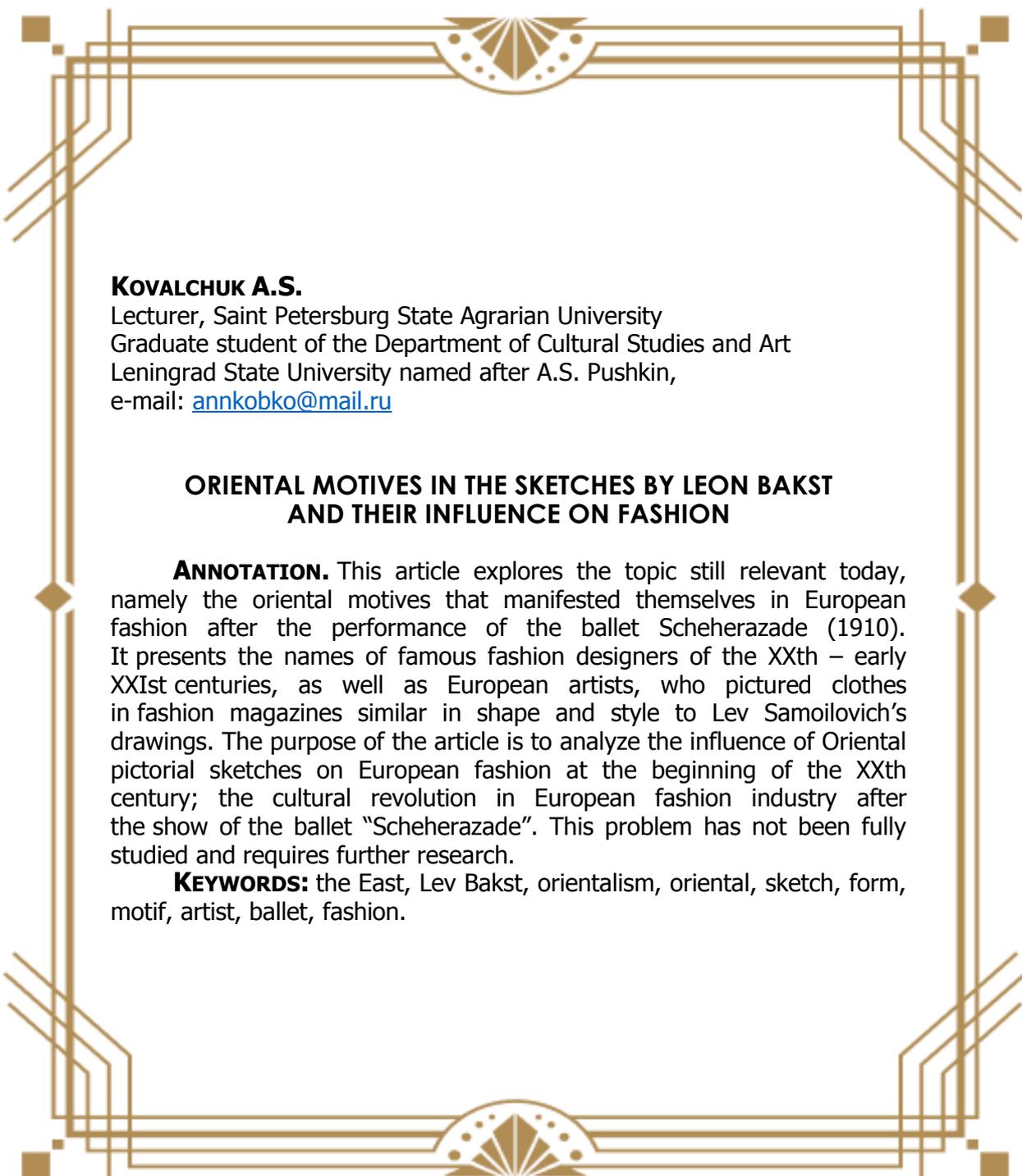
массивные украшения и сапоги с напуском. Также модельер представил восточный аромат под названием «Orium» в 1977 году. В 2002 году Д. Гальяно подготовил показ для Парижской моды, наполовину напоминающий английский стиль, наполовину русские балеты С. Дягилева. Данный показ состоялся чуть позже, когда модельер перешел из Givenchy в дом моды Dior. Особое влияние «Русских сезонов», как отмечает М.Э. Девис, приходится на 2009 год и особенно очевидно в работах Моник Лупье, Ральфа Лорена, Веры Вонг и Оскара де ла Рента, но лидером данной группы стал Марк Джейкобс. Самое откровенное почтение русским балетам было отмечено в одежде Карла Лагерфельда. Отдавая дань К. Шанель, которая взаимодействовала с труппой С. Дягилева, он представил коллекцию 2009 года на тему «Париж-Москва». Здесь были представлены одежды в восточном стиле, конструктивизме, византийском и русском.

В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил заключить, что, настаивая на красоте, экстравагантности и воображении, Лев Бакст привнес не только на сцену, но и на улицу новую концепцию одежды и дизайна, и это ощущается до сих пор.



ЛИТЕРАТУРА

1. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки: Том 1 - Том 2 // ЗАО Центрполиграф. – М.: 2003. – С. 262.
2. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки: Том 1 - Том 2 // ЗАО Центрполиграф. – М.: 2003. – С. 209-210.
3. Борисовская Н.А. Лев Бакст / Н.А. Борисовская. – М.: Искусство, 1979. – С. 86.
4. Левинсон А. Возвращение Бакста // «Жар-птица». – 1922. – № 9.
5. Nijinsky V. – New York: 1934. – p. 109.
6. Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – № 2. – С. 74.
7. Бакст Л.С. О современных модах. (письмо из Петербурга) / Утро России (СПб). 9 февраля 1914 года. – № 33.
8. Davis M.E. Ballets russes style: Diaghilev's dancers and Paris fashion // Reaktion. London. – 2010. – P. 47.
9. Braun-Ronsdorf M. Mirror of fashion: a history of European costume, 1789-1929. – New York: McGraw-Hill. – 1964. – P. 175
10. Петербургская газета. Ариадна, Бакст Л.С. О моде: Беседа с художником Л.С. Бакстом. – 1912.



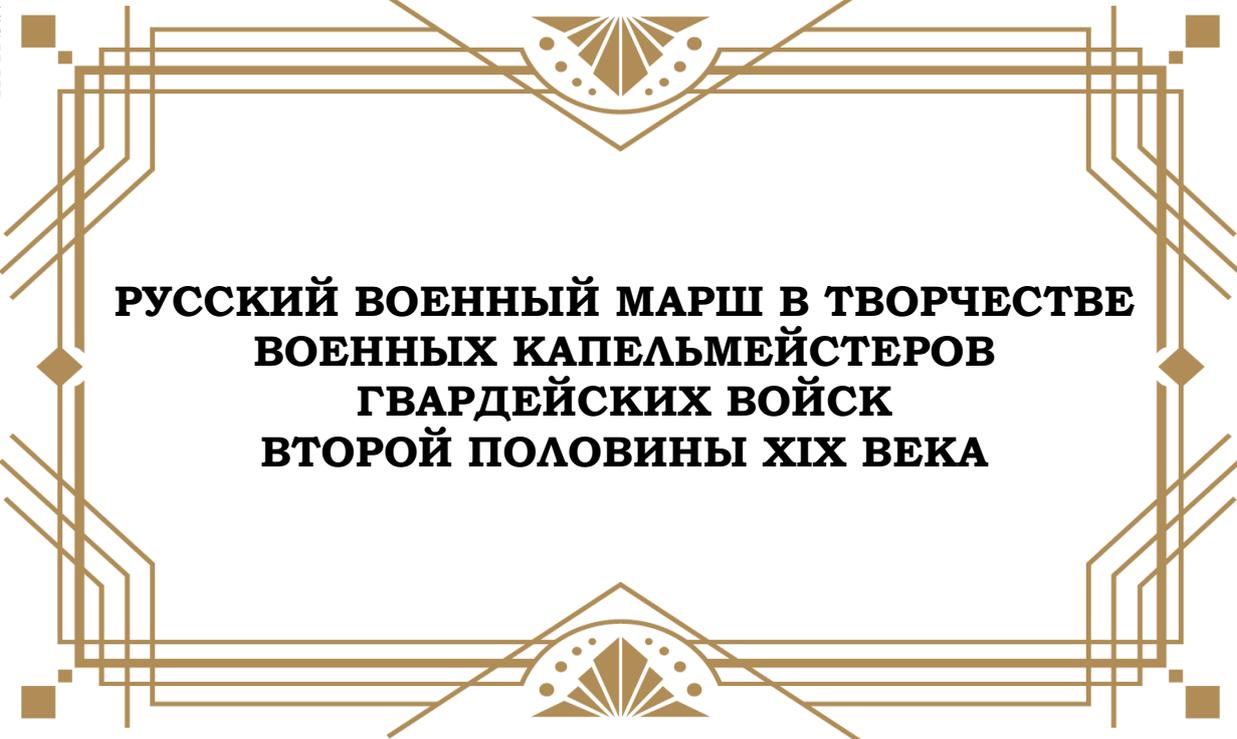
KOVALCHUK A.S.

Lecturer, Saint Petersburg State Agrarian University
Graduate student of the Department of Cultural Studies and Art
Leningrad State University named after A.S. Pushkin,
e-mail: annkobko@mail.ru

**ORIENTAL MOTIVES IN THE SKETCHES BY LEON BAKST
AND THEIR INFLUENCE ON FASHION**

ANNOTATION. This article explores the topic still relevant today, namely the oriental motives that manifested themselves in European fashion after the performance of the ballet Scheherazade (1910). It presents the names of famous fashion designers of the XXth – early XXIst centuries, as well as European artists, who pictured clothes in fashion magazines similar in shape and style to Lev Samoilovich's drawings. The purpose of the article is to analyze the influence of Oriental pictorial sketches on European fashion at the beginning of the XXth century; the cultural revolution in European fashion industry after the show of the ballet "Scheherazade". This problem has not been fully studied and requires further research.

KEYWORDS: the East, Lev Bakst, orientalism, oriental, sketch, form, motif, artist, ballet, fashion.



**РУССКИЙ ВОЕННЫЙ МАРШ В ТВОРЧЕСТВЕ
ВОЕННЫХ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРОВ
ГВАРДЕЙСКИХ ВОЙСК
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Аннотация. Статья посвящена русскому военному маршу в творчестве военных капельмейстеров. В ней рассмотрены некоторые реформы второй половины XIX века, касающиеся военно-музыкантской службы. Также в статье говорится о заимствовании военной музыки у Пруссии и Австро-Венгрии. Проанализирована деятельность главных капельмейстеров гвардейских войск и инспектора музыкантских хоров Морского ведомства, направленная на обогащение военно-маршевого репертуара военных оркестров. Затронута тема создания различных репертуарных сборников, включавших в себя различные марши и ритуальную музыку периода XIX века. Помимо этого, в статье указывается, что большинство военных капельмейстеров являлись иностранными гражданами, имевшими музыкальное образование Пражской консерватории, а также Веймарской Высшей школы музыки.

Ключевые слова: военная музыка, военный капельмейстер, военный марш, XIX век.





торая половина XIX века в России была связана с многочисленными реформами, касавшимися практически всех сфер человеческой деятельности. Фактическое сохранение крепостного права, последствия крымской войны 1853-1856 гг., бессистемность многих действий власти, массовая неграмотность и инертность населения свидетельствовали об отставании общественного развития России от многих западноевропейских стран. Все это, в той или иной мере, отражалось на армии и требовало от неё определённой подготовки личного состава. Поэтому, прежде чем рассматривать военно-маршевую музыку исследуемого периода, стоит изучить и военно-исторический контекст, составы военных оркестров, их функциональное применение, руководство ими.

Как известно, военно-музыкантская служба входит в состав всех вооруженных сил и непрерывно связана с деятельностью войск. После прихода к власти Александра II, началась работа по её реформированию. В связи с этим возникла потребность в комплектовании военных оркестров хорошо подготовленными музыкантами и капельмейстерами, которые еще в начале XIX века были, как правило, иностранцами – немцами, чехами, поляками, зачастую являвшимися хорошо образованными музыкантами, которые были вполне способны организовать профессиональную музыкальную деятельность военного оркестра.

В планы реформ входило увеличение количества военных оркестров, а вместе с тем и увеличивалось количество военных капельмейстеров, которые должны были, в соответствии с особенностями службы, обладать специфическими знаниями, умениями и навыками.

В связи с открытием в 1862 году Петербургской консерватории, русские военачальники, испытывая дефицит в военных капельмейстерах, стали обращаться с просьбами об их подготовке в Русское музыкальное общество, Петербургскую, а позже и в основанную в 1866 году Московскую консерваторию.

Инспектор военно-духовых оркестров Морского флота (1873-1884 гг.) Н.А. Римский-Корсаков так описывал деятельность военных капельмейстеров: «В военных оркестрах и в певческих хорах, дирижер есть действительно учитель своей капеллы. Он своими указаниями доводит постепенно подвластных ему учеников до степени артистичности, он заботится о подготовке новых участников...» [1, 121]. Помимо этого, композитор совершенно точно определяет: «...дирижер или капельмейстер военного оркестра, его учитель и руководитель» [1, 134].

В соответствии с реформами, касавшимся развития военно-оркестровой службы, издавались приказы, согласно которым, каждому полку предписывалось иметь свой собственный марш, являвшийся, наравне с Боевым знаменем, символом воинской части. Так, 30 сентября



1857 года императором Александром II был подписан указ, который гласил: «Хорам музыкантов во всех полках и отдельных батальонах, – где таковые штатами положены, в строю для отдания чести начальнику при его встрече... играть всегда один какой-либо марш, и потому, где доселе не имелось постоянных полковых или батальонных маршей, там избрать таковые, с тем, чтобы в частях одной и той же дивизии не было для чего двух одинаковых маршей» [2, 789]. Большинство командиров частей имели музыкальное образование и зачастую требовали от военных капельмейстеров создать такой марш, который будет иметь более высокую мелодическую ценность по отношению к подобным сочинениям капельмейстеров соседних воинских частей.

Как было сказано ранее, военные оркестры второй половины XIX века имелись в каждой воинской части. Поэтому данные о военных капельмейстерах из-за их довольно большого количества, частой смены и переводов, чаще всего не сохранялись или были утеряны. Исследователь военной музыки XIX века М.Д. Черток поэтому по поводу оставляет следующий комментарий: «О времени и обстоятельствах большинства из них сведений не сохранилось» [3, 25].

Следует отметить, что русская военная музыка в той или иной степени была заимствована из Пруссии и Австро-Венгрии. На тот момент духовая музыка Германии имела довольно неплохой уровень композиторского и исполнительского мастерства и могла быть взята за образец в качестве формирования основ русской военно-маршевой музыки. Это обусловлено и тем, что в качестве военных капельмейстеров выступали многочисленные иностранные подданные. Ярким примером данного факта выступает династия военных капельмейстеров А.А. Дерфельдта (отца) и А.А. Дерфельдта (сына).

Среди руководителей военных оркестров можно выделить следующих выдающихся музыкантов-духовиков – В. Вурма, К. Нидмана, Ф. Тюрнера, А. Иогансона, В. Шуберта, Фр. Шоллара, являвшимся профессорами Петербургской консерватории, а также Ф. Рихтера, Ф. Эккерта – профессоров Московской консерватории и многих других.

Более того, анализируя списки военных капельмейстеров различных полков, прослеживается тот факт, что некоторые из них оканчивали Пражскую консерваторию, а также ряд немецких. Так, к примеру, автор популярного вальса «Лесная сказка» В.Ф. Беккер окончил Саксонско-Веймарскую консерваторию.

Музыковед, изучавший пути взаимодействия русской и немецкой музыки Петри Э.К в своей работе указывает всех известных немецких военных капельмейстеров XIX века: «Ленгард, Леонгардт, Шпревиц, Гельд, Парис, Рейнбольд, Герман, Гильман, Гёде, Шиндлер, Лааде, Шнецигер, Гаазе, Фрейман, Фридерикс» [4, 24].



Следует отметить тот факт, что обучение в Петербургской и Московской консерваториях в исследуемый период осуществлялось на немецком языке. Это очередной раз показывало то, что европейская культура имела некое преобладание над русской и указывало на то, что в ходе сочинения военно-маршевой музыки сохранялась предрасположенность следования по пути прусских маршевых схем. Ведь как показывала практика, под ритм военного марша в Германии происходили практически все события общественной жизни. Об этом в своих трудах пишет А.В. Павловская: «стереотипный немец прекрасно организован: мечтает о порядке, выполняет законы, в идеале живет в ритме военного марша» [5].

В связи с реформаторской деятельностью, возросло количество военных оркестров, а вместе с этим и военных капельмейстеров. Расширение этой системы требовало специального руководства. Для этого в начале XIX века была создана и утверждена должность главного военного капельмейстера, который назначался из состава войск гвардии. Первым руководителем военных оркестров стал А.А. Дерфельдт-отец, занимавший эту должность с 1802 по 1829 год. После него руководство военно-музыкантской службой было передано Ф.Б. Гаазе, который осуществлял его с 1830 по 1850 год. Руководство военными оркестрами данных музыкальных деятелей «оставило заметный след в истории русской военной музыки» [6, 34].

Антуан (в русских документах – Антон Антонович) Антонович Дерфельдт (отец) (1776-1829) [6, 92] – основатель Петербургского филармонического общества, а также первый военный капельмейстер русских гвардейских войск – был вызван императором Александром I из Богемии для руководства в России хором музыкантов. Родился в Праге, где уже в раннем возрасте проявились музыкальные способности, благодаря постоянному музыкальному окружению (в семье Дерфельдта имелся музыкант-виртуоз). Там же он получил первоначальные навыки игры на кларнете. Исследователь С.П. Жихарев отмечал высокий исполнительский уровень А.А. Дерфельдта, называя его в мемуарах «знаменитым кларнетистом» [7, 243]. Вместе с итальянской оперной труппой в 1802 году Дерфельдт приезжает в Россию, где планирует продолжить свою музыкальную деятельность.

По приезду в Россию, он занял должность корпусного капельмейстера. Параллельно занимался обучением солдатских детей Лейб-гвардии Преображенского полка, в число которых входил цесаревич Николай Павлович, ставший впоследствии Русским императором. Вклад в военно-музыкантскую службу А.А. Дерфельдта был колоссален. Так, к примеру исследователи XIX века отмечали небывалый всплеск военной музыки: «Дерфельдт довёл полковую музыку до необыкновенного совершенства» [7, 250] – писал С.П. Жихарев. Военный историк



Н.С. Пестриков подчеркивал, что стараниями Дерфельдта «полковой хор был поставлен отлично» [8, 132].

Для улучшения военно-музыкантской службы XIX века требовалось систематизировать весь военно-маршевый репертуар. Поэтому, главными военными капельмейстерами того времени А.А. Дерфельдтом-отцом и Ф.Б. Гаазе создавались различные сборники, которые состояли в основном из маршей и произведений для обеспечения воинских ритуалов.

Более того, вышеупомянутые капельмейстеры были не первыми, кто упорядочил и систематизировал репертуар военных хоров. Подтверждением данного факта является высказывание музыковеда Н.А. Рыжковой, которая, проанализировав архивные документы, находит следующие сведения о том, что при Александре I существовал в единственном экземпляре «Тематический указатель военных маршей Императорской русской гвардии» [9, 195], содержащий в себе первые такты 140 военных маршей.

А.А. Дерфельдт-отец создал сборник военных маршей, который состоял из двух разделов, подразделяющихся на медленные и скорые марши. Каждый раздел представлял собой несколько томов и был изложен одновременно на французском и русском языках. Раздел медленных маршей, состоящий из двух томов, имел название «Военные марши Императорской Российской Гвардии», в то время как на французском: «Marches Militaires des Gardes Imperiales Russes». Далее, при рассмотрении третьего тома, следует подчеркнуть тот факт, что он общего названия не имеет, при этом каждый марш озаглавлен индивидуально: «Партитура военных маршей Российской Императорской Гвардии в аранжировке Дерфельдта», или на французском: «Partition des marches militaires des gardes Impériales Russes arrangées par Doerffeld».

При обращении же к разделу скорых военных маршей наблюдается аналогичная картина наименования маршей. На титульном листе каждого написано: «Марш военный скорый в аранжировке Дерфельдта», что на французском: «Marche militaire pas accéléré, des gardes impériales Russes, arrangée par Doerffeld».

В своих работах, музыковед Б.Т. Кожевников рассматривал данный сборник: «Среди образцов военно-маршевой литературы первой половины XIX века значительный интерес представляет четырёхтомное собрание военных маршей русской гвардии. Оно состоит из 208 партитур маршей для духового оркестра, вышедших отдельными изданиями по одному или несколько маршей в период с 1809 по 1829 год. Как это видно из текста титульных листов, марши изданы в Петербурге музыкальным издателем Дальмасом. В собрании представлены марши двух видов – тихие и скорые. Марши каждого вида сгруппированы под единой нумерацией, и собрание состоит, таким образом, из двух



разделов по 2 тома в каждом из них. Марши под номерами 11-70 и 71-104 составляют два тома тихих маршей. Марши 1- 47 и 48-140 составляют два тома скорых маршей» [10, 37].

В состав сборника входили марши, написанные Дерфельдом, а также аранжированные им же марши композиторов периода царствования Екатерины II, Павла I и Отечественной войны 1812 года. Помимо маршей для полного состава оркестра, имеются и ансамблевые (для двух флейт и барабана), которые именовались как «Гатчинские марши».

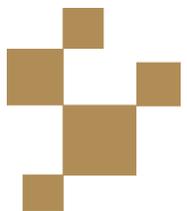
После Дерфельдта на пост главного капельмейстера «войск гвардии» в 1831 г. занял Фердинанд Богданович Гаазе. Помимо руководства военными оркестрами, он был директором Императорского военно-музыкального училища в Санкт-Петербурге.

В IV томе «Русского биографического словаря» [11, 354], изданного в 1914 году содержатся сведения о жизни и деятельности Гаазе, подготовленные музыковедом Н.Ф. Финдейзенем. Ф.Б. Гаазе родился 2 августа 1788 года в Силезии и служил во французской армии пехотным музыкантом. Знаменитый композитор Франции первой половины XIX в. А.Ш. Адан в своей статье о русской военной музыке также упоминал Ф. Гаазе: «в свои молодые годы дирижировал музыкой одного из наших французских полков». [12, 932]. Во время кампании 1812 года, он неоднократно принимал участие в походах в 1809, 1810, 1811 и 1812 гг., в одном из которых (в сражении под Красным [13]) 13 декабря 1812 года, был взят в плен русскими казаками, «подобравшими его полузамёрзшим во рву» [14, 130].

В плену Гаазе демонстрировал высокие музыкальные способности, благодаря чему был замечен Великим князем Константином Павловичем. После этого последний пригласил его к себе в Большой Стрельнинский дворец для организации там придворных концертов [15]. После успешного руководства музыкальной деятельностью, в 1816 году Гаазе был направлен Великим князем в Варшаву на должность капельмейстера местного военного оркестра. Там произошло знакомство с видными композиторами и музыкальными деятелями Ф. Шопеном и И. Гуммелем, которое впоследствии ярко отразилось на композиторской деятельности Гаазе.

Позднее Гаазе переезжает обратно в Россию, поскольку 17 ноября 1830 г. в Варшаве произошло вооруженное восстание. В Петербурге он принял русское подданство и был причислен к числу дворянства. Был хорошо известен императору Николаю I. Далее встал на должность капельмейстера гвардейского и гренадерского корпусов, в обязанности которого входила подготовка военных музыкантов, а также их профессиональное развитие. Вместе с этим он организовывал инвалидные концерты, сочинял различные произведения военно-





маршевого характера. Помимо всего прочего аранжировал гимн А. Львова «Боже, Царя храни».

Организовывая свою деятельность по пути Дерфельдта, Гаазе также создавал сборники партитур для военного оркестра. К примеру, благодаря его деятельности был создан «Военно-музыкальный альбом, посвященный войскам российской армии» [16], который выходил ежемесячно и распространялся по войскам. В его состав входили как авторские произведения, так и аранжировки других различных произведений, включая гимн «Боже, Царя храни». В среднем, в каждом сборнике содержалось 5-7 произведений. При рассмотрении данного альбома прослеживается тот факт, что все марши имеют сквозную нумерацию. Остальные же произведения имеют лишь название без порядкового номера.

Первым произведением сборника является гимн А. Львова «Боже, Царя храни!». После него идет второй номер – Ария и хор из оперы Д. Беллини «Невеста-лунатик». Третьим произведением, входящим в сборник, является «Скорый марш, переданный в Лейб-Гвардии Семёновский полк по случаю полкового праздника 21 ноября 1844». И так далее.

В следующих выпусках военно-музыкальных альбомов произведения, в основном, komponуются по следующему принципу: несколько хоров и арий из известных опер и идущие по номерному порядку марши. Всего сборники насчитывают в своем составе 28 маршей.

Также при анализе сборников прослеживается творческая авторская традиция, заключающаяся в создании маршевых произведений в честь празднования различных дней полков. Ярким примером этого являются одинаковые по названию марши Семеновского полка, идущие под номерами 1, 18, 27, а также марши Московского полка (2 и 6). Мелодия данных маршей была оригинальной и никак не повторялась в разные года празднования.

Рассматривая сборники, образуются группы маршей, объединенных мотивами второй оперы Р. Вагнера «Палермская послушница» или «Запрет любви», написанной в 1836 г. Таковыми являются «Полонез на тему 1-го Палермского марша», находящийся в 24 сборнике, а также заключенный в 26 сборник 2-й Палермский марш.

Форма маршей в сборнике стандартна – сложная трехчастная форма с трио. Однако, количество тем-мелодий далеко отличается от современного марша и достигает порой от 4 до 6. Также следует указать на то, что марши под номерами 10, 12, 25 были аранжированы И.М. Чапиевским, который, в 1850 г. был назначен на должность капельмейстера войск гвардейского корпуса после Гаазе, и не имели указания автора.



Сравнивая инструментовки маршей Дерфельдта и Гаазе отмечается следующая особенность. Дерфельдт в своих маршах иногда использует ансамблевую трактовку музыкального материала, допуская в партиях некоторых инструментов паузы. Гаазе же наоборот, применяет «туттийный» (от tutti – все) способ изложения. Можно предположить, что данная традиция была связана с тем, что Гаазе, находясь на должности главного корпусного дирижера, понимал специфику работы военного оркестра на открытом воздухе и в своих инструментовках воплощал массивную и насыщенную силу звучания.

После смерти Гаазе, должность капельмейстера войск гвардейского корпусов занял Иван Матвеевич Чапиевский. Родился в семье прусских дворян. В 1816 году становится вольнонаемным капельмейстером первого Егерского полка Российской армии. После этого, в 1831 году занимает должность помощника капельмейстера Гвардейского корпуса и в 1851 году становится главным капельмейстером [17, 1]. В ходе своей деятельности, с целью улучшения подготовки кадров военных оркестров, предложил ввести «Программу начальной теории музыки» для лиц, желающих стать «чиновниками для обучения музыкантов» [17, 1]. Однако, Николаем I было «приказано делу этому не давать дальнейшего хода» [17, 2].

Рассматривая композиторскую деятельность Чапиевского, следует отметить следующие: «Скорый Марш Лейб-гвардии Саперного батальона», Марши для императора Александра II [18, 3] – Eduard-marsch, «Марш Чапиевского», «Марш из русских национальных песен», «Nicolay-marsch», «Elizabet-marsch», «Cattarina-marsch», «Olga-marsch», а также его знаменитый Бородинский марш, включенный в сборник маршей, которые исполнялись только в высочайшем присутствии [18, 3].

После Чапиевского, в 1855 году должность капельмейстера войск гвардии занял А.А. Дерфельдт, сын А.А. Дерфельдта. Следует отметить тот факт, что у отца и сына были одинаковые имя и отчество – Антон Антонович, поэтому в музыковедческой практике сложилась традиция называть одного отец, другого – сын. А.А. Дерфельдт-сын написал более 100 романсов, а также ряд сочинений для духовых инструментов и военного оркестра. Создание произведений маршевого характера, в период своей деятельности, им осуществлено не было.

В 1869 году в связи со смертью А.А. Дерфельдта-сына, должность главного капельмейстера «войск гвардии» была сокращена [19]. Однако руководство военными оркестрами на этом не остановилось, и возникла новая должность «заведующего хорами музыки войск гвардии и петербургского военного округа». Обязанности, при смене названий руководящих органов, при этом не изменились. В них также входило обновление служебно-строевого репертуара, обучение музыкантов, а также инспектирование военных оркестров.



На эту должность был назначен директор Петербургского филармонического общества, профессор Петербургской консерватории, виртуоз на корнет-а-пистоне Василий Васильевич Вурм. Он руководил военными оркестрами гвардии в течение 20 лет – с 1869 по 1889 гг.

Родился В.В. Вурм в 1826 году в Германии, в г. Брауншвейге. В Россию он переехал в 1847 году, где, имея отличные исполнительские навыки на корнет-а-пистоне, занял должность солиста оркестра Петербургской оперы. В 1862 году был приглашен в Петербургскую консерваторию, где занимал должность профессора по классу трубы, вплоть до конца своей жизни (в 1904 году).

Рассматривая деятельность Вурма как композитора, следует отметить ряд его маршей, а также сочинений для трубы. Как и его предшественники, В. Вурм создал сборник «Собрание 12 фронтовых пьес для вновь введенных рожков с клапанами»¹, который был опубликован в 1867 году А. Битнером. Сборник включал в себя несколько скорых авторских маршей, в том числе марш из балета «Конек-горбунок» Ц. Пуни и один похоронный марш, а также произведения церемониального характера: гимн, молитву, зарю.

Партитуры каждого произведения сборника состояли из следующих инструментов: 2 корнетов С, простых рожков С и F, 2 альтов (G и F), тенора С, баса С. Помимо основных голосов имелись и дополнительные: тенор С и G, бас-контра С. Касаясь инструментовки пьес, следует отметить тот факт, что в ней преобладает аккордовый, «гуттийный» тип фактуры. Особенно элементарной является партия простых рожков С и F, которая строится на изменяющемся ритмически постоянном повторении отдельных нот.

После В.В. Вурма, должность капельмейстера войск гвардии стал занимать Иван Панкратьевич Оглоблин. Начиная свою деятельность воспитанником военного оркестра, и, обладая хорошими музыкальными данными, стал руководителем оркестра Лейб-гвардии Финляндского полка. Данный коллектив часто принимал участие в спектаклях Петербургской оперы, а также считался одним из лучших военно-музыкальных коллективов.

Помимо этого, Оглоблин организовывал ежегодные концерты сводных военных оркестров Петербурга, а также написал ряд маршей, в числе которых – знаменитый «Фанфарный марш №4»², отличающийся торжественной приподнятостью и импозантностью звучания.

Военным ведомством в 1873 году был издан указ, согласно которому, для организации централизованного управления военными оркестрами

¹ Хранится в Российской Государственной библиотеке имени В.И. Ленина.

² Хранится в отделе нотных изданий и звукозаписей Российской Государственной библиотеки имени В.И. Ленина.



морского ведомства была введена должность «Инспектора музыкантских хоров Морского ведомства», на которую был назначен Н.А. Римский-Корсаков. Находясь на этом посту, композитор «проделал значительную работу по улучшению составов флотских оркестров» [20]. Многие современники отмечали, что благодаря усиленной работе инспектора, было достигнуто «надлежащее устройство и управление хоров» [20]. Дальнейшее появление этой должности на флоте в пространстве военно-оркестровой службы осуществится лишь в послереволюционные годы.

Помимо успешной организаторской деятельности, Римским-Корсаковым проводилась работа по обогащению репертуара духового оркестра. Им выполнялись различные инструментовки и аранжировки концертных пьес для оркестра. Сохранился составленный им репертуарный список, который насчитывает 155 рекомендованных произведений 24-х авторов³. Почти треть в этом списке составляют произведения М.И. Глинки («Камаринская», Вальс-фантазия, увертюры и танцы из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»), а также музыка А.С. Даргомыжского и А.Н. Серова. Его перу принадлежит также известный Концерт для тромбона с оркестром B-dur. Однако, Римский-Корсаков в своем композиторском творчестве к жанру марша, предназначенного непосредственно для военных оркестров, не обращался, он лишь опосредованно использовал маршеобразную музыку в своих оперных и симфонических партитурах.

Подводя итог вышесказанному, следует подчеркнуть, что, несмотря на свою административную деятельность, руководители военно-музыкантской службы в разные периоды направляли свои усилия на увеличение маршевого репертуара оркестров, а также качество его исполнения. Немаловажную роль в активизации создания маршей сыграли указы императоров, которые предписывали в каждом полку иметь оригинальный, именной марш, который, по наставлению командиров частей, должен был иметь «превосходящую художественную ценность» по отношению к другим воинским частям. Все эти факторы требовали от военных капельмейстеров постоянного профессионального развития и непрерывного творческого поиска. Несомненно, подвижничество этой категории служащих и военнослужащих русской армии, многолетний труд на благо русской музыкальной культуры и сформировали тот самый стиль русского военного марша, который на рубеже XIX и XX веков завершил очень значимый этап своей эволюции. Русская музыкальная культура, в том числе в сфере военной музыки, не следовала во всем западным традициям. Военные капельмейстеры первых десятилетий XX века «отшлифовали» мастерство оркестрового письма композиторов конца XIX, советские военные дирижеры довели его до совершенства,

³ Находится в Российском государственном архиве Военно-Морского флота.



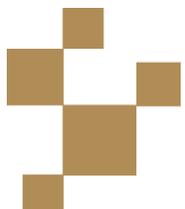
а творчество отечественных композиторов послевоенного периода открыло новые перспективы развития отечественного военного марша.



ЛИТЕРАТУРА



1. Римский-Корсаков Н.А. «Музыкальные статьи и заметки». СПб, 1911. – 223 с.
2. Полное собрание законов Российской империи. – Собр. 2. – Т. XXXII. – Ч. 1. – СПб., 1858. – № 32249. – 789 с.
3. Черток М.Д. Военная музыка России накануне Первой мировой войны. – М.: Реабилитация; Канон+, 2015. – 927 с.
4. Петри Э.К. Пути взаимодействия русской и немецкой музыки: в процессе исторической эволюции: вокальные и хоровые жанры: Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Нижний Новгород, 2018. – 415 с.
5. Павловская А.В. Особенности национального характера, или Зачем немцы моют улицы с мылом // Вокруг света. – 2003. – №10 (2757). Октябрь.
6. Кожевников Б.Т., Хаханян Х.М. Материалы по истории русской военной музыки в первой половине XIX века // Труды Военно-дирижерского факультета Московской консерватории. – М., 1961. – Вып. 10.
7. Жихарев С.П. Записки современника / С.П. Жихарев. – М.-Л.: АН СССР, 1955. – 837 с.
8. Пестриков Н.С. История Лейб-гвардии Московского полка / Н.С. Пестриков. – СПб.: Лештуковская паровая скоропечатня П.О. Яблонского, 1903. – Т.1. – 238 с.
9. Рыжкова Н.А. Военная музыка Александровской эпохи // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств. Сообщения и публикации. – Вып. 4. – СПб., 2007.
10. Кожевников Б.Т., Хаханян, Х.М. Материалы по истории русской военной музыки в первой половине XIX века // Хрестоматия по истории военной музыки. – Ч.1. Русская военная музыка (до 1917 года). – М., 1981. – С. 37-56.
11. Библиотека «Руниверс». Русский биографический словарь. – Том IV. – Гааг–Гербель, СПб, 1914 г. – 494 с.
12. Журнал St. Petersburger Zeitung (СПб., 1727–1915, ежедневно, на нем. языке) [Adam A.] Die Russische Militair-Musik: Von Adolf Adam // SPbZ. – 1840. – № 200. 5. 09 (19. 09). – S. 932-933.
13. Сражение под Красным. – [Электронный ресурс]. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Сражение под Красным](https://ru.wikipedia.org/wiki/Сражение_под_Красным) (дата обращения 16.01.2024)
14. Шульц А.А., Гаазе Ф.Б.: (К вопросу об авторе национального гимна) // Русская музыкальная газета. – 1904. 1 февраля. – № 5. – С. 130-134.
15. Российский государственный исторический архив, Ф. 539. Придворная канцелярия великого князя Константина Павловича. – Оп. 1. Д. 1050. – 1817. – л. 129.
16. Военно-музыкальный альбом, под ред. Гаазе Ф.Б. – СПб., вып. 1843-1845 гг.
17. Российский государственный военно-исторический архив. ф. 395. Инспекторский департамент. – Оп. 167. Д. 447. – 1861.



18. Государственный архив Российской Федерации. ф. 678. – Оп. 1. Д. 123.
19. Электронная библиотека ГПИБ. Алфавитный указатель приказов по военному ведомству за 1869 год. – 1874. – № 272.
20. Римский-Корсаков – инспектор военных оркестров // Музыкальная академия. 1958. – № 6 (235).
21. Кускашев О.И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: специальность 17.00.02, «Музыкальное искусство»: дис. ... к.и./ Магнитогорск, 2022.
22. Цупиков И.В., Кускашев О.И., Коробов Н.В. Педагогические аспекты парадигмы образно-выразительного воздействия дирижера на оркестр // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 6. – С. 278–292.

LADYZHNIKOV N.A.

Adjunct of the Military University
of the Ministry of Defense of the Russian Federation
named after Prince Alexander Nevsky
e-mail: nikitka.ladyzhnikov@mail.ru

**THE RUSSIAN MILITARY MARCH IN THE WORKS OF
THE MILITARY CAPELLMEISTERS OF THE GUARDS TROOPS
OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY**

ANNOTATION. The article is devoted to the Russian military march in the works of military bandmasters. It examines some of the reforms of the second half of the 19th century concerning the military musician service. The article also explores the influence of military music from Prussia and Austria-Hungary. It reveals the activities of the chief bandmasters of the Guards troops and the inspector of the musical choirs of the Naval Department, aimed at enriching the military marching repertoire of military orchestras. The topic of creating various repertoire collections, which involved various marches and ritual music of the XIXth century period, was touched upon. In addition, the article indicates that most of the military bandmasters were foreign citizens graduated from the Prague Conservatory, as well as the Weimar Higher School of Music.

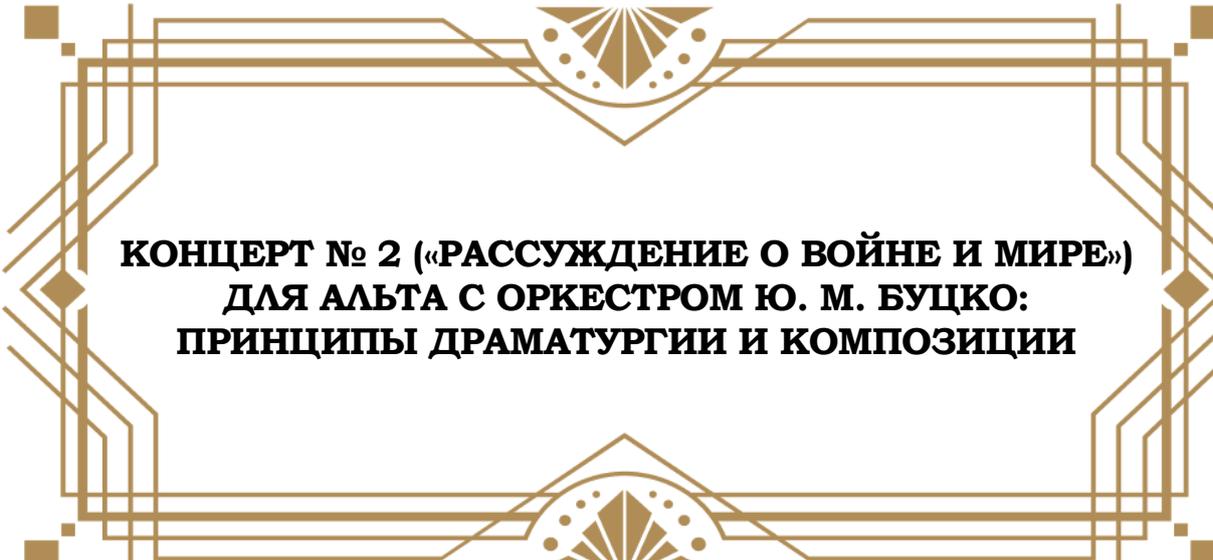
KEYWORDS: military music, military bandmaster, military march, XIXth century.

Комарницкая О.В.

доктор искусствоведения, профессор,
кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: mkomarnickij@yandex.ru

Жукофф С.А.

ассистент-стажер,
струнный факультет, кафедра альта
ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»



**КОНЦЕРТ № 2 («РАССУЖДЕНИЕ О ВОЙНЕ И МИРЕ»)
ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ Ю. М. БУЦКО:
ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ**

Аннотация. Концерт №2 «Рассуждение о войне и мире» для альта с оркестром Ю.М. Буцко создан в 2001 г. и посвящен альтисту, Заслуженному артисту РФ Ю.А. Тканову. Он представляет собой одночастное произведение протяженностью около 20 минут. Концерт может исполняться как с симфоническим, так и со струнным оркестром. Сочинение написано в сонатной форме с зеркальной репризой. В драматургическом плане здесь «соперничают» две относительно самостоятельные сферы, связанные с образами мира и войны, последовательное развертывание этих драматургических идей – в их конфликтном сопряжении – и является скрытой содержательной программой произведения.

Определяющим становится принцип симфонизма, проявившийся в сквозном процессуальном развертывании кратких афористичных мотивов и лейтмотивов.

Важным является отношение композитора к тембрам, их колористике, характеристичности, воздействующей на драматургию, – и естественно, к самому тембру альта как «живому организму», способному передать многообразный спектр человеческих эмоций.

Ключевые слова: Ю.М. Буцко, Ю.А. Тканов, концерт №2, альт, оркестр, «Рассуждение о войне и мире», драматургия, композиция, симфонизм.



Юрий Маркович Буцко (1938 - 2015) – выдающийся, авторитетный и глубокоуважаемый отечественный композитор второй половины XX – начала XX века. На протяжении своей творческой жизни Ю.М. Буцко прославился как художник, который писал почти во всех жанрах. В его каталоге насчитывается в общей сложности 142 крупных произведения. Он создал оперы, симфонии, концерты, различные инструментальные произведения, вокальные циклы, хоровые сочинения, а также музыку для кино и театральных постановок. Помимо огромного вклада как композитора, он оставил яркий след и как педагог, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

Ю.М. Буцко писал концерты на протяжении всей своей жизни. В фонде Юрия Буцко прослеживается творчество и биография композитора¹. В 1960-е годы композитор сосредоточился больше на сочинении концертов для фортепиано: Концертино. Концерт для фортепиано с оркестром №1 (1962 г.), Концерт для фортепиано с оркестром №2 (1967 г.), Полифонический концерт для четырех клавишных инструментов, хора и ударных (1969 г.). Также создал и виолончельный концерт (симфонию-концерт) №1 (1968 г.).

В 1970-е годы композитор также обратился к концертному жанру, но для струнных инструментов, написав Концерт для скрипки с оркестром (симфония-концерт) №1 (1971 г.), «Дифирамб» (симфония-концерт №3, 1974 г.) и Концерт № 2 для виолончели со струнным оркестром и ударными «Ричеркар» (1979 г.).

В 1980-е годы Буцко пишет два концерта для скрипки с симфоническим оркестром: «Эпитафия» - Концерт №1 (1981 г.) и «Плач» – Концерт №2 (1982 г.). И, наконец, обращается к другому инструменту – альту, создавая Концерт №1 «Эклога» (1989 г.).

В 1990-е годы сочиняет Adagio для виолончели и струнного оркестра (1996 г.), Концерт для скрипки №3 со струнным оркестром и органом (1997 г.), Концертную симфонию №1 «Письма без адреса» для скрипки и альту с оркестром (1999).

В последнее творческое десятилетие автор обращается ко многим инструментам соло. Из-под его пера выходят такие сочинения как Концертная симфония №2 «Преображение» для скрипки и виолончели с оркестром (2001 г.), Концерт №2 «Рассуждение о войне и мире» для альту и струнного оркестра с фортепиано (2001 г.), Каприччио «Из дневника артиста». Концерт для фортепиано, струнных и ударных (2004 г.), Концерт №4 для скрипки и струнного оркестра (2005 г.) и Концертная симфония №3 «Безмолвие осени» для виолончели с оркестром (2009).

¹ [Электронный ресурс] URL: <https://www.butsko.ru> (дата обращения: 25.01.2024).



Авторский стиль художника ярко индивидуален и узнаваем. Каковы константы его художественного стиля?

Ю.М. Буцко, принадлежавший к поколению «шестидесятников», мастеров второй половины XX века, не прошел в начале своего творческого пути мимо влияния европейских авангардистов и новых техник письма: алеаторики, сонористики, электронной и конкретной музыки; российские композиторы широко применяли в своих сочинениях также серийную и сериальную техники. Но весьма скоро композитор охладел к новациям современных авангардистов. Его интересы охватывали более широкий круг – музыку барокко, и прежде всего И.С. Баха, классики, романтизма. Он всю жизнь преклонялся перед Чайковским, Мусоргским, Рахманиновым. Среди композиторов более позднего времени отдавал предпочтение Р. Штраусу и О. Мессияну.

Ю.М. Буцко чрезвычайно интересовала фольклорная традиция. Он общался с народными певцами, изучал многочисленные сборники русских народных песен и способы их обработок. В результате появляются «Русская сюита», кантаты «Вечерок» и «Свадебные песни». Изучение живой традиции народного искусства оказало мощное воздействие на музыкальный язык и формирование мировоззрения.

Другим центром притяжения становится русская литература – классики XIX века, а также творчество писателей и поэтов Серебряного века. Обращение к нравственным постулатам, соборности, теме Родины, России стало чрезвычайно важным для композитора. Данные тенденции отразились, прежде всего, в его оперном творчестве.

Магистральная линия сопряжена с христианскими темами и образами, религиозным началом и молитвенным словом. А.Ю. Буцко высказала в связи с этим очень важные соображения: «С молодых лет Ю. Буцко воспринял культуру, уклад, быт древнего Православия. С тех пор старообрядчество составило важнейшую часть мировоззрения композитора»². Композитор бескомпромиссно поднимал тему о старообрядчестве, вводя ее в свои сочинения. Это было непосредственно связано с его вероисповеданием: он был старообрядцем, так крестили его при рождении.

Христианская тематика отразилась во многих сочинениях, к ним относятся: «Евхаристический канон» для большого симфонического оркестра, «Полифонический концерт», симфония-сюита «Древнерусская живопись», кантата №5 «Четыре старинных песнопения» (на тексты послания Ивана Грозного), кантата №6 «Литургическое песнопение» (на литургические православные тексты) и другие.

² Буцко А.Ю. Религия и старообрядчество для него были, помимо всего прочего, элементом эстетическим. [Электронный ресурс]. URL: https://ruvera.ru/articles/anastasiya_butsko_intervju (дата обращения 12.02. 2023).



Столь глубокие, сущностные свойства музыкальной поэтики Ю.М. Буцко позволили в свое время известному исследователю Ю.Н. Холопову определить композитора как наиболее значимую фигуру в области русского христианского Возрождения.

Все перечисленные тенденции органично переплетаются в творчестве композитора. Главенствующей становится художественно-эстетическая идея поиска «связи всего со всем».

Цель настоящей статьи состоит в исследовании драматургических и композиционных закономерностей, а также смыслового содержательного аспекта Концерта №2 для альта с оркестром, в котором, на наш взгляд, отразились основополагающие качества творческой индивидуальности композитора, его стремление к новаторству через призму мощнейших традиций предшествующих эпох.

Концерт № 2 «Рассуждение о войне и мире» для альта с оркестром Ю.М. Буцко – одночастное произведение протяженностью около 20 минут. Сочинение может исполняться как с симфоническим, так и со струнным оркестром (по указанию самого композитора, данному на титульном листе партитуры). Концерт создан в 2001 году и посвящен талантливому альтисту, Заслуженному артисту РФ, профессору Московской консерватории имени П.И. Чайковского Юрию Адальбертовичу Тканову.

Сочинение необходимо осмысливать в двух аспектах – с точки зрения композиции и драматургии, которые органично взаимодействуют друг с другом. Произведение написано в сонатной форме с зеркальной репризой. В драматургическом плане здесь «соперничают» две относительно самостоятельные сферы, связанные с образами мира и войны, последовательное развертывание этих драматургических идей – нередко в их конфликтном сопряжении – и является скрытой содержательной программой произведения. Сочинение насыщено симфоническим развитием, обладает тематическим единством: важное значение имеют сквозные темы, краткие афористичные мотивы, лейтинтонации, которые, трансформируясь и модифицируясь, создают активное процессуальное движение, столь свойственное диалектическим закономерностям сонатной формы.

Проследим основные этапы композиционного и драматургического развертывания.

Произведение начинается со вступительного раздела (который можно уподобить классическому *exordium*, 1 т.). Здесь содержится главный мотив-*motto* (квинтольный пассаж и четвертная длительность на сильную долю). Первые звуки отданы солирующему альту. Данная лейттема встречается на протяжении всего концерта, она проводится как в партии солиста, так и в партии оркестра. Начальный мотив звучит очень ярко, экстаично, на динамике *ff*. Взмолнованный голос альта уже с первых звуков настраивает слушателя на тревожную атмосферу. Эта лейттема

может восприниматься как сигнал «главного героя», который предвещает о катастрофических событиях. Оркестр же ровной поступью, в спокойном движении «поддерживает» солиста. Возникает эмоция скорби, плача (Пример 1).

Пример 1. Вступительный раздел (начальные такты).

После напряженного мрачного накала начинается собственно «рассуждение» (ц. 2) – ведь это слово неслучайно объявлено в заголовке концерта. Далее происходит постепенное развертывание тематического материала, оркестр завоевывает все большие права, выходя на первый план (ц. 3) и достигая кульминации (на уровне вступительного раздела). Возникает образ романтической красоты – с выразительными интонациями ламентозных секунд (Пример 2). После экстаичного всплеска все возвращается к началу (ц. 5). Диалог «двух героев» – солиста и оркестра – становится основой развития.



Пример 2. Вступительный раздел (фрагмент).

В альтовом концерте постоянно возникает контраст светлого лирического и темного дьявольского начала.

Главная партия (ц. 6) имеет сдержанный темп. Эта лирическая тема олицетворяет идею мира, добра (Пример 3). Педальный тон d в партии скрипок олицетворяет некую безысходность. Солирующий альт «повествует» слушателю о спокойной мирной жизни, в которой не присутствуют ужасы войны. Весьма важной в данном контексте становится ламентозная секундовая интонация – одна из сквозных в данном произведении.

Пример 3. Экспозиция. Главная партия.



В тематизме главной партии прослеживаются характерные элементы из вступления: тот же мотив-motto (например, в ц. 9 у оркестра), спокойное сопровождение, как в начале концерта. Самое важное, на что хотелось бы обратить внимание – это возникающий мотив «размышления». Только здесь он звучит не в виде восходящего хода (риторической фигуры anabasis), а наоборот – нисходящего (catabasis, ц. 7). (Пример 4).

Пример 4. Экспозиция. Главная партия (продолжение, 2 т. после ц. 7).

«Лирический ответ» партии оркестра вызывают явные ассоциации с оперой П.И. Чайковского «Евгений Онегин», с известной арией Ленского из 5 картины («Что день грядущий мне готовит...») (Пример 6). Данный текст, как «смысловой подстрочник» здесь возникает неслучайно, настраивая на философское размышление о сущности бытия.

Пример 5. Экспозиция. Главная партия (продолжение, 2 т. до ц. 9).



Окончание главной темы строится на мотиве-motto и на мотиве «размышления», что приводит в конце концов к светлой тональности D-dur (примечательна ремарка *morendo*, что означает замирая или затихая). Идея света утверждается!

Подобно классической сонатной форме, после главной партии следует связующая (2 т. до ц. 14). Связующая партия – трагическая по накалу. Картина мира исчезает, уступая место образам дьявольской «неразберихи». В партии оркестра звучат острые инфернальные аккорды, на фоне которых солист играет штрихом *pizzicato*. Данный раздел предвещает о будущих страшных событиях (Пример 7).

Пример 6. Экспозиция. Связующая партия.

Побочная партия (ц. 16) вносит яркий контраст – происходит резкая смена темпа (*Allegro*), возникает тематизм скерцозного типа. Это образ зла, насилия, вторжения дьявольских сил (Пример 7).

Стоит отметить, что в экспозиции сонатной формы композитор пользуется приемом «обращенного контраста». Сфера интровертности и покоя сосредоточена в главной партии, динамики и максимальной активности – в побочной партии. Краткая заключительная партия (1 т. после ц. 20) продолжает развитие образов побочной партии, звучит также неистово (используется динамика *ff*). (Пример 8).

Пример 7. Экспозиция. Побочная партия.

Пример 8. Экспозиция. Заключительная партия.

Разработка (Sostenuto, 1 т. до ц. 21) сочетает в себе все сферы, которые присутствуют в концерте: свет-добро и инфернальность-зло. Разработочный раздел вовлекает слушателя в ауру покоя, тишины – это воспоминание о мирном прошлом, душевной теплоте, божественном созерцании. Звучит возвышенно-прекрасная музыка. Партия альта тесситурно захватывает все более высокий небесный регистр, экспрессивно «пропевая» одну звук за другим (ц. 24). Кульминационная зона возникает в схожей интонационной сфере (ц. 26-27) (Пример 9).

Пример 9. Разработочный раздел. Кульминационная зона.



Чрезвычайно интересен фрагмент разработки с 5 т. после ц. 28 (Tranquillo). «Мгновенная экспрессия», возникающая благодаря резкому контрасту крещендирующей динамики между двумя звуками в высоком регистре ($p < f$), обогащенная tremolo на первом из них, вызывает зрительно-иллюзорные ассоциации с пением птиц, а может быть, с невидимым, но ощущаемым ангельским миром, небесными лучами, нисходящими на землю.

Конец разработки венчается предыктом к репризе (3 т. после ц. 32).

В зеркальной репризе (ц. 33) господствуют прежние две образные сферы. Тематический материал значительно трансформируется. Реприза начинается с побочной темы в ее прежнем «дьявольском облике». Резко акцентированные звуки в партии альта вызывают неизменные аллюзии с музыкой Д.Д. Шостаковича, который неоднократно пользовался этим приемом экспрессивных акцентов для демонстрации образов жестокости, зла, насилия (Пример 10).

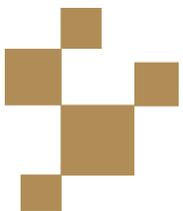
Пример 10. Реприза. Побочная партия.



Главная партия в репризе (3 т. до ц. 42) вновь возвращает в сферу идеальной красоты, умиротворения, блаженного покоя. Это, пожалуй, наивысшая точка композиции концерта, где показан иной неземной горний мир с его бесконечным совершенством и гармонией, где слышится ангельское пение (Пример 11). Солирующий альт звучит в предельно высоком регистре, – эта эмоция захватывает слушателя, возникает ощущения подъема, достижения вершины, с которой можно созерцать божественные пределы Вселенной.

Пример 11. Реприза. Главная партия.





Предыкт (5 т. до ц. 49) подводит к сольной каденции альты (ц. 56). В каденции отдается предпочтение звучанию чистых консонирующих трезвучий (мажорных и минорных), которые «выравнивают» гармонический диссонирующий профиль и «готовят» наступление кодового завершающего раздела.

Кода-синтез (ц. 60) аккумулирует фактически весь предшествующий тематический материал концерта. По своему интенсивному накалу и трансформации тематизма она напоминает вторую разработку. Венец концерта – истаивающий звук *d* у солирующей скрипки в высоком регистре на динамике *pp*, утверждающий идею добра и умиротворения. Его «поддерживает» диссонирующий аккорд в партии оркестра – тоническое трезвучие с басовой опорой на звуке *d* с расщепленной терцией (*fis* и *f*, звучащие одновременно). Эта двуполюсность создает впечатление неоднозначности: свет и тень, как две ипостаси бытия, нераздельны, и всегда будут существовать в настоящем мире. Мир остается в противоречиях! Но, тем не менее, завершающие такты коды воспринимаются как венец-катарсис, где идея добра доминирует над дьявольским началом, которое всегда побеждается могуществом божественной силы. (Пример 12).

Пример 12. Кода.





Подводя итоги, обобщим некоторые идеи.

Прежде всего, они касаются драматургии произведения и его скрытого содержательного символического слоя. Этот содержательный слой органично связан с названием сочинения, раскрывающим его программность – «рассуждение о войне и мире». В произведении присутствуют два относительно самостоятельных драматургических плана: скорбная лирика (ГП), иногда меняющая свой эмоциональный статус, переходя в сферу возвышенности; дьявольская inferнальность, связанная с образами войны (ПП).

Композиция целого «скрепляется» лейтинтервалами. Излюбленными интервалами Ю.М. Буцко становятся чистые консонансы – 5 ч. и 8 ч., имеющие глубоко символическое значение. Также сквозную роль осуществляет начальная тема-motto (пассаж квинтоли и четвертная длительность), «прославляющая» всю композицию. Организующую функцию осуществляют «вытянутые» гаммообразные мотивы-«линии» (фигура anabasis), трактуемые как восхождение к небу (12 т.). Важнейшей интонационной идеей становится секундовая интонация – как романтическая константа или композиционная интонация (по теории В.Н. Холоповой), насыщающаяся различным эмоционально-образным содержанием – от печальной безысходности до надежды, воспарения к небу.

С точки зрения гармонической системы здесь, на наш взгляд, господствует расширенная тональность, хроматическая тональность и политональность. Политональность предполагает соединение тонических аккордов разных ладов, образующих общую политонику.

Интерес к жанру инструментального концерта с оркестром, и, в частности, к альтовому концерту, показателен для многих российских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Для отечественных композиторов-«шестидесятников» оказались свойственны новации в тембральной сфере – стали создаваться произведения для солирующих инструментов, которые ранее фактически не практиковались в художественной культуре предшествующих эпох.

Эвристичность сказалась не только в выборе инструментов (концерты для контрабаса, трубы, тромбона, тубы, саксофона, фагота, кларнета, арфы), но и во всех сферах музыкального языка – гармонии, ритма, звукоизвлечения, штриховой техники. Новаторство проявилось и в трактовке жанров: доминирующим подчас стал процесс «разгерметизации» традиционного жанра, ухода от канона и создания совершенно новых сочинений, отвечающих запросам времени. Среди них можно отметить, например, роман-симфонию «Лабиринты» для фортепиано solo Н.Н. Сидельникова, его же Концерт для 12 солистов-инструменталистов «Русские сказки», многочисленные радио-оперы, теле-оперы, рок оперы, поп оперы и пр.

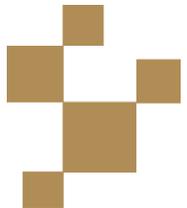


В этом «потоке инвенторства» Альтовый концерт №2 Ю.М. Буцко явился органичной составляющей, «вписанной» в контекст эпохи.

Важнейшим качеством для произведения Ю.М. Буцко оказался содержательный аспект, связанный с глубинным философским осмыслением Бытия – ценности человеческой жизни и неизбежности смерти, божественного и дьявольского начала, непримиримых коллизий мирной жизни и разрушительного натиска, который несет война.

Определяющим становится принцип симфонизма, проявившийся в сквозном процессуальном развертывании тематических комплексов-«идей». Показательно для композитора само отношение к тембрам, их колористике, характеристичности, воздействующей на драматургию, и, естественно, к самому тембру альта как «живому организму», способному передать многообразный спектр человеческих эмоций.

Ю.М. Буцко, несмотря на принадлежность к своему историческому времени, продолжает в концепции своего сочинения традиции выдающихся гениев-классиков – П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, И.Ф. Стравинского, С.С. Прокофьева. Опираясь на устойчивые константы прошлого как на неиссякаемый «живоносный источник», он создает новое в искусстве, воплощая в произведениях, таким образом, достижения великой русской музыкальной культуры.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арзуманов В. Ключ к творчеству Ю. Буцко // Советская музыка. – 1991. – № 6. – С.19–23.
2. Баева А.А. Оперы Ю. Буцко // Антология оперного творчества московских композиторов. – М.: Изд. дом «Композитор», 2003. – С. 352-361.
3. Буцко А.Ю. Религия и старообрядчество для него были, помимо всего прочего, элементом эстетическим. – [Электронный ресурс]. – URL: https://ruvera/articles/anastasiya_butsko_interviu (дата обращения: 12.02.2023).
4. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.butsko.ru> (дата обращения: 25.01.2024).
5. Буцко Ю.М. Композитор и фольклор // Интервью с Ю.М. Буцко // Сайт фонда Юрия Буцко. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.butsko.ru/post/юрий-буцко-композитор-и-фольклор> (дата обращения: 02.02.2023).
6. Буцко Ю.М. От автора // Ю.М. Буцко. Полифонический концерт: девятнадцать контрапунктов на темы русского знаменного распева. Вступ. статья. Партитура. – М.: Советский композитор, 1992. – С. 5.
7. Головин А.О музыка Ю. Буцко // Советская музыка. 1982. – № 8. – С.33-39.
8. Дубинец Е. А. Знаки стиля Ю. Буцко // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 7-14.
9. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
10. Лукерченко С.В. О категории времени в творчестве Буцко // Сборник материалов 5-й конференции «Григорьевские чтения». – М., 2003. – С. 21-34.
11. Лукерченко С. В. О мифологемах и символах в музыке Юрия Буцко // Сборник материалов 10-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». – М., 2008. – С. 28-38.
12. Лукерченко С.В. О музыкальной диалогике Юрия Буцко // Музыковедение, 2008. – № 2. – С. 32-37.
13. Старостина Т.А. Помышление о свете незаходимом: О творчестве Юрия Буцко / Т.А. Старостина // Музыка из бывшего СССР. – Вып. 2. – М., 1996. – С. 8–40.
14. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс: учебник: в 2 ч. Ч. II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Композитор, 2005. – 624 с.

КОМАРНИЦКАЯ О.В.

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

Zhukoff S.A.

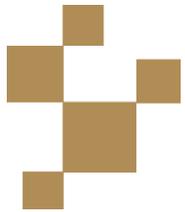
Trainee assistant
String Faculty, Viola Department
Moscow State Tchaikovsky Conservatory

**CONCERTO No. 2 ("DISCOURSE OF WAR AND PEACE")
FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY Y. M. BUTSKO:
PRINCIPLES OF DRAMA AND COMPOSITION**

ANNOTATION. Concerto No. 2 "Discourse of War and Peace" for viola and orchestra by Y.M. Butsko was created in 2001 as a dedication for a violist, Honored Artist of the Russian Federation, Yu.A. Tkanov. It is a one-part work of about 20 minutes in length. The concert can be performed with both a symphonic and a string orchestra. The composition is written in sonata form with a mirror reprise. In dramatic terms, two relatively independent spheres associated with images of peace and war "compete" here, the consistent deployment of these dramatic ideas – in their conflict conjugation - is the hidden content program of the work. The principle of symphonism becomes decisive, manifested in the end-to-end procedural deployment of brief aphoristic motifs and leitintonations.

The article reveals the importance of the composer's attitude to timbres, their color, characterization, affecting the drama, and, of course, to the timbre of the viola itself as a "living organism" capable of conveying a diverse range of human emotions.

KEYWORDS: Y.M. Butsko, Y.A. Tkanov, Concerto No. 2, viola, orchestra, "Discourse on War and Peace", drama, composition, symphonism.



ТЕКУЧЁВ А.И.

педагог высшей категории,
член Союза Композиторов России,
ДОП СКИ г. Москвы

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



ПОЗНАВАТЕЛЬНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье рассматриваются различные стили и жанры джазового искусства, которые в разное время становились толчком к развитию новых подходов освоения техники игры на музыкальных инструментах, стилю композиторского письма, драматургии и аранжировки музыкальных произведений. В разные периоды становления джазового искусства концепция импровизации претерпевала изменения в своей сути. Совершенно по-разному к решению этой проблемы подходили исполнители на протяжении ста лет.

Ключевые слова: джазовое искусство, исполнитель, мастерство игры, жанр, стиль, импровизация, музыкальная культура.





одной силой и достижением джаза явилась возможность познания человеком собственной личности и самоопределения. Воспитание самосознания, формирование памяти поколений, способность к выживанию в нечеловеческих условиях, отстаивание прав и свобод в гражданском обществе послужило причиной появления феномена, имя которому – джаз.

Классическая парадигма обязывает музыканта: владеть инструментом на должном уровне, иными словами, уметь правильно извлекать звук; иметь подвижный исполнительский аппарат и крепкую техническую базу; корректно читать нотный текст с выполнением указанных штрихов и нюансов, фразировать; обладать определённым музыкально-слуховым опытом и ритмической дисциплиной; уметь взаимодействовать с партнёрами при игре в ансамбле.

Однако, в отличие от академического исполнителя, в дополнение ко всему вышеупомянутому, джазовый музыкант должен уметь импровизировать, анализируя на слух тональные планы и модулирующие периоды исполняемых произведений, быть способным исполнять спонтанные соло вне заданного тонального плана, что, по сути, является импровизационной композицией. Важным аспектом является понимание различий и особенностей стилей и направлений джаза (диксиленд, свинг, бибоп, хард-боп, кул, джаз-рок, фанк, фьюжн и других), поскольку каждый из них обладает характерными особенностями гармонических построений периодов и импровизационного лексикона. Всё это является необходимыми условиями выполнения творческих задач, предъявляемых исполнителю джаза. Таким образом, соответствуя данным требованиям, джазовый музыкант выступает и как исполнитель, и как композитор.

Кроме того, джазовому исполнителю необходимо ориентироваться в различных грувах, присущих тому или иному стилю музыки (афро-куба, босса-нова, лэйтин, рок, свинг, фанк, фьюжн и прочих), а также ритмически соответствовать им.

Мастерство игры в груве, есть способность выхода за рамки объективной метроритмической пульсации, предлагаемой метрономом, создание ощущения циклического ритмического биения и качания между объективной пульсацией и её субъективным восприятием музыкантом. Понятие «грув» в большей степени характерно для определения ритмической основы эстрадно-джазовой музыки, нежели академического направления.

К примеру, сутью характерного грува стилей рэгтайм и страйд, именуемого «офф-бит», является акцентировка слабых долей в такте. Грув «фор-бит» стиля свинг, это выделение сильных и слабых долей такта. Рок-музыка основывается на груве с акцентами на вторую и четвёртую долю.

Грувы латиноамериканской и афро-кубинской музыки сложны не только в своей ритмической структуре, но и в понимании концепции



ритма, характерной для них в целом. В европейской музыкальной традиции ансамблевого (оркестрового) исполнительства крайне важен идеальный ритмический унисон всех инструментов коллектива. Между тем, в традициях афро-кубинской и латиноамериканской музыки мелодия может незначительно, на доли секунды, циклично отклоняться от аккомпанемента, возвращаясь в общее ритмическое движение. Аккомпанемент, в свою очередь, может ритмически качаться вокруг объективного ритма.

Жанр «босса-нова» отличается нечётным акцентированием в двухтактном паттерне размера 8/8 следующим образом: в первом такте – 1-я, 4-я и 7-я доли; во втором такте – 3-я и 6-я доли. Этот жанр популярной музыки был придуман в конце 50-х годов прошлого века бразильскими музыкантами, композиторами-песенниками Антониу Карлушем Жобимом и Жуаном Жильберту на основе сформировавшегося классического джаза и народных бразильских стилей самба и байау. Оригинальная акцентировка долей в ритмическом паттерне «босса-новы» дала название этому жанру, в переводе с португальского (бразильского жаргона) означающее «новинка», «новая штучка», «новая фишка».

В афро-кубинской и латиноамериканской музыке характерна концепция грува, именуемая «клаве». Смысловой перевод с испанского языка в данном контексте понятия «клаве» означает «ключ, зацепка», то есть нечто такое, вокруг чего всё происходит, за что всё цепляется.

Для стилей мамбо, румба, сальса и других стилей музыки Латинской Америки существует два базовых вида этого однотоного грува: сон-клаве и румба-клаве. Их корни уходят в обрядовые песенно-танцевальные традиции народов Африки и Южной Америки, где традиционно, ударным инструментам отводится главенствующая роль.

Джаз с 10-х по 30-е годы, в новоорлеанский период и «эру свинга» выполнял, главным образом, развлекательную роль танцевальной музыки.

Восприятие джазового искусства изменилось в 40-х с возникновением стиля бибоп, привнесшим новый музыкальный лексикон и новаторское осмысление композиторского письма.

Начало 50-х годов ознаменовалось появлением в музыкальной культуре нового стиля рок-н-ролл, основанного на мелодико-гармонических традициях блюза и жестком метроритмическом груве, названным «бит».

Следующим крутым витком в развитии джаза 50-х стало новое течение, именуемое «кул», явившееся реакцией на бибоп и ставшее его полной противоположностью в философском аспекте.

Если классический джаз новоорлеанского и чикагского периодов, бибоп и кул были творческими плодами, главным образом, чернокожих музыкантов, то стиль «босса-нова», пришедший из Южной Америки в конце 50-х, был изобретён белыми музыкантами. В этом до сих пор



неслыханном сплаве соединились основы европейской классической музыки и джаза с традиционными народными стилями южноамериканской музыкальной культуры.

Впитав эстетику блюза, бибопа и кула, в 50-х годах зародился джазовый стиль хард-боп, расцвет которого пришелся на 60-е годы.

В разные периоды становления джазового искусства концепция импровизации претерпевала изменения в своей сути. Совершенно по-разному к решению этой проблемы подходили исполнители на протяжении ста лет.

Практический подход к импровизации в джазе классического периода (новоорлеанский и чикагский джаз, диксиленд) основывался на пятиступенных бесполутоновых звукорядах (пентатониках) и обыгрывании (оригинальном фразировании) темы (главной мелодии) способом опевания основных тонов и ритмического варьирования музыкальных фраз. Музыканты того периода часто не имели музыкального образования, по этой причине, они это делали по наитию, на слух. В ходу было понятие «хэд эрейнжмент», то есть все пьесы, исполнявшиеся ансамблем или оркестром, игрались по определённым договорённостям между членами коллектива. Тональный план, модуляции, мелодия и форма произведения не были зафиксированы нотной записью, весь музыкальный материал должен был сохраняться в памяти музыкантов. Особенностью джазовой импровизации классического периода была её коллективность. Все инструменты исполняли свои партии противосложением, полифоническим приёмом, известным с XV века и применявшимся в европейской музыке строгого стиля.

Выдающимися импровизаторами в ряду вышеперечисленных музыкантов классического («горячего») джаза стали трубач Фредди Кеппард (1890-1933), корнетист Джо (Джозеф) «Кинг» Оливер (1885-1938), корнетист и трубач Ник Ларокка (1889-1961), трубач (Луис Дэниел) Луи Армстронг (1901-1971), вибрафонист Лайонел Хэмптон (1908-2002) и другие.

Появление стиля бибоп, сформировавшегося к середине 40-х годов, во многом было обусловлено начавшейся в Европе Второй мировой войной. Мир был потрясён доселе невиданными событиями. Ритм жизни ускорился, наступило время принятия сложных решений в короткий срок. Эмоциональное состояние общества вибрировало, словно туго натянутая струна, резонируя в творчестве писателей, художников и музыкантов того времени. Джаз, как молодое искусство, шел впереди, а бибоп был его авангардом. Импровизатор-бопер, выходя на передний план, предлагал публике собственное представление происходящего вокруг и музыкальным языком провозглашал наступление нового миропорядка.

Бибоп – звукоподражательное слово, с помощью которого джазовые музыканты, пропевая музыкальные фразы, имитировали



синкопированную артикуляцию. Молодые музыканты бибоба в корне пересмотрели концепцию джаза, подняв искусство композиции и импровизации на качественно новый уровень. Бибоп перестал быть джазом для танцев и прочих развлечений, заняв место рядом с академическим музыкальным искусством, став рупором идей передовой мыслящей молодёжи. Чёрные музыканты-боперы заявили о своей идентичности языком музыки.

Создателями нового стиля, разработавшими инновационный подход к джазовой гармонии и импровизации, считаются саксофонист, композитор Чарли (Чарльз) «Бёрд» Паркер (1920-1955) и трубач, композитор «Диззи» (Джон Бёркс) Гиллеспи (1917-1993). Начиная свой творческий путь в русле традиционного джаза, сотрудничая с ансамблями и оркестрами Джея Макшенна, Тэдди Хилла, Кэба Кэллоуэя, Джона Мерсера, Дюка Эллингтона и Бенни Картера, Паркер и Гиллеспи довольно быстро осознали необходимость реконструкции джазового искусства с учётом новых музыкальных веяний, возникших в Европе. Отход от общепринятых канонов хот-джаза стал толчком к развитию новых подходов освоения техники игры на музыкальных инструментах, стилю композиторского письма, драматургии и аранжировки музыкальных произведений.

Главными отличительными особенностями бибоба стали: гармонически усложнённые периоды произведений и предельно подвижные темпы. Эти два условия определяли профессиональную состоятельность исполнителя. Иными словами, джазовый музыкант-импровизатор «поколения бибоп» должен был быть теоретически подкован с точки зрения классической музыкальной гармонии, включая новейшие разработки в этой области джазовых композиторов-новаторов того периода. Кроме этого, стиль требовал технически безупречного владения инструментом. Это условие было необходимым для исполнения композиций в максимально быстрых темпах.

Если в период классического джаза импровизация основывалась на вариации главной темы произведения, то в импровизационном мелодическом построении фраз бибоповых композиций, при полном отказе от варьирования основной мелодии, чётко прослушивается гармоническая вертикаль. Соло строится на опевании звуков аккорда в его арпеджированном изложении. Чем глубже была осведомлённость исполнителя в тонкостях гармонических построений пьес, тем искущённее была его импровизация.

Стандартная форма бибоповой пьесы предусматривала исполнение главной темы в начале и в конце композиции. Пространство между этими двумя проведением заполнялось импровизационными эпизодами на гармоническую последовательность темы, называемыми хорусами. Их количество регламентировалось желанием солистов



ансамбля. Как правило, солистами-импровизаторами были, как и в ансамблях диксиленда, все участники коллектива, но в отличие от коллективной импровизации, присущей классическому джазу, в бибопе солировал только один участник, остальные члены ансамбля выступали в роли аккомпаниаторов. Эта концепция впоследствии была принята за основу композиционной модели произведений во всех стилях, ответвившихся от джаза.

В 1949 году трубач Майлс Дэвис (1926-1991), имевший за спиной учёбу в музыкальной школе Джульярда в Нью-Йорке, опыт работы в ансамблях знаменитых джазменов того периода, таких как Бенни Картер, Кларк Терри, Билли Экстайн и Чарли Паркер, в содружестве с канадско-американским пианистом, аранжировщиком, композитором Гилом Эвансом (1912-1988) приступил к записи сольного альбома. В течение года были записаны три сессии, и в 1957 году пластинка, получившая название «Рождение кула», вышла в свет. Новая концепция ладового джаза, названная Дейвисом «кул» (прохладный) стала антитезой предшествующим хот- (горячему) джазу и бибопу. Гармонические периоды упростились вплоть до одного, двух аккордов, импровизация в произведениях теперь развивалась по горизонтали, основывалась на соответствующих аккордам ладах, классифицированных пифагорейцами. Новаторские аранжировки Гила Эванса, созданные под влиянием классической оркестровой музыки с применением полифонического письма, явились знаковой вехой в развитии современного джаза. Немалую роль в формировании взгляда на жизнь и музыкальное творчество Майлса Дэвиса сыграли вопросы расовой сегрегации в американском обществе.

Подход к импровизации в период кула также коренным образом изменился. Во главу угла встали красота мелодии, тембр инструмента. Созерцательное состояние исполнителя теперь не предусматривает искусных пассажей в головокружительных темпах, напротив, средний и медленный темпы, короткие музыкальные фразы, дрящисые ноты и «плавающая интонация», создавая романтическое, возвышенное настроение, располагают к размышлению. Концепция кула призывала слушателя: внимая музыкальному повествованию прислушиваться к паузам, в тишине которых отображались создаваемые исполнителем художественные образы.

Архаический и классический джаз, блюз и рэптайм, бибоп и кул продолжают существовать в творчестве преданных приверженцев стилей и в наши дни, не оставляя равнодушными огромное количество почитателей импровизационного искусства свободы самовыражения, вдохновляя всё новые поколения джазменов на инновационные музыкальные эксперименты.



На сегодняшний день, исполнительское джазовое искусство испытывает колоссальный творческий подъём. Это может быть объяснено геополитической обстановкой в мире, прозрачностью государственных и информационных границ и расширением медийного поля с помощью сети интернет. Тому доказательством является большое количество джазовых концертов и фестивалей, как за рубежом, так и в нашей стране, образовательные программы в детских музыкальных школах, школах искусств, колледжах и вузах, по направлениям «Инструменты эстрадно-джазового оркестра», «Эстрадно-джазовое пение», «Джазовая композиция», «Джазовая импровизация» и «История джаза». Ежегодно выходят в свет учебные пособия, предлагающие различные методики изучения предмета. Проведение конкурсов молодых исполнителей джаза, всевозможные информационные и образовательные интернет-платформы способствуют популяризации и активному продвижению джазового искусства.



ЛИТЕРАТУРА



1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. – Л.: Музыка, 1963. – 376 с.
2. Баташев А. Феномен импровизации // Сов. музыка. – 1987. – № 2. – С. 46-49.
3. Верменич Ю. Джаз: История. Стили. Мастера. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 608 с.
4. Грибкова О.В. Музыкальное образование как фактор всестороннего развития личности / О. В. Грибкова, Е. А. Квартальнова // Искусство и образование. – 2021. – № 2(130). – С. 99-105. – EDN AUFESU.
5. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта / О. В. Грибкова // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6-15. – EDN ММСТОМ.
6. Коллиер Дж.Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 411 с.
7. Низамутдинова С.М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики / С. М. Низамутдинова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 6. – С. 124-130. – EDN UXURYN.
8. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства. К истории вопроса. – М.: 1984. – 66 с.
9. Овчинников Е. От классического джаза к свингу // Лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры». – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. - 64 с.
10. Овчинников Е. История джаза. Учебник: В 2-х вып. Вып. 1. - М.: Музыка 1994. - 240 с.
11. Уколова Л.И. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Л. И. Уколова, И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 3. – С. 115-127. – EDN QOVHXW.
12. Burton G. Learning to listen. - Boston, MA.: Berklee Press, 2013. – 384 p.

ТЕКУЧЕВ А.И.

Graduate student
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU

ГРИБКОВА О.В.

Doctor of Pedagogic Sciences, Professor
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: groli@mail.ru

THE COGNITIVE AND EDUCATIONAL ASPECT OF JAZZ ART

ANNOTATION. The article examines various styles and genres of jazz art, which at different times became the impetus for the development of new approaches to mastering the technique of playing musical instruments, the style of compositional writing, dramaturgy and arrangement of musical works. In different periods of the formation of jazz art, the concept of improvisation has undergone changes in its essence. Performers have been approaching this problem in completely different ways for a hundred years.

KEYWORDS: jazz art, performer, playing skills, genre, style, improvisation, musical culture.

КОРОБОВ Н.В.

доцент, старший преподаватель, заслуженный артист России
Военный институт (военных дирижеров)
ФГКВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: Mark317@ya.ru

Иньков С.В.

преподаватель
Военный институт (военных дирижеров)
ФГКВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации

РАБОТА ДИРИЖЕРА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ КОНЦЕРТНЫХ ПРОГРАММ

Аннотация. В статье рассматривается работа дирижера при формировании концертных программ. Отмечено, что Одним из основополагающих факторов успеха оркестра является выбор концертной программы, осуществляемый дирижером. Определено, что выбор хорового репертуара обусловлен возможностью освоения коллективом как с технической точки зрения, так и исполнительской, учетом возрастных особенностей участников хора, разнообразием художественного содержания программы, восприятием музыки слушателями. Определены факторы, влияющие на выбор концертной программы и произведений для оркестра. Отмечено, что самым ответственным периодом в подготовке программы является непосредственно сам концерт, предполагающий не только техническое исполнение, но и реализацию неповторимых выразительных средств со стороны дирижера. Сделан вывод о том, что специфика работы дирижера хорового и оркестрового коллектива при формировании концертной программы заключается в выборе музыкальных произведений, техническом и исполнительском освоении произведений, выборе хорового репертуара, определении стилистического плана концертной программы (разноплановая или тематическая) и принципа ее реализации, совершенствовании собственных дирижерских технических навыков как основы для развития импровизаций и качественном управлении коллективом и звучанием на концертном выступлении.

Ключевые слова: дирижер, оркестр, концертная программа, репертуар, репетиция.



Одним из основополагающих факторов успеха оркестра является выбор концертной программы, который осуществляется дирижером. Профессия дирижера относится к достаточно сложным специальностям музыкального искусства [10]. В научной литературе большая часть публикаций посвящена дирижерской технике либо работе с коллективом (хоровым, оркестровым). Тематика выбора произведений для программы и их интерпретация чаще всего представлены в работах искусствоведов, известных дирижеров, методистов [2]. Однако малое количество работ посвящено работе режиссера над формированием концертной программы. В связи с этим целесообразно рассмотреть особенности работы дирижера над концертной программой и специфику его взаимодействия с оркестровым и хоровым коллективом.

В работе Б.Т. Алимова рассматривается работа хорового дирижера как руководителя, который управляет коллективом с разными характерами, возможностями, способностями для достижения единой цели – исполнять музыкальное произведение и передавать его художественное содержание в едином идейном и эмоциональном пространстве [1]. В ряде работ отмечена полифункциональность дирижера и указаны на основные его функции: планирование звучания коллективом, воплощение интерпретации, распределение времени исполнения, контроль качества исполнения, организация концертной программы [1; 2; 3].

Согласно Т.Э. Батаговой, А.Н. Кабзистому, выбор репертуара оказывает влияние на успешность технического исполнения и эстетической выразительности исполнения произведений. Основными принципами выбора репертуара должны стать художественная ценность, доступность для оркестрантов и слушателей [4]. Особое внимание уделяется выбору репертуара оркестра русских народных инструментов. По мнению авторов, славянский музыкальный фольклор, в частности, обработки народных мелодий, увертюры являются наиболее оптимальным выбором, поскольку соотносятся с мировосприятием русского человека, что оказывает значительное эмоционально-смысловое влияние на восприятие музыкального образа. Такой подход вызван стремлением российской музыкальной дирижерской школы к сохранению традиций русской национальной музыкальной культуры, оркестрового исполнительства и дирижирования оркестровыми и хоровыми коллективами.

Тем не менее М.С. Копырюлин указывает на то, что существовавшая в советское время репертуарная традиция, заключающаяся в обособленности оркестров народных инструментов, в условиях мировой глобализации приобретает иное значение – вместо сосредоточенности на национальном характере оркестра на первое место выходит



как сохранение традиционной русской культуры, так и ее оптимальное соотношение с общеевропейской музыкальной культурой [6].

В работе С.А. Казачкова, концертная деятельность требует от режиссера и хорового коллектива значительных усилий, в частности, внимательности, сосредоточенности, артистизма. Необходимо учитывать также и особенности концертного действия - принцип контраста, темпа, наличие кульминаций, финала, что важно при стремлении дирижера удержать внимание слушателя на протяжении всего концерта [5]. Например, в случае если концертная программа предполагает наличие двух отделений, то в первом целесообразно включить произведения знакомых всем композиторов-классиков и романтиков, а во втором – внимание можно уделить интерпретациям народной музыки и произведений современных композиторов. Такой подход обусловлен и тем, что концертная программа требует быстрой перестройки интонационного плана хора и учета последовательности тонального плана исполнения, соответственно, исполнение произведений с высокой вокальной нагрузкой должно сменяться более щадящим голосовым режимом. С одной стороны, это обеспечивает высокое качество звучания и технического исполнения, с другой, – не снижается уровень музыкальной сосредоточенности слушателя.

Если концертная программа отличается стилистической разноплановостью, то ее необходимо формировать с точки зрения хронологии, когда сначала исполняются произведения одного композитора, далее другого. Однако, когда большое произведение исполняется с сопровождением, тогда его исполняют либо после а саррелла или в другом отделении концерта [9].

Тематический концерт целесообразно выстраивать либо по хронологическому принципу, либо по эмоциональному контрасту – не более 2 подряд произведения, исполненные в одном темпе, настроении, чтобы не перегружать слушателя.

Выбор хорового репертуара обусловлен:

- возможностью освоения коллективом как с технической точки зрения, так и исполнительской;
- учетом возрастных особенностей участников хора;
- разнообразием художественного содержания программы;
- восприятием музыки слушателями.

Помимо этого, правильно подобранная программа будет иметь успех в том случае, если выбраны значимые произведения, их уместность в программе, правильно определена их последовательность и сочетаемость. Кроме того, следует учитывать факторы, влияющие на выбор концертной программы и произведений для оркестра (рис.1.).

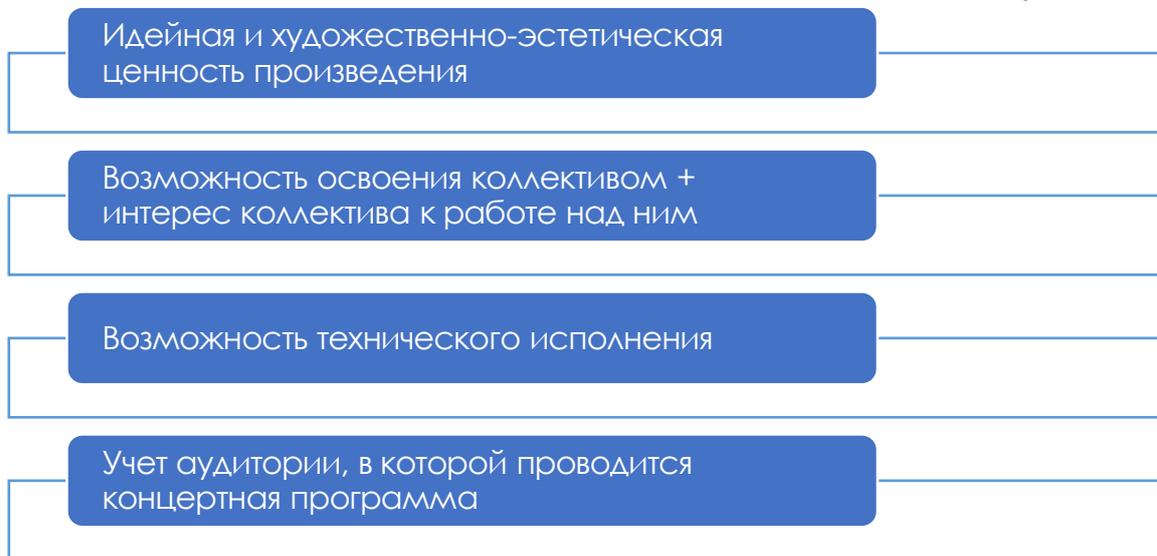


Рис. 1. Факторы, влияющие на выбор концертной программы и произведений для оркестра

Реализация целостной концертной программы включает в себя весь комплекс подготовительной работы и репетиции (черновые и генеральная), в ходе которых совершаются:

- общая репетиция (черновая), в рамках которой формируется готовность оркестра к выступлению и выявляются недочеты, ошибки, их причины, а также их исправления в последующей подготовительной работе;

- вторая репетиция для прогона программы с учетом выявленных ранее слабых сторон и их устранения;

- третья репетиция направлена на итоговое техническое проигрывание концертной программы с сохранением духовных, эмоциональных и физических сил оркестрантов;

- генеральная репетиция проводится в зале, где состоится выступление в реальных акустических условиях, что позволяет услышать звучание и добиться необходимого динамического соотношения звучания и ансамбля.

Самым ответственным периодом в подготовке программы является непосредственно сам концерт, который предполагает не только техническое исполнение, но и реализацию неповторимых выразительных средств со стороны дирижера, которыми намерен эмоционально воздействовать на коллектив, чтобы вызвать ответную реакцию. Так, техническая сторона исполнения концертной программы совершенствуется в рамках подготовительной работы над каждым произведением и целой программой, тогда как на самом концерте реализуется дирижерская импровизация. Следует отметить, что техничность не должна становиться шаблонностью и заученностью, но



должна быть основой работы. При этом высококачественное дирижерское техническое исполнение дает возможность импровизировать, управлять реальным звучанием в разных условиях, своевременно вмешаться в процесс исполнения и скорректировать звучание, что подтверждается позициями ряда авторов (Н.А. Малько [7], Ю.Д. Меркулов [8], И.А. Мусин [9]), по мнению которых мануальное управление исполнением – залог успешного освоения музыкального произведения, благодаря которому развиваются и воплощаются выразительность дирижерской техники. Если же произведение выучивается без учета технического освоения, то выразительные средства практически не могут использоваться дирижером, поскольку он задумывается прежде всего о том или ином техническом приеме. Решение художественных задач должно стать основной целью воздействия на оркестровое исполнение – в этом случае экспрессия и жестикация в поведении дирижера отражают естественность, логичность и являются оправданными.

Таким образом, специфика работы дирижера хорового и оркестрового коллектива при формировании концертной программы заключается в следующем:

- выбор музыкальных произведений с учетом факторов, обусловленных идейной и художественно-эстетической ценностью произведения, возможностью освоения пьесы коллективом и интересом коллектива к работе над ним, возможностью технического исполнения, учетом аудитории, в которой проводится концертная программа;

- техническое и исполнительское освоение произведений в рамках подготовительной работы и генеральной репетиции концертной программы с целью достижения динамического соотношения звучания и ансамбля;

- выбор хорового репертуара, в который следует включить значимые художественно разнообразные произведения, правильно определить их последовательность и сочетаемость,

- определение стилистического плана концертной программы (разноплановая или тематическая) и принципа ее реализации.

- совершенствование собственных дирижерских технических навыков как основы для развития импровизаций и качественном управлении коллективом и звучанием на концертном выступлении.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алимов Б.Т. Хоровой дирижёр как управляющий коллективом // Проблемы науки. – 2021. – № 4 (63). – С. 100-102.
2. Бакшаева Е.В. К вопросу вокально-хоровой работы педагога-хормейстера // Педагогическая деятельность как творческий процесс: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения В.А. Кан-Калика. Чеченский гос. пед. ун-т, 2016. – С. 67–74.
3. Бакшаева Е.В. Музыкальные способности и профессиональные качества личности дирижера-хормейстера // Актуальные направления фундаментальных и прикладных исследований: материалы XI Международной научно-практической конференции: North Charleston, USA. – Том 2, 2017. – С. 54–57
4. Батагова Т.Э., Кабзистый А.Н. О работе над учебно-концертным репертуаром в процессе профессиональной подготовки будущего дирижера оркестра русских народных инструментов // МНКО. – 2021. – № 3 (88). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-rabote-nad-uchebno-kontsertnym-repertuarom-v-protsesse-professionalnoy-podgotovki-buduschego-dirizhera-orkestra-russkih-narodnyh> (дата обращения: 10.07.2024).
5. Какюков В.А. Дирижерское искусство С.А. Казачкова и Казанская хоровая школа // Успехи современного естествознания. – 2010. – № 6. – С. 21-26.
6. Копырюлин М.С. Современные подходы к формированию репертуара оркестра народных инструментов // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1. – С. 62-67.
7. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. – СПб.: Издательство «Композитор», 2015. – 252 с.
8. Меркулов Ю.Д. Работа дирижера концертного оркестра над партитурой // I Всероссийский Форум духового искусства «Енисейские фанфары». Научно-практическая конференция «Духовая музыка — прошлое, настоящее будущее» (Красноярск, СГИИ, 7–12 декабря 2020 г.). – С. 115-120.
9. Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с.
10. Семенова Н.Ф. О подготовке хоровых и оркестровых дирижёров на Дальнем Востоке России // Высшее образование в России. – 2018. № 7. – С. 111-115.

KOROBOV N.V.

Associate professor, senior lecturer, Honored Artist of Russia
Military Institute (military conductors)
Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation
named after Prince Alexander Nevsky
e-mail: Mark317@ya.ru

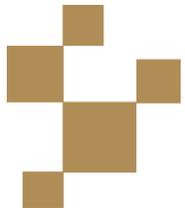
INKOV S.V.

Lecturer
Military Institute (military conductors)
Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation
named after Prince Alexander Nevsky

CONDUCTOR'S AFFICIENCY IN FORMING CONCERT PROGRAMS

ANNOTATION. The article revise the afficiance and functions of the conductor in forming concert programs. One of the fundamental factors of the orchestra's success is the choice of the concert program carried out by the conductor. It is determined that the choice of the choral repertoire is determined by the possibility of mastering the team from both a technical and performance point of view, taking into account the age characteristics of the choir participants, the diversity of the artistic content of the program, and the perception of music by listeners. The factors influencing the choice of the concert program and works for the orchestra are determined. The most important period when conducting a program is the concert itself, which involves not only technical performance, but also the implementation of unique expressive means on the part of the conductor. It is concluded, that the specifics of the work of the conductor of a choral and orchestral group consists of choosing musical works, technical and performing mastery of works, choosing a choral repertoire, determining the stylistic plan of the concert program (diversified or thematic) and the principle of its implementation, improving one's own technical conducting skills as a basis for developing improvisations and high-quality management of the team and sound at a concert performance.

KEYWORDS: conductor, orchestra, concert program, repertoire, rehearsal.



БОБРИНА Д.С.

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры фортепианного исполнительства,
концертмейстерского мастерства и камерной музыки
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: desislavabobrina@gmail.com



**РАЗВИТИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ
ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВА
В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
№ 2 С-MOLL OP. 22**

Аннотация. Статья посвящена яркому произведению болгарской музыки – Концерту для фортепиано с оркестром № 2 до минор оп. 22 Панчо Владигерова. Автором выявлены особенности драматургического развития, композиционного строения, оркестровки сочинения, введения цитат из популярных народных песен. Обоснована мысль о переходном значении сочинения в творческом наследии композитора, общности концертно-виртуозного стиля первых концертных сочинений и новизны метода работы с музыкальным материалом. Владигеров впервые активно насыщает музыкальный текст фортепианного концерта фольклорными цитатами. Это позволяет обогатить содержательную сторону сочинений Владигерова, придать современный колорит архаическим мелодиям и ритмам.

Ключевые слова: Панчо Владигеров, болгарская фортепианная школа, болгарская музыка XX века, жанр фортепианного концерта.





Концерт для фортепиано с оркестром № 2 до минор ор. 22 был создан П. Владигеровым в 1929 г. Период, разделяющий время сочинения Первого и Второго фортепианных концертов, характеризуется возрастающей популярностью творчества композитора, его крепнувшим авторитетом в мире музыкального искусства. Панчо, успевший за это время закончить Берлинскую академию искусств, уже имел высокую репутацию одаренного молодого композитора. В 1920 г. Владигеров снова получает премию Мендельсона за Три оркестровых пьесы «Импресии» опус 10. Молодым болгарским композитором заинтересовался театральный режиссер Макс Райнхард и пригласил его в свой театр. Именно с этого времени начинается плодотворный период творческой деятельности Владигерова в качестве композитора и музыкального руководителя в Берлинском Дойчес Театре (1920-1932 гг.).

Именно с этого времени начинается этап переосмысления Владигерова основ композиторского стиля, более активным его обращением к этническим источникам [3, с. 29]. Результатом трансформации композиторского мышления П. Владигерова становится доминирование в музыкальном тематизме интонаций, почерпнутых из болгарского фольклора. Безусловно, влияние фольклора проявляется не только на лексическом уровне, но также и на семантическом. Использование в авторском тексте народных мелодий приводит, как отмечает Лескова, к особым качествам фольклорно-жанрового инварианта: «"самостоятельности" – способности к выразительности, не связанной с обрядовой прикладной функциональностью; "концентрированности" – целенаправленной детализации и новому синтезу и "общепонятности"» [5, с. 13].

Среди наиболее значимых сочинений в этот период развития композиторского стиля П. Владигерова, помимо Второго Концерта, выделим рапсодию «Вардар» для скрипки и фортепиано (1922 г.), ставшую самым исполняемым сочинением композитора, его «визитной карточкой», а также «Бурлеску» для скрипки и фортепиано, «Болгарскую сюиту», «Семь симфонических болгарских танцев», «Болгарские песни и танцы». С течением времени композитор сделал множество транскрипций рапсодии «Вардар» для различных инструментальных составов, вплоть до оркестрового. Данное свойство композиторского стиля В. Крыстев определял как «вариабельность», «конвертабельность», понимаемую как способность расширять художественно-эстетическое восприятие сочинений при помощи темброкolorистических средств [4, с. 17].

Первая часть Концерта основывается на противопоставлении двух контрастных образных сфер: драматической и лирической. Показательно, что главная партия экспонируется не как монолитный образно-





эмоциональный и тематический комплекс – она представляет собой последовательность двух неоднородных по характеру тематизма и образности фрагментов.

Первый элемент главной партии – экспрессивный эпизод, основанный на фрагменте «подъема», стремительного «взлета» к первому «пику» экстатического звучания темы на *ff*. Восходящие интонации усложнены тритоновыми ходами (*c – fis*), движением мелодии на увеличенную секунду (*fis – es*). Национальный колорит главной партии Второго Концерта усиливается благодаря особенностям фактурного изложения, напоминающего не только плотную фактуру фортепианных партий концертов Ф. Листа, но и гетерофонию народно-песенного многоголосия, ленточного голосоведения, в современной этнографии определяемого как функциональное одноголосие, «гетерофонный пучок» [6]. Использование выразительного потенциала гетерофонной фактуры приносит ярко выраженный эффект: усиливается колорит звучания главной партии, она приобретает экспрессию и, в то же время, строгая графичность мелодической линии словно бы расцветивается богатыми обертонами, приобретает «размытый» контур [2, с. 19]. В профессиональной музыке гетерофония стала приемом, который, по мнению А. Шнитке, «привел к раскрепощению музыкального мышления от традиционных норм многоголосия» [11, с. 135]. Дебюсси, Равель Р. Штраус, Шостакович, Барток, Онеггер, Орф, Бриттен, Свиридов и др. композиторы XX века использовали в своих сочинениях приемы гетерофонии. Владигеров благодаря введению фрагментов гетерофонного склада подчеркивает этнические прообразы тематизма главной партии. Здесь еще нет цитирования материала народных песен или танцев, здесь раскрывается методология творческого процесса, основанного на творческом преломлении и адаптации к авторским задачам фундаментальных принципов фольклорного мышления.

Перед проведением побочной партии появляется небольшой контрастный эпизод с ремаркой «скерцандо», присутствующий во многих фортепианных концертах (например, С. Рахманинова, С. Прокофьева). Побочная партия излагается в параллельном мажоре (*Es-dur*), что соответствует традиционной ладотональной логике развития тем в рамках сонатной формы. Рафинированный характер спокойной (темп замедлен по сравнению с главной партией почти вдвое: вместо *allegro – moderato*), лирической темы создается разнообразной фактурой гомофонно-полифонического склада, в которой мелодическая линия помещена в центр и окружена «всплесками» арпеджированных пассажей партии фортепиано и подголосками в оркестровой ткани.

Экспрессию экспозиционного раздела продолжает разработка, в которой обе темы дробятся на короткие мотивы, вплетаются в волны нарастания напряжения. Виртуозная партия фортепиано играет здесь



важную роль. Дробная ритмика (триоли восьмых, секстоли тридцать вторых длительностей и т.д), репетиционно-стаккатные фрагменты (на приглушенной динамике обретающие черты легчайшей «пиццикатности»), местами – эффектные, увесистые мартеллятно-аккордовые пассажи свидетельствуют о том, что композитор в полной мере использует выразительные ресурсы инструмента, зачастую преодолевая романтическую трактовку фортепиано как «легатного инструмента» (Гольденвейзер) [10, с. 29], и придавая ему токкатно-ударную трактовку, для которой свойственны «нонлегатность, ударность, острая контрастность исполнительских средств» [10, с. 30].

Реприза начинается с проведения главной партии на пике кульминационного звучания, на *fff*, здесь побочная партия («высветляет») общий колорит звучания, она проводится в одноименном мажоре (C-dur), после чего этот «чистый», «сияющий» белоклавишный C-dur закрепляется в продолжительной виртуозной фортепианной каденции.

Вторая часть (*Andante cantabile*) Концерта продолжает тенденцию динамизации формы при помощи насыщения ее разноплановыми по образному и тематическому содержанию эпизодами. Тема первой части традиционной трехчастной формы является цитатой народной скорбной родопской песни «Заплакала е стара планина» («Заплакала Стара гора»). Ее первое проведение хорального характера в выдержанной аккордовой фактуре создает строгий, величавый образ.

Раскрыть образно-смысловое значение цитируемой мелодии в контексте сочинения позволяет анализ ее фольклорного первоисточника. В основе семантической структуры текста песни «Заплакала е стара планина» лежит диалог, фразы которого обладают не только конкретным, но и метафорическим (символическим) значением: «Заплакала Стара гора, / Услышала ее Пирин гора, / И спросила ее Пирин гора: / "Почему ты плачешь сестра, Стара гора? / Гора ли зачахла, / Вода ли пересохла". / И отвечает ей Стара планина: / "Ни гора не зачахла, / Ни вода не пересохла, / А в прошлом году проходил молодой воевода, / А в этом году никто не проходил"» (Перевод автора).

Вопросы «гора ли зачахла?», «вода ли пересохла?» порождают смысловые коннотации, включают ассоциативный тезаурус, отражающий специфику условно называемого «фольклорного мира»: «фольклорная коннотация включает и национальное мировоззрение, и народное мироощущение, и строй образного народного мышления» [7]. Природный мир, сохранивший свою реальность («ни гора не зачахла, ни вода не пересохла») находится под угрозой, так как мироздание лишилось основного своего элемента – воина-защитника, стража мира и порядка, которого презентует персонаж молодого воеводы. Фольклорный концепт эпического героя – защитника миропорядка – содержит в себе образный и аксиологический уровни, оказывающиеся



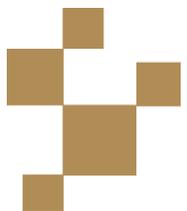
чрезвычайно актуальными для композитора. Фольклорная цитата становится смысловым центром части, придает ей эпико-драматическую глубину и масштаб. Проведение темы у рояля изменяет ее хоральный облик: арпеджированные «волны» аккомпанемента, напоминающие фактуру фортепианных произведений Ф. Шопена и Ф. Шумана придают романтический оттенок мелодии

Широта и лирическая выразительность мелодической линии в данном случае демонстрирует близость творческих принципов Владигерова традициям русской композиторской школы [1, с. 93]. Исполнение побочной партии первой части, солирующей партии первого раздела второй части Концерта требует «кантиленного» рояля, в поисках которого наибольших успехов достигла русская фортепианная школа. Особенно ярко данная тенденция проявилась в композиторском творчестве и исполнительском искусстве С.В. Рахманинова, поражающего «широтой, силой и выносливостью мелодического дыхания» [8, с. 238]. Неслучайно особенно пристальный интерес болгарского композитора вызывало творчество Рахманинова, которого справедливо считают «вдохновителем концертной линии в творчестве Владигерова, ставшего в этом жанре прямым и достойным преемником русского мастера» [9].

В конце первого раздела измененная, насыщенная хроматизмами тема снова проходит у оркестра, а рояль подготавливает наступление следующего контрастного скерцозного эпизода. Происходит резкий тональный сдвиг (G-dur – f-moll), значительно изменяется темп (*Vivace scherzando*), чтобы передать зажигательный, игривый характер цитируемой в этом разделе популярной городской болгарской народной песни «Хаджи Минчо». Она излагается в партии рояля двойными октавами, украшенная мордентами. Фольклорный характер мелодии поддерживается характерной ритмикой (перебивка регулярной метроритмической пульсации акцентированием слабых долей), интонациями с характерными оборотами, свойственными для натуральных ладов (дорийский).

В основу данной цитаты легла песня драматического содержания, возвращающая слушателя к истории болгарско-турецких отношений. В ее сердцевине – трагические предчувствия болгарского купца, спор с турецким торговцем, плач жены болгарина и факт его смерти: «В Цариграде скот продают, / Хаджи Минчо из Тырново наддает, / Хаджи Мехмед хочет войти в долю, / Хаджи Минчо турка другом не признает. ... Шли и ехали, и напали на них, и ударили Хаджи Минчо прямо в грудь, / Кинку в руку ранили, А прислугу их – в голову» (перевод автора).

Цитируемый материал композитор адаптирует под свои художественные задачи, используя только мелодическое «ядро» каждой песни, сохраняя ее специфический ладовый колорит, ритмику, но гармонизирует согласно традициям классической гармонии, подчас



сокращает или вовсе убирает свойственную болгарским песням мелизматичность, что, безусловно, приводит к изменениям характера исходного материала.

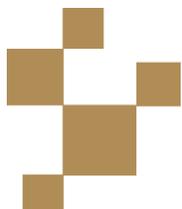
По продолжительности звучания все части Концерта примерно равновелики, увеличение масштаба первой части и возложения на нее основной художественной нагрузки отсутствует. Напротив, именно Финал, *Allegro con fuoco*, в содержательно-жанровой структуре Концерта играет особую роль: он является кульминацией раскрытия лирико-драматических и фольклорно-эпических линий цикла. Финал традиционно решен в форме сонатного аллегро. Главная партия – цитата народной плясовой песни «Пустите му моми» («Эх, вы, девушки»). Жизнерадостность, свойственная характеру композитора, раскрывается и в образном строе многих его тем. Выбранная в качестве главной партии финала народная песня обладает задорным характером, ее смысл во многом юмористичен: «Эх вы, городские девушки, / Которые так хорошо могут юношей обмануть, / В субботу – за дровами, а в воскресенье нарядные» (перевод автора).

Длительное вариационное развитие главной партии и небольшой скерцозный раздел приводят к побочной партии. Она образует резкий контраст с главной партией, являясь носителем лирического образа. В ее основе – народная песня «Пусни я, лельо, Тодорка» («Отпусти ее, тетя Тодорка»). Игривый характер песни связан с трогательной просьбой юноши отпустить с ним девушку «черешню, яблоки собирать» и заботливым обещанием хранить ее чистоту: «...»Отпусти ее, тетя Тодорка, / Мы вместе на веточку сядем. / Если я глазами буду смотреть на нее, / Пусть очи мои ослепнут, / Если я рукой к ней притронусь, / Рука моя пусть отсохнет!» (перевод автора).

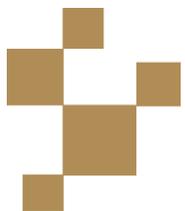
В концерте Владигеров цитирует только первую фразу этой спокойной, напевной, неторопливой песни. Арпеджированные пассажи усиливают романтический характер мелодии. В последующих проведениях побочная партия сносится все более экзальтированной.

Второй концерт впервые был исполнен автором с оркестром Дрезденской филармонии под руководством берлинского дирижера Паула Шайнпфлуга 28.11.1931 г. в г. Хемниц. В Болгарии исполнение автором Второго концерта с оркестром Народной оперы под руководством М. Златина состоялось в Софии 05.12.1932 г. Затем Панчо с триумфом исполнил Концерт в Берлине, Гамбурге, Мюнхене, Зальцбурге, Вене, Амстердаме, Утрехте, Бухаресте, Загребе, Братиславе, Праге, Будапеште, Варшаве и Москве.

Фортепианные концерты П. Владигерова подытоживают линию творческой эволюции каждого периода, являются вершиной развития композиторского стиля на определенном этапе. Второй концерт демонстрирует эволюцию композиторского мышления Владигерова.



Концерт занимает переходное место в его концертном наследии: по романтической эмоциональной приподнятости и масштабности формы он близок Первому концерту. Приемы работы с фольклорным материалом, примененные композитором в данном сочинении, будут позднее использованы в Третьем и Четвертом фортепианных концертах. Актуализация фольклорного тематизма, натуральных ладов и прихотливых народных ритмов повлияла на содержательную сторону сочинений Владигерова, способствовала отражению в музыке концептуальных коллизий архаики и современности, субъективного и внеличного. Синтез традиционных фольклорных приемов экспозиции музыкальной темы и академических форм развития музыкального материала (внедрение принципов сквозного развития, приводящих к симфонизации музыкальной ткани) стал ведущим принципом творческого метода композитора.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Творческий путь Панчо Владигерова: композитора, пианиста, педагога, просветителя // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12 (86): в 5-ти ч. – Ч.5. – С. 90-95.
2. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Панчо Владигеров – основоположник болгарской пианистической школы // Музыка и время. – 2018. – №1. – С. 17-22.
3. Ганев К. Орнаментика в клавириото творчество на Владигеров / К. Ганев // Българска музика. – 1969. – Р. 3. – С. 29-37.
4. Кръстев В. Основните периода в българската музикална култура / В. Кръстев // Българска музика. – 1964. – Р. 2. – С. 16-22.
5. Лескова Т.В. Композиторский фольклоризм на Дальнем Востоке России: Автореферат дисс... доктора искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 51 с.
6. Пашкевич Н.Л. Гетерофония народно-песенного многоголосия (черты стиля) / Н. Л. Пашкевич. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://tmu.tverlib.ru/sites/default/files/doc/Гет.Нап.П.мн.ВНЛ.апрель.2018.pdf>
7. Сердюк М.А. Слово в фольклорном тексте: семантическая структура и субстанциональные свойства // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. – С. 184-191.
8. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
9. Хурцидзе И.А. Панчо Владигеров и его симфоническое творчество : Автореф. дисс. канд... искусствоведения : 17.00.02. – М., 1985. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.dissercat.com/content/pancho-vladigerov-i-ego-simfonicheskoe-tvorchestvo#ixzz4sGnFIVZ3>
10. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков : Автореф. дисс... доктора искусствоведения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – 48 с.
11. Шнитке А.Г. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д.Д. Шостаковича // Музыка и современность. – Вып. 4. – М., 1966. – С. 131-137.

BOBRINA D.S.

Candidate of Art History
Associate Professor of the
Department of Piano Performance,
Concertmaster and Chamber Music
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: desislavabobrina@gmail.com

**DEVELOPMENT OF PANCHE VLADIGEROV'S COMPOSITIONAL
STYLE IN PIANO CONCERTO NO. 2 IN C MINOR OP. 22**

ANNOTATION. The article is devoted to a masterpiece of Bulgarian music – Piano Concerto No. 2 in C minor Op. 22 by Pancho Vladigerova. The author identifies the features of dramatic development, compositional structure, orchestration of the composition, and the introduction of quotations from popular folk songs. The work reveals the idea of transitional significance of the composition in the composer's creative heritage, the commonality of the concert virtuoso style of the first concert compositions and the novelty of the method of working with musical material. Vladigerov for the first time actively saturates the musical text of a piano concerto with folklore quotations. This allows you to enrich the meaningful side of Vladigerov's compositions, to give a modern flavor to archaic melodies and rhythms.

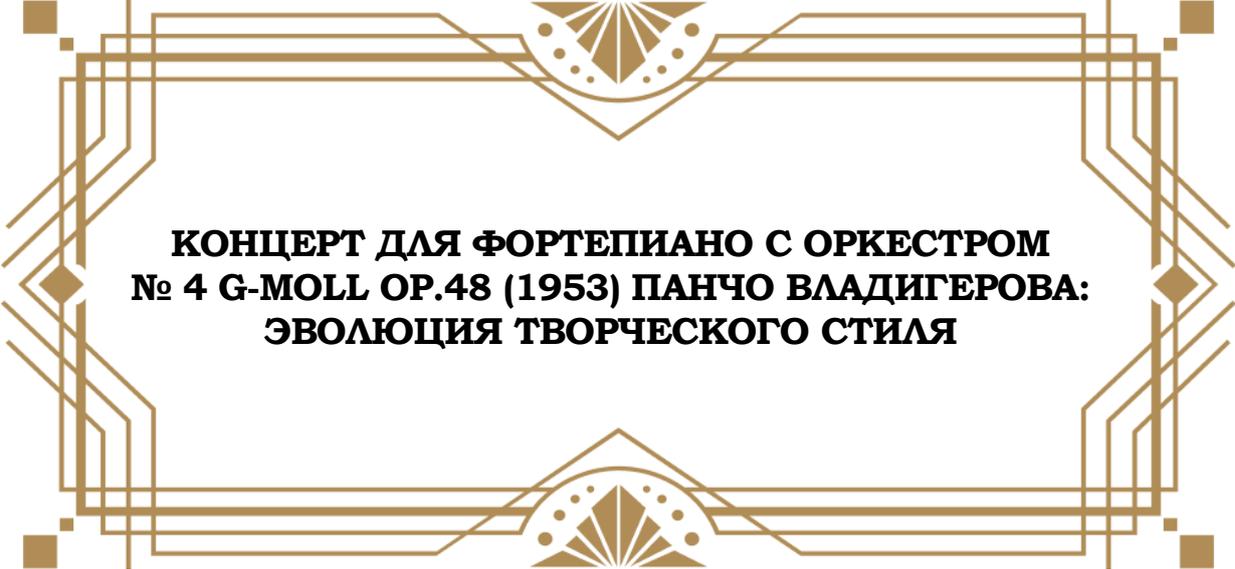
KEYWORDS: Valentin Zverev, flute, Evgeny Svetlanov, State Academic Symphony Orchestra, Yuri Temirkanov, Prague Spring, Alexey Nasedkin, ARD competition, Sergey Krasavin, Anatoly Lyubimov.

БОБРИНА Д.С.

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры фортепианного исполнительства,
концертмейстерского мастерства и камерной музыки
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: desislavabobrina@gmail.com

ЗАЙЦЕВА М.Л.

доктор искусствоведения, кандидат философских наук,
профессор кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: marinaz1305@mail.ru



**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
№ 4 G-MOLL OP.48 (1953) ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВА:
ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ**

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу Концерт для фортепиано с оркестром № 4 g-moll op.48 (1953) Панчо Владигерова. Сочинение прочно вошло в репертуар музыкантов, став ярким примером развития романтических и фольклорных традиций в современном искусстве. Авторами выявлена новизна стилистических и конструктивных решений композитора в избранном сочинении. Обоснована гипотеза о конструктивном своеобразии Концерта, в котором сохранено традиционное трехчастное строение цикла и предпринята попытка разрушения внутренних границ формы, создания единого потока тематического развития. Определены композиторские приемы, способствующие реализации данной задачи: опора на монотематизм, вариационные формы развития. Обобщено концептуальное значение приема создания тематической арки и подытоживания образно-смысловых трансформаций основного тезиса при помощи проведения в кодовом разделе финала Концерта главной партии первой части в мажорном варианте.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Панчо Владигеров, болгарская фортепианная школа, болгарская музыка XX века, жанр фортепианного концерта, концерт для фортепиано с оркестром № 4 g-moll op.48.



Четвертый фортепианный концерт создан в 1953 г., в период, когда новый социалистический общественный строй накладывает отпечаток на мировоззрение и творческий метод Панчо Владигерова. Период между написанием Третьего и Четвертого фортепианных концертов – период решительных изменений общественной жизни в стране. Болгария в силу близости исторических условий оказалась наиболее чуткой к восприятию советской модели государственного и общественного устройства, а 1949-1953 гг. стали временем ускоренной модернизации и трансформации общества: по советскому образцу формировалась база нормативных документов в сфере науки, техники, культуры [7, с. 37].

Закончился период забвения творчества П. Владигерова, обусловленное запретом немецких националистов исполнения сочинений композитора и помещением в годы фашистской оккупации его фамилии в антисемитский список «евреев в музыке». Наступило время широкого общественного признания Владигерова как деятеля культуры и композитора: ему вручили весомые национальные премии, ввели в состав жюри престижных музыкальных конкурсов, его сочинения наряду с композициями Л. Пипкова, М. Големинова исполнялись и получили широкий слушательский отклик в Германии, Австрии, Америке [3, с. 7].

Новое время поставило перед композиторами новые задачи. Но Владигеров не спешил бросаться в крайности. Придерживаясь духа и традиций народной музыки, сохраняя свой индивидуальный композиторский стиль, он продолжил творческие искания.

Это период творческой зрелости композитора. После создания балета «Легенда об озере» и трех опусов концертных обработок болгарских народных песен для голоса и фортепиано в 1949 г., Владигеров впервые обратился к новой тематике социально-политического характера: в частности, свою Вторую симфонию он посвятил дню всех трудящихся – празднику Первого мая. Одной из основных художественных задач этого сочинения композитор считал отражение энтузиазма молодежи в построении социалистического общества [4, с. 12]. Осенью 1949 г. Владигеров написал «Героическую увертюру на Девятое сентября», посвященную пятилетию освобождения Болгарии. В этих сочинениях еще ярче раскрывается лирико-эпический талант композитора, отчетливо проявляется родство с миром русской музыки, появляющееся в обилии широких лирических тем, особенностях оркестровки.

В 1951 г. Владигеров создал крупное симфоническое произведение – «Еврейскую поэму». Этот образец его зрелого симфонического стиля предшествует созданию Четвертого фортепианного концерта. После создания программных сочинений на основе новой тематики,



у композитора возникла идея написания произведения без конкретной программы, где бы были выражены волнующие его новые чувства. О возможностях жанра концерта в области выражения различных эмоций и настроений, а также о возрождении этого жанра в музыке XX в. рассуждает Е. Симонянц: «Концерт продемонстрировал способность вместить круг актуальнейших, глобальных проблем современности» [9, с. 8].

Западный по своему генезису жанр фортепианного концерта на рубеже XIX-XX вв. получил наиболее яркое развитие в русской музыке (творчество С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.С. Прокофьева), что позволяет сделать вывод о данном жанре как о «национально-культурном приоритете России, открывшемся в данный период» [5, с. 15]. Благодаря Владигерову получила продолжение рахманиновская лексика, жанровая традиция трактовки фортепианного концерта не только как выразителя индивидуальных и эпохальных образов и идей. Неслучайно, именно в жанре фортепианного концерта молодой С. Прокофьев, студент консерватории, обнаружил множество интереснейших технических решений и целую «пропасть красивейшей музыки» [8, с. 160]. Владигеров сохранил рахманиновскую традицию эстетико-художественной трактовки жанра фортепианного концерта, внося достойный вклад в его развитие. Владигерова порой называют «Рахманиновым по-болгарски» [6, с. 148].

Жанр фортепианного концерта вдохновил композитора на поиски новых приемов, выражающих настроение времени: «Написание этого сочинения меня подтолкнули неудержимые чувства и настроения, которые мы все переживаем в нашу столь динамичную и наполненную конфликтами, напряжением и героизмом социалистическую эпоху. Моей задачей было все эти чувства и настроения, которые являются новыми и которые подсказывают новые выразительные средства, новые формы и новое содержание, выразить в одном новом произведении, в котором бы ярко чувствовался болгарский национальный колорит» [4, с. 13].

Премьера Концерта состоялась 30 декабря 1953 г. при участии Софийской государственной филармонии под руководством Саши Попова. Пенчо Стоянов вспоминал день премьеры произведения, пришедшийся на время подготовки к празднованию Рождества, насыщенное творческими программами, среди которых исполнение владигеровского сочинения стало особым, праздничным, этапным событием в болгарской культуре: «Я присутствовал на премьере этого концерта. Солист-автор, дирижировал Саша Попов, у которого было невероятное чутье программы. Новое болгарское произведение наша публика всегда принимала скептически, если не враждебно.... Поставил в начало программы «Ноктюрны» Дебюсси, с женским хором а capella.



Второй номер – Владигеров. Третий номер – «Пасторальная» симфония Бетховена, на которую публика не может не придти. Саша Попов находил такое обрамление для болгарской музыки, чтобы как можно больше человек пришло на концерт. И в тот день это был действительно праздник» [4, с. 14]. После многократных исполнений в Болгарии, Концерт исполняется в 1954 г. на Радио «Будапешт» с оркестром венгерского радио. Под руководством Василя Стефанова, в 1955 г. в Белграде с Белградской филармонией под руководством Живоина Здравковича и в 1958 г. по Радио «Москва» с оркестром Всесоюзного радио под руководством Натана Рахлина (существует также и запись).

Владигеров в Четвертом фортепианном концерте сохранил излюбленный тип драматургического развития, основанный на движении от «От мрака к свету», проявляющийся, прежде всего, в логике тонального развития: 1 часть – соль минор, 2 часть – си бемоль мажор, 3 часть – соль мажор. Соблюдение классицистски стройной и простой тональной логики позволяет сохранить ясность общей линии драматургического развития, но каждый раздел, в результате, оказывается словно «сотканным» из многообразных нитей – контрастных эпизодов. Сложность гармонического языка, фактурных решений, введение дополнительных разделов quasi-каденций демонстрирует великолепное владение композитором лексикой современного музыкального языка, его импровизационное мастерство и свободное владение разнообразными приемами формообразования.

Если первые три фортепианных концерта П. Владигерова типологически близки, строятся по схожей композиционной модели, то Четвертый концерт обнаруживает множество новых черт [1, с. 92]. Панчо Владигеров-младший, внук композитора, подчеркивал новаторство и найденный композитором собственный стиль Четвертого концерта: «Я очень люблю Четвертый концерт и сам его исполнял. Он другой. Он в абсолютно Владигеровском стиле. В этом концерте он совершенно отходит от влияний Рахманинова, Штрауса, Глазунова. Четвертый концерт уже «направлен» в сторону Пятого концерта, но, конечно же, он абсолютно самостоятельный» [3, с. 220]. В Четвертом концерте Владигеров пробует новые приемы, экспериментирует с формой, балансом оркестра и солирующего фортепиано. О художественных задачах, поставленных при создании Концерта, Владигеров отзывался следующим образом: «Мой Четвертый концерт – не программное сочинение. Но это не значит, что в нем нет поставленной программы. Давно, еще после написания Третьего концерта, во мне зрела идея написать четвертый концерт для фортепиано, в котором я бы нашел новые формы и выразительные средства, и новую фактуру фортепианной партии» [4, с. 13].

В Концерте композитор продолжил внедрять народные мелодии и работать с их тематическим («дром»), используя начальные интонации



для последующей разработки и развития. Композитор раскрыл свое творческое «кредо» следующими словами: «Я твердо убежден, что народные интонации обязательно нужно расширять и осовременивать, чтобы они могли вернее и убедительнее связаться с новым содержанием, которое подсказывает нам наша эпоха» [4, с. 13]. О роли сохранения болгарского фольклора в музыке композиторов XX века упоминают и исследователи народной музыки: «Наши композиторы-классики часто применяют вплетение характерных для нашего музыкального фольклора интонаций, метров, ритмических групп, ладовых структур. Это придает национальное звучание авторским произведениям» [10, с. 63].

Мелодические, гармонические и фактурные решения части порой вызывают ассоциации не только со сферой болгарского фольклора, но и с областью массовой музыки первых десятилетий XX века: романсовые интонации, терпкая, с введением «мягких» диссонансов гармония, раскрепощенная фактура. Как отмечает К. Леви, «Владигеров, автор не только масштабных творений в области симфонической музыки, но и "забавных" инструментальных пьес (например, "Ориентальный марш" или "Кейкуок"), не был безразличен ни к "удовольствию от музыки", ни к житейскому и артистическому юмору, ни к жизненным импульсам, идущим от естественной «фольклорной» лексики, указывающей на интонационные связи городского фольклора с характерными звучаниями джаза 1920–1930-х годов» [3, с. 261]. Творческая работа в данном случае не сводится к музыкальному популизму, нарочитому обращению к вкусовым пристрастиям широкой публики. Это, на наш взгляд, является проявлением диалогично устроенного творческого мышления, сводящего в единый художественный текст различные исторически детерминированные коды, развивая новые стратегии формирования музыкального образа. Неслучайно особое теплое отношения композитора к творчеству Дж. Гершвина.

Особую драматургическую роль в Концерте играет финал, эта линия возложения основной художественной нагрузки не на первую, а на последнюю часть прослеживается в ранних фортепианных концертах Владигерова. В Четвертом концерте Финал – самая протяженная и объемная часть, которая занимает почти половину всего сочинения. В коде финала композитор использует излюбленный драматургический прием, придающий цельность композиции – тематическую арку, связывающую крайние части, подводящую итог всему развитию. В качестве темы-скрепы выступает главная партия Первой части.

Композитор стремился сохранить баланс фольклорного и современного языка в стилистике концерта, соединив специфические ладовые решения (дорийский лад главной партии первой части), характерный тематизм (цитирование болгарской народной песни «Стари Димо» во второй части, македонской хороводной песни «До две реки



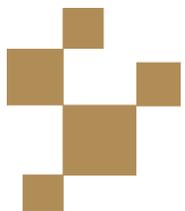
текат, мамо» – в финале) с приемами усложнения гармонического языка (альтерированные гармонии, цепи аккордов терцово-квартового строения), романсовыми интонациями (вторая часть). Основой продуктивного синтеза, позволившего композитору раскрыть художественную концепцию, являются полистилистические сферы (интонационная, метро-ритмическая, ладо-гармоническая), включающие в себя фольклорный и академический тематизм, приемы бытовых форм музицирования. Композиторскому мышлению Владигерова несвойственна радикальность авангардных исканий, в его сочинениях новизна органично соединяется с традицией, индивидуальное – с национальным.

Основные новации содержатся в оркестровых находках: в создании более прозрачной фактуры, уходе от масштабных оркестровых тутти, достижение неразрывного единства оркестра и солиста [2, с. 19]. Наиболее отчетливо данная тенденция прослеживается в финале концерта, являющегося драматургическим центром цикла. Оркестровое письмо значительно отличается от предшествующих концертных сочинений простотой темброво-фонического уровня звучания, графичностью оркестровых линий, формируемых краткими мотивами, метроритмическими играми (меняющиеся группировки длительностей внутри размеров 5/4, 5/8, 5/16), что во многом напоминает поиски И.Ф. Стравинского в балете «Петрушка». Мотивные переключки солиста и оркестровых групп создают впечатление праздничной многоголосицы, ярмарочного гуляния.

Обобщая вышесказанное, отметим, что Четвертый фортепианный концерт П. Владигерова, созданный в период творческого расцвета, отличается значительной степенью экспериментаторства. Поиск новых приемов формообразования проявляется уже в первой части сочинения, имеющей в качестве прообраза форму сонатного аллегро, но благодаря приемам монотематического развития преобразующейся в свободную форму с элементами диалогизма.

Композитор экспериментирует также с балансом солиста и оркестра, достигая высокой степени их взаимосвязи, подчас – неразрывного единства в изложении и развитии музыкального материала. В фортепианной партии Владигеров использует разные фактуры изложения: аккордовые, сочетание различных функций в партии одной руки, виртуозные пассажи, позиционную технику, быструю смену регистров, разложенные аккорды и игру *martellato*.

Традиционным оказывается обращение композитора к национальному музыкальному наследию. Во второй и третьей частях цикла композитор использует народные мелодии или их авторскую стилизацию для воплощения художественного замысла. Однако их интерпретация отличается усилением тенденции к «осовремениванию»



при помощи подключения приемов выразительности массового искусства первых десятилетий XX века, ультрасовременных приемов оркестровой работы академической музыки.



ЛИТЕРАТУРА



1. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Творческий путь Панчо Владигерова: композитора, пианиста, педагога, просветителя // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – №12 (86): в 5-ти ч. – Ч.5. – С. 90-95.
2. Бобрина Д.С., Зайцева М.Л. Панчо Владигеров – основоположник болгарской пианистической школы // Музыка и время. – 2018. – №1. – С. 17-22.
3. Болгарское искусство XX века. Сборник статей / Ред.-сост. В.Н. Федотова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 338 с.
4. Владигеров П. Пътвания, срещи, спомени / П. Владигеров // Българска музика. – 1974. – Р. 3. – С. 12-14.
5. Гнилов Б.Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. – М.: Государственный институт искусствознания, 2008. – 50 с.
6. Гнилов Б.Г. Славянский вклад в европейскую музыкальную культуру // Вопросы истории. – 2006. – № 8. – С. 146-152.
7. Круглов В.А. СССР и Болгария: социально-экономические и политические взаимоотношения (1944-1970 гг.): Дисс. ... доктора истор. наук: 07.00.02. – Владикавказ, 2009. – 368 с.
8. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд.2-е, перераб. и доп. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.
9. Симонянц Е.М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX–начала XXI столетий: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2014. – 242 с.
10. Филева-Русева Кр. Г. Сохранение болгарского музыкально-фольклорного наследия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2015. – № 2. – С. 63–64.

BOBRINA D.S.

Candidate of Art History
Associate Professor of the
Department of Piano Performance,
Concertmaster and Chamber Music
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: desislavabobrina@gmail.com

ZAYTSEVA M.L.

Doctor of Art History, Candidate of Philosophical Sciences, Professor
Department of Solo Singing and Choral Conducting
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: marinaz1305@mail.ru

**PIANO CONCERTO NO. 4 G-MOLL OP.48 (1953)
BY PANCHO VLADIGEROV: THE EVOLUTION OF CREATIVE STYLE**

ANNOTATION. The article is devoted to the analysis of Pancho Vladigerov's Piano Concerto No. 4 g-moll Op.48 (1953). The composition has firmly entered the repertoire of musicians, becoming a vivid example of the development of romantic and folklore traditions in modern art. The author reveals the novelty of the composer's stylistic and constructive solutions in the selected composition. The hypothesis of the constructive originality of the Concert is substantiated – the concerto, having preserved the traditional three-part structure of the cycle, presents an attempt to destroy the internal boundaries of the form, to create a single flow of thematic development. The author defines the compositional techniques that contribute to the realization of this task: reliance on monothematism, variational forms of development. The conceptual significance of the technique of creating a thematic arch and summarizing the figurative and semantic transformations of the main thesis by holding the main part of the first movement in a major version in the code section of the finale of the Concert is summarized.

KEYWORDS: Pancho Vladigerov, Bulgarian piano school, Bulgarian music of the XX century, genre of piano concerto, piano concerto No. 4 g-moll op.48.

Лу Шэнсиньаспирант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»e-mail: 383802865@qq.com**Орлов В.С.**PhD по музыковедению (Кембриджский университет, Великобритания)
доцент кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»e-mail: v.orlov05@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ВАН ГУАНЦИ

Аннотация. В исследовании рассматривается камерно-вокальное творчество китайского композитора-музыковеда Ван Гуанци (1892-1936), в котором особую роль играет возрождение и сохранение китайской национальной музыки. Ван Гуанци оставил после себя важные труды, в которых успешно применял различные теоретико-методологические подходы. В дополнение к музыковедческим исследованиям, Ван Гуанци также является выдающимся музыкантом. Он проявляет глубокую заинтересованность в создании музыки и обладает широким профессиональным спектром компетенций. Творческое наследие Ван Гуанци представлено преимущественно в вокальных жанрах – песнях и опере. Особую роль он придает музыкальному гимну, подробный анализ которого представлен в этой статье.

Ключевые слова: Ван Гуанци, композитор-музыковед, камерно-вокальное творчество, национальная музыка, гимн.



ыдающийся китайский музыковед Ван Гуанци (1892–1936 гг.) оставил после себя важные труды, в которых успешно применял различные теоретико-методологические подходы. Его идеи формировались на фоне исторических изменений, связанных с обращением к различным аспектам западной цивилизации в процессе поиска новых путей развития мирового музыкального искусства.

Особое внимание Ван Гуанци уделяет музыкальному образованию и практике в сфере музыкальных исследований. Ван Гуанци были написаны теоретические работы, опубликованные в разных источниках, таких как книги, журналы, газеты. Некоторые из его трудов остались неизданными и хранятся в рукописном виде. Вместе с этим, число научных достижений китайского музыковеда не ограничивается книгами и периодическими изданиями в журналах. Ван Гуанци неоднократно выступал с исследовательскими докладами в стенах Института музыкальной истории Берлинского университета. Круг научных проблем, выбранных Ван Гуанци, касался как музыкальной критики, так и анализа музыкальных произведений, выбор которых может быть связан с личными предпочтениями композитора. Благодаря разнообразию и многочисленности этих исследований музыковедческое наследие Китая обогатилось новыми трудами и вышло на новый, более высокий уровень. После 1940-х годов некоторые китайские ученые, вдохновленные работами Ван Гуанци, начали применять аналитические методы в исследовании особенностей народных песен, что указывает на использование не только историко-ориентированного подхода, но и более строгого, музыковедческого анализа.

В дополнение к своим значительным достижениям в области музыковедческих исследований Ван Гуанци также является выдающимся музыкантом. Он проявляет глубокую заинтересованность в создании музыки и обладает широким профессиональным спектром компетенций. Творческое наследие Ван Гуанци представлено преимущественно в вокальных жанрах – песнях и опере. В связи с этим, цель данной статьи заключается в выявлении специфических особенностей камерно-вокальных сочинений Ван Гуанци. К задачам относится рассмотрение фигуры китайского музыковеда в качестве композитора вокальной музыки, его достижения в этой области; подробный анализ «Молодежного гимна Китая», как претворения самобытного и национального в китайской музыке. Материал исследования – теоретическая литература, посвященная проблеме национального своеобразия в китайской вокальной музыке, а также



избранные музыкальные произведения Ван Гуанци в 2-х томах¹. Научная новизна статьи заключается в выявлении особенностей музыкального языка в камерно-вокальных сочинениях Ван Гуанци. Основным методом исследования становится аналитический, совместно с которым используются исторический и систематический подходы.

Особенности камерно-вокального творчества Ван Гуанци не находят полноценного освещения в научной литературе. Однако некоторые проблемы, касающиеся своеобразия китайской вокальной музыки, представлены в работах И. Лю, Ц. Чжана и многих других исследователей. Аналитические этюды о музыкальных произведениях китайского композитора были написаны Д. Чжу, а также самим Ван Гуанци.

Обращая внимание на камерно-вокальную линию творчества композитора, стоит отметить его тяготение к сочинению музыки для детей и национальных гимнов. В марте 1928 г., в третьем выпуске семнадцатого тома журнала «Образование в Китае» (издательство «Чжунхуа»), была опубликована статья Ван Гуанци под названием «Новые учебные материалы по вокалу для начальной школы», в которой были размещены слова девяти детских песен: «Желтая река», «Сажая бобы», «Ласточки», «Зима-зимой», «Семейная книга», «Кто хочет знать», «Солдат», «Семейная песня четырех времен года Тянь» и «Танцует». Тексты были написаны в 1925-1926 гг., а представлены публике лишь в 1928 году. Анонсирование предстоящей премьеры сборника песен Ван Гуанци способствовало концентрации внимания исполнителей и слушателей на новом музыкальном сочинении, а также его популяризации.

На данный момент точная интонационная основа девяти детских песен неизвестна, но существуют сведения о том, что мелодии взяты либо из немецких учебников пения («Немецкая национальная школа и пение»), либо из традиционных китайских сборников. Отметим, что среди них – тексты пяти песен, таких как «Ласточка», «Зима-зимой», «Кто хочет знать», «Солдат» и «Танцы», были отобраны и переведены Ван Гуанци; в то время как слова четырех песен «Желтая река», «Семейная книга», «Песня четырех сезонов семьи Тянь» и «Посадка бобов» были написаны самим Ван Гуанци.

Задачей композитора являлось не просто сочинение национальной музыки, но и ее использование на уроках вокала. Благодаря этому у обучающихся формируются устойчивые представления об особенностях китайской традиционной музыки. Поэтому отобранные

¹ 王光祈音乐论著选(上册) / 冯文慈、俞玉滋. – 人民音乐出版社, 1993年. – 248页. – Перевод библиографического описания на русский язык: Избранные музыкальные произведения Ван Гуанци (Том 1) / Народное музыкальное издательство, 1993. – 248 с.

王光祈音乐论著选(中册) / 冯文慈、俞玉滋. – 人民音乐出版社, 1993年. – 201页. – Перевод библиографического описания на русский язык: Избранные музыкальные произведения Ван Гуанци (Том 2) / Народное музыкальное издательство, 1993. – 201 с.



мелодии Ван Гуанци опираются на пентатонный звукоряд, легки для исполнения детскими голосами, а также доступны и разнообразны по образному содержанию.

Таким образом, Ван Гуанци видел перед собой цель – создание подлинной национальной музыки в Китае, что подтверждается следующими его словами: «Всякий народ, который обладает национальной музыкой, никогда не исчезнет. Если народ приходит в упадок, мы сможем возродить его с помощью этой национальной музыки. И хотя наша страна разрушена, мы можем вдохнуть в нее новую жизнь с помощью национальной музыки» [1, с. 72].

Стремление Ван Гуанци к сохранению национальной самобытности в музыкальных произведениях неразрывно связано с традициями западной и восточной культур. Их влияние является вполне естественным и органичным, так как «лучшие китайские музыканты стремились соединить новые знания и опыт, полученный во время обучения в Европе, с традициями самобытной китайской культуры» [2, с. 168]. Использование научных методов Запада способствовало раскрытию национального фундамента китайской музыки. Данная преемственность проявилась в «непрерывности концепции музыкального образования, наследовании особого типа музыкального мышления, принципов музыкального формообразования» [2, с. 168].

Таким образом, Ван Гуанци выступал не только как теоретик, но и как активный сторонник возрождения и сохранения китайской национальной музыки. Его утверждение о том, что национальная музыка может сыграть ключевую роль в поддержании идентичности народа, подчеркивает важность музыки как культурного наследия. Усилия Ван Гуанци по созданию подлинной национальной музыки не только подтверждают его глубокую приверженность к культурным традициям Китая, но и свидетельствуют о стремлении к гармоничному сосуществованию различных музыкальных языков в современном мире. Его подход остается актуальным и вдохновляет новые поколения музыкантов и исследователей, стремящихся найти баланс между традицией и инновацией.

По мнению исследователя И. Лю, «современное творчество китайских композиторов реализуется на основе уникального культурного наследия китайской нации и мирового музыкального опыта» [3, с. 235]. Ван Гуанци не только выдвигал свои собственные идеи по созданию национальной музыки, но и применял конкретные методы на примере создания «Молодежного гимна Китая». Это одно из важнейших произведений, сочиненных Ван Гуанци, в котором обобщенно предстала идея патриотизма и национальной самоидентификации. В музыке воспевается энергичность, энтузиазм и целеустремленность, организованные с помощью традиционного маршевого жанрового комплекса (см. пример 1).

Пример 1. Ван Гуанци. 《少年中国歌》 «Молодежная китайская песня». 1-4 тт [4, с. 19].



Ведущим музыкально-выразительным средством является мелодия, открывающая гимн из затакта. Она представляет собой волнообразный тип мелодики, движущейся то в восходящем, то в нисходящем направлении по звукам пентатоники тональности F-dur. В быстром темпе Allegro музыкальная мысль первой фразы (границы которой обозначены 1-2 тактами) начинает свое движение от I ступени, завоевывая диапазон октавы уже во втором такте. Мелодия организована в размере 4/4, а ритмическая составляющая опирается в основном на четвертные длительности, буквально демонстрируя маршевый шаг. Половинные появляются в момент остановки, что сообщает об окончании фразы.

Музыка гимна отличается энергичным и вдохновляющим настроением, что создает атмосферу единства и готовности к действиям. Отметим, что на протяжении всего гимна композитор использует такую динамику, как *mezzo forte*, *forte* и в момент кульминации – *fortissimo*. Это предопределяет величественное звучание гимна, вызывающее ассоциации с торжественными моментами и массовыми мероприятиями, что делает его подходящим для широких аудиторий.

Анализируя первые две фразы (1-2 и 3-4 такты) Примера 1, становится очевидным, что Ван Гуанци хотел создать впечатление торжественности. Поэтому на сильных долях присутствуют устойчивые ступени, изложенные в таком порядке – III-III-I-V, где f2 третьего такта подчеркнута акцентом.

Третья (5-6 такты) и четвертая (7-8 такты) фразы, продолжающие развертывание музыкальной мысли, отличаются многократным повторением пунктирного ритма, подчеркивающего маршевое начало. Развертывание музыкального материала приводит к постепенному усилению звучания, отмеченное в нотах ремаркой *crescendo*. К особенностям события третьей фразы следует отнести кульминацию

на тоне е2 (не входящая в звукоряд пентатоники), звучащую ярко и свежо (см. пример 2).

Пример 2. Ван Гуанци. 《少年中国歌》 «Молодежная китайская песня». 5-9 тт [4, с. 19].

Фермата на ноте g в четвертом такте Примера 2 определяет окончание куплета, после которого следует припев. Его интонации вырастают из первого мотива куплета, но в этот раз они звучат более убедительно благодаря ремарке *energico*. Сила звучности вырастает до *forte*, каждый звук связан *legato* – все это воплощает триумфальное, победоносное настроение.

В музыке припева каждый слог звучит выразительно и приподнято. Об этом сообщает интонационно-ритмический строй мелодии, представляющей опору на звучание устойчивых ступеней и четвертных длительностей. Смещение акцентов и возникновение синкоп происходит в завершающих четырех тактах гимна в момент наступления всеобщего замедления и ожидания завершения произведения (см. пример 3).

Пример 3 Ван Гуанци. 《少年中国歌》 «Молодежная китайская песня». 10-15 тт [4, с. 19].



Резким диссонансом звучит интонация восходящей септимы в предпоследнем такте – это последняя кульминационная точка гимна, в которой выражается все накопленное напряжение предыдущих фраз. После продолжительного *ritenuto* следует естественное завершение сочинения в виде нисходящего движения к первоначальному тону *f*.

Говоря о мелодико-ритмических особенностях «Молодежного гимна Китая», следует отметить особенности сопровождения. В Примере 1 и Примере 2 наблюдается традиционный гомофонно-гармонический тип фактуры, в которой восьмые длительности в басу указывают на трепетное и взволнованное настроение. В то время как в припеве фактура меняет свой тип на хоральный, что привносит четкость, структурность и сосредоточенность звучания.



ЛИТЕРАТУРА



1. 朱岱弘. 王光祈音乐论著述评 / 朱岱弘 // 中央音乐学院学报. – 1983年. – 第1期. – 第72-74页. – Перевод библиографического описания на русский язык: Чжу Д. Комментарий к музыкальным произведениям Ван Гуанци // Журнал Центральной консерватории музыки. – 1983. – № 1. – С. 72-74.
2. Чжан Ц. О сохранении национального своеобразия в китайской вокальной музыке XX века // Университетский научный журнал. – 2021. – № 62. – С. 167-172.
3. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования. – 2017. – Т. 46. – С. 233-246.
4. 王光祈. 各国国歌评述 / 王光祈. – 海中华书局, 1926年. – 18-23页. – Перевод библиографического описания на русский язык: Ван Гуанци. Комментарии к государственным гимнам различных стран // Хай Чжунхуа. – 1926. – С. 18-23.

LU SHENGXIN

Graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

e-mail: 383802865@qq.com

ORLOV V.S.

PhD in Music (Cantab), Associate Professor

Institute of Music, Theater and Choreography

Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

e-mail: v.orlov05@gmail.com

PECULIARITIES OF VANG GUANGQI'S CHAMBER-VOCAL WORKS

ANNOTATION. The article examines the chamber-vocal works by the Chinese composer-musicologist Wang Guangqi (1892-1936), in which the revival and preservation of Chinese national music are of great importance. Within his compositions Wang Guangqi successfully applied various theoretical and methodological approaches. In addition to musicological research, Wang Guangqi is also an outstanding musician. He has a deep interest in music making and possesses a wide professional spectrum of competences. Wang Guangqi's creative legacy is predominantly in the vocal genres of song and opera. His special attention was paid to a musical hymn, a detailed analysis of which is presented in this article.

KEYWORDS: Wang Guangqi, composer-musicologist, chamber-vocal works, national music, anthem.

Со Цин

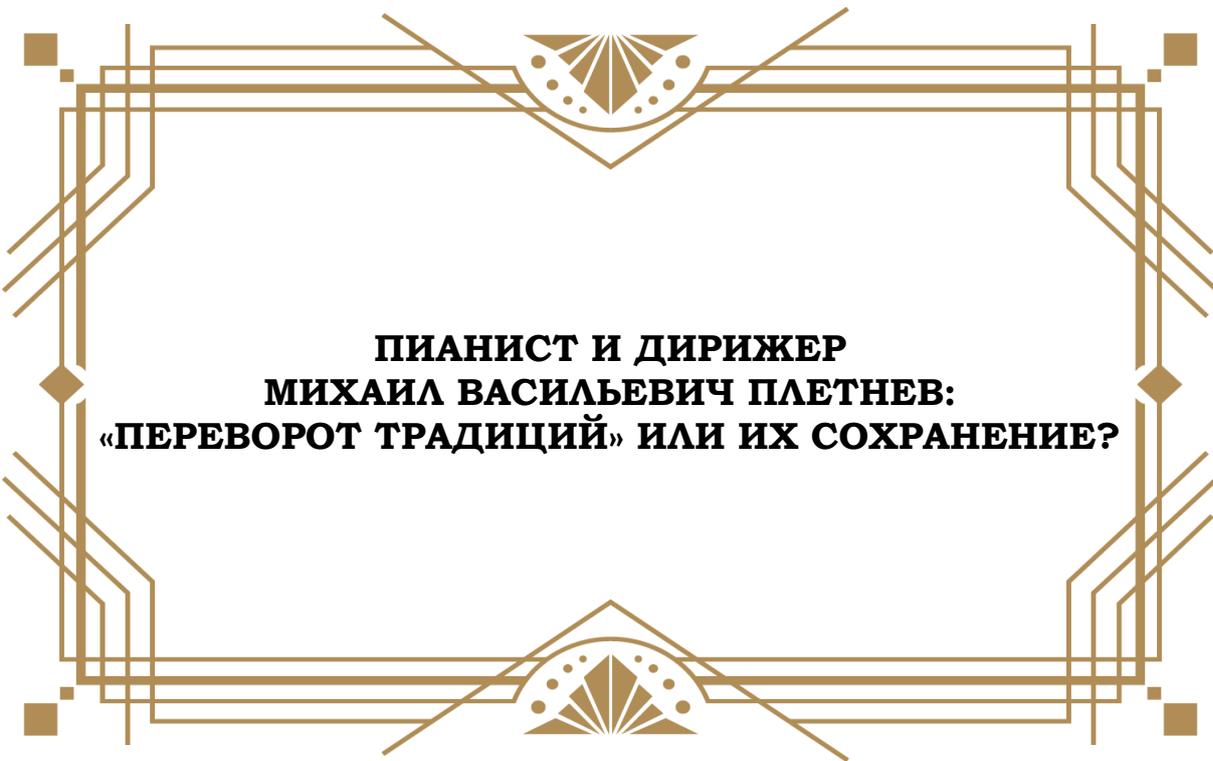
аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: SuoQing@rambler.ru

Зайцева М.Л.

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

e-mail: marinaz1305@mail.ru



**ПИАНИСТ И ДИРИЖЕР
МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ ПЛЕТНЕВ:
«ПЕРЕВОРОТ ТРАДИЦИЙ» ИЛИ ИХ СОХРАНЕНИЕ?**

Аннотация. Статья посвящена вопросам творческой деятельности выдающегося российского пианиста и дирижера Михаила Васильевича Плетнева. Авторами определены музыкально-эстетические принципы пианиста, выявлены особенности его исполнительской техники. На основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций фортепианного цикла «Детский альбом» П.И. Чайковского выявлено своеобразие трактовки музыкальной драматургии цикла М. Плетневым. Прослежена взаимосвязь методов исполнительской и дирижерской деятельности М.В. Плетнева, дана характеристика принципов его репетиционной работы в качестве дирижера Российского национального оркестра.

Ключевые слова: Михаил Васильевич Плетнев, Российский национальный оркестр, взаимосвязь методов исполнительской и дирижерской деятельности.



Михаил Васильевич Плетнев (род. в 1957 г.) – продолжатель классических традиций музыкального исполнительства. Выпускник Московской консерватории, лауреат множества престижных Международных конкурсов (в 1978 г. стал победителем, обладателем золотой медали VI Международного конкурса пианистов имени П. И. Чайковского).

Классические ориентиры исполнительского искусства М.В. Плетнева отражают его представление о том, что ценность классической музыки лишь возрастает с течением времени: «Классическая музыка, архитектура, живопись с каждым годом приобретают всё большую ценность. Мы имеем возможность обращаться к произведениям Баха, Чайковского, Рахманинова, Моцарта, Бетховена» [9]. Пианист считает, что фортепианная музыка закончилась на С. Прокофьеве, он не увлекается авангардными сочинениями, утверждая, что «жизнь коротка и лучше за это время что-то другое ценное выучить» [6].

Отвечая на вопрос об исполнительских трудностях, пианист отвечает, что боится «не найти атмосферу. Не найти звук» [6]. Исполнительский стиль, по мнению музыканта, не является результатом влияния некоей исполнительской школы: «Нейгауза музыка занимала как вид искусства, которым нельзя было заниматься, не имея определенных знаний, образования в других областях... Например, кто-то играл Бетховена, а Нейгауз говорил ему: "Как, вы не читали Канта???!". Игумнов был на это не способен, ему было важно, как ты держишь руку, какой у тебя звук» [7].

Исполнительская техника М. Плетнева, которой свойственна отточенность мелодических линий, артикуляционно-звуковая прозрачность и мелкопальцевая пассажность, воскрешает традиции исполнительской культуры классицизма. Парадоксально, но критики считают М. Плетнева антиподом и, в то же время, продолжателем исполнительских традиций «эстрадного», эффектного В. Горовица, которому музыкант посвятил целый тур, и обожаемого им пианиста-мыслителя С. Рихтера [2, с. 78].

Исполнительский стиль пианиста и дирижера Михаила Васильевича Плетнева основывается на широчайшей эрудиции, отличается балансом рационального и эмоционального. Как отметил член жюри Международного конкурса пианистов имени П.И. Чайковского американский пианист и педагог Ю. Лист, «у Плетнева сильный музыкальный ум, широкое мировоззрение, но это не значит, что он играет одним рассудком. У него есть тот баланс сердца и ума, который так необходим музыканту» [11]. Характерными чертами исполнительского стиля Народного артиста РСФСР М. Плетнева являются эмоциональная сдержанность, отсутствие внешних эффектов, сосредоточенность на точной передаче всех нюансов нотного текста. Плетнев – пианист-созерцатель, мыслитель.



Актуальность исполнительской практики В.А. Моцарта, Л. в. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа объяснялась тем, что она была непосредственным продолжением их композиторской деятельности. Обособление композиторской и исполнительской деятельности в современной концертной практике приводит к определенной художественной отстраненности музыканта. Тем не менее, наиболее крупные художественные достижения в области фортепианного искусства XX-XXI веков совершаются именно в ситуации этой опосредованности и независимости исполнительского и композиторского творчества. Наиболее ярко эта тенденция просматривается в творчестве музыкантов, стремящихся сохранить классические традиции исполнительского искусства (Михаила Плетнева, в частности). Фантазийно-импровизационное, творчески свободное отношение к нотному тексту уступает в творческой деятельности музыканта место пониманию необходимости ограничений интерпретаторской свободы. Личный эгоцентризм сменяется установкой на сдержанность эмоций, умаление пафосности. Вместо динамических и темповых преувеличений, эмоциональной экзальтации – внутренняя дисциплина, которая позволяет сосредоточить внимание исполнителя и слушателя на самом музыкальном звучании.

Схожих принципов исполнительства придерживается Александр Израилевич Рудин, Народный артист России, отечественный виолончелист, пианист, дирижер, руководитель академического камерного оркестра «Musica Viva», продолжатель классических традиций мирового музыкального искусства [5]. Плетнев следующим образом рассуждал о приоритете замысла композитора над свободной волей исполнителя-интерпретатора: «Когда ставишь классическое произведение, когда ставишь Чайковского, Верди, будь добр исполнить все, что написал автор. Потому что каждая нота имеет отношение к тому, что происходит. И если есть какое-то движение душевное, оно отражено в музыке» [7]. Это еще раз подтверждает важность сохранения классических традиций исполнительства в творчестве М. Плетнева. Отметим, что в 2005 году М. Плетневу присвоена премия Гремми за лучшее исполнение камерной музыки (сюита из балета «Золушка» С.С. Прокофьева в переложении для 2 фортепиано М. Плетнева, цикл пьес для 4 рук М. Равеля «Моя матушка – гусыня»).

Особое место в репертуаре музыканта занимает музыка П.И. Чайковского. Пианист известен исполнением и записью на диски всех фортепианных сочинений выдающегося русского композитора. Его трактовка «Детского альбома» П.И. Чайковского впечатляет переходом от формата простых пьес для детей к созданию панорамы мира детства, ярких картинок-впечатлений, в исполнении мастера окрашивающихся в легкие ностальгические тона. Данный цикл исполняли помимо

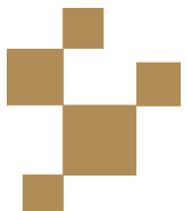


М.В. Плетнева такие мастера как Я.В. Флиер, В. Постникова, А. Бухтояров. Всем исполнителям присуще бережное отношение к замыслу композитора, воплощение особого направления музыки для детей, о котором писал Б. Асафьев, «Детский альбом» Чайковского имеет совсем особое направление – от взрослых к детям, но и с воспоминаниями, что самому было в детстве интересно, что занимало. Только вместо картинок в этой книжке — лирическая музыка. Она и иллюстрирует, и рассказывает, и думает, и мечтает» [1]. Однако если Флиер сохраняет авторскую последовательность цикла фортепианных миниатюр, то Плетнев допускает перестановки, создавая свою логику драматургического развития.

Особенно показательна перестановка финальных номеров цикла (№23 и №24, см. Таблицу): она позволяет исполнителю сделать арку с первой частью цикла («Утренняя молитва»), замкнув его на теме духовности как наиболее важной, глубинной для внутреннего мира ребенка и взрослого.

Рисунок 1. Сопоставительная схема расположения частей цикла «Детский альбом» (Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано), ор, 39 (1878) П. И. Чайковского и его исполнения М. В. Плетневым (изменения выделены курсивом).

Порядок расположения пьес в цикле «Детский альбом», (Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано), ор, 39 (1878) П. И. Чайковского	Порядок расположения пьес цикла «Детский альбом» (Двадцать четыре лёгкие пьесы для фортепиано), ор, 39 (1878) П. И. Чайковского в исполнении М.В. Плетнева
Утренняя молитва	Утренняя молитва
Зимнее утро	Зимнее утро
Мама	Игра в лошадки
Игра в лошадки	Мама
Марш деревянных солдатиков	Марш деревянных солдатиков
Новая кукла	Болезнь куклы
Болезнь куклы	Похороны куклы
Похороны куклы	Вальс
Вальс	Новая кукла
Полька	Мазурка
Мазурка	Русская песня



Русская песня	Мужик на гармонике играет
Мужик на гармонике играет	Камаринская
Камаринская	Полька
Итальянская песенка	Итальянская песенка
Старинная французская песенка	Старинная французская песенка
Немецкая песенка	Немецкая песенка
Неаполитанская песенка	Неаполитанская песенка
Нянина сказка	Нянина сказка
Баба-Яга	Баба-Яга
Сладкая греза	Сладкая греза
Песня жаворонка	Песня жаворонка
В церкви	Шарманщик поет
Шарманщик поет	В церкви

Денис Мацуев, вспоминая свои студенческие годы, выделял особое впечатление, которое на него произвела игра М. Плетнева: «Никогда не забуду свои студенческие годы, когда на втором амфитеатре Большого зала Консерватории я слушал все его сольные концерты. Это огромное событие, мастер-классы, и когда он оставил сцену как пианист практически на десять лет, мы словно осиротели все, потому что таких легендарных пианистов осталось буквально несколько человек» [3]. Причиной отхода от пианистической карьеры стали, прежде всего, ухудшение качества звука на новейших инструментах, что обусловило определенные трудности с подбором инструмента во время гастролей: «Мне надоело выходить на сцену, брать несколько нот и испытывать единственное желание: встать и убежать как можно дальше» [9]. Музыкант отмечает обиду от осознания того, что «новый имидж России не включает в себя то, чем Россия должна гордиться, кажется, в первую очередь – своей культурой. У людей лица меняются, когда они слышат имена Чайковского, Пушкина, Достоевского, Глинки, Прокофьева, Шостаковича» [10]. Однако нужного звучания композиций наших великих русских композиторов можно добиться, как отмечает музыкант, в маленьком городке Японии, но в России же почти все залы имеют «ужасную акустику, совершенно не приспособлены для концертного музицирования» [10].

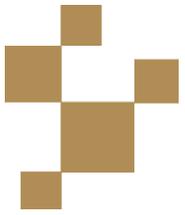


Сейчас музыкант выступает в трех сферах: пианист, дирижер, композитор. Еще в аспирантуре, обучаясь в классе профессора Льва Власенко, М. Плетнев дебютировал как дирижер. На пике своей пианистической славы, в 1990 году Михаил Плетнев создает Российский национальный оркестр (РНО), объяснив свои действия следующими словами: «Я не оставляю рояль, мне просто нужен инструмент большей мощности» [11]. Школа исполнительского мастерства стала основой дирижерской деятельности, в которую Плетнев внес принципы взаимослышания оркестрантов, передачи инициативы, почерпнутые из камерной музыки.

Оркестр Плетнева входит в двадцатку лучших мировых музыкальных коллективов, соперничая с прославленными Парижским национальным, Лондонским, Берлинским филармоническим оркестрами. Его концертную деятельность поддерживают и спонсируют известные звукозаписывающие фирмы (Pentatone, Deutsche Grammophon, Virgin Classics), заключившие с музыкантом долгосрочные контракты и оказывающие рекламную поддержку при помощи выпуска множества CD-дисков с записями исполнений музыкантом и его коллективом фортепианных и оркестровых сочинений.

В репертуар РНО входят сочинения зарубежных и отечественных композиторов (Л.В. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Г. Малера, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева и др.), а также авторские композиции Плетнева. То, что музыкант является не только исполнителем, дирижером, но и композитором, помогает ему создать яркую интерпретацию произведений. Как признавался музыкант, «для того, чтобы исполнять их хорошо, мне нужно думать, что я являюсь их композитором, я должен отождествить себя с ними. Мне необходимо их понять до мельчайших деталей и полюбить. То, что мне не нравится, я не исполняю» [8]. Влияние композиторского опыта на дирижерскую практику М.В. Плетнева отмечал А.Ю. Соболев: «всегда ощущаешь, как он охватывает внутренним слухом всю партитуру во время исполнения, идеально выстраивает форму» [12, с. 8].

При работе с РНО Плетнев в процессе репетиционной работы добивается тщательной проработки каждой фразы, достигая особой гибкости оркестрового звучания. После исполнения оркестром симфоний Бетховена критики и слушатели оценили новизну трактовки музыки венского классика как «переворот в традициях», «революционный переворот» [4]. Ученик Я.В. Флиера, Плетнев отличается особым вниманием к пианистическому и оркестровому звуку, что находит воплощение, в частности, в разнообразных туше, придающих агогическую гибкость и «дыхание» звучанию, трансформирующих масштаб звучания от камерного до оркестрального при игре на рояле и также способствующих метаморфозам темброво-акустического объема



оркестрового полотна [14, с. 139]. Показательно, что музыкант является лауреатом четырех государственных премий, а также лауреатом Платоновской премии (г. Воронеж, 2013 г.), присужденной за «глубину и гармоничность интерпретации мирового музыкального наследия». Музыканта отличает яркая виртуозность игры, что сказывается на дирижерских интерпретациях: по сравнению с другими интерпретациями, технически сложные разделы произведений П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина исполняются Русскими национальным оркестром под руководством М. Плетнева в более быстром темпе.

Показательно отношение М.В. Плетнева к аутентичному исполнительству, популярному в конце XX – начале XXI века (появление в 1990-х гг. британского общества виолы да гамба, японского барочного оркестра и камерного хора «Японская Бах-коллегия» под руководством Масааки Судзууки и т.п.). Плетнев считает, что современной аудитории сложно воспринимать аутентичную музыку [13, с. 38]. Для этого надо создавать соответствующие условия: подбирать небольшие старинные залы, иначе нарушается характерный исторический колорит звучания инструментов.



ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. – М.: Музыка, 1972. – [Электронный ресурс]. – URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev/asafiev_ch.htm.
2. Бобрин Д.С. Зайцева М.Л. Фортепианные концерты Панчо Владигерова: монография. – М.: Издательство «Научный консультант», 2022. – 166 с.
3. Галинская А. Дирижер, предугадывающий желания исполнителей: Михаил Плетнев принимает поздравление с 60-летием: репортаж / Новости культуры. Эфир от 14.04.2017 (10:00). – [Электронный ресурс]. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/173726/.
4. Кривицкая Е. Переворот в традициях // Газета «Культура». 08.06.2006.
5. Муравьева И. Остров блаженства: Интервью с А. Рудиным // Российская газета. 2010. №5342 (263). – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2010/11/22/rudin-poln.html>.
6. Плетнев М.В. Моим современникам удивить меня нечем: Интервью (Наталья Зимянина) // Театральный курьер, 2007. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.facebook.com/natalya.zimyanina/posts/589176717886047?fref=fb&pnref=story>.
7. Плетнев М.В. Нефть или Чайковский: Интервью (Ирина Муравьева) // Российская газета, 13 сентября 2013 г. – [Электронный ресурс]. – URL: www.rno.ru/rus/presspletnev.html.
8. Плетнев М.В. Я не слишком известный дирижер: Интервью Ирины Хаснаш / пер. с румынского // Adevarul, 25.09.2013 – [Электронный ресурс]. – URL: https://adevarul.ro/news/festivalul-george-enescu/interviu-mihail-pletnev-dirijor-sunt-putin-cunoscut-dirijor-1_5242dcf3c7b855ff56c3fb7b/index.html.
9. Плетнев М. В. Где взять Чайковских. Интервью // Аргументы и факты. Культура 24.06.2000. – [Электронный ресурс]. – URL: www.rg.ru/2013/09/13/pletnev.html.
10. Плетнев М.В. Мы представляем великих композиторов в неподобающих условиях. Интервью В. Олиферчук // Вечерний Челябинск. 29.10.2012. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://vecherka.su/articles/society/22724/>.
11. Плетнев Михаил: Персоны. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.classic-music.ru/pletnev.html>
12. Соболев А.Ю. Дирижерское искусство Михаила Плетнева в контексте его интерпретаций русской симфонической музыки: Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. – М., 2014. – 32 с.
13. Титова Т.М., Зайцева М.Л. Лейттематизм, лейтгармония и лейттема как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси // Искусство и образование. – 2024. – № 2 (148). – С. 36-41.
14. Чэнь Ж., Зайцева М.Л. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, – №4. – С. 138–148.

SUO QING

Graduate student of the
Department of Solo Singing and Choral Conducting
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: SuoQing@rambler.ru

ZAYTSEVA M.L.

Doctor of Art History, Candidate of Philosophical Sciences, Professor
Department of Solo Singing and Choral Conducting
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: marinaz1305@mail.ru

**PIANIST AND CONDUCTOR MIKHAIL VASILYEVICH PLETNEV:
“REVOLUTION OF TRADITIONS” OR THEIR PRESERVATION?**

ANNOTATION. The article is devoted to the creative activity of the outstanding Russian pianist and conductor Mikhail Vasilyevich Pletnev. The author defines the musical and aesthetic principles of the pianist, identifies the features of his performing technique. On the basis of a comparative analysis of the performing interpretations of the piano cycle “Children’s Album” by P.I. Tchaikovsky, the originality of M. Pletnev’s interpretation of the musical dramaturgy of the cycle is revealed. The article explores the interrelation of the methods of M.V. Pletnev’s performing and conducting activities as well as the principles of his rehearsal work as a conductor of the Russian National Orchestra.

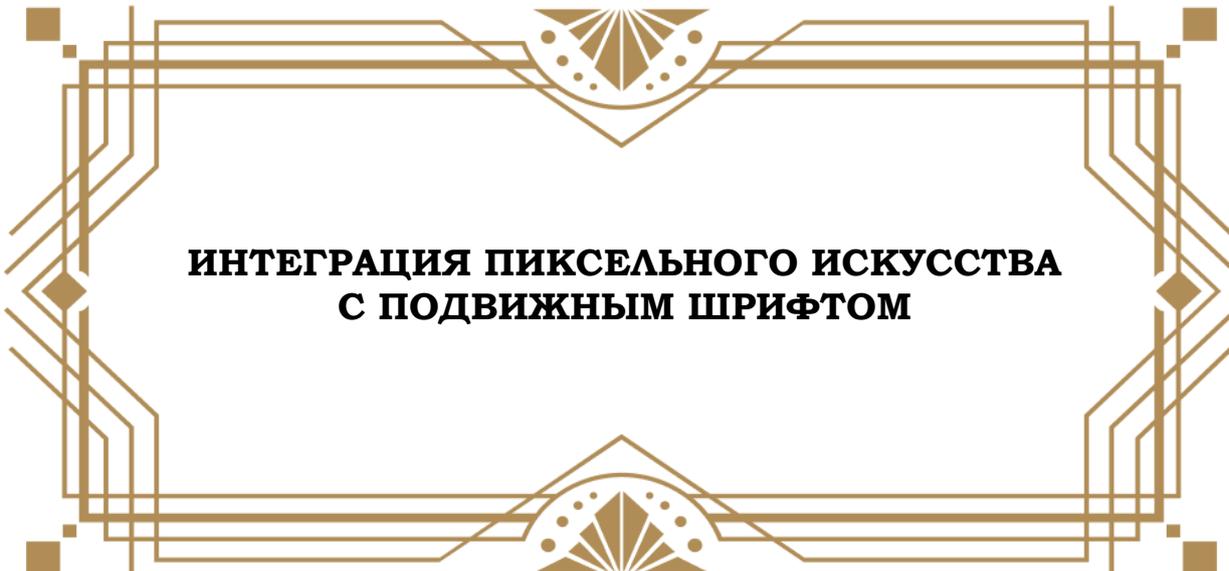
KEYWORDS: Mikhail Vasilyevich Pletnev, Russian National Orchestra, interrelation of methods of performing and conducting activities.

Сунь Цзятун

аспирант кафедры промышленного дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова»
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru

Брызгов Н.В.

кандидат искусствоведения
профессор кафедры промышленного дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова»



ИНТЕГРАЦИЯ ПИКСЕЛЬНОГО ИСКУССТВА С ПОДВИЖНЫМ ШРИФТОМ

Аннотация. Исторически печать была важным средством распространения информации и образования. Изобретение печатного станка позволило использовать его для изготовления и печати традиционных китайских книг. В настоящее время с развитием информационных технологий, традиционная типографская печать постепенно вытесняется, но каждая из них имеет свои особенности, и получаемые изображения имеют свои специфические черты. В случае с типографской печатью, с одной стороны, китайские художники, пропагандирующие китайскую традиционную культуру, показали ее актуальность для современного искусства; с другой стороны, китайские художники, представленные печатником Яном Хунвзем, связали пиксельное видение с технологией типографской печати. Поскольку иконография широко используется в жизни, пиксельные элементы стали источником вдохновения для некоторых китайских художников при создании своих работ, и в то же время они используют концепцию иконографии для создания нового выразительного языка типографской печати, а пиксельное видение получает новое выражение в живописи.

Ключевые слова: пиксельное изображение, ассоциация, типографская печать, база данных, процесс.



Процесс воспроизведения и распространения изображений, книгопечатание зародились в Китае очень рано. До изобретения фотоаппарата традиционная печать была важным средством распространения изображений и текстов. Изобретение подвижного шрифта стало великой технологической революцией в истории полиграфии. Изобретение глиняной типографской печати китайцем Би Шэном (970-1051 гг.) ознаменовало рождение книгопечатания подвижного типа, которое внесло важный вклад в распространение и обмен мировой культуры и представляет собой большую культурную ценность.

В XXI в., с появлением новых возможностей Интернета, распространяющих информацию об изображении, произошел переход от бумажного к электронному распространению изображения, от одной структуры изображения – к междисциплинарной интерпретации изображения. Традиционное ремесло также изменилось – от практичности к многогранной визуальности. Пиксели стали визуальной формой электронного изображения, и художники стали использовать пиксельное видение для создания своих работ. Практический процесс печати стал символом для живописи, инсталляции и даже целых художественных концепций.

1. ТЕХНИКА КНИГОПЕЧАТАНИЯ С ПОМОЩЬЮ НАБОРНОГО ШРИФТА.

Использование печатного станка было основано на разделении целой страницы текста или изображения на частичные модули для формирования целого, чтобы повысить эффективность и гибко расположить модули для повторной печати. То же самое справедливо и для современных изображений, где пиксели эффективно генерируются в постоянном потоке, а постоянно обновляемые изображения могут быть представлены в интуитивно понятной и динамичной форме.

В китайской полиграфии подвижный шрифт является технологическим новшеством гравюры. Алмазная сутра (рис.1) – единственная из сохранившихся до наших дней ранних китайских печатных изданий, которая имеет четкую и полную дату собственной гравировки (Рис.1.).

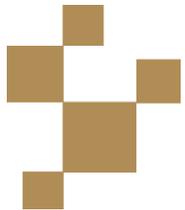
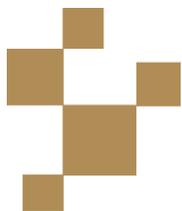


Рис. 1. Гравюра «Алмазной сутры» (частично) Бумага, гравированная, 533,3×333,3 см. Девятый год правления И Цзун Сянь Тун династии Тан (868 г.). Этот том первоначально находился в коллекции Пещеры 17 в Дуньхуане (Китай), а в настоящее время хранится в Британской библиотеке в Лондоне (Англия).

Кроме того, китайские археологи обнаружили феномен типографской печати в печатях династии Цинь. Идея печати подвижным шрифтом существовала уже в то время. Тот факт, что «подвижный шрифт» на разных керамических сосудах идентичен, доказывает, что на разных мерных сосудах печатался один и тот же набор «символов» [16]. Помимо оттисков на керамике, аналогичные случаи встречаются и на бронзе. Надпись на дне бронзового сосуда «Циньгун Гуй» (рис.2.), относящегося к государству Цинь, примерно, к периоду Весны и Осени, была, по всей вероятности, отлита с помощью «перемещаемых символов», отпечатанных на глиняной модели, причем «отдельные иероглифы лепились на глиняную модель, однако расположение их было неаккуратным и видны следы, что является показателем дотипографской печати» [13].

Полный текст свитка сутры, прекрасно выгравированные иллюстрации, искусная техника гравировки текста ножом, ровный цвет краски и четкая печать свидетельствуют о том, что это произведение более поздней полиграфической техники, а отнюдь не продукт ранней стадии развития печатного станка [10]. Преимущество подвижной печати перед гравированием заключается в том, что она более эффективна при печати больших объемов за один раз: «Если печатается всего три или две книги, то этот способ печати не считается простым; если же печатаются десятки, сотни или тысячи книг, то работа идет быстрее»; во-вторых, типографская печать может осуществляться непосредственно с наборной формы, что экономит средства, в отличие от гравирования, которое вырезается на пластине; во-третьих, типографская печать может печататься непосредственно на пластине, что экономит средства, в отличие от гравирования, которое гравировается на пластине. В отличие от гравировки,



которая выполняется на целой пластине, типографскую печать можно легко менять [15], можно увидеть преимущества печати подвижным шрифтом в пиксельных изображениях. Печатание типографской печатью постоянно совершенствовалось, в основном, касательно процесса создания и материала, развиваясь от глиняной печати до деревянной. Например, в работе Шэнь Куо¹, «Записи бесед в Мэнси», где говорится, что печатание подвижным шрифтом началось с Би Шэна в эпоху династии Сун, и «Книга земледелия» Ван Чжэня², согласно которым деревянный подвижный шрифт широко использовался в эпоху династии Юань [3]. Технология и процесс печати на дереве были впервые зафиксированы ученым Ван Чжэнем из династии Юань и стали известны последующим поколениям. Ван Чжэнь подробно описал весь процесс печати деревянным шрифтом в «Книге земледелия» и рассказал, что потратил два года на изготовление набора подвижного шрифта, а уже через месяц набрал и отпечатал сто экземпляров «Книги земледелия» [1]. Типографская печать пикселями, как утверждают художники гравюр, например, Ян Хунвэй, который упоминается в тексте, имеют свои «базовые» способы создания кадров изображения. Ван Чжэнь создал «базу данных» изображений, которые по мере необходимости набирались для создания новых изображений.



Рис. 2. Топография надписи на крышке Циньгун Гуй.

Целесообразно рассматривать эти отдельные печати как пиксельные точки или изображения на печатях как пиксельные смайлики, которые можно связать с работой Тан Сюэина [7; 8].

2. АССОЦИАЦИИ ПИКсельНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ – ЕДИНСТВО И ПОВТОРЯЕМОСТЬ.

2.1 ТИПОГРАФСКАЯ ПЕЧАТЬ И МОЗАИКА ОСНОВАНЫ НА ПИКсельЯХ.

¹ Шэнь Куо (1031-1095, Цяньтан, Чжэцзян) – китайский ученый и государственный деятель периода правления династии Северная Сун, главным трудом которого является «Записи бесед в Мэнси».

² Ван Чжэнь: Ван Чжэнь (1271-1333, Дунпин, Шаньдун) – агроном династии Юань, изобретатель печатания типографическим шрифтом.



Китайская традиционная типографская печать и традиционные мозаичные фрески – исторические художественные ремесла. В целом, они представляют собой композиции в виде правильных геометрических квадратов или неправильных цветочных блоков, объединенных в конкретные, узнаваемые образы.

Пиксели в мозаике. Искусство мозаики с пиксельным изображением имеет давнюю историю. Принято считать, что шумеры на Месопотамских равнинах начали изготавливать ее еще в 4000 г. до н.э. [14], и что каждый цветочный блок и точка – это отдельный цвет, а при расположении их в картине они образуют красочную и специфическую форму. Художники-неоимпрессионисты XIX в. Сера и Синек создали пуантилистский метод живописи и научно обосновали его как метод, который напоминает сочетание цветочных точек в мозаике: разбивая пейзаж на отдельные цветочные точки, упорядоченно располагать их в соответствии с принципами свето- и цветообразования и используя «визуальное смешение» для создания отношений цвета и формы. В пиксельном видении электронного изображения можно обнаружить аналогию мозаики, метод точечной цветочной живописи для представления той же картины, но расположение электронных пикселей более аккуратное и регулярное. Они формируют изображение, которое издали кажется четким и конкретным, но вблизи представляет собой мириады абстрактных и независимых цветочных блоков (рис.3.)³, больше похож на картину, сложенную из живых символов.



Рис. 3. Фрагмент печатной копии «Сутра созерцания Будды Амитофы», напечатанной типографским шрифтом из глины Сун в стиле гирато. Обнаружен в пагоде Белого слона в Вэньчжоу и хранится в Музее Вэньчжоу.

³ Считается, что это самый ранний из существующих видов подвижного шрифта.



Ширина 13 см, высота 8,5-10,5 см, бумага желтоватого цвета, жесткая и мягкая по текстуре, письма расположены по дуге. В этой же башне были найдены артефакты эпохи Северной Сун, которые первоначально были идентифицированы как глиняные подвижные иероглифы Сун. Позднее археологи подтвердили, что они относятся к периоду Западной Ся, и, используя изобретенную Бишенгом технологию глиняной типографской печати, создали печать Западной Ся «Сутра Будды Вималакирти» (рис.4.) из найденных изображений и текстовой комбинации – это самая ранняя в мире из сохранившихся глиняных типографских печатных форм.

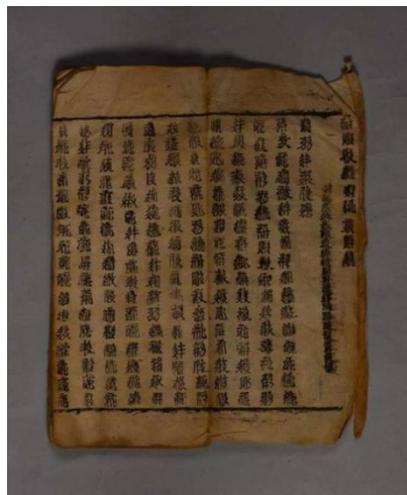


Рис. 4. «Сутра Будды Вималакирти» (частично). Отпечатано на бумаге с подвижным шрифтом на глине с 54 сторон, каждая сторона 28x12 см, Музей Западного Ся. Его раскопки имеют большое значение для изучения изобретения и применения типографского шрифта [2; 12].

Пиксели в подвижной печати. Упомянутая в статье работа Шэнь Куо «Записи бесед в Мэнси» является самой ранней записью о «типографской печати», в которой зафиксирован самый ранний процесс и способ производства «печати» [11]. Принцип типографской печати аналогичен принципу мозаики, а также похож на базу данных пикселей, в которой текст или структура изображения не зависят друг от друга. Когда «данные» располагаются в другом порядке, создаются разные изображения. Таким образом, изображение печати и пиксельное изображение имеют дублирующую функциональность: во-первых, каждый модуль имеет независимый номер и слово, как и пиксель в настоящее время, и одна и та же последовательность нумерации имеет разное содержание для разных изображений; во-вторых, печать типографского типа – это реальное печатное изображение, а пиксель – виртуальная копия, и то и другое связано с созданием множественности. Можно сказать, что пиксель генерирует виртуальное изображение, чтобы



сделать печать физических изображений более интеллектуальной, эффективной и динамичной, разница между ними – как между искусственным и электронным интеллектом, печать подвижного типа сохраняет следы искусственного художественного творчества. Сочетание типографской печати и пикселей имеет современный художественный характер: плоское пиксельное видение типографского шрифта – это эффект плоских отпечатков, которые он печатает, а трехмерное пиксельное видение – это работа гравюры или инсталляции. Текст сам по себе является картинкой – расположение строк и сегментов текста, размер шрифта, структура текста становятся картинками. Текст – это символ, а каждый живой символ – это пиксельная точка; в таком случае можно представить себе эту картину как пиксельную фотографию.

Лу Фу⁴ на основе работ Бишэна создал и изобрел способ печатания книг глиняными пластинами типографского типа, подробно описав данный процесс в книге «Сборник двадцати одной истории в популярном изложении» (рис.5), то есть сначала необходимо изготовить буквы подвижного типа из глины, а затем сделать из них глиняные пластины для печатания книг [4].



Рис. 5. «Сборник двадцати одной истории в популярном изложении» напечатан типографским шрифтом на глине в период Юнчжэн династии Цин (частично). Автор: Лу Фу из династии Цин, скреплен проволокой.

Книга является самой ранней из сохранившихся, напечатанных глиняным типографским шрифтом. Если смотреть на это изображение через призму живописи, то в нем присутствует определенная упорядоченность: каждый фрагмент текста и узора похож на пиксель, есть вариации размера шрифта, изменения в линиях, заполненные или оставленные пустыми композиции.

⁴ Лу Фу: (1671-1742, Синьчан, Чжэцзян) – писатель династии Цин.



В наше время метод печати типографским шрифтом с красящими модулями перекликается с полиграфией, и китайский печатник Ян Хунвэй случайно объединяет печать типографским шрифтом, полиграфию и пиксели, используя полиграфию, традиционный метод живописи для взаимодействия с современными методами⁵.

2.2 ПОВТОРЯЕМОСТЬ ЗРИТЕЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ.

Подвижный шрифт может быть использован повторно, как и пиксельное изображение, необходимо только переставлять и комбинировать элементы, что позволяет печатать различные слова или узоры. Перепечатывание, при которой готовый типографский шрифт может использоваться повторно, позволяет значительно снизить затраты на верстку и повысить эффективность при больших объемах печати. Данный метод более эффективен и точен, чем ручной набор, и может носить массовый характер, что значительно повышает эффективность и качество печати. Визуальный и технологический процесс типографской печати демонстрирует множественность, гравюра и типографская печать связаны между собой, в обоих случаях трафаретная печать осуществляется с помощью множественности, и Ян Хунвэй, знакомясь с древесными материалами, открыл принцип множественности, который позволяет создать целый набор систем для производства изображений [9]. Например, он изготавливал блоки из дерева одинакового размера или отливал формы из нескольких квадратов акрила или нержавеющей стали, а затем компоновал эти формы в различные узоры или изображения. В своем концептуальном проекте Ян Хунвэй объединяет модульность живых персонажей с «единичным пикселем» компьютерного экрана. В своей работе (рис.6) он представил комбинации одного и того же ксилографического модуля, только расположенного в разном порядке и образующего два вида изображений.

⁵ «Пиксельный анализ» Ян Хунвэя расшифровывает традиционную ксилографию в диалоге с «Современностью» Сюй Бина // Искусство Китая. 11.11.2015. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/4GX-x8JLk9mCmcJSutg59Q>.

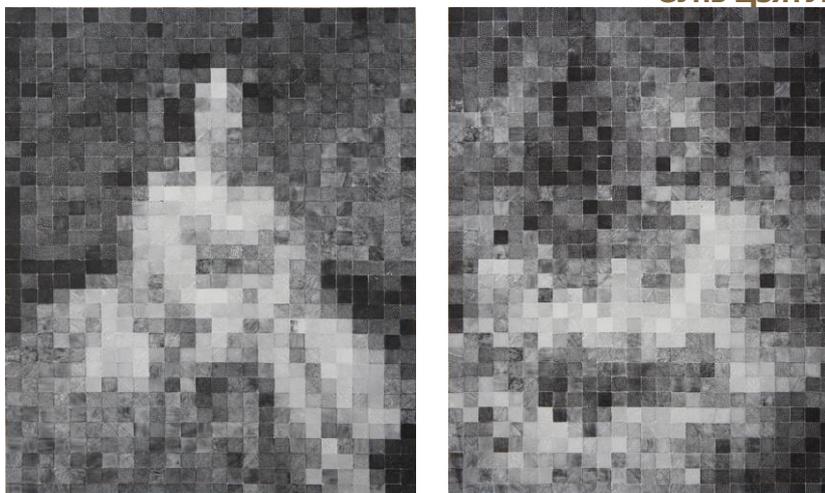
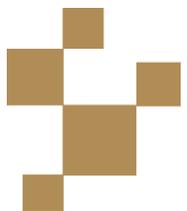


Рис. 6. «Анализе пикселей № 1» Ян Хунвэй. Ксилография по дереву, 100x80 см, 2015 [17].

Можно сказать, что в некотором смысле художник создал новый набор «живых образов» для представления единичного пикселя изображения.

3. Отпечатки, ПИКСЕЛИ, СВЯЗАННЫЕ С ПРЕДСТАВЛЕНИЕМ ТИПОГРАФСКОЙ ПЕЧАТИ.

3.1 ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ВИДЕНИЯ И МАСТЕРСТВА ПРИ ПЕЧАТИ ЖИВЫМИ СИМВОЛАМИ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ Ян Хунвэй).

Ян Хунвэй, профессор Центральной академии изящных искусств, является приверженцем китайской гравюры и инсталляции, использующей пиксельное видение. Общая идея его работ основана на технике подвижного шрифта в традиционной китайской культуре, и он использует пиксельное зрение для применения живописи (гравюры), объединяя композиционные принципы подвижного шрифта, мозаичной традиционной настенной живописи и пуантилизма, а также наделяя традиционный процесс типографской печати концепциями современного искусства и новыми функциями, успешно трансформируя и адаптируя репликативные характеристики гравюры на дереве в художественный метод с современными концепциями⁶.

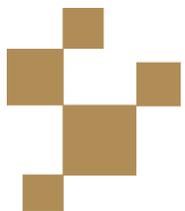
Анализ пикселя, ПРЕОДОЛЕНИЕ ГРАНИЦ СРЕДЫ, ИЗОБРАЖЕНИЯ.

Использование формы пикселей для расширения границ гравюрной экспрессии, выражение живописной природы пикселей в современном искусстве направлено на соотнесение с реальной сценой через виртуальные данные.

Представляя свою работу, Ян Хунвэй сказал: «Печать была изобретена для удобства, скорости и экономии ресурсов, с одной стороны,

⁶ Технология, мышление и проблемы в творчестве Ян Хунвэй // Чжучжонг Музей искусства. 27.08.2018. – [Электронный ресурс]. –

URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/5iXRP6kK04PTbIX30Im9mA>.



а с другой стороны, она требует больше ресурсов и больше финансовых затрат» [6; 19]. Типографская печать – это древний способ печати, ответвление традиционной китайской печати и усовершенствование гравированной печати. Сначала изготавливается форма для реверсивного набора одного иероглифа, затем иероглиф выбирается в соответствии с рукописью, укладывается в лоток для иероглифов, наносится краска и производится печать, после печати форма снимается и сохраняется для повторного использования при следующем наборе. «Вся идея серии работ «Пиксельный анализ» (рис.7) берет свое начало от печати подвижным шрифтом в традиционной китайской культуре.

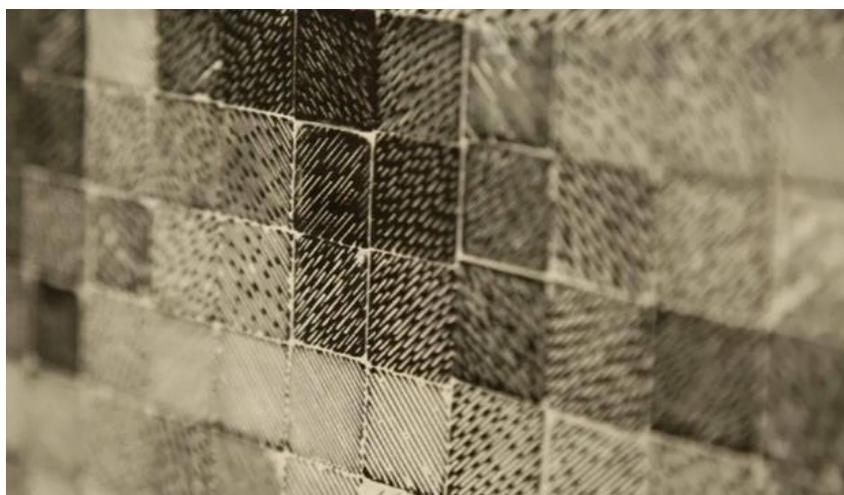


Рис. 7. Серия «Пиксельный анализ» (частичная). Отпечатки с использованием метода печати типографским шрифтом.

Окончательное создание огромной базы данных пиксельных модулей, подобно компьютерному бэкенду, больше похоже на ремесло. В настоящее время серия имеет в общей сложности 30 000 больших и малых деревянных блоков, вырезанных от 100 процентов до сотых долей процента различных оттенков серого, каждые пять оттенков цвета как цветовая шкала, всего выгравировано 20 оттенков серого [18]. Существует 7 процессов для создания каждого деревянного блока.

Работы Ян Хунвэя, посвященные пикселям, такие как «Анализ пикселей», «Неопределенные пиксели» (рис.8) и «Археология письма» (рис.9), выполнены с использованием процесса типографской печати.

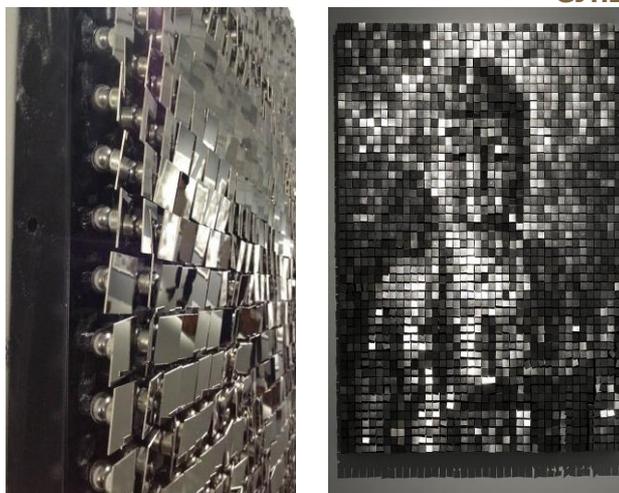
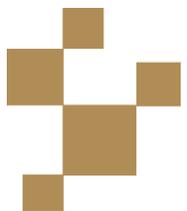


Рис. 8. «Неопределенные пиксели», Ян Хунвэй.
Инсталляция: нержавеющая сталь, магнит, размеры переменные, 2015 г.

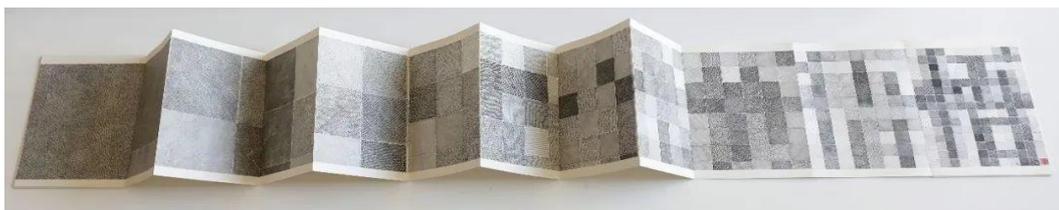


Рис. 9. «Археология письма» Ян Хунвэй Ксилография, 30 см × 288 см, 2015 г.

Печать подвижным шрифтом – это не только ремесло, она становится открытой и трехмерной, а искусство, изображение, архитектура и инсталляция могут объяснить и расширить пиксельное изображение. Поэтому в современную эпоху его функциональность может быть преобразована в визуальную, декоративную, интерактивную и даже более функциональную. Он становится новым базисом, образным символом или предметом искусства. Приведенные ниже примеры отражают практически современную интерпретацию китайской традиционной культуры.

В инсталляции-эксперименте Ян Хунвэя «Неопределенные пиксели» работа «Создание чего-то из ничего» (рис.10) представляет собой попытку преобразования материалов с помощью понятий «пиксель» и «живое изображение» [5].

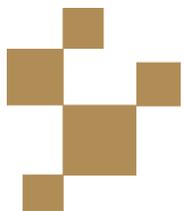


Рис. 10. «Создание чего-то из ничего» Ян Хунвэй. Инсталляция: нержавеющая сталь, магнит 180 смх162 см, 2020 г.

Регулируя угол отражения тысяч листов нержавеющей стали, можно получить цветовые оттенки пространственного окружения, которые, объединяясь, образуют четкий и законченный образ [18]. Прикрепленные к магнитному шарик, металлические пластины должны быть вручную отрегулированы зрителем, и при определенном расстоянии и угле преломления света на железных пластинах появится портрет Конфуция, образуя тем самым современный диалог с конфуцианскими мудрецами. Пиксели располагаются и наслаиваются в трехмерной субстанции, что должно стать проверкой зрения и чувств, проведенной Ян Хунвэем перед созданием работы, чтобы трехмерный эффект инсталляции передавал зрителю слишком много интерактивности.

В современную эпоху изображений технология типографской печати приобретает все большее значение: печать – это уже не просто традиционное ремесло, а изображение, состоящее из бесчисленных модулей, собранных в текущий образ с точки зрения пиксельного зрения. Можно анализировать процесс подвижной печати в рамках других дисциплин или категорий, и он становится более открытым и трехмерным. Образ становится более динамичным, как символ традиционной культуры, нашей цивилизации, искусства, мастерства, образов, которые динамичны, подобно тому, как процесс печати типографским шрифтом имеет различные значения с течением времени. Он имеет чрезвычайно тесную связь с окружающей средой или полностью зависит от факторов среды, в которой функционирует. Динамика изображения легко сочетается с пиксельным элементом изображения. В настоящее время цифровые технологии распространены повсеместно, пиксели составляют все виды информации о нас, фотографиями можно управлять, статьи можно изменять с помощью электронных документов,



содержание легко изменить в одно мгновение, и вся информация может плавно изменяться.

Как великое и древнее китайское традиционное ремесло, подвижная печать продолжает трансформироваться по сей день. В век изображений она обрела современный художественный язык, превратившись из однофункциональной в более наглядную и интерактивную. Каждый деревянный блок типографского шрифта рассматривается как пиксельная точка, а плоский визуальный образ печати трансформируется в трехмерный, динамичный визуальный образ искусства или интерактивную инсталляцию. В дисциплинарном аспекте сочетание печатного материала процесса типографской печати с пиксельным видением современных изображений расширяет границы техники печати типографским шрифтом, поэтому целесообразно интерпретировать процесс печати и представленные в нем изображения глазами современного искусства, или даже изучать процесс печати типографским шрифтом с точки зрения других дисциплин и междисциплинарности, симулируя развитие новых техник типографской печати. В современной жизни печать становится образом, символом традиционной культуры, который наделяется идеологическими понятиями, в том числе и художественными, приводя к тому, что другие традиционные виды искусства или ремесла могут сочетаться с современным искусством, чтобы зрители могли лучше приблизиться к традиционному ремеслу, ощутить искусство, взаимодействовать с ним и создавать его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Чжэнь. Ван Юйху, школа. Книга по земледелию – Разные записи – Изготовление живых иероглифов для печати каллиграфии. М.: Пекин: Сельскохозяйственное издательство, 1981. 437-440 с.
2. Лотар Леддерозе. Перевод: Чжан Цзун и др. Все: модульность и масштабное производство в китайском искусстве. М.: Пекин: Жизнь. Чтение, Книжный магазин «Синьчжи Саньян», 2012. 4 с.
3. Ло Чжэньшуй. Предисловие к текстам Сюэтана цзиньши: Том 2: Послесловие к мерам крыш из династии Цинь. Сборник Ло Сюэтана. Г.: Ханчжоу: Издательство «Силин Иньшэ», 2005. Том 2 с.
4. Лю Сяоли. Сохранение и консервация древних книг: Музей «Павильон Тяньи» приобретает два вида драгоценных старинных книг, воспроизводящих печать подвижным шрифтом // Книжный коллекционер. 2021. 09.20. Ст. 120
5. «Пиксели: пределы восприятия» – Лю Хэ: Обзорная статья // Центральная академия изобразительных искусств. 14.10.2017. – [Электронный ресурс]. – URL: https://i.cafa.edu.cn/sub_artist/fn/ac/?a=110968501324 (дата обращения: 15.06.2024).



6. «Пиксельный анализ» Ян Хунвэя расшифровывает традиционную ксилографию в диалоге с «Современностью» Сюй Бина // Искусство Китая. 11.11.2015. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/4GX-x8JLk9mCmcJSutg59Q>
7. Тан Сюэин – Лингвистический мир портретной литературы // Издание. 03.08.2021. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/5--HjjXvCynZ4qi0cdM7Xw> (дата обращения: 15.06.2024).
8. Тан Сюэин: Портретный текст // Художник Чунчжэнь. 16.06.2020. URL: <https://www.trueart.com/news/374590.html> (дата обращения: 15.06.2024).
9. Технология, мышление и проблемы в творчестве Ян Хунвэй // Чжучжонг Музей искусства. 27.08.2018. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/5iXRP6kK04PTbIX30Im9mA> (дата обращения: 15.06.2024).
10. Чжан Шудун, Пань Дуои, Чжэн Руси и др. Всеобщая история китайской печати. М.: Тайбэй: Литературно-просветительский фонд печати и связи «Синьцай», 2004. 165 с.
11. Чжан Шудун, Пань Дуои, Чжэн Руси и др. Всеобщая история китайской печати. М.: Тайбэй: Литературно-просветительский фонд печати и связи «Синьцай», 2004. 92 с.
12. Чжан Шудун, Пань Дуои, Чжэн Руси и др. Всеобщая история китайской печати. - М.: Тайбэй: Литературно-просветительский фонд печати и связи «Синьцай», 2004. 397 с.
13. Шан Чэнчжо. Поход Цинь Гун Гуй // Фен Гуожуй. Циньская посуда, обнаруженная в Тяньшуге. Г.: Книжное издательство «Луннань», 1944. С. 2.
14. Шао Дачжэнь. Энциклопедия китайского изобразительного искусства: X-Z. М.: Китай, Народное издательство изобразительного искусства, 2009. 1703 с.
15. Шэнь Куо. Ху Даоцин, корректура. Записи бесед в Мэнси: том 18. М.: Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 1987. 597 с.
16. Юань Чжунъи, Лю Юй. Керамические тексты Цинь: следующая часть. М.: Пекин: Издательство культурных реликвий, 2009. 596-618 с.
17. Ян Хунвэй. Выставка в процессе работы: «Пределы просмотра - выставка работ Ян Хунвэя» Диалог двух ксилографов: Сюй Бин и Ян Хунвэй // Арт Маркет. 2018. № 09. С. 118.
18. Ян Хунвэй: «Техники, проблемы, концепции - создание собственных методов работы» // Международный консорциум колледжей по полиграфии. 25.02.2022. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://iapa.cafa.edu.cn/iapa/c/?s=3414358> (дата обращения: 15.06.2024).

SUN JIATONG

Graduate student of the department of Industrial Design
Russian State University of of Design and Applied Arts
named after. S.G. Stroganov
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru

BRYZGOV N.V.

Candidate of Art History, Professor
Department of Industrial Design
Russian State University of of Design and Applied Arts
named after. S.G. Stroganov

INTEGRATION OF PIXEL ART WITH MOVABLE TYPE

ANNOTATION. Historically, printing has been an important means of disseminating information and education. As the printing press had been invented, it was used for production of traditional Chinese books. Currently, with the development of information technology, traditional typographic printing is gradually being replaced, but each of them has its own characteristics, and the resulting images have their own specific features. In the case of typographic printing, on the one hand, Chinese artists promoting Chinese traditional culture showed its relevance for modern art; on the other hand, Chinese artists, represented by printer Yang Hongwei, linked pixel vision with letterpress technology. Since iconography is widely used in life, pixel elements have become a source of inspiration for some Chinese artists when creating their works, at the same time they use the concept of iconography to create a new expressive language of typographic printing, and pixel vision gets a new expression in painting.

KEYWORDS: pixel image, association, typographic printing, database, process.

Сунь Цзятун

аспирант кафедры промышленного дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова»
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru

Брызгов Н.В.

кандидат искусствоведения
профессор кафедры промышленного дизайна
ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный
университет им. С.Г. Строганова»

ПИКСЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В ОБЩЕСТВЕННЫХ МЕСТАХ КИТАЯ

Аннотация. До появления в Китае концепции общественного искусства дизайн общественных мест в Китае был в основном функциональным и монументальным. Когда у людей появилась концепция общественного искусства, они постепенно меняют функциональность на эстетичность и интерактивность, что также отражает трансформацию образа жизни людей. С развитием городов происходит большое количество реконструкций старых городов и строительство общественных мест, люди осознают необходимость придания общественным местам более выразительного характера. Наступление эпохи изображений привело к тому, что в общественном искусстве стало больше интерактивных и творческих визуальных элементов. Пиксели стали одним из типичных инновационных и ретро-элементов в строительстве общественных мест, и эти пиксельные визуальные элементы в большом количестве присутствуют в местах общественного искусства. В данной статье показаны работы с пиксельной визуальностью в отечественных общественных местах в Китае, которые, возможно, не являются типичными, но являются воплощением создания общественного искусства в Китае; показано, как создатели пикселей применяют их в общественном искусстве, и как они формируют рефлексию осознания общественного искусства под взглядом зрителя.

Ключевые слова: общественное искусство, пиксельный арт-пейзаж, трансформация общественного пространства, взаимодействие со зрителем, осмысление сознания.



развитием технологий изображение на экране выглядит все более реалистичным, из кубиков постепенно превращается в детализированное изображение. Однако в последние годы наблюдается возвращение к ретро-стилю. Люди, кажется, устали от детализированных изображений, их эстетические требования к изображениям также повысились, преследуя творческое восприятие. Абстрактный смысл пиксельной визуализации контрастирует с традиционной реалистичностью и целостностью изображения. Художественное творчество и простота геометрических форм хорошо вписываются в современное общество, стремящееся к эффективности и минимализму, поэтому классическое пиксельное изображение вновь обрело популярность. В то же время появление работ с пиксельными элементами в коммерческих помещениях и общественной среде, о чем будет сказано ниже, ускорило продвижение этого выразительного вида искусства в жизнь широких масс и сделало его популярным художественным стилем. Общественный характер экономики совместного использования усилился, общественные произведения не ограничиваются практической функцией, люди охотно принимают интерактивное общественное искусство – произведения с высокими требованиями к визуальности и развлекательности. Слияние виртуальных и реальных сценариев позволяет зрителям активно участвовать и быть вовлеченными в работу посредством интерактивных, игровых действий. Такие работы позволяют зрителям приблизиться к искусству, которое перестает быть сложным для понимания и становится более доступным для широкой публики.

1. «Рукопожатие» поселке городского типа – Пиксели для консенсуса и признания.

По сравнению с процветающими городами с развитой инфраструктурой типичной архитектурной формой городских деревень являются густонаселенные и плохо спланированные здания, которые в шутку называют «рукопожатными»¹ из-за близкого расстояния между ними.

Технология, используемая в интерактивной инсталляции (Рис.1.), зависит не от того, является ли она самой передовой или нет, а от творческого подхода и подходящего способа реализации, что является ключевым фактором для достижения наилучшего эффекта взаимодействия [2].

¹ Рукопожатные здания: здания, расположенные слишком близко друг к другу, поскольку расстояние между ними не соответствует национальным нормам Китая. Чаще всего встречаются в старых городских районах.

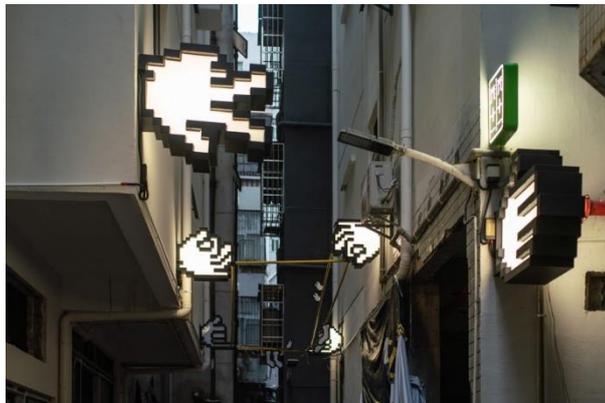
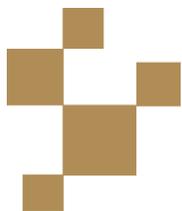


Рис. 1.

Дизайнеры использовали слово «рука» в качестве вдохновения для дизайна, что является двойным смыслом: ассоциация «жеста руки» из «здания рукопожатия» и введение пиксельных эмоji (эмодзи – визуальное изображение эмоции, применяется в общении с помощью коммуникационных устройств) элементов позволило серии жестовых установок появиться в переулках. Она включает в себя традиционную китайскую народную игру в переворачивание цветочных веревок² и современный язык жестов, которые сближают соседей и зрителей, что делает инсталляцию более популярной и стремится пробудить жизнеспособность района и создать атмосферу искусства. Таким образом, в 2019 году был завершен проект инсталляции в районе жилых домов в квартале Юйтянь района Футянь города Шэньчжэнь.

Консенсус и эстетика народного признания, пиксельный эмоji – это классический символ изображения (Рис.2), а пиксели – это классические элементы, из которых состоят эти символы.



Рис. 2

² Игра в переворачивание цветочной веревки: это народная детская игра, которая распространена в Китае и была популярна в 60-80-х годах XX века.



Дизайнеры, адаптируясь к местным условиям и сталкиваясь с жителями района разного возраста и разного рода людьми, разработали приемлемые для жителей инсталляции пиксельных символов, а различные формы типичных жестов являются общим и понятным для всего населения способом общения, который может взаимодействовать со всеми жителями и сближать их (Рис.3).

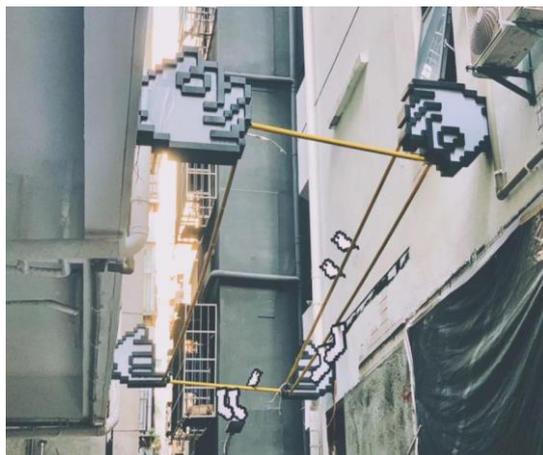


Рис. 3.

Из-за узких и темных проходов между зданиями защитные решетки дверей и окон на проходах, сушильные шкафы, кондиционеры, сложные провода, электрические коробки и трубы также являются факторами, которые нельзя игнорировать при реконструкции. Задача проектировщиков состояла в том, чтобы минимизировать использование ограниченной площади, гибко избегая всевозможных устройств и оборудования, а главное – не допустить намеренного вмешательства и изменения жизненных привычек самих жильцов.

Произведения общественного искусства часто кажутся неуместными в окружающей обстановке, но в данном пространстве они очень привлекательны и эстетичны, а публичные инсталляции способны быстро идентифицироваться с аудиторией. Сближая людей через пиксельное визуальное восприятие, пиксельные символы становятся доступными для людей.

2. Пикселированный градиент, магазин Q-FACTOR³ – ПИКСЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, ПРИМЕНЕННЫЕ К ИСТОРИЧЕСКИМ ЗДАНИЯМ.

Многие старые здания в Китае нуждаются в том, чтобы при градостроительстве их представили в современном эстетическом виде, сохранив при этом их первоначальный облик как исторических построек. Магазин Q-factor – хороший тому пример. Расположенный по адресу: Шанхай, район Цзинань, улица Сяньянбейлу, 34, переулок 1, –

³ Иллюстрация 4.



он является частью кирпично-красного исторического здания, подлежащего консервации (Рис.4).



Рис. 4.

Исходя из причин исторической сохранности здания, важнее всего продумать отношение к оригинальному фасаду исторического здания и обновлению фасада нынешнего магазина. В этом здании очень удачно применена структура пикселя. Характеристика пикселей в виде матрицы может быть использована для создания эффекта оконной стены, который является эстетически привлекательным: он становится «градиентной» стеной, функциональным: он обеспечивает хорошее освещение для магазина, а структура пикселей на внешней стене защищает старую стену.

С целью продолжения и обновления этой стены дизайнеры использовали концепцию «пикселированного цветового градиента» для повторной интеграции новой кирпичной облицовки с оригинальной улицей здания. Для обновления фасада использован кирпичный шпон шириной 380 мм, высотой 150 мм и толщиной 28 мм. Учитывая необходимость защиты оригинальной стены квартала, общая конструкция имеет вантовую конструкцию. Визуально новые красные кирпичи продолжают оригинальную красную стену, а серые кирпичи под ней сохраняют преемственность с серым наличником оригинального здания. Такое продуманное использование пиксельных элементов позволяет добиться различных визуальных и функциональных эффектов.

3. РЕКОНСТРУКЦИЯ СКЛАДА ФОРДАЙС – МИНИМАЛИСТСКИЙ ПИКСЕЛЬНЫЙ ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ СТИЛЬ.

Когда мы говорим об общественном пространстве, на ум сразу приходят такие места, как парки, скверы, улицы и переулки. Эти места предоставляют пространство для сбора людей, проведения различных мероприятий и программ, а также расширяют возможности для взаимодействия граждан. Предприятия и парки также являются частью



общественных пространств, и они оформляются в очень современном и индустриальном стиле. Минималистичные и абстрактные пиксели становятся вдохновением для дизайна этих мест, которые не только проектируются как коммерческие офисы, но даже становятся достопримечательностями для посещения публики (Рис.5.).



Рис. 5.



Рис. 6.

Многие исторические склады и заводы страны занимают большие площади, сносить и перестраивать которые было бы слишком дорого, а для художественной галереи нужен был участок с большой, богатой художественной архитектурой. Размеры этих индустриальных парков и минималистский характер зданий согласован дизайнерами и художниками. Этот склад площадью 17 000 кв.м. в Ханчжоу используется в качестве домашнего бюро мягкой мебели в рамках реконструкции дизайнерской компании, которая должна быть завершена в 2022 году.

Фасад снова был отреставрирован с прежнего места, и дизайнеры намерены использовать пиксели для соответствия внешнего облика здания минималистскому стилю компании. Таким образом, они надеются превратить промышленную зону в оживленный городской парк, избавившись от монотонного образа промышленных зданий.



Дизайнеры «оформили» фасад на более плоском языке, простота и ясность которого передают эффективность и скорость проектирования (Рис.7).



Рис. 7.

Учитывая эстетику фасада и долговечность материала, ключевым решением при обновлении фасада здания стали алюминивно-магниевомарганцевые металлические панели. Благодаря использованию таких панелей удалось должным образом заблокировать прямой свет, проникающий через оригинальные оконные отверстия, и обеспечить надежную защиту мебели в выставочном зале. Использование пиксельных элементов также позволяет достичь единства визуальных характеристик минималистичного индустриального стиля и функциональности.

4. ПИКСЕЛЬНЫЙ ПАРК PIXELAND – ВИЗУАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПИКСЕЛЯ И ЕГО ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ДЕЛЕНИЕ.

В городе Мяньян провинции Сычуань в январе 2019 года был завершен проект пиксельного парка площадью 1560 кв.м., разработанный командой 100architects, который представляет собой проект благоустройства общественного пространства с использованием пикселей (Рис.8).



Рис. 8.



«PIXELAND» – это проект благоустройства общественного пространства, в котором используются пиксельные цвета для объединения различных объектов на открытом воздухе в целостное пространство, где слово «общественное» включает в себя как «общественное», так и «общее использование» [1], например, особый пейзаж, детские игровые комплексы, места для отдыха взрослых и т.д. Разные цвета пикселей и разные площади имеют разные функции (Рис.9).



Рис. 9.

Этот проект вдохновлен цифровой концепцией пикселей. Хотя пиксель является наименьший независимый образец изображения с собственной цветовой информацией RGB или CMYK, он также является своего рода коллекцией многих пикселей в любом данном цифровом изображении [3]. Многофункциональное общее пространство создается путем сложения и объединения более мелких независимых функциональных пикселей. Каждый пиксель может использоваться как отдельный объект, сохраняя при этом свою собственную функцию и характеристики (Рис.10).

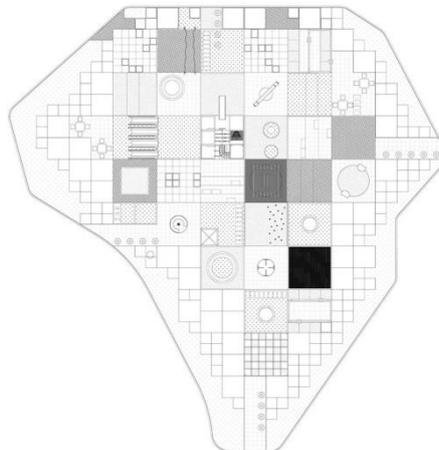


Рис. 10.



В конечном счете, комбинация этих пикселей позволяет получить очень яркое и интересное общее многофункциональное общественное пространство.

Такое сочетание цветов высокой чистоты, а также градация цветов в каждом цветовом блоке пикселя в зависимости от рельефа местности создает визуальную эстетику и хорошо разграничивает функции парка.

5. Пиксельная стена – сдвиг визуальной точки.

Городской дизайн перешел от стремления к визуальной архитектуре к взаимодействию человека с окружающей средой, пространством и обществом, в результате чего материальные потребности горожан сменились на отражение их духовных потребностей [5]. Данный объект представляет собой большую открытую площадь в центре парка, которая сама по себе не является пространством, которым горожане могут наслаждаться из-за проблем с дизайном (Рис.11).



Рис.11.

«Пиксельная стена» была спроектирована группой студентов под руководством преподавателя кафедры дизайна архитектурного факультета Гонконгского университета в 2015 году с целью реконструкции.

С помощью архитектурного метода укладки модулей (Рис.12) они разделили площадь на отрезки разного размера, чтобы публика могла наслаждаться созданным нами пространством.

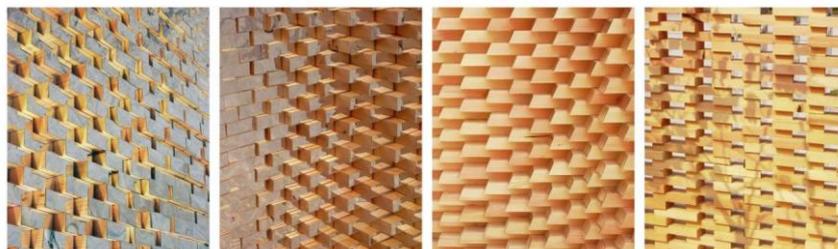


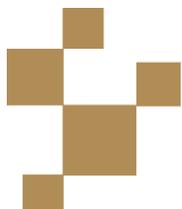
Рис. 12.



Отражающий материал модулей привносит окружающий пейзаж в инсталляцию, создавая двойной эффект для всей конструкции, а перфорированный светопропускающий дизайн позволяет инсталляции и внешней среде перекликаться друг с другом, гармонично сливаясь воедино. Благодаря характерному пиксельному рисунку, контрастирующему с окружающим пространством, зритель может легко отвлечься и не заметить оригинального дизайна (в том числе и недостатков планирования).

Как говорят создатели «Пиксельной стены», «наша инсталляция станет новой достопримечательностью, которая привлечет в парк больше посетителей». С помощью этой инсталляции публика сможет интегрироваться в парк и получать удовольствие от разнообразных развлечений в нем.

По мере развития общества и отечественной экономики трансформируются мысли и эстетические вкусы людей, изменяется облик и функции старых помещений и зданий. Такое явление как трансформация неизбежно, но каждая трансформация – это результат эстетического и концептуального прогресса. Как говорил Джон Рассел, «произведение искусства (или инсталляция) – это не только то, на что можно смотреть, но, что более важно, то, о чем можно думать». Способ заставить людей думать об искусстве (эстетике) – это освободить его от традиционной категории искусства [4]. В наш век изображений люди используют идею эстетики образа и творчества для изменения общественных мест и даже мира. Основой эпохи изображений, в которой доминирует считывание электронных информационных образов, является пиксель, который служит лишь типичным творческим элементом трансформации или инновации и который, как и другие визуальные элементы изображения, доступен для публики, предлагая новые перспективы и расширяя новые пространства. Его форма прямая и простая, креативная, с контрастами и смещениями цвета, возникающими между каждым модулем пикселя. Он не ограничивается нишевым искусством, будь то общественное искусство или интерьерная станковая живопись. Он может быть использован для переосмысления или воссоздания, с применением принципа использования отдельных абстрактных геометрических форм или отдельных цветовых точек для формирования образной и законченной формы, чтобы получить другие элементарные творения. В то же время в условиях китайской экономики совместного пользования необходимо не только укрепить понимание общественного искусства, но и еще больше проиллюстрировать, что это – образ мышления, позволяющий искусству, существующему в публичном пространстве, взаимодействовать с публикой в современном культурном смысле [5]. В данной статье приводится несколько примеров, призванных взаимодействовать



с аудиторией в эстетике, концепциях и действиях, побуждая аудиторию почувствовать общественное искусство и, одновременно, задуматься о том, как создавать эстетическое творчество в эту эпоху изображений.



ЛИТЕРАТУРА



1. Вэн Цзяньцин. Концепция и направленность паблик-арта. Исследование культуры и ценностей современного паблик-арта. – М.: Издательство Пекинского университета, 2002. – 17 с.
2. Кардон Ж., Армани С. Мосты, Дом, общественное пространство. Словарь по строительству. – М.: Институт современного искусства Пенсильванского университета, 1985. – 77 с.
3. Пиксельный рай, Сычуань. 100 architects Байчжу (Шанхай) // Проектная сеть Gude. 04.25.2019. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.goood.cn/pixeland-in-sichuan-china-by-100architects-shanghai.htm>.
4. Рассел Д. Перевод Чэнь Шихуай и Чан Ниншэна. Значение современного искусства. – М.: Издательство изящных искусств Цзянсу, 2003. – 170 с.
5. Сунь Чжэньхуа. Эпоха паблик-арта. – М.: Издательство изящных искусств Цзянсу, 2003. – 2 с.
6. Чэнь Чжикуй. Исследование художественного городского строительства // Университет Цинхуа. – 2020. – № 10. – С. 31.

SUN JIATONG

Graduate student of the department of Industrial Design
Russian State University of of Design and Applied Arts
named after. S.G. Stroganov
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru

BRYZGOV N.V.

Candidate of Art History, Professor
Department of Industrial Design
Russian State University of of Design and Applied Arts
named after. S.G. Stroganov

PIXEL ARTWORKS IN PUBLIC PLACES IN CHINA

ANNOTATION. Before the concept of public art appeared in China, the design of public places in China was mainly functional and monumental. When people have the concept of public art, they gradually change functionality to aesthetics and interactivity, that indicates a transformation of people's lifestyle. As the life in cities is being improved, old cities are being reconstructed and a large number of public places are being integrated, people realize the need to give public places a more expressive character. Today the epoch of images influenced the development of more interactive and creative visual elements integrated in public art. Pixels have become one of the typical elements of innovation and retro style in the construction of public places, and these pixel visual elements are implicated in large number of public art places. This article presents works with pixel visuality in public places in China, which, perhaps, are not typical, but embody the peculiarities of the Chinese public art and methods of applying pixels to decoration of public spaces, and how they form a reflection of the awareness of public art under the viewer's gaze.

KEYWORDS: public art, pixel art landscape, transformation of public space, interaction with the audience, comprehension of consciousness.