


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 «Bulletin of Art and Education», «Антропологическая дидактика и воспитание».

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

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



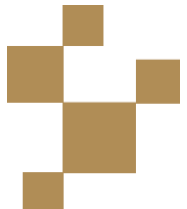
СКОРОБОГАЧЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусства РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

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



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

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



ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ПОРТНОВА Т.В.

**АНАЛИЗ НЕКОТОРЫХ ПОСТАНОВОК М. ШЕМЯКИНА В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ
ПОЭТИКИ ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТА 1890-Х – НАЧАЛА 1900 ГГ.**

10

ГРИБКОВА О.В., ТАРГОНИЙ Е.И.

**РАЗВИТИЕ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДЖАЗА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
XX ВЕКА**

23

ЯО ЖУЙЮЙ, БУДКЕЕВ С.М., УСАНОВА А.Л.

**ТРАДИЦИЯ И ИННОВАЦИЯ В КИТАЙСКОМ ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ: ВЫШИВКА
И КЕРАМИКА**

31

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

ЭЛЬКАН О.Б.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ РОССИЙСКИХ
КОМПОЗИТОРОВ**

43

ЧЕРНЯЕВА И.В.

**ПАЛИМПСЕСТНОСТЬ ОБРАЗА В СИБИРСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА: ЛАКУНЫ,
ИНТЕРПРЕТАЦИИ, МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ПОДХОДЫ В АТРИБУЦИИ**

56

АНТОНОВА М.А., МАЛАЩЕНКО В.О., СВИСТУНОВ О.Г.

**КАТЕГОРИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

66



ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

ВИНОГРАДОВА М.А.

ОБРАЗ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА РАХМАНИНОВА В КИНОИСКУССТВЕ

80

БУРНАШЕВ А.А., БУДКЕЕВ С.М., УСАНОВА А.Л.

ИКОНОПИСНОЕ ИСКУССТВО ИЛЗЕ РУДЗИТЕ

90

ПАЦУК О.С.

**ЭДВАРД БАНТИНГ И БЕЛФАСТСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ 1792 Г.: К ИСТОКАМ
АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА К ИРЛАНДСКОЙ АРФЕ**

104

ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА

КРЕЙДУН Ю.А.

ИКОНЫ-ПОКРОВИТЕЛИ СЕМЬИ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА III

116

СЕВОСТЬЯНОВ Д.А.

ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПРОТЯЖЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

129

МИХУТКИНА Н.В., КАМЕРИС АНДРЕАС




**ЭЛЕКТРОННОЕ И ЦИФРОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО:
СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

141






CONTENTS LIST

HISTORY OF ART

- PORTNOVA T.V.
ANALYSIS OF SOME OF M. SHEMYAKIN'S CHOREOGRAPHIES IN THE CONTEXT OF THE THEATRICAL POETICS OF ST. PETERSBURG BALLET OF THE 1890S – EARLY 1900S..... 
- GRIBKOVA O.V., TARGONIY E.I.
THE DEVELOPMENT OF JAZZ IN THE 20TH-CENTURY MUSICAL CULTURE 
- YAO RUIYU, BUDKEEV S.M., USANOVA A.L.
TRADITION AND INNOVATION IN THE CHINESE DECORATIVE ARTS: EMBROIDERY AND CERAMICS 

ARTS AND CULTURE THEORY


- ELKAN O.B.
INTERTEXTUALITY IN THE WORKS OF CONTEMPORARY RUSSIAN COMPOSERS 
- CHERNYAEVA I.V.
PALIMPSESTICITY OF THE IMAGE IN SIBERIAN PAINTING OF THE 20TH CENTURY: LACUNAE, INTERPRETATIONS, INTERDISCIPLINARY APPROACHES IN ATTRIBUTION 
- ANTONOVA M.A., MALASCHENKO V.O., SVISTUNOV O.G.
THE CATEGORY OF INTERMEDIALITY AS A PEDAGOGICAL STRATEGY IN MODERN HUMANITIES EDUCATION 



PERSONA IN ART

VINOGRADOVA M.A.
THE FIGURE OF SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF IN CINEMA 

BURNASHEV A.A., BUDKEEV S.M., USANOVA A.L.
ICON PAINTING BY ILZE ROUDZITE 

PATSUK O.S.
**EDWARD BUNTING AND THE BELFAST FESTIVAL OF 1792: THE ORIGINS OF
ACADEMIC INTEREST IN THE IRISH HARP** 

ARTS AS A PRACTICE

KREYDUN YU.A.
PATRON ICONS OF THE FAMILY OF EMPEROR ALEXANDER III 

SEVOSTYANOV D.A.
**AESTHETICIZATION OF EXTENDED DYNAMIC ELEMENTS, CONVEYING
THE ARTIST'S MOTOR SKILLS, IN VISUAL ART** 

MIKHUTKINA N.V., KAMERIS ANDREAS
ELECTRONIC AND DIGITAL MUSIC ARTWORK: A SYNERGETIC APPROACH 



доктор искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения Института искусств
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: infotatiana-p@mail.ru

HTTPS://ART-JORNAL.RU

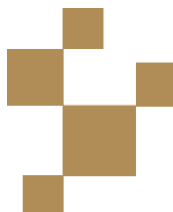


**АНАЛИЗ НЕКОТОРЫХ ПОСТАНОВОК
М. ШЕМЯКИНА В КОНТЕКСТЕ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
ПЕТЕРБУРГСКОГО БАЛЕТА
1890-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГГ.**

Аннотация. В статье автором предпринята попытка научного анализа и критического осмысления театральной поэтики петербургского балета 1890-х – начала 1900-х гг., в рамках традиций которого развивалось творчество М.М. Шемякина – российского и американского хореографа и художника, отличающегося собственным видением создания театрального произведения. Анализируемые спектакли – «Щелкунчик», триптих «Мегаполис», «Коппелия» – характеризуются смелыми экспериментами, новыми чертами в постановочных решениях, позволяющих использовать сравнительный интертекстуальный метод хореографической режиссуры и художественного оформления. На основе проведенного анализа автор приходит к выводу о том, что для балетмейстеров петербургской школы в целом и для М. Шемякина в частности важен не столько сам процесс переосмысления текста классического либретто, сколько творческое, авторское наблюдение над приемами его трансляции, отраженными посредством нового актуального танцевального языка. Новые элементы техники классического танца, авангардные выразительные средства сценографии и музыки привели к формированию нетрадиционной театральной поэтики, которая прослеживается от конца XIX в. и достигает наивысшего развития в ряде постановок М. Шемякина, относящихся к концу XX в.

Ключевые слова: театральная поэтика, петербургский балет, М. Шемякин, сценическое искусство, режиссерское переосмысление, метафизические принципы, авангардные приемы, интертекстуальный метод, пластический рисунок.





Сегодня российский балет представляет одну из ярких страниц в истории культуры, в которой бережно сохраняются и развиваются традиции классики, сложившиеся более чем за двухсотлетнюю историю интеграции иностранного танца в русскую школу хореографии. Одна из главных ролей в ее становлении принадлежит Санкт-Петербургу. Старейшая Петербургская школа, начиная с придворных спектаклей Мариинского театра, передает поколениям не только классические традиции, но и становится в XX в. триумфом новаторской театральной поэтики. Рожденная из экспериментальной режиссуры балетмейстерских исканий, выстроенных на основе известных оригиналов, она приобретала авангардные черты и не претендовала на воссоздание первоначальных версий спектаклей, часто вызывая дискуссии балетных критиков. При этом образцы новой классики находили своего зрителя и впоследствии вошли в репертуар многих не только российских, но и зарубежных театров.

Основная цель нашего исследования – обратиться к анализу петербургских постановок, уделив особое внимание творческой концепции М. Шемякина, через которые можно рассмотреть целый ряд общих и частных вопросов трансформации поэтики от балетного академизма к авангарду и перформансу в период с 1890-х до 1990-е гг.

В качестве исследовательских материалов автором были использованы краткое содержание либретто из программ балетов, критические заметки театроведов, оставленные в прессе, фотографии сцен спектаклей, эскизный материал художественного оформления спектаклей из музея Мариинского театра и музея театральной и музыкальной культуры С. Петербурга, источники непосредственного просмотра спектаклей, а также видеозаписи.

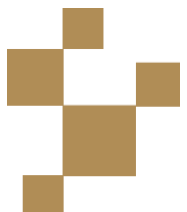
Новогодний балет «Щелкунчик», ставший известным и любимым многими зрителями, ведет свою историю от М.И. Петипа, написавшего либретто по сказке Э.Т.А. Гофмана, проникнут духом Великой французской революции, столетие которой отмечалось в 1889 году [3, С. 81]. Творческий диапазон постановочных решений свидетельствует о разном прочтении фантастического сюжета – начиная от авангардной версии балета «Щелкунчик» на сцене Мариинского театра, осуществленной в 1929 г. хореографом Ф.В. Лопуховым, до волшебной интерпретации сказки Э. Гофмана, воплощенной балетмейстером В.И. Вайноненем, работавшим в содружестве с художником С.Б. Вирсаладзе в 1954 г. (возобновление хореографии 1934 г.). Если обратиться к костюмным эскизам, созданным для балета М. Петипа самим управляющим Императорских театров И.А. Всеволожским, можно без особого труда заметить воинственную атмосферу, отраженную в визуальном облике персонажей и костюмах времён Директории. Вместе с тем революционная тематика в рисунках



соединена с фантастическим «духом Гофмана». На тонированной бумаге в акварельно-гуашевой технике в различных ракурсах перед нами оживают Принц Щелкунчик и Дроссмейстер, Гномы и Мышиный король как предвестники рождественской истории. Пейзажные и интерьерные декорации к спектаклю создали театральные художники академической школы К.М. Иванов и М.И. Бочаров в иной стилистике неоренессанса и исторической эклектики, что отличало их от станковых форм костюмных эскизов. Их цветовая аппликативность уступает место большей живописности объемов и четкости линий декорационного оформления, но это не мешало зрителям воспринимать поэтический сказочный смысл постановки. В само хореографическое повествование балетмейстером был включен текст сказки Э. Гофмана, а спектакль разделен на тематические эпизоды. У В. Вайонена танцевальное действие выстроено на основе традиций балета XIX века – с развернутыми классическими ансамблями, среди которых наибольший интерес представляет завораживающий танцевальный вихрь снежинок, сквозь который главные герои попадают в мистическую страну Конфитюренбург. Благодаря этому вальсу хореографическое исполнение всего спектакля в пастельно-голубой цветовой гамме снежного пейзажа стало популярным до наших дней, особенно для главных балетных школ Москвы и Санкт-Петербурга.

Следующий этап обновления балета и его новое концептуальное видение связано с творчеством балетмейстера Ю.Н. Григоровича в контакте с художником С. Вирсаладзе, осмысленный в 1966 г. в романтически-философском аспекте о недостижимости идеального счастья и одновременно о первой любви и взрослении, показанный на сцене Большого театра. В соответствии с мнением теоретиков театра именно эта постановка считается лучшим решением партитуры П. Чайковского, в которой отражена мелодичная музыка детских танцев, вальса, адажио. Взяв за основу сценарий М. Петипа, балетмейстер Ю. Григорович вместе с художником продумали сквозной сюжет и сценографию всего спектакля, в котором главное место занимает новогодняя елка. Она является не просто центральным образом и композиционным центром декорации, но и лейтмотивом всего действия: то приближается, то отдаляется от зрителя. В ней словно заключено два смысла: один направлен в сторону создания условно-декоративного решения, второй характеризуется непосредственным интересом к натуре, к живым образам героев. Из дивертисмента второй акт превратился в сказочное путешествие героев по елке, которое завершалось венчанием Маши и Щелкунчика.

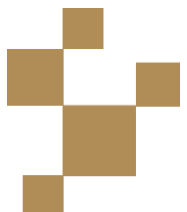
Интересными смотрятся зарубежные постановки «Щелкунчика», связанные с хореографическими экспериментами таких режиссеров, как М. Моррис, М. Бежар, Дж. Баланчин и др. Здесь мы имеем дело



с поэтикой иной природы, отображаемой через современную жизнь или прочитываемой через субъективное восприятие темы. Сказка на балетной сцене, приоткрывая свою многозначность, включает в себя извечные вопросы человеческой жизни, наполняя их новым содержанием. Так, американский режиссер М. Моррис в своем спектакле под названием «Крепкий орешек» 1993 г. превращает действие в экстравагантное шоу, происходящее в современной Америке, а в 1999 г. спектакль «Щелкунчик» ставит французский балетмейстер М. Бежар и трактует «Щелкунчика» как личную автобиографическую историю, посвящая его своей матери и наполняя собственными детскими воспоминаниями. Самую поэтическую сцену в спектакле танцуют не «Снежинки», а мальчишки в черных костюмах и шляпах по моде того времени [5, С. 28]. В постановочной версии «Щелкунчика» у американского хореографа Дж. Баланчина, премьера которого состоялась в Нью-Йорке в 1954 г., действие сказки перенесено в сиротский приют для детей, и самими исполнителями являются дети. Кроме того, используются элементы современной хореографии в стиле «contemporary dance».

Событием исключительного значения стала постановка в России нового «Щелкунчика», принадлежащая художественному руководителю Мариинского театра В.А. Гергиеву. Он считал партитуру этого балета сложным, трагическим произведением и неизменно подчеркивал, что «музыка “Щелкунчика” многогранна и, как все великое, неисчерпаема. При каждом новом обращении к ней приоткрываются все более неожиданные пласты этой уникальной “балетной симфонии”» [2].

Именно он согласился с необычным жанровым и стилевым решением художника М. Шемякина и рассчитывал на успех совместной работы [4, С. 89]. Так в 2001 году на второй сцене Мариинского театра появилась одна из самых необычных вариаций «Щелкунчика». М. Шемякин переработал либретто М. Петипа, создал свою концепцию и значительно «гофманизировал» спектакль, добавив в известную сказку множество фантазмагорических образов, выразительно-гротескных персонажей и, казалось бы, не детских тем. Почти все детство М. Шемякин провел в Восточной Германии, учился в Ленинграде, жил в США и Франции и продолжает оставаться важным проводником русской культуры в мире. Его жизнь, в которой жесткие реалии переплетались с многочисленными мистификациями, поразительно созвучны творчеству – гротескному, сюрреалистичному, пропитанному духом фантазмагории, венецианских масок и сказок Гофмана. Художник работал над балетом «Щелкунчик» два года и ещё, кроме графических, сделал трёхмерные эскизы – скульптуры для наиболее полного понимания образов персонажей. По ним впоследствии Императорский фарфоровый завод



им. Ломоносова создавал скульптуры малых форм. Художник не только выступил автором концепции балета, но и лично выбирал исполнителей главных партий в соответствии со своими представлениями.

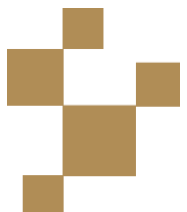
Дальнейшие творческие поиски М. Шемякина связаны с замыслом создания самостоятельного сценического произведения – балета-пролога, имеющего название «Принцесса Пирлипат», который должен демонстрироваться в один вечер с его новым «Щелкунчиком». «Балет будет длиться у нас около шестидесяти минут. Я сам написал либретто, которое позволяет действию “Принцессы Пирлипат” логично перетечь в “Щелкунчика”» [12, С. 93]. Являясь декоратором, сценаристом и режиссером-постановщиком нового спектакля, М. Шемякин выстраивает хореографию спектакля на чередовании ряда интермедийных сцен, сюит из сценических картин, в которых музыкальная драматургия используется как ритмически развивающаяся канва сюжетно-пластических движений героев. Движения артистов больше напоминают пантомимные картины, показанные как костюмированные шествия, которые можно видеть на художественных выставках [11].

Композитор, написавший музыку к спектаклю, отмечал: «Хореографическое либретто Шемякина захватило меня той же глубиной идей и беспредельной щедростью фантазии, которые присущи его “Щелкунчику”. Я не использовал несравненные мелодии Чайковского, что было бы претенциозно. Музыкальные темы сочинял сам, имея в виду несколько групп звуковых образов» [12, С. 94]. Сегодня, когда в репертуаре Мариинского театра – много современных балетов, хореография шемякинского спектакля стала привычной и вписалась в контекст нового времени и новой сцены.

Далее остановимся на триптихе М. Шемякина «Мегаполис», который вместе с болгарским хореографом Д. Пандурски создает одноактные балеты: «Метафизика», «Кроткая» и «Весна священная».

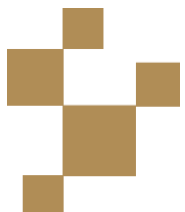
Первый балет триптиха «Мегаполис» постановщики назвали «Метафизика». Концепцию этого балета М. Шемякин определил как «отношения божественных начал и человеческих». Почти без изменений перенес на сцену Мариинского театра сценографию спектакля, созданную первоначально для Болгарского Национального театра оперы и балета, художник удачно использовал живописный материал своих ранних графических работ из цикла «Метафизические головы и бюсты» 1967-1969 гг.

В центре сценической площадки появлялась абстрактная композиция, задуманная М. Шемякиным как калейдоскоп бесконечных видоизменений. В линиях, кругах и кольцах угадывается метафизически трансформированная человеческая голова. Это – близкий художнику образ сфинкса XXI века, чей взгляд гипнотизирует и затягивает. Плоскостная абстрактность художественного языка декораций



с контрастно прорисованными стилизованными гигантскими ликами-масками, визуализированные цветовым решением, построенным на серо-зеленом и оранжево-коричневом колорите в сменяемых картинах в сопровождении музыки С. Прокофьева, создают образную атмосферу напряженно-магического регистра. Сам М. Шемякин, удовлетворенный таким сценографическим решением, неоднократно отмечал, что «Балет “Метафизика” – это строгая, суровая гамма моих метафизических работ» [8]. Чтобы усилить визуальное воздействие метафизического оформления, художник специально разработал новую световую партитуру. Цвет и свет взаимосвязаны, свет придает цвету новое звучание, рождает новые ассоциации. При помощи света художник то оттеняет, то приглушает живописное звучание актов и картин, пытаясь подчеркнуть характер музыки. По замыслу художника, музыкальная драматургия С. Прокофьева должна давать органичный синтез с визуально создаваемой темой вечного конфликта жизни и смерти. Наряду с человеческими персонажами в этом спектакле героями становятся и неодушевленные образы: цветные капли и линии, представленные как некая образно-графическая субстанция. Абстрактно-минималистичными выглядят одинаковые костюмы – современное балетное трико, с нанесенным на него рисунком в виде дождевых капель. Черный и белый тон костюмов исполнителей подчеркивают скорее не сюжет, а эмоции, выражают идею хореографа.

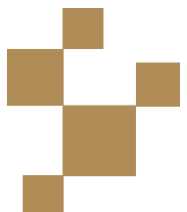
Большую роль в создании актерского образа здесь приобретает театральный грим, напоминающий систему декорирования, используемую в китайской опере. Нанесенный густым слоем белой текстуры на лица героев, он помогает достигнуть состояния метафизической бестелесности. Все эти абстрактные персонажи, по замыслу художника, должны стать визуальными символами – знаками общей философской концепции одного театрального произведения. Художнику присущ «метафизический синтетизм», искусство, основанное на греческой философии, в арсенале которой впервые появляется этот термин, и которое меняет восприятие реальности. Это теория, согласно которой ценится метафизический мир так же, как и физический, – мысли, идеи, душа, эмоции, а также невидимые материи: свет, звук, воздух. При таком оригинальном подходе, тем не менее, как отмечала критика, гармонической системы пластического синтеза, которой хотел достичь М. Шемякин, в этом абстрактном балете у него не получилось. Пластическая концепция, созданная балетмейстером и состоящая из похожих друг на друга комбинаций движений академического танца, иногда напоминающего физические упражнения, мало соответствовала образным значениям и визуальным символам задуманного спектакля. Концепция бесконечной Вселенной здесь оказала глубокое влияние на философские взгляды хореографа Д. Пандурски. Ее более



интересовал противоречивый психологический внутренний мир конкретного человека, находящийся в контексте космической бесконечности. Можно сказать, что человек как биологический вид, обитающий в замкнутом космосе на Земле, превратился в бесконечную децентрированную галактику. Как отметила рецензент О. Макарова: «Линии движений потерялись в пестроте костюмов: расцвеченные горошками черные трико девушек и забавные полосатые костюмы мужчин на фоне заставляющего себя разглядывать задника украсили всю графику тел и пластики. И если монументальность композиций Шемякина и эмоциональный накал прокофьевской музыки соединялись в передаче космического масштаба, то человеческий индивид заблудился в дебрях визуальной абстракции» [6, С. 134].

Вторая часть триптиха «Мегаполис» – балет «Кроткая» на музыку второй симфонии С.В. Рахманинова, был создан по мотивам одноименной повести Ф.М. Достоевского, основанной на реальной истории, опубликованной в газете в 1876 г., о том, как девушка-швея Мария Борисова выбросилась из окна с иконой Богородицы в руках. Эта трагическая тема стала источником сценария нового балета хореографа – постановщика Д. Пандурски. В повести Ф. Достоевского для нее оказывается важна тема сложных человеческих взаимоотношений: «необъятная музыкальная глубина второй симфонии Сергея Рахманинова, ее эмоциональное богатство, предоставили мне прекрасную возможность развития конкретной человеческой трагедии на фоне враждебного окружения», – объясняла балетмейстер свою идею [8, С. 13].

Выполняя сценографию к этому балету, М. Шемякин стремится к воплощению универсальных закономерностей жизни. Сценическое повествование этой трагической истории представлено от лица мужа Кроткой: в его мыслях проходят недавние события прошлой жизни – любовь, ревность, измена, трагедия. Образное мышление художника включается в атмосферу иллюзорного мира, он делает персонажами балета не живых людей, а призраки. Слово сверяя их со своим внутренним представлением, он изображает их лица бледными, а силуэты – неестественно изломанными. Движения и позы – то нервно-импульсивные, то меланхоличные – выглядят как тени или случайные вспышки света, рисующиеся в виде причудливых очертаний, активизируя тем самым напряженность сценического действия. Призрачность обнаруживается в способности художника при помощи визуального изображения соединить черты прошлого и будущего, говорить не только о присутствии героя, но и об отсутствии, фиксировать переходные этапы его сознания. При этом другими характеристиками этого нового художественного мироощущения становятся отрывочность и симультанность, иллюзорные формы получают духовное толкование. В визуальной символике сценографии М. Шемякин стремился



подчеркнуть основную концепцию балета – проблему взаимоотношений Бога и человеческой воли. В вечности Бог предопределяет лишь все возможности того, что может совершиться в мире, но эти возможности реализуются нравственной свободой конкретного человека: «Эта всецело ведомая Богу возможность самоопределения человека и есть тот экзистенциальный горизонт нравственной свободы человеческой личности, который в каждом свободном действии уходит в недостижимую беспредельность и сливается с тайной предвечного Божественного замысла о мире и человеке» [1]. Исходя из слов художника, именно музыка С. Рахманинова и повесть Ф. Достоевского помогли ему создать «совершенно новое метафизическое пространство: полуразрушенный собор, состоящий из балок с громадным колесом судьбы, с черным небом» [13, С. 35]. Чтобы погрузить зрителя в мистику таинственной потусторонней атмосферы, художник придумал гротескных героев и назвал их «Петербургские призраки». «Занимаясь же всю жизнь Гофманом, который оказал влияние на Достоевского, я понял, что все здесь сплетается в единую, неврастеническую линию. Поэтому в моей “Кроткой”, в образах “петербургский призраков” – в их цилиндрах, костюмах, расписанных геометрическими линиями, - просвечивают и образы из “гофманиады”» [13, С. 34] – так объясняет он свое художественное решение. В таких постановках истончается грань между реальным и сверхъестественным, действительностью и вымыслом, а души умерших словно проникают в мир живых.

Еще одним одноактным балетом триптиха «Мегаполис» стала постановка М. Шемякина «Весна священная» И. Стравинского, получившая наибольшее признание у театральной общественности. Начиная еще со знаменитых Дягилевских сезонов стало общеизвестно, что именно художественное оформление Н. Рериха дало успех этой постановке [9, С. 36]. М. Шемякин, продолжая традиции русских сценографов, был уверен, что на сцену должны вернуться и зрелищность, и сказка. У художника уже имелся опыт оформления этого спектакля в Болгарии и его сценический эксперимент оказался успешным.

В диссертации «Театральные искания Михаила Шемякина» С.В. Шабанова пишет: «Обращение художника Шемякина к материалу “Весны священной” заведомо носило демонстративно провокационный характер, и вместе с тем предложенный в данном случае подход носил подчеркнута программный характер. И если в “Метафизике” и “Кроткой” художник лишь косвенно “вмешивался” в постановочный процесс, то в балете “Весна священная” он продолжил реализацию собственной методологии создания театрального действия, где автором концепции балета является художник, а не балетмейстер, где за основу интерпретации музыкального материала берется не хореографическая, а визуально-пространственная доминанта. Балетмейстер же выступал

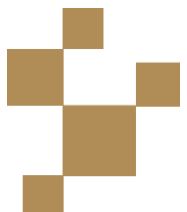


здесь лишь соавтором, не создателем, а своеобразной функцией в художественной концепции Михаила Шемякина, который был и драматургом, и автором декораций, костюмов и масок, созданных для спектакля» [12, С. 125].

С.В. Шабанова дальше отмечает: «Постановка “Весны священной” в интерпретации Шемякина затронула еще одну проблему – проблему интерпретации балетной классики. Балет “Весна священная” на музыку И. Стравинского в постановке художника М. Шемякина стал ярким примером радикального подхода к проблеме, вызвавший острую полемику и диаметрально противоположные суждения о тех творческих принципах, которые были реализованы в этом спектакле. В случае с “Весной священной”, острота спора была подогрета еще и тем, что балет Стравинского, впервые поставленный в 1913 году в Париже, был символом художественного авангарда начала XX века и явил собою яркий пример совместной творческой работы композитора, хореографа и художника. Их усилиями было создано новаторское синтетическое произведение, взорвавшее традиционные представления о балетном искусстве» [12, С. 126].

Вся структура балета 1913 года кардинально переосмысливается М. Шемякиным, получая новое звучание. Балет, не имевший четкого сюжета, но основанный на языческих мифах и представлявший собой сменяющиеся сцены ритуальных танцев: весенние гадания, хороводы и шествия, обрядовые пляски, символизирующие образы возрождения природы, у М. Шемякина сменяется гротескно-карикатурным забавным миром насекомых. Художник-постановщик предложил свою тему для истолкования: «Главный принцип жизни: что в мире внизу, то и наверху. Все едино» [7]. Здесь он снова создал особый хореографический, пластический язык для изображения ярких образов: нежные стрекозы, ярко-зеленые лягушата с большими головами, бабочки с разноцветными шелковыми крыльями, воинственный жук-богомол, ритмично марширующие муравьи и примкнувшие к ним воздушные эльфы и сильфиды. Это особая природная субстанция, биосфера, наполненная круговоротом энергии и населенная живыми существами. Колористическое решение вступает во взаимодействие с музыкой, созданной специально под конкретное цветопространство. Все действие разворачивается на фоне декораций, усыпанных цветами и листьями в стилистике книжной детской иллюстрации или рисованной мультипликации. Не случайно этот балет имел наибольший успех не у взрослой, а у детской аудитории.

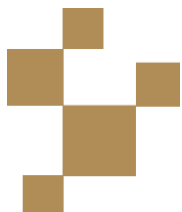
«Коппелия» – комический балет, который впервые был поставлен в Париже в 1870 году. В постановочной версии М. Шемякина в 2010 году для Литовского национального театра оперы и балета в Вильнюсе он появился в содружестве с хореографом К. Симоновым. По своей



стилистике и творческому почерку он связан с ранее рассмотренными спектаклями и, особенно, с «Щелкунчиком». Хронология работы шла по тем же основным этапам, начиная с концептуального решения, написания либретто и создания сценографии. Однако приближаясь к творчеству любимого немецкого писателя, М. Шемякин иначе интерпретирует ранее поставленный спектакль, стремясь усилить метафизическую противоположность взаимодействия живых людей с куклами. Образная природа персонажей позволяет ярко визуализировать их марионеточную сущность, их потенцию к преобразению и превращению. Доказательством этого могут служить высказывания самого художника: «В моей новой версии «Коппелия» я стремился к возвращению гофмановского сюжета его зловещей новеллы «Песочный человек»», в котором носитель зла – Песочный человек – манипулирует людьми. Его дьявольская цель – исказить видение мира у своих жертв. Мертвое должно казаться им живым, к живому они должны быть равнодушны» [14]. Балетные критики отмечали продуманную режиссуру хореографии К. Симонова, на этот раз гармонично соединенную с костюмами и декорациями художника, отличающиеся изобретательностью в демонстрации поз и ракурсов героев, а также детали сценической среды, насыщенные изобразительной символикой. Сценический свет, то выделяющий, то затеняющий персонажей, способствовал созданию марионеточности человеческого существования, которая так была характерна для писательского стиля Т. Гофмана.

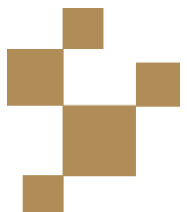
Кроме того, в творчестве М. Шемякина можно заметить уклон в сторону перформанса, объединяющего разные искусства: театр, танец, графику, живопись, литературу. И само разыгрываемое действие по форме ближе творчеству художника, чем актера. Эта новая форма художественных практик предполагает, что создание и восприятие произведения происходит синхронно и в одном и том же месте [10]. Специально для выставки М. Шемякиным был создан макет сцены для балета «Коппелия, с помощью которого художник разрабатывал сценографию спектакля, позволяющую зрителям увидеть композицию сценических конструкций и размещение декораций, устройство кулис и расположение источников света, представить перспективную глубину сценического пространства.

Итак, метафизический принцип, положенный в семантическую структуру сценического материала и типичный гиперболизированный немецкий романтизм литературного изложения Т. Гофмана вместе с эстетикой перформативности рожают синтез хореографии и сценографии – единого театрализованного зрелища. Интертекстуальный метод анализа хореографии и художественного оформления показывает, что балетный спектакль возникает вслед за рисунками



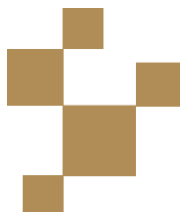
М. Шемякина, созданными его фантазией, и получает последующее развитие в большой коллекции экспозиционного изобразительного материала, в котором есть портретные зарисовки типажей, различные варианты шаржированных поз персонажей, фрагменты бутафорских деталей и скульптурная пластика. Все его творчество можно назвать событием, пластическим театром художника, экспериментальным действием, пользующимся новыми формами художественной практики. Оно становится интересным аспектом изучения художественной образности современной хореографической режиссуры и методологией визуального представления.

Творческий материал М. Шемякина иногда представляет собой масштабные выставочные проекты, проходящие в разных городах и странах, демонстрируют театральную антологию творчества мастера. Значительная часть его наследия знакомит зрителей с эскизными вариантами костюмов, масками разнообразного психологического свойства, бутафорией к балетным спектаклям для Мариинского театра и национальных театров оперы и балета в Вильнюсе, Софии и других городах, позволяет погрузиться в увлекательный процесс работы над ними, который оказывается бесценным материалом творческой режиссуры.



ЛИТЕРАТУРА

1. Архимандрит Платон (Игумнов). Свобода человека и воля Божия. – 2017. – [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Optinskij/dushepoleznye-poucheniya/28 (дата обращения 07.06.2025).
2. Георгиев. В. Балет «Щелкунчик» – Центр Михаила Шемякина. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://mihfond.ru/mihail-chemiakina/creativity/theater/nutcracker?ysclid=mdxhnt7tv1823208690> (дата обращения 07.06.2025).
3. Гофман Э. Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. / [предисл. А.А. Карельского]. – Т.3: Ночные этюды; Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер; Принцесса Брамбилла. Москва: Худож. лит., 1991. – 557 с.
4. Иванов В.В. Шемякин. Театр и метафизика / В.В. Иванов. – Новосибирск: Сибирский Антрацит, 2008. – 289 с.
5. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / [авт. концепции: Ирина Остаркова и др.]. – Москва: Интерроса, 2009. – 431 с.
6. Макарова О. Мультяшки для взрослых // Петербургский театральный журнал. – 2006. – №4. – С. 134.
7. Муравьева И. Шемякин обещает показать "метафизику" человеческого бытия. – 2006. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2006/11/14/shemjakin.html?ysclid=me1pcsmqw7841641392> (дата обращения 07.06.2025).
8. Пандурски Д. Три одноактных балета // Метафизика. Кроткая. Весна священная: буклет Мариинского театра. – СПб.: Аврора-Дизайн, 2006. – 20 с.
9. Суриц Е.Я. Русский балет С. Дягилева и мировая хореография XX века // Сергей Дягилев и художественная культура XIX-XX вв. / Е. Суриц. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1989. – 182 с.
10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Эрика Фишер-Лихте; под общ. ред. Д. В. Трубочкина; [вступ. ст. В. Колязина, пер. с нем. Н. Кандинской]. – Москва: Канон - Плюс, 2015. – 375 с.
11. Шемякин М. Петербург. Пространство времени [альбом] авт. предисл. В.В. Иванов – Санкт-Петербург: Вита Нова, 2007. – 223 с.
12. Шабанова С.В. Театральные искания Михаила Шемякина : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Шабанова Светлана Валентиновна; [Место защиты: Российский государственный институт сценических искусств]. – Санкт-Петербург, 2019. – 175 с.
13. Шемякин М. Метафизика бытия // Российская газета. – 2006. 14 нояб. – С. 34-35.
14. Шемякин М. Моя «Гофманиада» // Leo Delibes Coppelia: buklet. – Vilnius: Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras, 2010. – 36 с. (пер. с английского).



PORTNOVA T.V.

Doctor of Art History, Professor

Department of Art History

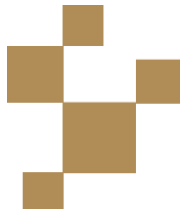
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)

e-mail: infotatiana-p@mail.ru

**ANALYSIS OF SOME OF M. SHEMYAKIN'S CHOREOGRAPHIES IN
THE CONTEXT OF THE THEATRICAL POETICS OF ST. PETERSBURG
BALLET OF THE 1890S – EARLY 1900S**

ANNOTATION. This article presents a research and critical examination of the theatrical poetics of St. Petersburg ballet from the 1890s to the early 1900s – the period when style and works of M.M. Shemyakin – a Russian and American choreographer and artist known for his unique vision in creating theatrical works – have been developed. The analyzed productions, "The Nutcracker," the triptych "Metropolis," and "Coppélia," are notable for their bold experiments and innovative features in staging solutions. These allow for the application of a comparative intertextual method in choreographic direction and artistic design. Based on the analysis, the author concludes that for choreographers of the St. Petersburg school in general, and for M. Shemyakin in particular, the primary focus is not so much the process of reinterpreting the text of a classical libretto itself, but rather a creative, authorial observation of the methods of its transmission. This is reflected through a new, relevant dance language. New elements of classical dance technique, combined with avant-garde expressive means of scenography and music, led to the formation of a non-traditional theatrical poetics. This poetics can be traced from the end of the 19th century and reaches its highest development in a number of M. Shemyakin's productions dating from the end of the 20th century.

KEYWORDS: theatrical poetics, St. Petersburg ballet, M. Shemyakin, stage art, directorial reinterpretation, metaphysical principles, avant-garde techniques, intertextual method, plastic design.



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

ТАРГОНИЙ Е. И.

соискатель департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

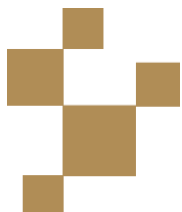


РАЗВИТИЕ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ДЖАЗА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается поэтапное развитие джазовой музыки, в частности – формирование ее жанровых разновидностей: от истоков, связанных с афроамериканским фольклором, менестрельным театром и регтаймом, до становления в качестве самостоятельного и влиятельного музыкального направления. Внимание уделяется различным характерным особенностям данного музыкального направления. Статья подробно рассматривает влияние джазовых ритмов, синкоп и гармоний на творчество ведущих композиторов-академистов, включая Клода Дебюсси, Игоря Стравинского, Эрика Сати и Чарльза Айвза. Отдельно исследуется проникновение и адаптация джаза в России и СССР, где он прошел сложный путь от полного запрета и преследования до официального признания и создания образовательных институций. В статье делается вывод о том, что джазовая музыка стала одним из определяющих культурных феноменов прошедшего столетия, открывшим новые перспективы для композиторов и исполнителей.

Ключевые слова: образование, менестрельная музыка, методика преподавания, джаз, развитие джазовой музыки.





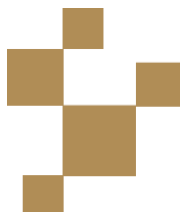
Одной из ярких и важных частей музыкальной культуры XX века является джазовая музыка. Несмотря на национальные особенности основателей данного направления, этот вид музыкального искусства стал настоящим открытием своего времени. Зародившись в Новом Орлеане, джаз прошел огромный путь до его исполнения в известнейших концертных залах, а также получил развитие синтетических форм и множество разнообразных направлений и школ.

Зарождение джазовой музыки произошло на рубеже XIX-XX столетий. Многие годы исполнение джаза не выходило за рамки сольных или ансамблевых камерных выступлений на обычных увеселительных мероприятиях, но, со временем, развитие джаза достигло мировых концертных площадок. Джазовая музыка динамично развивалась. Исполнительское мастерство музыкантов и неповторимый колорит позволили этому направлению обрести стилистическое разнообразие и огромную популярность. В первой половине XX века джаз оказал значительное влияние на бытовую, инструментальную и танцевальную музыку, а также, яркие черты можно услышать в песенном жанре и мюзикле.

Данное направление было широко любимо многими композиторами своего времени. Джазовые интонации прослеживаются в творчестве Дж. Гершвина, М. Равеля, П. Хиндемита, И. Стравинского и других величайших творцов XX века. В музыке А. Александрова, Р. Глиэра, Д. Шостаковича слышны в разных преломлениях уникальные ритмические и гармонические особенности джаза.

Проблематика исторических особенностей и исполнительства всегда вызывали огромный интерес. До сих пор теоретические аспекты в джазовой музыке являются динамично развивающимися и открывают новые возможности в мировой музыкальной культуре. Творчество композиторов отражает колоритные традиции этого музыкального направления, и черты джазовой музыки можно услышать в различных жанрах, таких как: опера, балет, симфонические и хоровые произведения, а также камерные сочинения. Однако наиболее ярко выраженные элементы прослеживаются в фортепианной музыке.

Джазовая музыка формировалась значительное количество времени в южном регионе благодаря огромной концентрации вывезенного из Африки населения. Именно там фольклор получил свое интенсивное развитие. Постепенно, вобрав в себя понемногу из разных музыкальных культур, джаз приобрел собственный колорит, ставший типичным для жанровой музыки афроамериканцев, такой как спиричуэлс, блюз и т.д. Значительную роль сыграл Новый Орлеан, который и стал колыбелью джаза. Главным местом музыкальных публичных выступлений была площадь Конго, расположенная французском квартале. Именно она



имеет большое значение для развития данных музыкальных традиций. Благодаря творчеству американского композитора XIX века Луи Моро Готчока, который использовал в своем творчестве элементы негритянского фольклора, до нас дошли свидетельства о предджазовой эпохе. Наиболее значительным доказательством является его пьеса для фортепиано «Бамбула», которую он написал, наблюдая за действиями и слушая удивительную музыку на площади Конго. В основе этой пьесы заложены популярные ритмы и мотивы негритянского парного танца, который исполнялся в сопровождении барабана одноименного названия. Композитор сумел воссоздать колоритные особенности и звучание столь популярной музыки, используя возможности фортепианной фактуры. Эта пьеса отражает интонации менестрельных групп и их мелодии того времени.

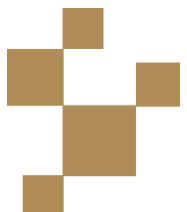
В середине XIX века Л. Готчоком была написана пьеса «Банджо», посвященная ученику А. Рубинштейна – Р. Хоффману. В ней композитору удалось передать звучание и исполнительские возможности распространенного негритянского инструмента. Музыкально-образный строй произведения – это отголоски знаменитых мелодий менестрельных групп, которые ярко звучали на эстраде и в быту.

Искусство менестрельных театров сыграло значительную роль в истории музыкальной культуры. Оно положило начало развитию раннего джаза и оказало воздействие на популярные мелодии начала XX века. Именно от них берут свое начало музыкально-театральные жанры и эстрада.

Родоначальником менестрельных трупп является немецкий актер и музыкант Иоганн Кристиан Готлиб Граупнер. Раскрывая свои творческие способности, он, загримировавшись под афроамериканца, начал выступать на подмостках бостонского театра, исполняя характерные песни и танцы под сопровождение банджо. Однако настоящее развитие менестрельный театр получил только в 60-е годы XIX века, поскольку, до этого времени в состав труппы входили только загримированные под афроамериканцев артисты.

Блистательный дебют группы «Менестрели Верджиния» положил начало распространению и популярности джазового жанра, приобщая слушателей к негритянской музыке. Коллектив отличался универсальностью, так как каждый артист являлся певцом, танцором, актером и музыкантом. Исполнялись вокальные и инструментальные пьесы, а впоследствии и пьесы, написанные профессиональными композиторами.

Вторая половина 70-х годов ознаменована популярностью танца кекуок. Танец негритянских тружеников, работавших на плантациях, известный обычай награждать лучших исполнителей пирогом, внезапно получил быстрое распространение. В ходе эволюции джазовой музыки,



маршеобразный ритм и синкопированная мелодия кекуок, впоследствии, стали основой для развития регтайма. Концертную форму регтайму придал композитор и пианист Скотт Джоуплин. Он сформировал этому жанру концертную форму, благодаря чему регтайм получил мировую известность.

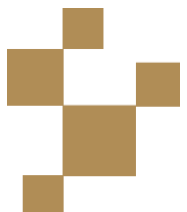
Характерные приемы и острые акценты мелодии распространились и покорили всю Европу. Регтайм сыграл большую роль в развитии джаза и стал его предшественником. Его неповторимый колорит и ритмические особенности вдохновляли многих композиторов XX века. Ярким примером является творчество американского композитора Чарлза Эдварда Айвза. Он стал одним из первых композиторов, который ввел в свои камерные и оркестровые сочинения ритминтонации популярного на тот момент регтайма.

В своих сочинениях Ч. Айвз удивительно сочетал современные музыкальные средства и фольклор. В какой-то степени, он оказал влияние на появление атональности, политональности, техники серийного письма и многих других направлений. Композитор умело комбинировал менестрельные мотивы и церковные псалмы, народное творчество с романсами и балладами, духовную музыку и зажигательные ритмы рэгтаймов. Благодаря использованию фортепианной фактуры с элементами кластеров и бытовую музыку композитор в своих произведениях создавал особый колорит. Поистине новаторскими стали сонаты Ч. Айвза, в звучании которых слышны ранние джазовые интонации.

Постепенно, мотивы менестрельной музыки нашли свое отражение в сочинениях европейских композиторов. В Лондоне в 30-е годы XIX века впервые состоялось выступление эстрадного певца Томаса Райса, под сценическим псевдонимом Джим Кроу, который был известным исполнителем негритянского фольклора.

С течением времени, подобные выступления стали частью жизни города. Для таких концертов в Лондоне был открыт первый мюзик-холл, в котором блестяще показывали свое исполнительское мастерство американские гастролеры. Стали появляться поклонники джаза и в других странах Европы. Музыкальным коллективам предоставляли лучшие театры и сцены для выступлений.

Атмосфера мюзик-холлов проникла и в парижские кабаре. В творчестве Эрика Альфреда Лесли Сати ярко отразились стилистические особенности музыки кабаре. Работая в такого рода заведениях концертмейстером, он познакомился с ведущими французскими музыкантами. В кабаре у Э. Сати формировался композиторский стиль. В его произведениях, песнях, обработках мелодий основой является танцевальный ритм и выразительная мелодика. Мировую славу композитору принес балет «Парад», в драматургии которого регтайм является центральным номером. Этот новаторский балет можно



назвать вершиной творчества Э. Сати. «Парад» был поставлен труппой С. Дягилева с декорациями П. Пикассо и хореографией Л. Мясина. Премьера балета стала провальной и шокировала зрителей новизной кубистической сценографии, абстрактными формами костюмов и специфическими музыкальными приемами. Однако второе исполнение балета вызвало настоящий триумф и принесло композитору всемирную славу.

Элементы менестрельной музыки и эстрады мюзик-холлов использовал в своем творчестве Клод Ашиль Дебюсси. С джазовой музыкой К.А. Дебюсс познакомился в кабаре, где играл Э. Сати, импровизациями и нестандартными гармониями которого он так восхищался. Познакомившись в кабаре, композиторы сохранили дружбу на долгие годы.

В начале XX века, после гастролей американского военного оркестра, которым руководил композитор Дж. Суза, во Франции значительно выросла популярность кекуока. Скептически настроенный К. Дебюсси спустя годы изменил свое отношение к синкопированным ритмам и использовал ритмические особенности регтайма и кекуока в своих сочинениях. Ярким примером является пьеса «Кекуок Голливога» из написанной им фортепианной сюиты «Детский уголок». В этой пьесе композитор раскрыл тенденции новой танцевальной музыки и отразил приемы игры на духовых инструментах средствами фортепианного изложения.

Еще одним примером использования К. Дебюсси музыки джаза может служить последняя пьеса из второй тетради Прелюдий – пьеса «Менестрели», которая пронизана атмосферой исполнения гастролирующих эстрадных американских артистов того времени. Используя в своих сочинениях приемы и элементы джаза, характерные для танцевальной негритянской музыки, К. Дебюсси постепенно заложил новые основы нонлегатного пианизма, который позже получил широкое распространение и использовался в творчестве других композиторов.

Начатая К. Дебюсси реформа исполнительства нашла свое продолжение в творчестве и сочинениях Игоря Федоровича Стравинского. Новатор своего времени глубоко проникся менестрельной эстрадой и всерьез увлекся регтаймом. Впервые он использовал этот жанр в музыке для представления, предназначенного для передвижного театра – «История солдата». Оно было написано по заказу немецкого музыковеда Вернера Рейнхарда. Впоследствии, некоторые номера вошли в одноименную сюиту И. Стравинского. Центральным эпизодом и яркой драматургической вершиной является маленький концерт, состоящий из трех танцевальных номеров. Последний номер – это экспрессивный регтайм, с ритмическими акцентами, виртуозной фактурой и необычным инструментальным сопровождением, в котором композитор заменяет



оркестр ансамблем сольных инструментов. Используя такой прием, И. Стравинский ориентирует сочинение к джазовым составам.

Восхищаясь фольклорным звучанием джазовой музыки, композитор создал «Рэгтайм для одиннадцати инструментов», который он посвятил меценатке Эугении Эррасурис. В этом сочинении, пронизанном самобытностью И. Стравинского, передаются ритмические и тембровые особенности джаза. Позднее, композитор сделал переложение для фортепиано, а после этого появилась идея написать концертную фортепианную пьесу в джазовом стиле.

Вдохновленный И. Стравинский создал пьесу «Piano-Rag-Music» и посвятил ее пианисту Артуру Рубинштейну, желая приобщить к современной популярной музыке пианиста-романтика. На фоне пульсирующего механического движения развивается тематический материал данного произведения, наполненного акцентами, синкопами, диссонирующими аккордами и интонациями рэгтайма. В последующих произведениях композитор будет использовать и развивать идею импровизации, ориентированную именно на джазовое исполнение. К сформированной И. Стравинским ударно-беспидальной манере игры на фортепиано привели его новаторские джазовые элементы, использованные в фактуре, что значительно отдалило композитора от традиционного пианизма и легло в основу его дальнейшего творчества.

Когда джаз проник в СССР, одним из первых исполнителей, который не побоялся озвучить новое музыкальное направление, стал танцор, поэт и музыкант Валентин Парнах. Услышав джазовый концерт в Париже, он сумел приобрести инструменты и, по приезду, организовал экспериментальный джаз-бенд – первый подобный коллектив в Москве. Джаз, как направление, быстро приобрел популярность в России и даже, казалось бы, академические композиторы Д. Шостакович и И. Дунаевский начали использовать в своих сочинениях элементы джазовой музыки, которая стремительно закреплялась в их творчестве.

Джаз звучал повсеместно и в кино и театре. Стали появляться небольшие джазовые оркестры, например, знаменитый джаз-оркестр Л. Утесова и А. Цфасмана. Однако, к сожалению, понятие импровизация – то есть свободная игра, не по нотам и строгим правилам – практически противоречило идеологическим особенностям того времени. Джаз постепенно стал находиться под пристальным вниманием и начал ограничиваться, как буржуазная музыка.

Уже к 1940 году джаз запретили, музыканты подвергались критике в газетах, к любителям применялись иные жесткие меры того времени. Однако джазовая музыка продолжала существовать подпольно и исполняться на квартирах и дачах, поклонники обменивались записями концертов, устраивались нелегальные концерты несмотря на все запреты.



Как ни странно, но, в годы войны ограничения ослабились. На фронтах выступали зажигательные джаз-оркестры, которые поддерживали жизнерадостными произведениями боевой дух своих товарищей. Но, с окончанием войны запреты на исполнения чуждой нам музыки опять возникли и продолжались до 1950 года, с этого времени отношение к джазу сменилось на лояльное. Еще через годы джаз зазвучал на молодежных концертах, а фирма «Мелодия» начала выпускать пластинки творческих джазовых коллективов и отдельных исполнителей.

Легендарный официальный джазовый фестиваль в СССР прошел в Таллине в 1967 году. Выступили иностранные певцы и оркестры, в том числе из США, что оказало огромное впечатление на советских граждан.

Спустя немного времени появляется первая джазовая школа, основанная пианистом Ю. Козыревым, в настоящее время это Колледж импровизационной музыки. В академии музыки им. Гнесиных открывается первое эстрадно-джазовое отделение. В советский кинопрокат выходит фильм «Мы из джаза».

После падения железного занавеса у музыкантов появилась возможность обучаться у западных исполнителей, слушать их музыку, без опасений собираться вместе и перенимать творческий опыт у своих коллег. В страну начали приезжать мировые звезды, создавались независимые джаз-клубы, открывались факультеты с джазовым уклоном, стали появляться радиостанции, организовываться фестивали. Джаз полноценно укрепился и приобретал все больше и больше поклонников.

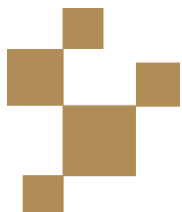
В истории музыки произведения с элементами раннего джаза являются наиболее значимыми, поскольку, именно эти сочинения открыли перспективы развития джазовой музыки и приобщили к джазовому музыкальному направлению многих композиторов XX века.



ЛИТЕРАТУРА



1. Барбан Е.С. Джазовые опыты/ Ефим Барбан. – СПб.: Композитор, 2007. – 334 с.
2. Грибкова О.В. Особенности развития вокальной выразительности у начинающего певца / О. В. Грибкова, С. М. Казначеев, Д. Ван // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 346-357.
3. Дощечко Н.А. Гармония в джазовой и эстрадной музыке: учеб. пособие / Н.А. Дощечко. – М.: МГИК, 1983. – 80 с.
4. Коллиер Д.Л. Становление джаз: попул. ист. очерк: пер с англ/ Дж.Л.Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 390 с.
5. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – Ставрополь: Кн. изд-во, 1991. – 285 с.
6. Фейерта В.Б. Джаз. XX век: энциклопед. справ. / В.Б. Фейертаг. – СПб.: Скифия, 2001. – 564 с.



GRIBKOVA O.V.

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

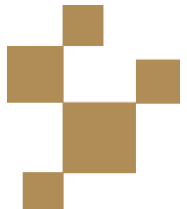
TARGONIY E.I.

Applicant at the Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU

**THE DEVELOPMENT OF JAZZ
IN THE 20TH-CENTURY MUSICAL CULTURE**

ANNOTATION. This article examines the stage-by-stage development of jazz music, specifically the formation of its genre varieties: from its origins in African-American folklore, minstrel theater, and ragtime to its emergence as an independent and influential musical movement. Various characteristic features of this musical movement are presented. The article examines in detail the influence of jazz rhythms, syncopations, and harmonies on works by leading academic composers, including Claude Debussy, Igor Stravinsky, Erik Satie, and Charles Ives. A separate study examines the adaptation of jazz in Russia, where it underwent a complex journey from complete banning and persecution to official recognition and the establishment of educational institutions. The article concludes that jazz music has become one of the defining cultural phenomena of the past century, opening up new horizons for composers and performers.

KEYWORDS: education, minstrel music, teaching methods, jazz, development of jazz music.



Яо Жуйюй

Аспирант

Институт гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: 932466349@qq.com

Будкеев С. М.

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук,
профессор кафедры искусствоведения и креативных индустрий

Института гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: lwlm@yandex.ru

Усанова А. Л.

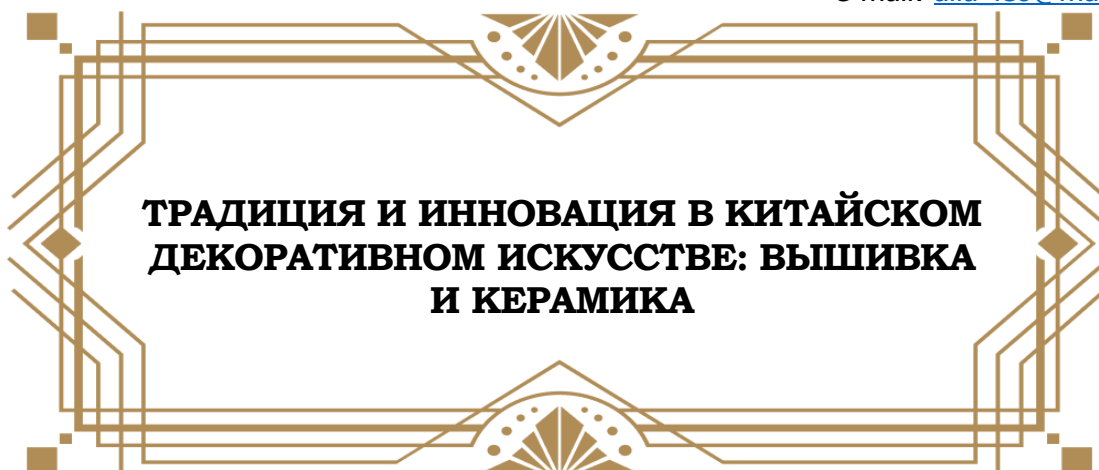
доктор искусствоведения, доцент,

профессор кафедры культурологии и дизайна

Института гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

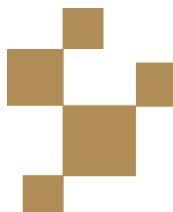
e-mail: alla_leo@mail.ru



Аннотация. Целью настоящего исследования является комплексный авторский анализ взаимодействия традиционных и инновационных подходов в развитии китайского декоративного искусства на примере вышивки и керамики. При написании статьи автором применялись следующие методы научного познания: методы сравнительно-исторического анализа, иконографического изучения художественных произведений, а также культурологического подхода к интерпретации декоративных элементов. Основные результаты настоящего исследования демонстрируют, что китайское декоративное искусство представляет собой уникальный синтез древних традиций и современных художественных практик, где технологические инновации не разрушают, а обогащают исторически сложившиеся каноны. Полученные автором выводы свидетельствуют о том, что преемственность традиций в китайском искусстве обеспечивается через систему мастер-ученик, символическую константность изобразительных мотивов и адаптацию новых материалов к классическим техникам исполнения.

Ключевые слова: китайское декоративное искусство, традиционная вышивка, керамика, художественные инновации, культурная преемственность, символика орнамента, техники декорирования.





Китайское декоративное искусство, безусловно, представляет собой один из наиболее значимых феноменов мировой художественной культуры, органично сочетающий многовековые традиции с постоянным обновлением форм и технологий. Актуальность данного исследования обусловлена, прежде всего, возрастающим интересом современного искусствознания к проблемам сохранения культурного наследия в условиях глобализации и технологической модернизации. Более того, по мнению автора, изучение механизмов взаимодействия традиции и инновации в китайском искусстве позволяет выявить универсальные закономерности развития декоративно-прикладного творчества, применимые к различным культурным контекстам.

Литературный обзор по данной проблематике свидетельствует о наличии значительного корпуса исследований, посвященных отдельным аспектам китайского декоративного искусства. Фундаментальные работы Н.А. Виноградовой, в частности, её монография «Искусство Китая» [1], заложили основы отечественного китаеведения в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Исследования Е.В. Завадской [2] внесли существенный вклад в понимание эстетических принципов китайского искусства и их философских оснований. Работы В.Г. Белозеровой [3] детально раскрывают особенности китайской художественной вышивки в контексте культурно-исторического развития. Крейг Ключас в работе «Art in China» [4], предложили комплексный подход к изучению китайского искусства в его социокультурном измерении.

Вместе с тем, следует отметить, что, по мнению автора, проблема соотношения традиции и инновации в китайском декоративном искусстве остается недостаточно изученной в комплексном аспекте. Существующие исследования, как правило, фокусируются либо на исторических традициях, либо на современных тенденциях, не выявляя при этом механизмов их взаимодействия и взаимовлияния. Кроме того, сравнительный анализ различных видов декоративного искусства, таких как вышивка и керамика, в контексте данной проблематики практически не проводился.

Целью настоящего исследования является выявление и авторский анализ механизмов взаимодействия традиционных и инновационных элементов в китайском декоративном искусстве на материале вышивки и керамики.

Теоретическая база исследования формировалась автором на основе трудов ведущих отечественных и зарубежных специалистов в области истории и теории китайского искусства. Концептуальные положения работ Н.А. Виноградовой [1] и Е.В. Завадской [2] послужили методологической основой для понимания специфики китайской художественной традиции. Исследования М.Е. Кравцовой [5] позволили



углубить представления о символике китайского орнамента и его семантических функциях. Работы западных синологов, включая труды Джессики Роусон [6] по китайской керамике, обеспечили широкий сравнительный контекст для анализа художественных явлений.

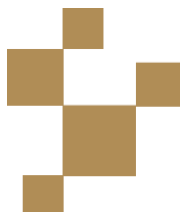
Научная новизна исследования определяется несколькими факторами. В рамках настоящего исследования, автором впервые была предпринята попытка комплексного сравнительного анализа механизмов взаимодействия традиции и инновации в различных видах китайского декоративного искусства. Так же были выявлены и систематизированы основные модели адаптации традиционных техник к современным художественным практикам, предложена типология инновационных стратегий в китайском декоративном искусстве, учитывающая как технологические, так и художественно-стилистические аспекты. В процессе исследования установлены определенные корреляции между сохранением символической константности и внедрением новых выразительных средств.

Теоретическая значимость авторского исследования заключается в расширении научных представлений о закономерностях развития декоративно-прикладного искусства в условиях культурной преемственности. Результаты исследования вносят вклад в разработку общей теории художественной традиции и механизмов её трансформации. Практическая значимость определяется возможностью использования полученных автором результатов в образовательном процессе при подготовке специалистов в области искусствознания, культурологии и художественного образования.

Материальную базу настоящего исследования составили, главным образом, произведения китайского декоративного искусства из коллекций крупнейших музеев мира, включая Государственный Эрмитаж, Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, а также специализированные собрания музеев Китая. Особое внимание автора уделялось образцам традиционной вышивки различных региональных школ, таких как сучжоуская, хунаньская, гуандунская и сычуаньская, датируемых периодом от династии Мин до современности. В качестве материала для анализа керамического искусства, автором использовались произведения различных технологических традиций, включая фарфор, керамику с цветными глазурями, расписную керамику.

Методология исследования основывалась на комплексном междисциплинарном подходе, объединяющем искусствоведческие, культурологические и исторические методы анализа.

Анализ исторического развития китайской художественной вышивки свидетельствует о глубокой укорененности этого вида искусства в культурной традиции Китая. Проведенное историческое исследование продемонстрировало, что истоки вышивального искусства



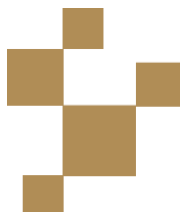
прослеживаются, по всей видимости, с эпохи Шан-Инь, однако наиболее полное развитие оно получило в период династий Тан и Сун. Как справедливо отмечает В.Г. Белозерова [3], именно в эпоху Сун вышивка достигла статуса высокого искусства, сравнимого с живописью и каллиграфией. Отметим так же, что формирование региональных школ вышивки происходило постепенно, отражая как природно-климатические особенности различных провинций, так и специфику местных культурных традиций.

Сучжоуская школа вышивки, возникшая в провинции Цзянсу, традиционно считается наиболее утонченной и технически совершенной. По мнению автора, характерными особенностями сучжоуской вышивки являются исключительная тонкость работы, использование шелковых нитей различной толщины, создающих эффект живописной градации тонов, а также двусторонняя техника исполнения, при которой изображение одинаково качественно выглядит с обеих сторон ткани [7]. Отметим, что мастера сучжоуской школы достигли поразительного мастерства в воспроизведении живописных произведений, создавая вышитые копии картин знаменитых художников, практически неотличимые от оригиналов.

Гуандунская школа, как было установлено в процессе исследования, напротив, характеризуется более декоративным подходом, использованием ярких контрастных цветов и рельефной техники исполнения. Традиционно гуандунская вышивка применялась для украшения театральных костюмов, предметов интерьера и ритуальных принадлежностей. Особого внимания заслуживает хунаньская школа, которая выделяется особым вниманием к изображению животных и растительным мотивам, достигая удивительной реалистичности в передаче фактуры меха, перьев и лепестков. По мнению современных исследователей, сычуаньская вышивка отличается использованием особой техники переплетения нитей, создающей объемный эффект, и предпочтением природных мотивов в композиции [3].

Символическое содержание вышивки играло, по мнению автора, центральную роль в китайской культурной традиции. Каждый декоративный мотив нес определенную семантическую нагрузку, связанную с философскими концепциями, религиозными представлениями или социальными пожеланиями. Изображение дракона символизировало императорскую власть, мужское начало ян и благоприятные космические силы. В китайской культурной традиции феникс ассоциировался с императрицей, женским началом инь и супружеской гармонией. Так же отметим, что сочетание дракона и феникса на свадебных нарядах представляло собой пожелание счастливого и гармоничного союза [5].

В процессе исследования так же установлено, что растительные мотивы также обладали богатой символикой. Цветок пион в китайской



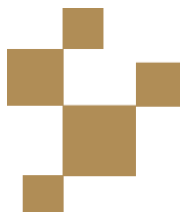
культурной традиции символизировал богатство, знатность и процветание, хризантема же ассоциировалась с долголетием и осенней красотой, лотос воплощал буддийскую чистоту и духовное совершенство, а цветы сливы мэйхуа символизировали стойкость и способность расцвести в неблагоприятных условиях. Имеющиеся изображения летучих мышей обыгрывали омофонию китайского слова «фу», означающего одновременно «летучая мышь» и «счастье». Так же композиции с гранатами намекали на пожелание многочисленного потомства, а персики ассоциировались с бессмертием и долголетием [2].

Отметим, что технологические инновации в области вышивки начали активно внедряться в Китае в период республики и особенно интенсивно – в эпоху реформ и открытости. Появление синтетических нитей расширило цветовую палитру и повысило устойчивость изделий к внешним воздействиям. Использование современных красителей позволило художникам достичь большей яркости и насыщенности цветов, недоступных при использовании традиционных натуральных красителей. Далее произошло внедрение машинной вышивки, что значительно ускорило процесс производства и сделало вышитые изделия более доступными широкому потребителю.

Тем не менее, следует подчеркнуть, что технологические инновации не вытеснили традиционные техники, а скорее дополнили их, создав новые возможности для художественного творчества. Современные мастера вышивки часто комбинируют ручные и машинные техники, используют как натуральные, так и синтетические материалы, добиваясь при этом новых художественных эффектов. Важно отметить, что символическое содержание вышивки остается в значительной степени константным, демонстрируя устойчивость культурной традиции даже в условиях технологической модернизации.

Обращаясь к анализу керамического искусства, необходимо отметить, что история китайской керамики насчитывает несколько тысячелетий и представляет собой одно из величайших достижений мировой материальной культуры. Изобретение фарфора в период династии Тан стало революционным прорывом в технологии керамического производства и на столетия обеспечило Китаю монополию в этой области [6]. Отметим, что классический китайский фарфор отличается белизной черепка, прозрачностью в тонких слоях, звонкостью при ударе и особой прочностью, достигаемой благодаря высокотемпературному обжигу.

Региональные центры керамического производства формировались в Китае на основе наличия качественного сырья и накопления технологических знаний. Цзиндэжэнь в провинции Цзянси стал главным центром производства императорского фарфора и сохраняет это значение до настоящего времени. Дэхуа в провинции Фуцзянь



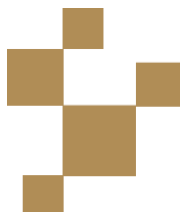
специализировалась на производстве белого фарфора с особой молочно-белой глазурью. Согласно имеющимся данным, Исинская керамика из провинции Цзянсу славилась неглазурованными чайниками из красной глины, высоко ценимыми знатоками чайной церемонии [4].

Технологические традиции китайской керамики формировались на протяжении веков и передавались от мастера к ученику в рамках семейных мастерских и цеховых объединений. Подготовка глиняной массы включала тщательный отбор сырья, его очистку, измельчение и смешивание различных компонентов в определенных пропорциях. Формование же изделий осуществлялось мастерами различными способами, включая ручную лепку, формовку и работу на гончарном круге. Особое значение в китайской культурной традиции имела техника росписи, выполнявшаяся минеральными красками либо подглазурно, либо надглазурно.

Отметим так же, что глазури китайской керамики отличались исключительным разнообразием цветов и эффектов. Селадоновая глазурь зеленоватых оттенков получалась благодаря присутствию оксида железа в восстановительной атмосфере печи. Кобальтовая синяя роспись, получившая широкое распространение в Китае с периода Юань, стала в определенное время визитной карточкой китайского фарфора. Медно-красная глазурь, которая считалась чрезвычайно сложной в исполнении, высоко ценилась в Китае за свою редкость и красоту. Трехцветная глазурь санцай периода Тан сочетала желтый, зеленый и белый цвета, создавая яркий декоративный эффект [6].

Декоративные мотивы китайской керамики также обладали богатой символикой, во многом перекликающейся с символикой вышивки. Драконы и фениксы украшали императорскую посуду, демонстрируя высокий статус владельца. Пейзажные композиции в китайской культурной традиции отражали даосские представления о гармонии человека и природы. Растительные орнаменты в декоре произведений китайской керамики несли в себе пожелания благополучия и процветания. Геометрические узоры, такие как меандр и волнообразные линии, символизировали, согласно китайской культурной традиции, вечность и непрерывность жизни.

В процессе исследования установлено, что инновационные процессы в китайской керамике XX-XXI веков характеризуются несколькими основными направлениями. Прежде всего, необходимо отметить, что важную роль сыграла технологическая модернизация производства, включающая использование электрических печей с точным контролем температуры, внедрение новых составов глазурей и красок, применение современного оборудования для формовки и декорирования. Определенную лепту в развитие инноваций в китайской керамике также привнесло художественное экспериментирование,



выражающееся в поиске новых форм, нетрадиционных цветовых сочетаний и авангардных композиционных решений. Также стоит отметить, что важным для развития инноваций в китайской керамике оказался синтез традиционных китайских техник с западными художественными концепциями. [9]

Современные китайские керамисты, получившие образование как в традиционной системе мастер-ученик, так и в академических художественных институтах, в настоящее время демонстрируют разнообразные подходы к интерпретации культурного наследия. Некоторые мастера, по мнению автора, стремятся к максимально точному воспроизведению классических образцов, рассматривая это как способ сохранения и передачи традиции. Другие же мастера используют традиционные техники для создания произведений современного искусства, радикально переосмысливая традиционные формы и мотивы. При этом, некоторые современные мастера занимают промежуточную позицию, органично сочетая традиционные и инновационные элементы.

Проведенный автором в рамках настоящего исследования сравнительный анализ развития вышивки и керамики, выявляет как общие закономерности, так и специфические особенности взаимодействия традиции и инновации в этих видах искусства. Общим, по мнению автора, является сохранение символического языка, основанного на традиционной китайской культуре и философии. Отметим, что как в вышивке, так и в керамике, традиционные мотивы дракона, феникса, растительных орнаментов продолжают использоваться, сохраняя свое семантическое содержание. Общей в китайской культурной традиции является система передачи знаний и навыков через обучение у мастера, хотя современное академическое образование дополняет эту традиционную модель.

Различия обусловлены спецификой материала и технологии. Отметим, что керамика, требующая сложного технологического оборудования и высокотемпературного обжига, в большей степени подверглась технологической модернизации. Вышивка, основанная на ручном труде, сохранила традиционные техники в большей степени, хотя и здесь машинное производство заняло определенную нишу. Керамика, благодаря своей прочности и долговечности, в большей степени ориентирована на музейное и коллекционное использование, тогда как вышивка чаще применяется в утилитарных целях, для украшения одежды и предметов интерьера [10].

Для систематизации полученных данных целесообразно представить сравнительную характеристику традиционных и современных техник в табличной форме.

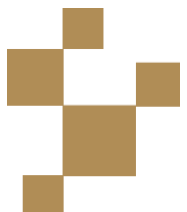
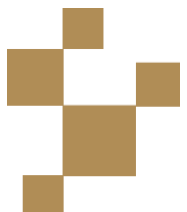


Таблица 1. Сравнительная характеристика традиционных и современных техник китайской вышивки

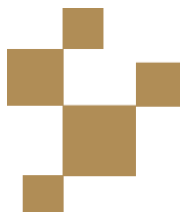
ПАРАМЕТР	ТРАДИЦИОННАЯ ТЕХНИКА	СОВРЕМЕННАЯ ТЕХНИКА
Материал нитей	Натуральный шелк, хлопок	Синтетические нити, смешанные волокна, металлизированные нити
Основа для вышивки	Натуральный шелк, атлас	Синтетические ткани, смешанные ткани
Способ окрашивания	Натуральные красители растительного и минерального происхождения	Синтетические красители, обеспечивающие большую стойкость и яркость
Техника исполнения	Исключительно ручная работа	Комбинация ручной и машинной работы
Время изготовления	От нескольких месяцев до нескольких лет	От нескольких дней до нескольких месяцев
Стоимость изделия	Очень высокая, доступна элите	Широкий диапазон от массовой продукции до эксклюзивных работ
Сфера применения	Императорские одеяния, ритуальные предметы, картины	Одежда, аксессуары, предметы интерьера, сувениры

Анализ современного состояния китайского декоративного искусства показывает, что процессы глобализации и культурного обмена оказывают на него двоякое воздействие. С одной стороны, наблюдается усиление интереса к традиционным техникам и мотивам как внутри Китая, так и за его пределами. Правительство КНР активно развивает и поддерживает программы сохранения нематериального культурного наследия, путем финансирования программ сохранения культурного наследия, включая традиционные художественные ремесла. В настоящее время китайские мастера традиционных техник получают статус носителей культурного наследия и государственную поддержку Правительства КНР для обучения учеников [8].

Таблица 2. Символика основных декоративных мотивов
в китайском декоративном искусстве

Мотив	Символическое значение	Сфера применения	Период наибольшей популярности
Дракон	Императорская власть, мужское начало, благоприятные силы	Императорские одеяния, керамика, архитектурный декор	Все династии, особенно Мин и Цин
Феникс	Императрица, женское начало, супружеская гармония	Женские одеяния, свадебные предметы	Все династии
Пион	Богатство, знатность, процветание	Одежда знати, декоративные панно	Тан, Сун, Мин
Хризантема	Долголетие, осенняя красота, благородство	Керамика, вышивка, живопись	Сун, Мин, Цин
Лотос	Буддийская чистота, духовное совершенство	Религиозные предметы, керамика	Все династии после распространения буддизма
Слива мэйхуа	Стойкость, способность преодолевать трудности	Живопись, вышивка, керамика	Сун, Юань, Мин
Летучая мышь	Счастье, благополучие	Одежда, предметы интерьера	Мин, Цин
Персик	Долголетие, бессмертие	Керамика, вышивка	Все династии

С другой стороны, в настоящее время происходит активное взаимодействие китайского искусства с мировыми художественными тенденциями, приводящее к появлению гибридных форм, сочетающих

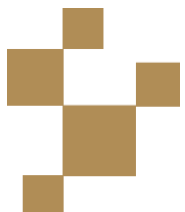


китайские традиции с западными художественными концепциями. Отметим, что современные китайские художники, работающие с текстилем и керамикой, участвуют в международных выставках, получают образование в западных художественных школах, что неизбежно влияет на их творческие поиски. Более того, в настоящее время возникают новые формы декоративного искусства, такие как текстильные инсталляции и концептуальная керамика, в которых традиционные техники используются для выражения современных идей.

Проведенное исследование позволяет сформулировать ряд важных выводов относительно взаимодействия традиции и инновации в китайском декоративном искусстве. Прежде всего: китайское декоративное искусство демонстрирует уникальную способность к сохранению культурной преемственности при одновременной открытости инновациям. Механизмы этого взаимодействия включают систему передачи знаний от мастера к ученику, символическую константность декоративных мотивов и гибкость в адаптации новых материалов и технологий к традиционным художественным практикам.

Проведенный автором, в рамках настоящего исследования, сравнительный анализ вышивки и керамики выявил как общие закономерности, так и специфические особенности развития различных видов декоративного искусства. Общим, по мнению автора, является сохранение символического языка, основанного на традиционной китайской философии и культуре. Различия же обусловлены спецификой материала, технологических процессов и социальных функций каждого вида искусства. Отметим, что керамика, требующая сложного технологического оборудования, в большей степени подверглась технологической модернизации, тогда как вышивка сохранила традиционные ручные техники в большей степени.

Перспективы дальнейших исследований могут быть направлены на углубленное изучение региональных традиций декоративного искусства и также на анализ творчества отдельных мастеров и художественных школ, исследование рецепции китайского декоративного искусства в других культурах. Современные междисциплинарные исследования, объединяющие искусствоведческие, культурологические, социологические и экономические подходы, позволят получить более полное понимание места декоративного искусства в современной культуре и общества. Сравнительные исследования декоративного искусства различных культур в будущем выявят универсальные закономерности и культурно-специфические особенности художественного развития.



ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова Н.А. Искусство Китая. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
2. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М.: «Искусство», 1975 С. – 439 с.
3. Белозёрова В.Г. Традиционное искусство Китая [Текст] = The history of traditional Chinese art / В.Г. Белозёрова. - Москва : Ун-и Дмитрия Пожарского, 2016-.
4. Т. 1: Неолит - IX век. – Т. 1 : Neolithic - IX century. – 2016. – 628 с.
5. Craig Clunas. Art in China. Oxford History of Art. – Oxford and New York: Oxford University Press, 1997. – 256 p.
6. Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учеб. пособие / М.Е. Кравцова. – СПб.: Лань: Триада, 2004. – 960 с.
7. Rawson J. Chinese Ceramics: From the Paleolithic Period through the Qing Dynasty. – London: British Museum Press, 2010. – 608 p.
8. Vollmer J.E. Ruling from the Dragon Throne: Costume of the Qing Dynasty (1644-1911). – Berkeley: Ten Speed Press, 2002. – PP. 85–88.
9. Рудова М.Л. Китайская народная картина из собрания ГМИР: опыт систематизации // Труды Государственного музея истории религии. Вып. 17. – СПб., 2017. – С. 85–114.
10. Sullivan M. Art and Artists of Twentieth-Century China. – Berkeley: University of California Press, 1996. – 392 p.
11. Vainker S.J. Chinese Pottery and Porcelain: From Prehistory to the Present. – London: British Museum Press, 1995. – 240 p.

YAO RUIYU

Postgraduate Student
Altai State University, Barnaul
e-mail: alexey.burnashev@mail.ru

BUDKEEV S.M.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Arts and Creative Industries
Institute of Humanities
Altai State University, Barnaul
e-mail: lwm@yandex.ru

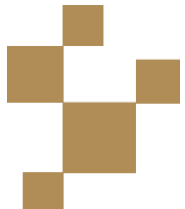
USANOVA A.L.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor
Department of Cultural Studies and Design
Institute of Humanities
Altai State University, Barnaul
e-mail: alla_leo@mail.ru

**TRADITION AND INNOVATION IN THE CHINESE DECORATIVE
ARTS: EMBROIDERY AND CERAMICS**

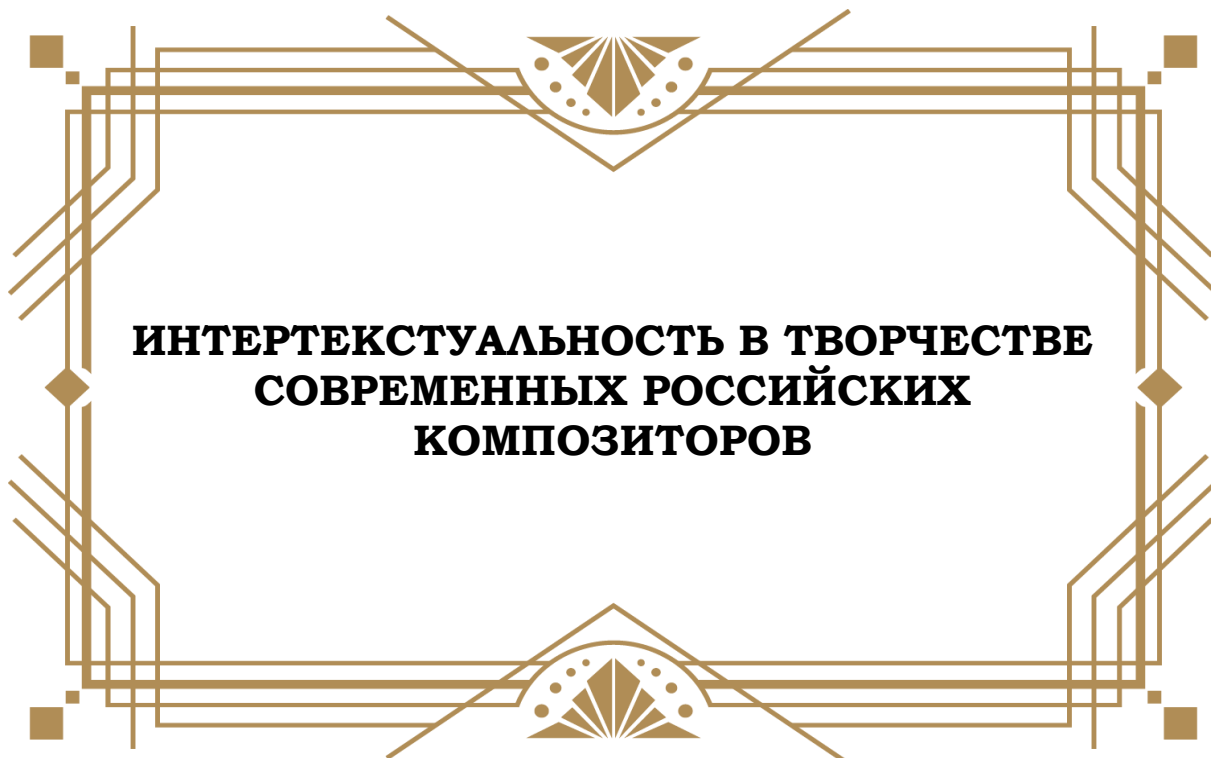
ANNOTATION. The study is to comprehensively analyze interactions between traditional and innovative approaches in the development of Chinese decorative arts, using embroidery and ceramics as examples. The author appeals to the following research methods: comparative historical analysis, iconographic study of works of art, and a cultural approach to interpreting decorative elements. Conclusion of the study: Chinese decorative arts represent a unique synthesis of ancient traditions and modern artistic practices, where technological innovations do not destroy, but rather enrich, historically established canons. The author's findings indicate that the continuity of traditions in Chinese art is ensured through the master-apprentice system, the symbolic constancy of pictorial motifs, and the adaptation of new materials to classical techniques.

KEYWORDS: Chinese decorative arts, traditional embroidery, ceramics, artistic innovation, cultural continuity, symbolism of ornament, decoration techniques.



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

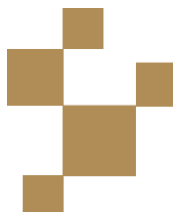
HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Аннотация. В настоящей статье отслеживаются разноуровневые репрезентации мономедийных (музыка / музыка) и полимедийных (литература / музыка) интертекстуальных интенций в творчестве современных российских композиторов А.М. Бакши, В.И. Мартынова, Л.А. Десятникова. В работе использовались следующие методы исследования: генетический, компаративный, биографический, методы сюжетного и мотивного анализа музыкальных произведений. В результате проведенного исследования делаются выводы о существенном «пересечении» представленности мономедийного и полимедийного интертекста в произведениях современных российских композиторов.

Ключевые слова: интертекстуальность, мономедийный культурный текст, полимедийный культурный текст, А.М. Бакши, В.И. Мартынов, Л.А. Десятников.





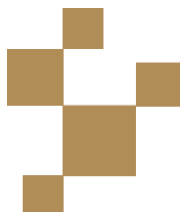
Актуальность исследования интертекстуальных тенденций в творчестве современных авторов определяется, на наш взгляд, переходным характером нынешней культурной ситуации – от постмодерна, в рамках которого интертекст выступал, в первую очередь, как инструмент деконструкции предшествующих достижений культуры и искусства, к метамодерну, основной характеристикой которого выступает своего рода «всеядность», способность прошлые достижения принимать, развивать и органично вплетать в ткань нового искусства.

Понятие «интертекст» трактуется сегодня как одна из базовых культурологических категорий. «Интертекстуальность выступает как возможность наследования стилистических “узлов” эпох в их взаимодействии со всем звуковым универсумом. Интертекстуальность – это механизм “взламывания” консервативных устоев, основа переговоров с миром и огротесковывания материала, что говорит о смене парадигм и точек зрения культур» [8].

Данное понятие привычно связывают с художественным наследием постмодернистской эпохи, совсем еще недавней – или даже все еще продолжающейся в настоящий момент. «Закончился» ли уже постмодерн как целостное явление, или мы в настоящий период наблюдаем его закат – острые дискуссии об этом еще долго будут сохранять злободневность. Действительно, все искусство постмодерна демонстрирует отчетливую и мощную тенденцию к интертекстуализму как одну из ведущих характеристик своего художественного метода, своего мировосприятия и его рецепции в произведениях искусства.

Однако, безусловно, было бы неправильно ограничивать хронологические рамки феномена интертекстуализма периодом доминирования в искусстве постмодернистских принципов и установок. Ведь интертекст, по большому счету, сопутствует развитию искусства с самого его зарождения и даже выступает одним из важнейших инструментов этого развития. Ни одно произведение искусства ни в одну эпоху – исключая, возможно, самые древнейшие, – не рождалось «на пустом месте»: оно всегда есть результат синтеза определенных предшествующих достижений и инновационных подходов авторов, по-своему развивающих уже существующие мотивы, образы, сюжеты и т.п.

Примеров тому можно привести огромное множество, притом в любой сфере искусства. Так, мировая литература в произведениях, представляющих любой период ее развития, демонстрирует ту или иную связь со знаменитыми шедеврами древнейших эпох, оказавшими и продолжающими оказывать колоссальное влияние на весь литературный процесс: с шумеро-аккадским «Эпосом о Гильгамеше», индийскими «Рамаяной» и «Махабхаратой», гомеровскими «Илиадой» и «Одиссеей».



Порой, эта «переключка» принимает весьма причудливые формы, в которых лишь тренированный взгляд способен адекватно дешифровать отголоски текстов-«предтеч»; среди наиболее показательных иллюстраций можно привести знаменитые романы ирландского классика модернистской и постмодернистской литературы Дж. Джойса «Улисс» и «Поминки по Финнегану», перенасыщенные отсылками и аллюзиями фактически на весь массив мировой литературы, значительная часть которых может быть опознана в качестве таковых лишь специалистами-литературоведами и культурологами.

В не меньшей степени опираются на существующую традицию и ее шедевры мастера изобразительного, драматического, музыкального и других видов искусства. Прослеживаются многочисленные отсылки к древневосточным и античным сюжетам, мотивам в искусстве Возрождения, классицизма, модерна и постмодерна.

Что же представляет собой интертекст как таковой? Под термином «интертекст» в гуманитарных дисциплинах принято понимать использование и творческую переработку авторами художественных текстов материала, уже созданного ранее другими авторами. Термин «тексты» здесь, как принято сегодня в гуманитаристике, не только – и даже не столько – отсылает к собственно «текстуальным» (вербализированным, дискурсивным) работам, сколько объединяет в целом всю существующую совокупность результатов художественного творчества. Иначе говоря, произведения живописи, музыки и других видов искусства в этой оптике рассматриваются как «культурные тексты», совокупность которых представляет художественную культуру в данном регионе и в данный конкретный исторический период.

Ключевым в приведенном определении выступает уточнение о «творческой переработке» культурного текста, без которой интертекстуальность попросту немыслима: в этом смысле интертекст не только кардинально отличается от, скажем, такого понятия, как «плагиат», – но даже противоположен ему как идее прямого и непосредственного заимствования чужого текста. Плагиат, так или иначе, предполагает обман, фальсификацию, заведомо мошеннические махинации с текстом, права на который за кем-то уже «зафиксированы» – будь то официально или неким неофициальным, подразумеваемым образом. Использование же интертекста не лишает автора авторства, а лишь обогащает новый материал отсылками к прежнему, зачастую разнородными и разноформатными, охватывающими самый широкий круг возможных «источников».

Такое использование выполняет определенные функции, в том числе крайне важные. Это, в первую очередь:

– установление и упрочение связи с той же традицией, ее развитие в соответствии с новыми реалиями и новыми вызовами;



– поиск собственного «топоса» как в рамках этой традиции, так и в пространстве между ней (традицией) и формирующимися инновационными тенденциями;

– выражение собственного отношения к предшествующим культурным достижениям; в постмодернистском искусстве такое выражение осуществляется чаще всего посредством иронических, пародийных «перепевов» этих достижений;

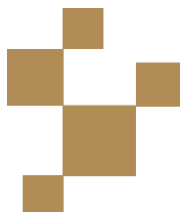
– и, наконец, на основе всего вышеизложенного, формирование и коррекция авторской самоидентификации.

Наиболее интересными примерами интертекстуальности нам видятся варианты полимедийные, с использованием различных медиасфер (например, литература / музыка). Такое использование предполагает, в той или иной форме, синтез различных видов искусства, соответственно, сами механизмы и инструменты интертекстуальности обретают более сложные и развитые формы. Очень часто базовым искусством в подобных синтетических формах выступает искусство музыкальное. Особенно органичным представляется сочетание музыки и литературы; потенциал подобного синтеза многократно реализован в течение тысячелетий развития искусства – от примитивной песни до разнообразных музыкально-сценических жанров. Сегодняшняя же культурная ситуация с ее взрывными темпами цифровизации и медиатизации создает особенно благоприятные условия для синтеза механизмов и инструментов различных медиасред, в том числе музыкальной и литературной.

Рассмотрим это положение на примере современных российских композиторов, а именно тех из них, в творчестве которых интертекстуальная направленность проявляет себя особенно ярко и убедительно. Оправданность подобного шага обусловлена тем, что интертекстуальность выступает в качестве одного «из важнейших явлений современного музыкального искусства, выражающих его динамическую, диалогическую природу. Присутствие интересующей нас категории «в музыкальном искусстве конца XX – начала XXI века обнаруживается в виде включений бытовых жанров, цитирования чужих стилей, огротесковывания высокой образности, музыкальном развенчании героев, карикатурных “снижениях”, придания фатальности или механистичности ранее заявленным образам...» [8].

Отметим сразу, что интертекст в работах, выбранных для анализа мастеров, широко представлен как собственно музыкальными образцами, так и музыкально-литературными.

Один из представляющих значительный интерес в контексте рассматриваемой проблемы современных российских музыкантов – А.М. Бакши.

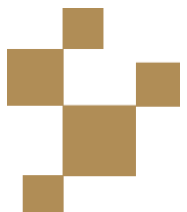


Александр Моисеевич Бакши, родившийся в 1952 году, по праву признается ярким представителем не только российской (лауреат Государственной премии РФ 1994 года), но и советской академической музыки. В его работах представлен принцип интертекста – притом и как собственно музыкального (например, «Концерт Шостаковича» для скрипки и струнного оркестра, «в котором нет ни одной ноты из произведений Шостаковича, нет ни одного записанного музыкального звука определенной высоты, но стиль угадывается безошибочно...») [8]), так и особенно синтетического – музыкально-литературного. Последняя разновидность представлена в творчестве А.М. Бакши в очень широком диапазоне, в первую очередь в форме музыки к конкретным спектаклям, включая следующие:

- два спектакля по сюжетам Н.В. Гоголя («Нумер в гостинице города NN» по мотивам «Мертвых душ», поставленный в 1994 г. режиссером В. Фокиным, и «Шинель» 2004 года того же режиссера, с Мариной Нееловой в роли заглавного героя Акакия Акакиевича Башмачкина);
- два спектакля по Ф.М. Достоевскому («Карамазовы и ад», 1996, и «Двойник», 2005);
- «Сидур-мистерия» по рассказам писателя Вадима Сидура (1992);
- «Игры в инсталляциях» по произведениям русского авангарда начала XX века (1993);
- «Превращение» по знаменитому рассказу Франца Кафки (1995);
- «Я, Фейербах» по пьесе немецкого драматурга Танкреда Дорста (2001).

Помимо музыки к спектаклям литературная основа часто выступает в качестве важнейшей компоненты концертной музыки А.М. Бакши: «Шекспир-концерт» («Умиравший Гамлет», 1996), инструментальные фантазии на тему легенды о схождении Орфея в преисподнюю («Орфей и Эвридика», 2001, «Орфей», 2002).

Стремление к синтезу вообще характерно для творчества А.М. Бакши; но ведущим средством при этом для композитора всегда остается именно звук. «Театр звука» – так называется и получивший широкую известность среди специалистов главный концепт А.М. Бакши. В рамках такого Театра любой звук, даже воспринимаемый в иных контекстах как «шум» (стук захлопнутой двери, шарканье подошв, шуршание юбок и т.п.), согласно пояснениям самого мастера, трактуется не просто как аудиальная, но именно как «музыкальная» составляющая театрального действия. Культуролог Т.В. Чередниченко обозначила ее специфику «равнопредъявленностью культивированного звука, шума и сценического действия» [10]. Подобное «омузыкаливание шумов» [8] у А.М. Бакши само по себе выступает одним из инструментов интертекстуального подхода.



О.А. Путчева, исследуя роль интертекста в работах А.М. Бакши, находит его элементы «на разных уровнях – микроуровне (в виде звуков и тембров), макроуровне (как цитаты и взаимодействия тем), мегауровне (в качестве музыкально-драматургических и содержательных основ произведения в целом)» [8]. Мы же добавим, что элементы интертекста, выделяемые автором на микро- и макроуровне, в нашей классификации представляют, главным образом, собственно музыкальный интертекст (мономедийные интертекстуальные связи, осуществляемые «внутри» одного вида искусства), тогда как мегауровень большей частью связан с синтезом искусств, конкретно – музыки и литературы (полимедийный интертекст).

В творчестве Владимира Ивановича Мартынова, еще одного известного советского и российского композитора, родившегося в 1946 году, идея параллельного распределения интертекстуального материала по уровням, с одной стороны, и в соответствии с фактором моно/полимедийности с другой, представляется достаточно логичной и обоснованной. Однако на практике встречаются и примеры резкого «несовпадения» материала с этой схемой. Так, в «коллективном» цикле «Времена года» (части-«сезоны» к которому – «Зима», «Весна», «Лето» и «Осень» – были написаны соответственно Сергеем Ахуновым, Цзо Чжэнь Гуанем, Иваном Соколовым и Владимиром Мартыновым) превалирует, безусловно, уровень, обозначенный О.А. Путчевой как мегауровень: «музыкально-драматургические и содержательные основы» цикла, без сомнения, отсылают слушателя к выдающимся одноименным циклам П.И. Чайковского и А. Вивальди. Таким образом, интертекст здесь остается музыкальным (мономедийным).

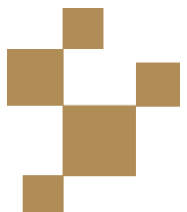
То же, по большому счету, относится и к балету «Времена года», созданному одним из участников указанного коллективного проекта – В.И. Мартыновым. Балетный спектакль, соответственно авторскому прочтению, выступает в качестве «музыкальной иллюстрации» к музыкальной же истории, точнее – к истории музыки. Примечательно, что, помимо композиторской карьеры, В.И. Мартынов известен также как автор многочисленных работ именно по истории музыки. «Смена сезонов» в спектакле символизирует смену музыкальных эпох, каждая из которых воплощается в фигуре одного из ведущих ее композиторов. Эпизод «Весна» в балете посвящен А. Вивальди, «Лето» – И.С. Баху, «Осень» – Ф. Мендельсону и, наконец, «Зима» – эстонскому композитору А. Пярту. Сообразно этому реестру, композитор меняет используемые им стили и техники музыкального письма, из чего следует, что и микро-, и макроуровни применения интертекста по классификации О.А. Путчевой здесь также присутствуют в достаточно выраженной форме.



Однако, в целом, в художественном наследии композитора особенно заметна тенденция интертекста полимедийного. Значимость литературной основы в его опусах, как правило, оказывается чрезвычайно высокой; композитор ориентируется обычно на шедевры, давно и прочно утвердившиеся в статусе великих и наиболее почитаемых произведений мировой литературы. Так, в его «Илиаде» для смешанного хора (1998) звучат стихи из 23-й песни гомеровской поэмы, повествующие о погребальных играх, устроенных Ахиллесом после смерти его друга Патрокла. Кельтские легенды «артуровского цикла» нашли музыкальное воплощение в сочинении В.И. Мартынова для 7 фортепиано «Двенадцать побед короля Артура» (1990), а «главный роман XX века» («Улисс» Дж. Джойса – в «Монофонии» (2000). В 2003 г. состоялась премьера оперы В.И. Мартынова «La Vita Nuova» («Новая жизнь»), основанная на одноименном стихотворном сборнике Данте Алигьери. Сборник Данте, сюжетно и тематически, непосредственно предшествовал его великой «Божественной комедии»: его сюжетной канвой служит история любви Данте к Беатриче, безвременно погибшей и позднее (уже в «Комедии») «возведенной» поэтом в статус собственной небесной покровительницы.

В.И. Мартынов активно использует в качестве литературных источников тексты не только европейские и русские («Пять русских народных песен» и др.), но также и азиатские. Восточные влияния наиболее отчетливо проявились в таких произведениях, как фортепианная «Гексаграмма» (1971), «Асана» для контрабаса (1972; «асана» – название позы в индийской хатха-йоге), «Эзотерические танцы Кали-юги» (1995), созданные в двух вариантах – фортепианном и оркестровом (понятие Кали-юги, или «темной эпохи», также вошло в широкий обиход прямоком из индийской религиозной философии). «Танцы Кали-юги» В.И. Мартынова – «скорее, даже не произведение музыкального искусства, а психофизический тренинг, поток, в котором должны ужиться проблемы Кали-Юги. Чем бы мы ни занимались, мы всегда находимся во власти Кали-Юги. Этот экзерсис, как называет своё сочинение сам В.И. Мартынов, вводит в медитативное состояние, образующееся непрерывно повторяющимся звуком, взятым на педали и дающим новые обертоны, причём звук этот оказывается разным при каждом исполнении, в зависимости от инструмента и акустики помещения, поэтому “Танцы Кали-Юги”, в буквальном смысле, – неповторимое произведение...» [4]. (Здесь уместно вспомнить, что, посвящая наиболее известную свою книгу «Конец времени композиторов» своему учителю Н.И. Сидельникову, автор весьма многозначительно характеризует его как «Гуру»: «Памяти моего Гуру Николая Николаевича Сидельникова...» [6, с. 4].)

Однако особенно широкую известность обрели произведения В.И. Мартынова, написанные им на христианские мотивы. (Понятие «мотивы» в данном контексте используется не в музыкальном,



а в литературоведческом смысле.) Не случайно его называют даже «теологом-исследователем в звуках» [5] или «музыкальным теологом-исследователем» [2]. Список этих произведений весьма обширен и многообразен – он включает, например:

- рок-оперу «Серафические видения Франциска Ассизского» (1978);
- «Апокалипсис» для смешанного хора (1991), литературной основой которого выступает полный текст «Откровения» Иоанна Богослова, и в котором, согласно комментарию музыковеда М.И. Катунян, данный библейский текст «читается, поется и комментируется [...] Кажется, что цель пения здесь – не живописать апокалиптические картины, а мистически пережить их» [цит. по: 1];
- «Плач пророка Иеремии» (1992), в котором видения ветхозаветного пророка «накладываются» на современное состояние мира и социума;
- «Заповеди блаженства» («The Beatitudes», 1998), а также множество других.

В числе лучших творений В.И. Мартынова музыковеды называют и оперу «Упражнения и танцы Гвидо» (1997), в которой мы снова можем наблюдать «пересечение» различных уровней использования интертекстуальности. Это, во-первых, микро- и макроуровень мономедийного интертекста, поскольку чисто в музыкальном плане произведение базируется на григорианском «кантусе», развивая его формы и идеи. И, во-вторых, мегауровень, на котором интертекст представлен уже в полимедийном формате. «Идейно-структурную основу оперы составляет “Путеводитель души к Богу” средневекового ученого-францисканца св. Бонавентуры, в котором путь души описан как шесть ступеней восхождения к Богу» [2].

Специфика данного произведения заключается, в том числе, и в «пересечении» уровней интертекста. Впечатляет концептуальная «рамка» произведения, посвященного тысячелетию со времени создания европейской нотной записи Гвидо д'Ареццо, средневековым итальянским музыкантом и теоретиком музыки. Опера В.И. Мартынова состоит из семи частей, аллегорически коррелирующих с семью ступенями гаммы. При этом каждая «ступень» соотносится также и с определенным периодом в развитии музыки (конкретно – стилей пения).

В мономедийном, чисто музыкальном плане переработка григорианской монодии «вытекает» через «ступени» различных эпох и стилей – барочного, классицистского, романтического, – в использование остро современного (на тот период) рок-стиля, максимально удаленного по своей сути от григорианских распевов, и соответствующих музыкальных техник. «В финале оперы (“Танцы”) в музыку врываются ритмы рока, бросающие вызов академической традиции предшествующих веков. Этот контраст с предыдущей стилистикой имеет экзистенциальную природу и знаменует конец – “конец оперы”, уход от сакрального источника. Гимн

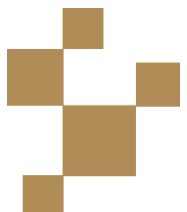


св. Иоанну, звучащий в стилистике рока, производит эффект шокового контраста. Однако “просторечие” рока вскрывает первородную энергетику – ту, что лежит в основе народного искусства, ту, которая, по мысли композитора, в значительной мере была утеряна в музыке академической традиции...» [2].

Леонид Аркадьевич Десятников, родившийся в один год с В.И. Мартыновым, за свои творческие достижения был, как и А.М. Бакши, удостоен Государственной премии Российской Федерации (2004).

«Музыка Леонида Десятникова возникает в сопряжении собственного и заимствованного материала, балансируя между цитатами и аллюзиями, явными и размытыми намеками» [7], в том числе на «очевидные, узнаваемые источники (Ф. Шуберт, Р. Шуман, П.И. Чайковский, Д.Д. Шостакович и другие)» [7]. В творчестве Л.А. Десятникова интертекстуальные интенции актуализируются на тех же трех уровнях, как и в случае с уже рассмотренными нами авторами, и также очень часто эти уровни отслеживаются в их сочетании. Так, специалисты отмечают существенный параллелизм в творческих методах и стилевых «игровых» техниках, используемых Л.А. Десятниковым и И.Ф. Стравинским – русским композитором, считающимся одной из крупнейших фигур в музыке XX столетия. Знаменательно, что именно И.Ф. Стравинского Ю.В. Никифорова и Т.Н. Левая обозначают в этой связи в качестве «предшественника» Л.А. Десятникова [7]. Сам же композитор шуточно называл Стравинского своей «обсессией», то есть навязчивым образом, идеей. Склонность к стилевым «играм», характерная для обоих художников, в первую очередь, демонстрирует возможности мономедийного интертекста (музыка / музыка), соотнесенного нами с микро- и макроуровнем представленности интертекста. В то же время параллелизм «Десятников – Стравинский» служит примером также и выраженной репрезентации мегауровня, ведь и здесь музыкально-драматургические и содержательные основы межпоколенческого «диалога» двух композиторов выходят на первый план.

«Свойственная постмодернизму иронично-отстраненная манера обращения с чужими текстами сменяется в таких случаях личным, сокровенным тоном высказывания. Обостренное ощущение внутренней связи с прошедшими эпохами и их творцами, стилистика, воспринятая сквозь призму индивидуального стиля, порождает чувство ностальгии – еще одно качество, играющее важную роль в эстетической системе Л.А. Десятникова и других композиторов, работавших в это время. Подобное личное освоение музыкального языка прошлого, особая эмоциональная окрашенность возникающего стилевого диалога определяют и общий характер высказывания, и ретроспективную, внутреннюю направленность музыки» [7]. Вместе с тем, Л.А. Десятников активно использует синтетические тренды, отчетливо показывающие связи



между различными видами искусства (музыка / литература). Приведем в пример одноактную камерную оперу «Бедная Лиза» из раннего периода его творчества. Либретто по широко известной одноименной повести Н.М. Карамзина, представляющей классику русской сентименталистской литературы, было написано самим композитором. Музыкально-литературный синтез в данном произведении репрезентируется посредством использования музыкальных художественных средств для выражения эффектов, достигаемых автором повести посредством использования средств литературных: «например, в опере восклицания Лизы и мысли Эраста (“Я буду жить с Лизой, как брат с сестрою, – думал он, – не употреблю во зло любви ее и буду всегда счастлив!”) используются в дуэтом соединении. “Без глаз твоих темен светлый месяц; без твоего голоса скучен соловей поющий; без твоего дыхания ветерок мне неприятен” – эти Лизины слова используются в дуэте согласия. Где-то косвенная речь оригинального текста в опере переходит в прямую» [3] и т.п.

Другой показательный образец «межуровневых» взаимодействий интертекстуальных аллюзий в работах Л.А. Десятникова – его балет, названный, с долей постмодернистской иронии, «Орега». Интересно, что, поставленная в 2013 г. в Италии именно как балетная постановка (одноактная, не имеющая сюжета, но с вокальными номерами) спустя десять лет «Опера» увидела свет на российской концертной сцене уже как собственно опера. Авторство либретто принадлежит знаменитому драматургу XVIII века Пьетро Метастазио, на тексты которого в свое время создавали оперы такие мастера, как Гендель, Вивальди, Гайдн, Моцарт и др. Этот факт сам по себе свидетельствует о мощной интертекстуальной насыщенности работы. При этом, создавая данное произведение, как детально аргументирует О.В. Синельникова, композитор ориентировался на использование принципов классической («среднестатистической») барочной оперы. Здесь уже опять основной акцент переносится на детали и механизмы использования мономедийного интертекста «музыка / музыка». При этом, сам автор «конкретных источников цитирования [...] не называет, предпочитая сохранять таинственность, только лишь декларирует свое уважение и тяготение к стилю» тех или иных композиторов прошлого – например, Г.Ф. Генделя, И.А. Гассе, Н. Порпоры, Дж.Б. Феррандини и, возможно, еще многих других, сегодня мало известных широкой аудитории.

«Более “скромными”, в отношении авторского вмешательства в материал, представляются десятниковские обработки произведений И.С. Баха, Д.Д. Шостаковича, А. Пьяццоллы. Впрочем, в пьесе “По канве Астора” музыка Пьяццоллы интерпретируется с достаточно высокой степенью свободы. Опираясь сразу на несколько пьес, Десятников одновременно передает собственные впечатления от произведений



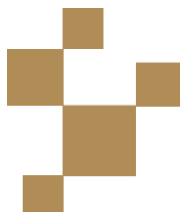
Пьяццоллы и исследует природу жанра танго, изменяя и приспособлявая его под собственный язык...» [7]. Подчеркнем, речь в очередной раз идет о совмещении, в рамках одних и тех же произведений, интертекстуальных включений («чисто музыкальных») и («музыкально-литературных»).

Резюмируя, мы можем подтвердить, что проведенное в настоящей работе небольшое исследование показало, насколько сложно зачастую бывает провести четкую границу представленности мономедийной («музыка / музыка») и полимедийной («литература / музыка») интертекстуальности в произведениях современных российских композиторов.

Анализ творчества А.М. Бакши, В.И. Мартынова и Л.А. Десятникова позволяет констатировать существенное взаимопроникновение мономедийных и полимедийных интертекстуальных стратегий в их произведениях. Композиторы активно используют как внутримзыкальные аллюзии и цитаты, так и синтез музыкального языка с литературными и иными, внемузыкальными источниками.

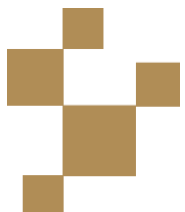
Следует подчеркнуть, что интертекстуальность в творчестве рассматриваемых композиторов отнюдь не сводится к простому цитированию или коллажированию. Речь идет о глубоком и осмысленном диалоге с предшествующей культурной традицией, о ее переосмыслении и творческом развитии в контексте современной художественной ситуации.

Перспективы дальнейших исследований в данной области представляются весьма широкими. В частности, представляется актуальным более детальное изучение конкретных механизмов реализации интертекстуальных стратегий в произведениях современных российских композиторов, а также их влияния на восприятие и интерпретацию музыки слушателями и исследователями. Кроме того, важным представляется сопоставительный анализ интертекстуальных практик российских и зарубежных композиторов, что позволит выявить общие тенденции и специфические черты развития современного музыкального искусства.



ЛИТЕРАТУРА

1. «Апокалипсис» Владимира Мартынова прозвучит в Зале Чайковского. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://muzlifemagazine.ru/apokalipsis-vladimira-martynova-p/> (дата обращения: 06.09.2025).
2. Артемова Е.Г. «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: от концепции к постановке // Манускрипт. – 2017. – №12-1 (86). – С. 16-18.
3. Богатырева Е., Аксиненко Д.В. Леонид Десятников. Камерная опера «Бедная Лиза» (История создания. либретто и литературный первоисточник) // Музыкальный альманах Томского государственного университета. – 2021. – №11. – С. 14-21.
4. Видмайер А. «Танцы Кали-Юги» на грани сознания. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://musecube.org/otchet/otchet-music/tancy-kali-jugi-na-grani-soznaniya/> (дата обращения: 01.09.2025).
5. Катунян М.И. «Упражнения и танцы Гвидо» В. Мартынова: опера на григорианский кантус. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://sistema-gallery.ru/press/exercise.html> (дата обращения: 04.09.2025).
6. Мартынов В.И. Конец времени композиторов / Послел. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
7. Никифорова Ю.В., Левая Т.Н. Десятников и Стравинский: поэтика диалога // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2024. – №1 (72). – С. 44-48.
8. Путечева О.А. Черты интертекстуальности в творчестве Александра Бакши // Современное музыкальное искусство. – 2020. – №1. – С. 151-157.
9. Синельникова О.В. «Среднестатистическая барочная опера» Леонида Десятникова в XXI веке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – №67. – С. 210-221.
10. Чередниченко Т.В. Александр Бакши / Т. В. Чередниченко // Музыкальный запас. 70-е: проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое лит. обозрение, 2002. – С. 121-143.



ELKAN O.B.

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

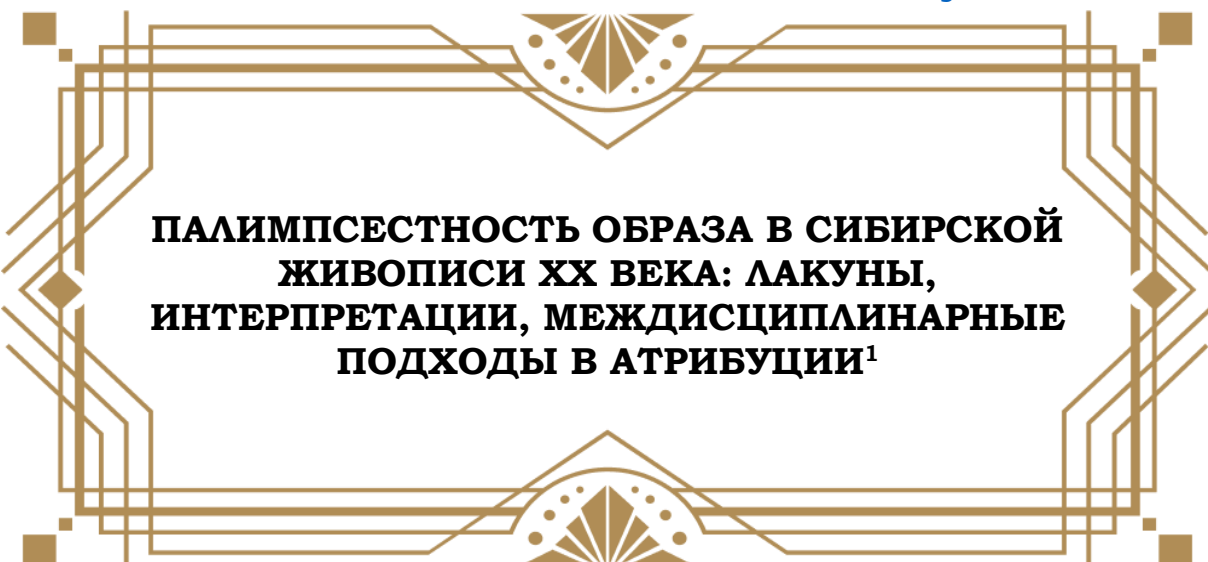
**INTERTEXTUALITY IN THE WORKS OF
CONTEMPORARY RUSSIAN COMPOSERS**

ANNOTATION. The article explores the multi-level representations of monomedia (music/music) and polymedia (literature/music) intertextual relations in the works of contemporary Russian composers A.M. Bakshi, V.I. Martynov, and L.A. Desyatnikov. The following research methods were employed: genetic, comparative, biographical, and plot-motif analysis of musical works. The study concludes that there is a significant overlap between the representations of monomedia and polymedia intertexts in the works of contemporary Russian composers.

KEYWORDS: intertextuality, monomedia cultural text, polymedia cultural text, A.M. Bakshi, V.I. Martynov, L.A. Desyatnikov.



кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой искусствоведения и креативных индустрий
Института гуманитарных наук
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
e-mail: gurkina-22@mail.ru

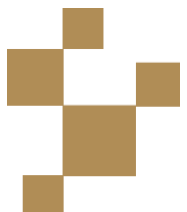


**ПАЛИМПСЕСТНОСТЬ ОБРАЗА В СИБИРСКОЙ
ЖИВОПИСИ XX ВЕКА: ЛАКУНЫ,
ИНТЕРПРЕТАЦИИ, МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ
ПОДХОДЫ В АТРИБУЦИИ¹**

Аннотация. Современная теория «памяти культуры» (memory studies) рассматривает палимпсест как многослойную структуру, в которой прошлые пласты не исчезают, а «просвечивают» сквозь настоящее, создавая эффект временной полифонии. В изобразительном искусстве такая метафора применима к сложным произведениям, состоящим из множества материальных и смысловых слоев – красочный покров, подмалёвки, ретушь, реставрационные вмешательства, интерпретации разных эпох – которые создают уникальный историко-технологический «текст», требующий комплексного и тонкого прочтения. Цель исследования – показать, как комплекс оптико-физических методов в сочетании с традиционным искусствоведческим анализом позволяет выявлять палимпсестную структуру произведения, тем самым восполняя лакуны знаний и уточняя историческую рецепцию. Методологическую основу составляет синтез идей М.С. Кагана об эстетической целостности, структурно-семиотического подхода Ю.М. Лотмана к произведению как «тексту» в семиосфере культуры, философии символа А.Ф. Лосева и принципов атрибуции Б.Р. Виппера. Методологически, это означает принцип интеграции: каждый технический факт осмысливается в рамках целостной историко-эстетической модели картины. Интеграция технических научных данных в историко-эстетический нарратив обеспечивает целостность восприятия произведений.

Ключевые слова: художественная экспертиза; атрибуция; интерпретация; оптико-физические методы; цифровые технологии; живопись XX века; междисциплинарный подход.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ».



Понятие палимпсеста, изначально связанное с неоднократным использованием рукописных пергаментов, в гуманитарных науках XX–XXI вв. преобразовалось в универсальную исследовательскую метафору. В искусствоведении оно обозначает многослойность художественного образа, в котором материальные, смысловые и исторические пласты переплетаются и вступают во взаимодействие при интерпретации произведений искусства. Сложность исследовательской задачи при этом составляют так называемые «лакуны художественной памяти» – утраты архивных данных, разрывы в провенансе произведений, ограниченный доступ к музейным фондам, а также региональная специфика научной и периодической публикационной активности. Эти обстоятельства не только затрудняют точную атрибуцию и интерпретацию произведений, но и нередко способствуют мифологизации художественного наследия и формированию ностальгических рецепций.

Актуальность обращения к палимпсестной модели в изучении сибирской живописи XX века обусловлена, во-первых, недостаточной изученностью региональных школ и отдельных художников; во-вторых, спецификой художественного процесса XX столетия, отмеченного активными экспериментами и разрывом с академической традицией; в-третьих, динамикой реставрационной и музейной практики, влекущей за собой изменения в восприятии произведений. Анализ палимпсестности образа позволяет соединить материальный уровень исследования (техника, слоистая структура, следы реставрации) с историко-культурным (рецепция, интерпретация, идеологический контекст), что открывает новые перспективы в понимании художественного наследия региона.

В XX веке искусство пережило череду авангардных революций, смену эстетических парадигм и социальных потрясений, что привело к возникновению множества лакун в понимании художественного процесса. Ю.М. Лотман структурно-семиотическим подходом подчёркивал, что произведение искусства следует рассматривать как текст в рамках семиосферы культуры; полнота понимания этого «текста» требует знания кода и контекста. Если же часть «текста» утрачена или код неизвестен, интерпретация неизбежно сталкивается с лакунами смысла. А.Ф. Лосев, исследуя символику и художественную форму, показывал диалектическое единство формы и содержания; утрата хотя бы одного компонента разрушает смысловую целостность художественного образа.

Историк искусства Б.Р. Виппер, один из основоположников отечественной методологии искусствознания, в работе «К проблеме атрибуции» (1970) указывал, что атрибуция произведения – это сложный многоступенчатый метод, требующий синтеза стилистического анализа и документальных данных [1]. Он подчёркивал, что пробелы (недостаток сведений о происхождении, подписи, дате) могут приводить к ошибкам в



определении авторства, если не применять строгую методологию и не учитывать весь комплекс доступной информации.

В последние десятилетия в практику искусствоведческой экспертизы вошли оптико-физические методы анализа живописи (рентгенография, инфракрасная рефлектография, ультрафиолетовая съемка, спектральный анализ пигментов и др.), а также цифровые технологии (электронные базы данных, цифровые архивы изображений, алгоритмы сравнения и даже элементы искусственного интеллекта).

Методология исследования опирается, прежде всего, на концепцию эстетической целостности М.С. Кагана [2], согласно которой, каждое произведение искусства и художественная культура в целом представляют собой сложную систему, элементы которой (художественный образ, форма, содержание, контекст, восприятие) взаимосвязаны. Структурно-семиотический подход Ю.М. Лотмана [3] помогает рассматривать произведение искусства как текст, встроенный в культурный контекст. Ученый подчеркивал роль памяти культуры в понимании этого текста. Отсутствие тех или иных элементов контекста (символов, знаков, аллюзий) порождает семиотические лакуны, делающие интерпретацию неполной или искажённой. Философско-эстетические взгляды А.Ф. Лосева ценны для методологии тем, что акцентируют диалектику единичного и всеобщего в искусстве. А.Ф. Лосев вводит понятие символа как особой целостности, где единичный художественный образ указывает на всеобщие идеи [4]. Для атрибуции и интерпретации картины важно уловить этот символический пласт: например, стиль художника может рассматриваться как символическая система, выражающая определённую идею эпохи. Основываясь на работах Б.Р. Виппера, мы учитываем историко-генетический метод и принципы атрибуции, разработанные классическим искусствоведением. Б.Р. Виппер настаивал, что атрибуция должна опираться на строгий анализ стиля, сравнение с эталонными произведениями (творчество, бесспорно принадлежащее определённому автору), а также на тщательное изучение происхождения вещи (provenance). В его трудах подчёркивается необходимость системного подхода: любой отдельный признак – манера письма, материал, подпись, историческое свидетельство – может быть ошибочно интерпретирован вне контекста других данных. Такой подход созвучен и современному междисциплинарному методу: новые технические сведения (например, химический состав краски) должны быть включены в общую систему знаний об авторе и эпохе. Если этого не сделать, остается методологическая лакуна между «традиционным» искусствоведческим знанием и научными данными. Поэтому в методологии исследования современного искусства важно заложить принципы интеграции: каждый новый факт (будь то найденный в архиве

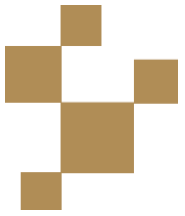


документ или спектр пигмента) должен быть осмыслен в рамках целостной историко-эстетической модели.

Атрибуция произведения искусства подразумевает установление авторства, времени и места создания, а также подлинности картины. В идеале атрибуция опирается на совокупность стилистических признаков и документальных подтверждений. Лакуны в атрибуции возникают, когда эта совокупность оказывается неполной: отсутствуют архивные данные (например, не выявлены, утрачены документы о происхождении картины), либо не сохранилась подпись, либо стиль произведения выбивается из привычной эволюционной линии. В искусстве XX века такие ситуации нередки. Многие художники работали в условиях, когда документация была утрачена (особенно в военные и послевоенные годы). Кроме того, смены стиля в течение творческого пути художника (характерные для эпохи модернизма) могут затруднять однозначную идентификацию: картина, отличающаяся по манере, способна быть не признана современниками как принадлежащая тому же автору, создавая лакуну понимания между автором и публикой.

Идентификация связана с определением того, что изображено и какой жанр или школа представляет произведение. В случае живописи XX века идентификация порой осложняется экспериментальным характером искусства. Абстрактные и авангардные течения намеренно уходили от однозначности сюжета, бросая вызов традиционным классификациям. В результате искусствовед может столкнуться с лакунами в идентификации: неясно, к какому направлению отнести произведение, как расшифровать его содержание (например, абстрактная композиция – это просто беспредметная игра форм или закодированный пейзаж?). Без надлежащих теоретических инструментов (новых понятий, категорий) интерпретатор словно оказывается перед «немым» изображением. Здесь лакуна методологическая – недостаток адекватных понятий для описания нового искусства. Эту проблему осмысливал Ю.М. Лотман, отмечая, что появление новых художественных языков требует расширения семиотического словаря исследователя: старых категорий может не хватать, возникает разрыв понятийного аппарата.

Интерпретация живописи – раскрытие ее смысла, символики, эмоционального и идейного содержания – также подвержена влиянию лакун. Если об истории создания произведения мало сведений, если утрачены комментарии автора или контекст его замысла, интерпретация строится на неполной основе. Классический пример – работы сюрреалистов или символистов: без знания философских и личных идей художника некоторые образы остаются загадкой. Лакуна может быть и в самих визуальных рядах: полотно могло быть частью диптиха или серии, а вне этого ансамбля его смысл читается не полностью. Во многих музеях



хранятся живописные фрагменты, отделённые от первоначальной композиции (скажем, часть росписи или алтаря) – эти фрагменты являются буквальными лакунами в визуальном поле, которые исследователь пытается мысленно восполнить, реконструируя целое. В XX веке, с его тягой к монтажности, коллажу, фрагментации образа, проблема интерпретации усложняется: художник мог намеренно оставить «пустоты» для домысливания, как, например, в концептуальном искусстве. Граница между авторской лакуной (как приёмом) и непреднамеренной лакуной (незнанием зрителя) бывает размыта. Методологически важно различать: мы имеем дело с запланированной недосказанностью, либо с пробелом наших знаний.

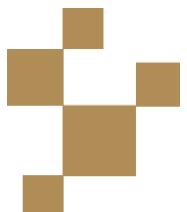
В сфере художественной экспертизы (искусствоведческой, технической экспертизы произведений) лакуны проявляются особо остро. Эксперт, исследующий картину для установления автора или подлинности, опирается на ряд данных: стилевой анализ, технологические характеристики (материалы, пигменты, грунт, подпись), происхождение. Лакуна в любом из этих данных ослабляет уверенность вывода. Например, отсутствие чёткой провенансной цепочки (истории бытования работы) – частая лакуна, особенно для произведений, вывезенных из частных собраний или пострадавших в годы войны. Другой пример – подпись: если подпись неразборчива, повреждена или отсутствует, теряется, казалось бы, прямое указание на автора, и экспертиза должна компенсировать это другими методами. Б.Р. Виппер указывал, что даже наличие подписи не всегда снимает вопросы авторства, если стилистически работа не соответствует руке мастера – то есть могут быть лакуны в стилистическом соответствии (например, подделка с настоящей подписью или ученическая копия). Следовательно, процесс атрибуции должен уметь работать в условиях неполноты данных, заполняя пробелы путем логически выверенных гипотез и дополнительного поиска информации.

Современное искусствоведение реагирует на эти вызовы развитием междисциплинарного подхода. Когда традиционных искусствоведческих методов (стилистический, иконографический анализ, архивный поиск) недостаточно, на помощь приходят методы естественнонаучные и цифровые. Внедрение научно-технических методов в изучение живописи открыло новые возможности для получения информации о произведении, недоступной невооруженному глазу или традиционному анализу. Оптико-физические методы включают широкий спектр подходов: от давно применяемых рентгенографии и ультрафиолетовой флуоресценции до современных высокочувствительных спектрометров и инфракрасных камер. Эти методы позволяют заполнить лакуны на уровне материальных данных о картине – понять, как она создана, какие изменения претерпевала, что скрыто под поверхностью.



Исследования живописи сибирских художников XX века с помощью оптических методов показали, что их техника крайне разнообразна и включает широкий спектр технологий, и оптико-физические методы позволили выявить особенности живописи художников Сибири, ранее неизвестные исследователям [5]. Комплексный анализ восполняет существенные пробелы, и исследователи лучше понимают индивидуальность местной художественной школы, технологические традиции, которые ранее могли оставаться вне поля зрения столичных искусствоведов. Применение оптико-физических методов уже привело к новым результатам в сфере атрибуции и исследования живописи XX века. Например, в коллекции художественной галереи «Универсум» Алтайского государственного университета были исследованы полотна ряда сибирских мастеров середины XX века. Ещё один прикладной эффект – обнаружение реставрационных вмешательств середины XX века на картинах авангарда. Эти вмешательства зачастую меняли колорит или частично дописывали утраченные фрагменты, что вводило искусствоведов в заблуждение при интерпретации эстетики произведения. Оптико-физические методы помогают отделить оригинал от позднейших добавлений, вернув нам подлинный замысел автора – тем самым устраняется лакуна художественного смысла, вызванная искажением произведения реставраторами.

Цифровая революция ярко проявилась в гуманитарных науках, предоставив новые средства хранения, обработки и распространения информации. В области атрибуции и экспертизы живописи XX века реализуются проекты, нацеленные на систематизацию накопленных знаний и обеспечение их доступности исследователям. Одно из перспективных направлений – сбор в единую базу данных всех сведений, полученных как традиционным искусствоведческим путем, так и с помощью оптико-физических методов, по конкретному кругу объектов (например, по живописи художников определенного региона или периода). На кафедре искусствоведения и креативных индустрий Алтайского государственного университета инициировано создание электронной базы данных по живописи художников Сибири XX века, куда заносятся результаты оптических и спектральных анализов картин, информация об авторах, стилях, провенансе [6]. Авторы подчёркивают, что подобная база позволит выявить общие закономерности техники и материалов, используемых художниками данного региона, и значительно облегчит процесс атрибуции новых обнаруженных произведений. В частности, включение в базу подписных авторских произведений – то есть работ с несомненно установленным авторством – создаёт эталонный материал для сравнений. Если ранее эксперту приходилось опираться на разрозненные публикации и собственную память о виденных полотнах, то теперь цифровой банк данных обеспечивает доступ к



систематизированной информации о десятках и сотнях произведений: их техническим параметрам, изображениям в разных лучах, результатам экспертиз.

Опыт проектирования таких баз показывает, что кроме прикладного назначения (быстрой сверки данных) они имеют и серьезное эпистемологическое значение. Во-первых, они подтверждают или опровергают гипотезы о художниках. Например, накопив в базе сведения о пигментах, использованных десятком разных художников одной школы, можно обнаружить, что все они пользовались схожей палитрой – это может указывать на общие источники материалов, традиции обучения или на взаимодействие между художниками. Таким образом, база данных не только хранит информацию, но и помогает выявлять лакуны и аномалии в наших представлениях. Во-вторых, создание базы выявляет пробелы: например, мы видим, что по одним художникам собрано 50 образцов, а по другим – лишь 5. Значит, нужны усилия по поиску и исследованию именно недостающих звеньев (возможно, экспедиции по региональным музеям, оцифровка частных коллекций и т.д.). База данных в данном случае выполняет диагностическую функцию, показывая направления поиска. Для интерпретации и идентификации огромное значение имеет доступность визуального ряда для сравнения. Еще в прошлом веке историки искусства собирали фототеки – сейчас их заменяют цифровые коллекции изображений в высоком разрешении. Оцифровка картин и их публикация в онлайн-коллекциях закрывает лакуны доступности: исследователь из одного города может изучать произведение, находящееся за тысячи километров, не выезжая на место. Это особенно важно для сибирского и регионального искусства, которое долгое время оставалось менее доступным для широкого научного сообщества.

В последние годы начались эксперименты с применением алгоритмов машинного обучения для атрибуции живописи. Создаются программы, обучаемые на большом количестве оцифрованных картин, которые пытаются распознать манеру кисти, характерные композиционные приемы и выдавать предположения об авторстве. Это направление пока находится в стадии становления, но уже появились успешные прецеденты атрибуции ранее не идентифицированных работ с помощью нейросетевого анализа больших данных о живописи [7; 8].

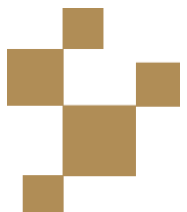
Отдельно стоит отметить роль новых технологий в образовательной среде. Подготовка искусствоведов включает знакомство с основами технической экспертизы, работы с базами данных, цифровой обработки изображений. Опыт применения технологий в учебном процессе (в том числе на базе упомянутых сибирских исследований) показал, что студенты, вовлеченные в проекты оцифровки коллекций, лучше понимают сложность и многослойность произведения искусства. У них формируется навык критического мышления: они видят, как из отдельных фрагментов



исследований – результатов визуальных, оптико-физических исследований, архивных изысканий – складывается целостная картина.

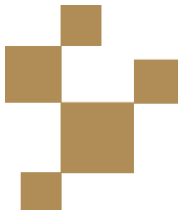
Несмотря на очевидные преимущества междисциплинарного подхода, внедрение новых методов в искусствоведение сопряжено с рядом методологических и этических вызовов, требующих тщательного осмысления. Методологическая рефлексия должна сопровождать каждый этап внедрения новых методов. Необходимо продолжать задаваться вопросами: не превращается ли где-то технический анализ в самоцель, не теряется ли за данными живое содержание искусства? Философы искусства и культурологи осмысливают это, говоря о гуманитарных смыслах технологии. Оптимальным представляется путь, при котором технические данные включены в общую нарративную сеть истории искусства: каждый пиксель снимка, каждый спектр обретает значение лишь в контексте человеческой культуры и творчества. Поэтому взаимодействие между гуманитариями и естествоиспытателями должно строиться на взаимном уважении методов и стремлении к общей цели – постижению истины о произведении.

Таким образом, палимпсестность художественного образа в живописи Сибири XX века представляет перспективную исследовательскую модель, позволяющую выявить многослойность материальной структуры и историко-культурной рецепции произведений. Палимпсестность проявляется на уровне художественной практики (авторские изменения, реставрационные вмешательства, провенанс) и на уровне интерпретации (идеологические корректировки, современные рецепции). Наличие лакун художественной памяти — утрата архивов, прерываний провенанса, ограниченной публикации фондов — препятствует достоверной атрибуции, но одновременно стимулирует развитие новых методов анализа. Синтез классических искусствоведческих подходов (стилистический, иконографический, источниковедческий анализ) с оптико-физическими методами и цифровыми технологиями позволяет восполнять лакуны и уточнять понимание художественного процесса. Применение междисциплинарных методик к исследованию живописи Сибири показало, что региональные художественные школы обладают высокой степенью внутренней вариативности и требуют комплексного подхода, учитывающего специфику контекста.



ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б.Р. К проблеме атрибуции // Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. – М.: Искусство, 1970. – С. 539–560.
2. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 387 с.
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 370 с.
5. Черняева И.В., Булгаева Г.Д. Оптико-физические методы исследования живописи художников Сибири XX в.: результаты и перспективы // Журнал Сибирского федерального университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2024. – Т. 17, №7. – С. 1376-1385.
6. Черняева И.В., Булгаева Г.Д., Айхлер Н.А., Калининкова А.Д. Оптико-физические исследования в искусствоведении: создание электронной базы данных // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – №69. – С. 207-214.
7. Bourached A., Cann G., Griffiths R.-R., Stork D. G. Recovery of underdrawings and ghost-paintings via style transfer by deep convolutional neural networks: A digital tool for art scholars // Electronic Imaging. – 2021. – Vol. 2021, №14. – P. 42-1–42-10.
8. Bourached A., Cann G. Raiders of the Lost Art [Электронный ресурс]. – arXiv preprint, 2019. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://arxiv.org/abs/1909.05677> (дата обращения: 30.09.2025).



CHERNYAEVA I.V.

Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Arts and Creative Industries
Institute of Humanities
Altai State University, Barnaul
e-mail: gurkina-22@mail.ru

**PALIMPSESTICITY OF THE IMAGE IN SIBERIAN PAINTING OF
THE 20TH CENTURY: LACUNAE, INTERPRETATIONS,
INTERDISCIPLINARY APPROACHES IN ATTRIBUTION¹**

ANNOTATION. Contemporary cultural-memory theory (memory studies) conceives of the palimpsest as a multilayered structure in which earlier strata do not disappear but rather “shine through” the present, creating an effect of temporal polyphony. Applied to the visual arts, this metaphor is applicable to complex works composed of many material and semantic layers—paint film, underpainting, retouchings, restoration interventions, interpretations of different periods—that together form a unique historico-technological “text” demanding comprehensive and nuanced reading. The study is to demonstrate how a suite of optical-physical methods, combined with traditional art-historical analysis, reveals the palimpsestic structure of a work, thereby filling knowledge gaps and refining its historical reception. The methodological framework synthesises M.S. Kagan’s concept of aesthetic integrity, Yu.M. Lotman’s structural-semiotic view of the artwork as a “text” within the cultural semiosphere, A.F. Losev’s philosophy of the symbol, and B.R. Vipper’s principles of attribution. Methodologically, this entails an adherence to an integrative principle, whereby every technical data point is interpreted within a holistic historical-aesthetic model of the painting. Embedding scientific technical data in the historical-aesthetic narrative ensures a coherent perception of the artwork.

KEYWORDS: art expertise; attribution; interpretation; optical-physical methods; digital technologies; 20th-century painting; interdisciplinary approach.

¹ The study was conducted with the financial support of the Russian Science Foundation within the framework of scientific project No. 24-28-00692 “Technological features of 20th-century paintings: a comprehensive analysis”.

АНТОНОВА М. А.


кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: AntonovaMA@mgpu.ru**МАЛАЩЕНКО В. О.**

кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: MalashenkoVO@mgpu.ru**СВИСТУНОВ О. Г.**

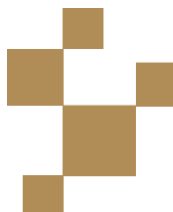
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: muzobrazovaniemgik@gmail.com

КАТЕГОРИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В СОВРЕМЕННОМ ГУМАНИТАРНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. Актуальность темы связана с осмыслением педагогического потенциала интермедиальной методологии в практике преподавания гуманитарных дисциплин и пониманием ее органической связи с интегративным подходом в педагогике. Выбранная проблематика определяется несколькими моментами: во-первых, интересом современной гуманитаристики к теории интермедиальности, концепции диалога культур; во-вторых, развитием междисциплинарной научной парадигмы в исследованиях о человеке и культуре. Цель работы – обосновать категорию интермедиальности как педагогической стратегии в современном гуманитарном образовании. Междисциплинарные подходы и интегративные технологии являются в настоящее время неотъемлемой частью науки и образовательного процесса. Формирование у обучающегося целостного восприятия мира – одно из требований современного образования. Основанием для интеграции выступают онтологические (единство целого и части), гносеологические (принцип синтеза в познании) и художественные (интермедиальные художественные практики) факторы.

Ключевые слова: гуманитарное образование, интермедиальность, междисциплинарные связи, синтез искусств, взаимодействие искусств, интертекстуальность, интегративный подход в педагогике, педагогические стратегии.



качестве важнейшего принципа художественной культуры современные исследователи называют взаимное проникновение искусств. Наиболее открытыми к диалогу с другими искусствами принято считать художественную литературу и музыку. Необходимость поиска адекватного ключа к пониманию проблемы взаимодействия искусств стала предпосылкой формирования теории интермедиальности. Ее становление началось в 1960-е годы в западной науке в контексте постструктуралистского дискурса об интертекстуальности (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж. Женетт). В проблемно-исследовательское поле отечественных ученых категория интермедиальности попадает лишь в XXI веке, но с уже более или менее сложившейся к этому времени концептуальной базой. В настоящее время понятие интермедиальности активно используется в работах в области лингвистики, литературоведения, искусствоведения и др. наук (А.К. Якимович, В.С. Турчин, Д.В. Сарабьянов, А.И. Жеребин, С.Л. Слободнюк, Н.В. Тишунина и др.). Однако, несмотря на популярность интермедиальных исследований, до сих пор отсутствует четкое определение понятия интермедиальности, методология которой все еще находится в стадии разработки.

Большинство современных исследователей понимают интермедиальность как процесс диалога между искусствами. Термин «интермедиальность», впервые введенный в научный оборот в 1983 году, стал ключевым понятием в контексте исследования междисциплинарных взаимодействий между различными видами искусства. Немецкий литературовед О. Хансен-Леве использовал его в статье «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна» [16], где интермедиальность позволила ему провести глубокий анализ семиотических связей как внутри одного художественного произведения, так и между различными арт-объектами. Эта концепция стала важным инструментом для осмысления сложных взаимодействий между вербальными и визуальными элементами в культурной и художественной практике.

Следует заметить, что термин «интермедиальность» коррелирует с понятием «интертекстуальность», впервые введенным в гуманитаристику в 1967 году Ю. Кристевой, а в дальнейшем закрепившимся в работах Р. Барта, М. Фуко и других постструктуралистов. В контексте теоретического осмысления межтекстовых отношений, активно развивающегося во второй половине XX столетия, исследователь предпринял попытку эксплицировать специфику взаимодействия между текстами различных видов искусства. Теория интертекстуальности, сформировавшаяся в этот период, стала ключевым инструментом для анализа литературных произведений и их взаимосвязей. Однако, расширяя методологические горизонты, ученый стремился выйти за рамки



исключительно литературной парадигмы, обращаясь к многообразным формам художественного выражения.

Постепенно вопрос о взаимодействии разных искусств стал предметом теоретического осмысления в работах не только филологов, но и философов, культурологов и других специалистов. Это привело к расширению данного понятия и к попыткам трактовать его в разных значениях. На данный момент можно констатировать, что оно используется в узком и широком смысле. В первом случае в контексте теории литературы и междисциплинарных исследований интермедialность определяется как сложный феномен, характеризующий интегративные процессы внутри художественного текста, возникающие вследствие взаимодействия различных семиотических систем, присущих разным видам искусства. Этот феномен предполагает синергетическое взаимодействие вербальных и невербальных компонентов, что позволяет рассматривать интермедialность как междисциплинарный подход к анализу литературного произведения. В рамках второго подхода к интерпретации интермедialности, рассматриваемого в широком контексте, подразумевается формирование интегрированного полихудожественного пространства в рамках культурной системы. Данный процесс можно также описать как создание специфического художественного «метаязыка», функционирующего в пределах культурного дискурса.

Интермедialность как концепция представляет собой сложное взаимодействие различных культурных семиотических систем, где одна форма искусства интегрирует элементы другой, создавая новые смыслы и эстетические эффекты. Этот феномен реализуется через художественные референции или тематизации, которые включают в себя прямое упоминание или анализ произведений иного вида искусства. Например, в литературных текстах часто встречаются образы музыкантов, музыкальных инструментов и композиций, что служит примером интермедialного диалога между литературой и музыкой.

Многоаспектность исследуемого феномена ярко проявляется в многообразии его определений, представленных в трудах современных ученых. Так, Хаминава А.А. и Зильберман Н.Н. рассматривают его как «особый тип отношений, возникающих между различными медиа-форматами» [14, с. 40]. В свою очередь, К. Клувер трактует данный феномен как «всеобъемлющий культурно-эстетический конструкт, охватывающий все аспекты и проблемы, традиционно ассоциируемые с взаимодействием искусств» [14, с. 40]. Кузьмина Н.А. акцентирует внимание на «интеракции знаковых систем (языка) различных видов искусств, формирующих синергетическую целостность художественно-эстетического произведения» [14, с. 41]. Тишунина Н.В., в свою очередь, определяет данный феномен как «специфический тип внутритекстовых



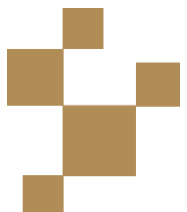
корреляций художественных кодов, интегрированных из различных видов искусства в рамках единого художественного произведения» [12, с. 150].

Кроме того, для понимания сущности феномена интермедиальности, необходимо обратиться к этимологии слова. Первая часть этого слова («inten», «интер») в переводе с латинского означает «между», «меж», «посередине». Вторая часть слова («media», «медиа») переводится как «посредник», «середина», но также является самостоятельным термином с широким спектром значений, что привносит новые смыслы и в понятие «интермедиальность».

Впервые термин «медиа» был введен И.П. Ильиным в контексте исследования знаковых систем, функционирующих как средства передачи информации. В рамках данной концепции медиа рассматриваются как сложные семиотические структуры, в которых кодируется и передается сообщение. Ильин подчеркивает, что каждый вид искусства обладает собственным уникальным кодом, представляющим собой специфический язык, структурирующий и организующий медиaprостранство. Эти языки, в свою очередь, формируют «большой язык» культуры, характерный для конкретного исторического периода, обеспечивая тем самым интеграцию различных форм художественного выражения в единое культурное поле [4].

Концепция интермедиальности, будучи неотъемлемой частью современной гуманитарной науки, остается актуальной и востребованной в различных дисциплинарных областях, включая музыкальную теорию, литературоведение, философию и искусствоведение. Междисциплинарный подход, активно развивающийся в современной науке, позволяет рассматривать категорию интермедиальности не только как процесс культурного диалога, ставший объектом исследований в контексте синтеза различных видов искусств, но и как методологический инструмент для проведения междисциплинарных исследований. Это особенно актуально на стыке таких дисциплин, как педагогика и музыковедение, педагогика и литературоведение, где интермедиальность выступает в роли интегративного механизма, способствующего формированию новых методологических парадигм и углублению понимания междисциплинарных взаимодействий.

Несмотря на то, что концепция интермедиальности была обозначена в научном дискурсе только в конце XX века, теоретическое осмысление проблемы синтеза искусств началось еще в первой половине столетия. В контексте взаимодействия искусств, а именно литературы и музыки, отечественный компаративист М.П. Алексеев, выступая с позиций сравнительно-исторического литературоведения, предпринял детальный анализ данного феномена в своем исследовании, опубликованном в 1918 году. В работе «Тургенев и музыка» Алексеев привел не только многочисленные примеры неугасающего с годами интереса Тургенева



к музыке, но и примеры сделанных П. Виардо переложений стихотворений Тургенева на музыку [1].

В своей работе «Музыка и литература: компаративный анализ» (1948) К.С. Браун [15] выдвинул гипотезу о необходимости институционализации отдельной научной дисциплины, специализирующейся на исследовании литературных и музыкальных корреляций. Браун посвятил свой труд детальному анализу взаимосвязей между текстом и музыкой, вербальными и звуковыми элементами, их взаимным влиянием и проблематикой, возникающей в контексте их взаимодействия. В рамках своего исследования Браун предпринял методологический подход, основанный на анализе структурных и жанровых характеристик обоих видов искусства. Исследователем было выявлено влияние музыки на литературу, прежде всего, на композиционном уровне.

Известный педагог и музыковед Д.Б. Кабалевский подчеркивал тесную взаимосвязь различных видов искусства, отмечая, что между ними существует естественная и органичная связь, обусловленная их происхождением и функцией в культурном контексте [5]. В своих трудах Д.Б. Кабалевский указывал на фундаментальный источник этой взаимосвязи, который является основой для всех форм художественного выражения. Согласно Д.Б. Кабалевскому, этим источником и питательной средой для всех видов искусства выступает жизнь в ее многообразии и динамичности. Жизнь, как первооснова, служит катализатором для творчества, предоставляя художникам, писателям и композиторам материал для интерпретации и осмысления. Именно благодаря этой общности жизненного опыта и его отражению в искусстве, между различными художественными формами обнаруживается множество пересечений и сходств. Д.Б. Кабалевский акцентировал внимание на том, что, несмотря на различия в средствах выражения и формах презентации, все виды искусства оперируют единым содержанием, извлеченным из жизни. Это содержание, будучи интерпретированным через призму индивидуального творческого восприятия, находит воплощение в уникальных художественных произведениях. Таким образом, искусство, по мнению Д.Б. Кабалевского, не является изолированным феноменом, а представляет собой многослойную систему, в которой различные виды искусства взаимодействуют и взаимодополняют друг друга, обогащая культурный опыт.

В свете современных тенденций в отечественном музыковедении все более очевидной становится значимость применения интермедиального подхода в исследованиях хорового искусства как синтетического жанра, который оказывает комплексное воздействие на слушателя посредством вербальных и музыкальных средств. Комплексный анализ вокально-хорового произведения, включающий детальное изучение поэтического текста в сопряжении с музыкальной формой, открывает новые горизонты



для его интерпретации, обеспечивая более глубокое и многоаспектное понимание художественного замысла композитора и поэта.

Таким образом, категория интермедиальности, будучи междисциплинарной по своей природе, занимает важное место в предметной области ряда гуманитарных дисциплин. Наибольший вклад в развитие теории интермедиальности внесли филология и культурология, которые рассматривают интермедиальность как специфический метод формирования единого и целостного художественного пространства. Этот метод предполагает интеграцию текста через художественные выразительные средства различных видов искусств.

Иными словами, интермедиальный подход позволяет глубоко анализировать сложные процессы взаимодействия языков и кодов в эстетической системе, в частности, соотношения словесного и музыкального языков. Таким образом, интермедиальность не только расширяет горизонты понимания художественного текста, но и способствует более комплексному осмыслению феномена синкретизма в искусстве, открывая новые перспективы для междисциплинарных исследований.

Идея синтеза искусств генетически восходит к античной культуре, где искусство не только рассматривалось как нечто целое, но и объединялось с наукой. Согласно наблюдениям выдающегося отечественного филолога и философа А.Ф. Лосева, в античной культуре искусство, рассматриваемое в отрыве от других форм художественного выражения, воспринималось как низшее ремесло. Это свидетельствует о том, что древние греки и римляне не признавали автономности отдельных видов искусства, а рассматривали их как взаимосвязанные элементы целостной системы культурной практики. В частности, музыка в античном понимании не могла существовать в изоляции от слова и танца, что подчеркивает её тесную интеграцию в триаду основных форм искусства – музыки, поэзии и хореографии [7]. Высшим проявлением взаимосвязи искусств является, по мнению специалистов, древнегреческая драма.

Интерес к осмыслению взаимосвязи музыки с другими видами искусства характерен также для эпохи Возрождения. Не случайно, что именно в эту эпоху зарождается такой синтетический жанр, как опера, ставший одним из символов новой культуры.

Однако подлинную масштабность и философскую глубину идея синтеза искусств первоначально получает в культуре XIX века, где эта идея стала одним из смыслообразующих и мировоззренческих факторов. В контексте эволюции концепции взаимодействия искусств исследователи выделяют эпоху романтизма как ключевой этап, ознаменовавший собой переход к синтетическому восприятию реальности. Романтическое мировоззрение стремилось осмыслить мир как целостный организм,



в котором материальное и духовное, временное и вечное находятся в диалектическом единстве. Синтез становится основополагающим принципом романтического мировосприятия, охватывающим как человека, так и культуру, а также все проявления искусства.

На рубеже XVIII–XIX столетий в немецкой литературе сформировалась концепция универсальной романтической поэзии, которая стала важным этапом в развитии европейской литературной мысли. Эта концепция получила наиболее последовательное и глубокое обоснование в трудах братьев Августа Фридриха и Фридриха Шлегелей, а также в произведениях Новалиса (настоящее имя – Фридрих фон Харденберг) и Вильгельма Вакенродера, представителей йенской романтической школы.

Концепция универсальной поэзии в контексте романтизма представляет собой попытку трансцендентального синтеза различных видов искусства, таких как живопись, музыка и литература, которые в предшествующий период классицизма были искусственно разделены и противопоставлены друг другу. Романтики стремились к созданию целостного художественного пространства, где границы между этими формами искусства оказались бы размытыми или вовсе устраненными.

Однако, несмотря на декларируемое стремление к универсальности, романтическая поэзия сохраняла определенную внутреннюю иерархию. В рамках этой иерархии музыка была признана высшим видом искусства, обладающим способностью наиболее полно и глубоко передавать эмоциональные и духовные состояния человека.

Романтики были убеждены в том, что музыка обладает уникальной способностью запечатлеть вечное становление жизни, бесконечное развитие мира и человека. В этом контексте В. Вакенродер утверждает, что музыка представляет собой более утонченный инструмент выражения, чем речь и мысли. Музыка, по его мнению, описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком и пробуждает истинную ясность духа, при которой все в мире предстает в истинном и добром свете [3].

В романтическом искусстве музыкальность приобретает статус основополагающего эстетического критерия, выступая в качестве интегрального элемента художественного восприятия и оценки произведений. Романтики стремятся к музыкальности не только в литературе, где она проявляется в мелодичности стиха и ритмическом разнообразии, но и в живописи, где она выражается в пластической певучести линий и гармонии цветовых сочетаний. Здесь следует отметить диалог романтиков с предшествующими культурами, прежде всего с античностью, которую они всесторонне изучали и в которой нашли созвучные для себя идеи.

Развивая идеи романтического синтетизма, Р. Вагнер наряду с предложенным романтиками понятием «универсальная поэзия» стал



использовать другое – «Gesamtkunstwerk»), т. е. «объединенное искусство» или «синтез искусств». Понятие «Gesamtkunstwerk» и связанная с ним теория представлены в двух его работах 1849 года: «Искусство и революция» и «Произведение искусства будущего», а также в сочинениях 1850 – 1860-х годов: «Опера и драма», «Письмо к Ф. Вилло» и др.

С точки зрения Р. Вагнера, синтез искусств предполагает не просто единство всех видов искусства, что акцентировалось в романтической концепции, но полное преодоление границ между отдельными искусствами, которое становится возможным при условии уничтожения самостоятельности любого искусства. Наиболее близка сегодня к искусству будущего, считает Вагнер, драма, которая есть «полное олицетворение действительности». Именно драма дает возможность осуществить в полной мере синтез искусств.

Теория музыкальной драмы обоснована Р. Вагнером в фундаментальном исследовании 1851 года «Опера и драма». Утверждая о необходимости музыкальной драмы, Р. Вагнер делает обзор творчества композиторов, как предшественников, так и современников (К.В. Глюк, В.А. Моцарт, Дж. Россини, Г. Берлиоз, Л. Бетховен и др.). Отмечая недостатки оперы, Вагнер полагает, что они происходили единственно от того, что никто не знал, что такое музыкальная драма.

Музыкальная драма, по Р. Вагнеру, это полная нерасчлененность поэзии и музыки, их детище, создающееся в результате взаимной любви. Следует отметить, что, описывая особенности музыкальной драмы, Р. Вагнер оперирует не только музыковедческими, но и литературоведческими понятиями: сюжет и фабула, тема, художественный образ, мотив и лейтмотив, утверждая, таким образом, идею синтеза и на методологическом уровне.

Во второй половине XIX века, когда утвердилось искусство реализма, именно через Вагнера была актуализирована идущая от романтиков идея синтеза искусств. Эта идея станет одной из ключевых в эстетике импрессионизма и символизма.

Французские поэты второй половины XIX века (П. Верлен, А. Рембо и др.) в рамках своих художественных экспериментов вновь, как и романтики, попытаются соединить словесность, музыкальность и живописность. П. Верлен хочет передать в лирике значение звучания, т. е. через звуковую организацию стихотворения передать зрительные ассоциации. Сонет А. Рембо «Гласные» построен на принципе синестезии, позволившей автору выразить идею о том, что не только слово, но и буква латинского алфавита могут вызывать звуковые и цветовые ассоциации.

В эпоху модернизма, когда художественное творчество продолжало традиции предшествующих экспериментальных направлений, произошло значительное переосмысление границ между различными видами



искусства. Модернизм акцентировал внимание на диалоге искусств, их взаимной открытости и взаимодействии. Этот аспект нашел отражение в многочисленных теоретических и практических исследованиях, среди которых выделяются рассуждения французского писателя Ромена Роллана, представленные в его сборнике статей 1908 года «Музыканты прошлых дней».

Р. Роллан, обладая глубоким пониманием взаимосвязей между различными художественными формами, утверждал, что границы между отдельными видами искусства не являются столь абсолютными и замкнутыми, как это часто представляют теоретики. В его размышлениях прослеживается идея о том, что искусства постоянно переходят друг в друга, создавая динамическую систему, в которой один вид искусства находит свое продолжение, развитие и завершение в другом.

Эта концепция подчеркивает интертекстуальность и синкретичность художественного процесса, где каждое произведение искусства может рассматриваться как часть более широкой эстетической сети, взаимодействующей с другими видами творчества. Роллан, таким образом, предвосхитил современные теории междисциплинарности и культурного синтеза, которые продолжают играть важную роль в современном искусствознании и культурологии.

Теоретическое осмысление интермедиальности в отечественной науке развивается преимущественно в литературоведческом и культурологическом аспекте и направлено на изучение интермедиальных связей художественной литературы и музыки. Интермедиальный подход предоставляет уникальную возможность глубокого анализа сложных процессов взаимодействия языков и кодов в эстетической системе, в частности, вербального и музыкального компонентов.

В практической плоскости интермедиальная теория может быть продуктивно использована в образовательном процессе в рамках успешно развивающегося в последние годы интегративного подхода. Его возникновение, как отмечают исследователи, связано с поиском методологии, позволяющей отражать целостную картину мира в образовательном процессе.

Американский учёный рубежа XIX–XX вв. Джон Дьюи предложил целостную концепцию междисциплинарной интеграции в педагогической деятельности (впервые его работа «Школа и общество» была переведена на русский язык и опубликована в 1925 г.). Он явился видным реформатором в области образования. Ребенок был назван центром всех усилий педагога. Провозглашённый ученым принцип можно сформулировать так: «От юного ученика – ко Вселенной, и обратно: от мира – к ребенку».

Таким образом, уже более ста пятидесяти лет назад были сформулированы педагогические идеи, создавшие базу интегративного



подхода: целостность и гармоничность развития личности обеспечивается воздействием на неё различных видов искусств в их взаимосвязи. Прежде всего, это преемственность в содержании определённых дисциплин, опора на полученные знания по другим предметам при изучении и закреплении материала, а также сближение родственных предметов.

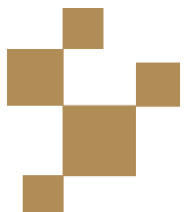
В педагогике под интеграцией понимается, прежде всего, взаимосвязь наук и учебных дисциплин. Теория интегративного подхода в обучении детально разработана в работах М.С. Пак. [9]. Она создала и ввела в научный оборот понятийный аппарат интегративного подхода в обучении; обозначила основные аспекты интегративного обучения, к которым, в частности, отнесла такие, как методологический, общепедагогический, психологический, дидактический, методический, личностно-деятельностный; выделила данный подход в качестве принципа дидактики. М.С. Пак сформулированы функции данного подхода в обучении, к которым, в частности, относятся: методологическая и образовательная, воспитывающая, развивающая и конструктивная.

На современном этапе очень часто педагоги-практики обращаются к интегративному подходу, благодаря чему можно говорить о богатом накопленном опыте применения данного подхода в образовании, формирующего целостную картину мира.

Интегративный подход в педагогике «вырос» на базе межпредметных и внутрипредметных связей. Считается, что понятие это было введено в начале 1960-х годов Ю.Н. Самаринным, и обозначало такую систему работы учителя и обучающихся, когда в педагогическом процессе использовалось содержание смежных дисциплин, имеющее целью более фундаментальное усвоение предмета. В целом, данный подход рассматривается как перспективный и инновационный.

Хотя дискуссия по поводу соотношения понятий интеграции и междисциплинарности была и остается по сей день в научной литературе. Одни ученые полагают, что интеграция является более широким понятием; другие указывают на то, что это просто разные уровни одного образовательного процесса, причем, интеграцию называют высшим уровнем в процессе использования именно межпредметных связей в педагогике. Нам представляется наиболее удачно выраженной та точка зрения, когда межпредметные связи рассматриваются в качестве основы интеграции. То есть наличие межпредметных связей как таковых ещё не означает осуществившейся интеграции, поскольку последняя не сводится к формальному соединению форм и содержания разных предметов между собой.

Об интеграции мы вправе говорить при синкретичном соединении различных компонентов, дающем органичное целостное единство. Ввиду большого количества исследований по данной проблематике в педагогической науке имеются разные трактовки интегративного



подхода. В контексте нашего исследования мы сочли наиболее релевантным определение интегративности в педагогике, предложенное В.М. Лопаткиным [6]. Согласно его концепции, интегративность представляет собой методологический инструмент, который обеспечивает формирование целостной картины мира у учащихся и способствует развитию их когнитивных способностей, необходимых для системного мышления при решении как теоретических, так и практических задач. Благодаря использованию интеграционного подхода достигается так называемый синергетический эффект.

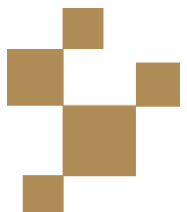
В контексте системы образования интеграция может быть рассмотрена с двух ключевых перспектив: во-первых, с точки зрения образовательной цели, где она предполагает формирование у учащихся целостной картины мира, и, во-вторых, с позиции дидактического инструментария, где интеграция представляет собой поиск универсальной базы, объединяющей предметные области знаний. Таким образом, интегрированный урок можно определить как метод обучения, при котором происходит объединение нескольких предметов (областей знаний). В результате происходит более глубокое понимание той или иной темы.

Исследователи отмечают, что интегративный подход базируется на идее синтеза основных психолого-педагогических концепций (прежде всего, имеются в виду системный, комплексный, системно-функциональный, целостный и другие подходы в педагогике). Концепция педагогической интеграции при таком взгляде рассматривается как средство разрешения ряда противоречий психолого-дидактического, дидактического и организационно-педагогического характера. Имеется в виду, прежде всего, противоречие между необходимостью формирования системы знаний и целостного мировоззрения у учащихся и отсутствием последовательности и системности в преподавании самого предмета.

Современными исследователями выделяются четыре основных подхода в интегративном образовании:

- 1) объединение различных дисциплин в особые интегрированные курсы;
- 2) объединение по методу – в развивающем творческом ключе;
- 3) объединение по технологии – с использованием ИКТ;
- 4) объединение на основе общих законов коммуникации – герменевтический [8].

Идея глубокой интеграции на образовательном уровне предполагает формирование целостной системы интегративных связей, охватывающих все стороны педагогики: учебную, учебно-производственную, производственную, внеучебно-педагогическую, научно-педагогическую, социально-педагогическую.

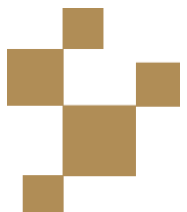


Интеграция – перспективное и весьма важное направление развития и совершенствования образовательной системы. Синергия с теоретическим аппаратом интермедиального подхода придаёт ему инновационный характер.

В аспекте рассматриваемой проблемы представляет особый интерес технология проведения интегрированных занятий по литературе и музыке, способствующая активизации познавательной деятельности, позволяющая более глубоко и качественно усваивать изучаемый новый материал, и содействующая социализации личности.

В 2002 году авторами программы «Музыка» для общеобразовательных учреждений (В.В. Алеев, Т.И. Науменко, Т.Н. Кичак) было введено понятие «междисциплинарного взаимодействия» в качестве важнейшего стратегического метода. Данная программа направлена на углубление взаимодействий между разными предметами в рамках урока музыки, в частности, с русским языком, литературой, историей, изобразительным искусством. Принципу междисциплинарной интеграции придаётся большое значение.

Таким образом, интермедиальность можно определить как педагогическую технологию, которая являет собой своего рода интегрирующий мост между педагогикой и образовательной практикой, где сосредотачивается всё самое ценное из науки и практики. Преломляясь через принцип интегрированного обучения, интермедиальность позволяет усилить взаимодействие разных предметов, задействуя при этом метод синхронизации, что, в свою очередь, позволяет добиваться более высоких результатов в образовательном процессе, эффективного воздействия на развитие музыкального мышления.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М.П. Тургенев и музыка / М.П. Алексеев. – Киев: Издание Общества исследования искусств. – 1918. – 22 с.
2. Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф/ дисс. ... канд/ культурологии / И.Е. Борисова. – Санкт-Петербург, 1999. – 24 с.
3. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве / В.Е. Вакенроде. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
4. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях / И.П. Ильин. – М.: Гос. б-ка СССР, 1998. – 28 с.
5. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке?: кн. для учителя / Д.Б. Кабалевский; авт. вступ. ст. И.В. Пигарева. – 4-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 2005. – 222 с.
6. Лопаткин В.М. Интеграционные процессы в региональной системе педагогического образования: монография / В.М. Лопаткин. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2000. – 162 с.
7. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика / А.Ф. Лосев. – М.: Музгиз, 1960. – 304 с.
8. Малащенко В.О. Синтез музыки и изобразительного искусства в контексте формирования эстетики реализации проектов электронного музыкального исполнительства / В.О. Малащенко, М.А. Антонова, Т.В. Ганова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – №2. – С. 295-301.
9. Пак М.С. Теоретические основы интегративного подхода в процессе химической подготовки учащихся профтехучилищ: дисс. ... доктора пед. наук / М.С. Пак. – Санкт-Петербург, 1991. – 342 с.
10. Палаткина Г.В. Синтез искусств как средство эстетического воспитания младших школьников / Г.В. Палаткина, М.Г. Семенищева // Теория и практика общественного развития. – 2007. – №11. – С. 155-157.
11. Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиаальности в зарубежной науке / А.Ю. Тимашков // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4-х т. – Санкт-Петербург, 2008. – Т. 3. – С. 112-119.
12. Тишунина Н.В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Н.В. Тишунина / К 80-летию профессора М.С. Кагана. - СПб.: СПб. ФО, 2001. – Вып. 12. – 328 с.
13. Уколова Л.И. Ценностные парадигмы в педагогике, искусстве, образовании / Л.И. Уколова, М.А. Антонова, С.М. Низамутдинова [и др.]. – М.: ООО «УЦ Перспектива», 2025. – 88 с.
14. Хаминова А.А. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки / А.А. Хаминова, Н.Н. Зильберман. – Вестник ТГУ. – Томск, 2014. – №389. – С. 38-45.
15. Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts / C.S. Brown. – Athens, Georgia, 1963. – 203 p.
16. Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne / A. Hansen-Love // Wiener Slavistischer Almanack. Sbd. 11. – Wien, 1983. – P. 291-360.

ANTONOVA M.A.

Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: AntonovaMA@mgpu.ru

MALASCHENKO V.O.

Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Music Art Study department
Moscow Institute of Culture and Arts MCU
e-mail: MalashenkoVO@mgpu.ru

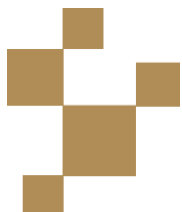
SVISTUNOV O.G.

Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
e-mail: muzobrazovaniemgik@gmail.com

**THE CATEGORY OF INTERMEDIALITY AS A PEDAGOGICAL
STRATEGY IN MODERN HUMANITIES EDUCATION**

ANNOTATION. The study explores the pedagogical potential of intermediality in humanities education and its organic connection to an integrative approach to pedagogy. The research problem is defined by two factors: first, the interest of contemporary humanities in the theory of intermediality and the concept of dialogue between cultures, and second, the development of an interdisciplinary scientific paradigm in research on human and cultural phenomena. The purpose of this work is to establish the category of intermediality as a pedagogical strategy in modern humanities education, based on the current reality in which interdisciplinary approaches and integrative technologies play an integral role in science and education. A holistic worldview is a crucial requirement of modern education, and intermediality provides a strategic tool for its formation. The theoretical basis for this integration is based on ontological principles (the unity of the whole and the part), epistemological principles (the principle of synthesis in knowledge), and artistic principles (interdisciplinary artistic practices).

KEYWORDS: humanities education, intermedia, interdisciplinary connections, synthesis of arts, interaction of arts, intertextuality, integrative approach in pedagogy, pedagogical strategies.



Виноградова М. А.

профессор кафедры фортепианного исполнительства,
концертмейстерского мастерства и камерной музыки
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: m_bychenkova@mail.ru

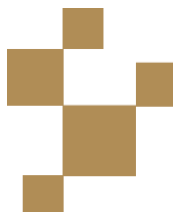
HTTPS://ART-JOURNAL.RU



Аннотация. Статья посвящена выявлению драматургической и концептуальной роли музыкальных цитат или фрагментов из сочинений С.В. Рахманинова в звуковой эстетике избранных художественных и документальных фильмов. Выявлены наиболее часто используемые для цитирования произведения композитора; проанализированы и обобщены методы работы режиссеров в процессе интерпретации музыкальных цитат или фрагментов из сочинений С.В. Рахманинова в них; обоснована взаимосвязь цитируемого музыкального материала с драматургией фильмов, индивидуальным творческим методом режиссеров.

Ключевые слова: Сергей Васильевич Рахманинов, русское музыкальное искусство, музыка в кинотексте.

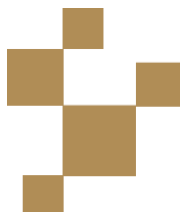




отечественном кинематографе особый интерес вызывают творческие личности, чья судьба была наполнена драматическими событиями, а творческое наследие вошло в «золотой фонд» русского искусства. Стали классикой художественного и документального отечественного кинематографа фильмы об А. Пушкине («Пушкин. Последняя дуэль», 2006, реж. Н. Бондарчук), М. Лермонтове (фильм-спектакль «После дуэли», 1990, реж. С. Сатыренко; «Из пламя и света. Мишель Лермонтов», 2006, реж. Н. Джорджадзе и И. Квирикадзе; «Лермонтов» 2025, реж. Б. Бакурадзе), С. Есенине («Пой песню, поэт...», 1973, реж. С. Урусевский; «Золотая голова на плахе», 2004, реж. С. Рябиков; сериал «Есенин», 2005, реж. И. Зайцев; «Декабрь», 2024, реж. К. Шипенко и др.). Творческие личности русских композиторов также оказывались в центре внимания отечественных режиссеров и сценаристов. Обрели популярность фильмы о М. Глинке («Великий Глинка», 1946, реж. Л. Арнштам; «Композитор Глинка», 1952, реж. Г. Александров;), П. Чайковском («Чайковский», 1969, реж. И. Таланкин; «Чайковский. Русский гений», 2021, реж. Е. Васюкова; «Жена Чайковского», 2022, реж. К. Серебренников). Режиссеры и актерская группа осознавали, что экранные образы обладают особым потенциалом в формировании исторической памяти, эстетических ориентиров и идеологических норм.

Визуальный поворот, совершившийся в начале XX в., обусловлен стремительным выдвиганием кино в качестве доминантного и самого массового вида искусства [10, с. 45]. Искусство кино вобрало в себя все многообразие социокультурных функций, которые ранее выполняли литература и театр [8, с. 37]. Мировоззренческая, идеологическая и развлекательная функции киноискусства благодаря практике массового проката фильмов были дополнены коммерческой функцией [7, с. 44]. Фильмы, фабула которых была связана с историей жизни и творчества великих композиторов, выполняли, прежде всего, просветительскую и мировоззренческую функции.

Советская школа документального и игрового кино имеет множество достижений, в данной статье мы постараемся осветить основные проекты, связанные с жизнью и творчеством выдающегося русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова (1873 – 1943), с введением фрагментов его сочинений в музыкальный ряд фильмов. Биография С.В. Рахманинова содержит драматические эпизоды его эмиграции после революции 1917 г., длительного композиторского молчания, проявления явной симпатии к России и помощи стране в годы фашистской оккупации. Рахманинов всегда отмечал: «Я – Русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка – это плод моего характера, и потому это русская музыка» [1].

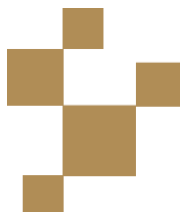


Как воплощение русской души с ее страстностью и глубиной чувств воспринимается музыка С.В. Рахманинова [9, с. 38]. Неслучайно, именно с введения музыкальных цитат из сочинений композитора начинается процесс формирования «рахманиады» в российском кинематографе. Уже в 1950-х гг. появляются первые фильмы советских режиссеров, в которых звучит музыка С.В. Рахманинова. Фильм «Весна на Заречной улице» (1956, Одесская киностудия, реж. Ф. Миронер и М. Хуциев) содержит ряд песен, из которых самой популярной стала композиция в исполнении Н. Рыбникова «Когда весна придет» (композитор Б. Мокроусов). Не менее эффектной стала сцена, когда главные герои – учительница вечерней школы Татьяна Сергеевна Левченко (Н. Иванова) и ее ученик сталевар-передовик Александр Савченко (Н. Рыбников) – слушают по радио фрагмент Концерта для фортепиано с оркестром №2 до минор, ор. 18 С.В. Рахманинова (солист – Лев Оборин). Во время звучания музыкальной цитаты перед зрителем проносятся фрагменты прошлой и настоящей жизни учительницы, взволнованные интонации рахманиновской музыки оказываются созвучны переживаниям главной героини. Психологизм сцены раскрывается именно в рахманиновской музыке, объясняющей зрителям эмоциональное состояние героини.

Музыкальная цитата из рахманиновского Второго фортепианного концерта вводится также в британский фильм «Неоконченный концерт» («Brief Encounten», 1945, реж. Д. Лин). Это концертное сочинение стало, пожалуй, самым популярным у кинематографистов благодаря яркости мелодизма, накалу эмоций, мастерству композиторских техник и виртуозности солирующих партий. В фильме «Неоконченный концерт» фрагмент рахманиновского концерта становится эмоциональным камертоном для сцен трагической любви двух обреченных на разлуку людей, случайная встреча которых привела к возникновению сильного чувства, дополненного осознанием невозможности быть вместе из-за нравственного долга.

Музыкальная цитата из Второго фортепианного концерта дополняет череду фрагментов популярнейшей академической музыки в фильме «Рапсодия» (1954, США, реж. Ч. Видор). В ней звучат сочинения Ф. Листа, К. Дебюсси, П.И. Чайковского, П. Сарасате. Фортепианные соло исполнял выдающийся чилийский и американский пианист К. Аррау. Его закадровая игра дополнила яркости эпизодам выступления одного из главных персонажей фильма Джеймса Геста (актер Д. Эрикссон). Калейдоскоп музыкальных шедевров обогатил кинопартию фильма, привлек широкую публику [5, с. 112].

Идеологическая функция придана музыкальным цитатам из сочинений С.В. Рахманинова в советском фильме «Рассказы о Ленине» (1957, киностудия «Мосфильм», реж. С. Юткевич). Композитор, современник революционных событий, отразил в своей музыке

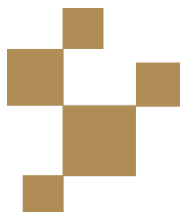


драматизм и эмоциональный накал эпохи [2]. В фильме звучат фрагменты Второго фортепианного концерта, популярный «Вокализ», становясь лейттемами эпохи и характеристикой внутреннего мира вождя советской страны.

Важным средством драматургии фильма «Старший сын» (1975, киностудия «Ленфильм», реж. В. Мельников по одноимённой пьесе А. Вампилова) стала музыкальная цитата из фортепианной Прелюдии №5 соль минор, ор. 23 С.В. Рахманинова. Меланхолический характер прелюдии, по мнению автора музыки к данному фильму О. Каравайчука, наиболее соответствует эмоциональному строю фильма. Неоднократное проведение в фильме музыкальных цитат из рахманиновской прелюдии объединяет разрозненные сюжетные линии и череду драматических событий в общую картину личностного самораскрытия. Звучание прелюдии раскрывает перед зрителем не высказанные в кадре эмоции персонажей, контрапунктически взаимодействует с достаточно статическим визуальным рядом. Мелодия фортепианной прелюдии становится лейттемой одиночества, проходящей через судьбы Владимира Бусыгина (Н. Караченцов) и Сильвы (М. Боярский).

Персонаж композитора появляется в фильме «Поэма о крыльях» (1979, совместное производство киностудий СССР, ГДР, Кубы, Франции, реж. Д. Храбровицкий). Рахманинов (О. Ефремов) исполняет фрагмент Второго фортепианного концерта в Московской консерватории на благотворительном мероприятии в пользу раненых. Основными героями фильма являются инженеры-авиаконструкторы А. Туполев и И. Сикорский, судьбы которых радикально разошлись. Рахманинов однажды оказал финансовую поддержку Сикорскому, выделив ему средства на конструкторскую работу. В финале фильма Сикорский посещает большого композитора, и они вместе слушают по радио трансляцию передачи с исполнением в московской консерватории рахманиновского концерта. Музыка объединяет судьбы людей, находящихся вдали от родины.

В фантастической двухсерийной драме-притче «Зеркало для героя» (1987, Свердловская киностудия, реж. В. Хотиненко) по мотивам одноимённой повести Святослава Рыбаса концептуальную роль играет музыкальная цитата из рахманиновского сочинения «Всенощное бдение», соч. 37 (1915). Фрагмент №5 «Всенощная. Ныне отпускаеши» из этого сочинения является молитвой, в которой переплетаются мотивы жизни и смерти, отпуска с миром души старца Симеона, принявшего на руки младенца Христа. Музыкальная цитата из части «Всенощная. Ныне отпускаеши» становится духовным камертоном для героев, драматизм судьбы которых связан с послевоенным временем. Музыка Рахманинова формирует художественное и этическое пространство фильма,



в котором мелкие перипетии в судьбе героев обретают масштабность и глубину.

Национальный характер личности и творчества С.В. Рахманинова раскрывается в фильме «Мальчик Русский» (1987, «Ленфильм», реж. А. Золотухин). Хронотоп фильма – время первой мировой войны, Санкт-Петербург – обусловил специфику аудиоряда. Образ войны раскрывается режиссером через рахманиновскую музыку. Главный герой фильма – деревенский парень, потерявший на фронте зрение и вернувшийся туда в качестве дозорного «слухача». Второй смысловой линией фильма является современная культурная жизнь Петербурга. Дирижер М. Голиков с «Таврическим» оркестром репетируют рахманиновский Концерт для фортепиано с оркестром №3 ре минор, ор. 30 и «Симфонические танцы». Через рахманиновскую музыку передается атмосфера времени и судьба героя, физически слабого, но героически сильного духом. Музыкальные цитаты из других популярных произведений С.В. Рахманинова («Вокализ», «Рапсодия на тему Паганини») становятся аутентичным голосом эпохи. Драматическая мощь и красота рахманиновской музыки позволяют зрителям не только осознать трагизм сцен военного времени, но и почувствовать красоту мира. Эстетическое совершенство лучших образцов рахманиновской музыки помогает зрителю обрести надежду на сохранение мира и красоты будущими поколениями.

Фрагмент «Рапсодии на тему Паганини», ор. 43 появляется в фильме «День сурка» («Groundhog Day», США, 1993, реж. Г. Рамис). Несмотря на комедийный жанр, фильм поднимает непростые философские вопросы. Тема рахманиновского произведения звучит в сцене, когда главный герой решает научиться игре на фортепиано, стремясь выйти из тупиковой ситуации путем самосовершенствования. Тема 18 вариации Рапсодии на тему Паганини неоднократно звучит в фильме в моменты, добавляя лиричности и щемящей трогательности в комедийные сцены и выступая лейтмотивом духовного пробуждения героя.

Необычную роль выполняет музыка С.В. Рахманинова в фильме «Сияние» («Shine», Австралия, 1996, реж. С. Хикс). Она становится терапевтическим феноменом в судьбе гениального, но психически больного пианиста. Фильм основан на реальной биографической истории: пианист Дэвид Хэльфготт (в фильме – Дэвид) первую известность завоевал после выпускного экзамена в музыкальной школе, когда он блестяще исполнил Концерт для фортепиано с оркестром №3, ор. 30, ре минор. Позднее, юноша попадает в психиатрическую клинику, переживает сеансы электрошоковой терапии и лишь в моменты музицирования, исполняя сочинения С.В. Рахманинова (закадровая игра Д. Хэльфготта), он чувствует свое возрождение. Выбор в качестве центра музыкальной драматургии Третьего фортепианного концерта

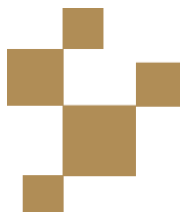


представляется неслучайным: в этом шедевре рахманиновской музыки, по мнению исследователей, «воссоздан новый образ любви: это уже не столько “вечная женственность, тянет нас к ней” (Гёте), сколько божественная любовь – универсальный символ отношения человека-творца к миру» [3, с. 25].

Объективный взгляд на жизнь и творчество С.В. Рахманинова представлен в советских и российских документальных фильмах. Особенно ценными являются многочисленные архивные видео- и фотоматериалы, введенные в фильм «С.В. Рахманинов. Страницы жизни и творчества» (1986, реж. Е. Правдина). Они позволяют достоверно представить аспекты как общественной деятельности, так и личной жизни композитора. Фрагменты профессиональной и любительской хроники рисуют перед зрителем сцены работы, отдыха и домашнего общения композитора. Автором проекта стала Е.В. Дулова, автор документальной повести «Преодоление» о С.В. Рахманинове (1984) [4]. Озвучивают факты жизни композитора и воспоминания современников актеры О. Меньшиков и Л. Мосендз. Звучащие в фильме фрагменты фортепианных и оркестровых сочинений композитора исполнены выдающимися музыкантами XX в. (В. Горовиц, Э. Гилельс, С. Рихтер, Л. Коган и др.).

Насыщенным материалами из Архива кинофотодокументалистики Гостелерадиофонда России, рахманиновского музея-усадьбы в Ивановке, Музея музыкальной культуры им. Глинки стал документальный фильм «Гении. Сергей Рахманинов», созданный к 135-летию со дня рождения композитора. Фильм был выпущен в 2003 г. (реж. Г. Огурная, автор идеи – А. Кончаловский). В фильме прозвучали камерно-вокальные, хоровые, оркестровые сочинения С. В. Рахманинова: романсы (солистка – Н. Сучкова), «Колокола» для хора a capella op. 37, «Всенощное бдение» (в исполнении Академического Камерного хора под управлением В. Минина), Концерт для фортепиано с оркестром №3 ре минор, op 30. (солист – Н. Луганский) и др.

В 2024 г. вышел проект студии Ивана Старостина – документальный фильм «С. Рахманинов. Страницы семейного альбома». В интерьерах московской квартиры на Страстном бульваре, 5, в которой жил композитор (с 1905 по 1917 гг.) озвучены характеристики его творческого стиля, данные ведущими российскими музыковедами (К.В. Зенкина, проректора по научной работе, профессора Московской консерватории им. П.И. Чайковского и др.). В фильме продемонстрированы редкие кадры любительской съемки домашнего досуга композитора, выполненные в 1929 г. его женой Натальей Александровной. В них мы можем увидеть походку композитора, его мимику, ощутить реальность прошедших событий. Музыкальный ряд фильма включает фортепианные произведения С.В. Рахманинова

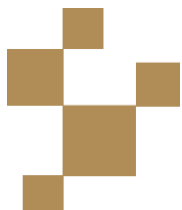


в исполнении Народного артиста РФ Н.Л. Луганского (Прелюдия ор. 23 №6 ми бемоль мажор, «Сирень» ор. 21, №5, «Осколки»).

Одной из наиболее ярких картин, связанных с личностью композитора, стала «Ветка сирени» (2007, реж. П. Лунгин). Жанр фильма – фантазии – использованный режиссером, обусловил интерпретационную свободу в трактовке отдельных событий жизни композитора. Тем не менее, общая атмосфера времени, основные события судьбы композитора воссозданы и объединены в масштабное лирико-драматическое полотно.

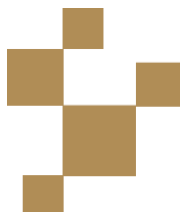
В аудиоряде фильма использованы разнообразные рахманиновские произведения: вокальные (символический для картины романс «Сирень», «Здесь хорошо», Вокализ ор. 34 №14 и др.), фортепианные (Прелюдия до диэз минор ор. 3 №2, Прелюдия соль диэз минор ор. 32 №13, Элегия ор. 3 №1), оркестровые (Рапсодия на тему Паганини ор. 43, Второй фортепианный концерт, Симфония №1 ор. 13 и др.). К записи данных сочинений для саундтрека фильма были привлечены пианисты Т. Немец (Tomas Nemes) и Л. Фанзовиц (Ladislav Fanzowitz), а также Словацкий национальный симфонический оркестр под управлением В. Семциско (дирижер – А. Вильсон и Л. Янос). Помимо рахманиновских произведений в фильме звучат фрагменты сочинений Ф. Шопена (Этюд №9 соль бемоль мажор ор. 25), А.Н. Скрябина (Этюд №12 ор. 8), В. Гудчайлда («Romance in F», «Blue Reverie»). Используются в аудиоряде фильма и фрагменты народных мелодий, сопровождающие ландшафтные экранные образы, подчеркивающие национальные корни композиторского дарования. Для придания таинственности в фабулу фильма добавлена сюжетная линия, связанная с поклонницей композитора, которая дарит ему ветку сирени. Вокализ, Элегия, романс «Ветка сирени» появляются в эпизодах, связанных с этой сюжетной линией. Романс «Здесь хорошо», напротив, появляется в сцене, раскрывающей чувства композитора к жене Наталье Александровне.

Синестезийный эффект производят экранные образы, в которых музыка и сценическое действие переплетаются и комплексно воздействуют на зрителя [6, с. 61]. Музыка не только создает эмоциональный фон экранному действию, но и становится ключом к пониманию смысла каждой сцены. Можно отметить тщательно продуманную логику введения музыкальных цитат в кинотекст: экстатические образы в начале фильма сменяются трагическими, полными смятения и тревоги, а в финале достигается умиротворение и просветление. Драматургически значимым оказывается прием контрастного сопоставления эпически звучащих симфонических эпизодов и камерных вокальных или инструментальных фрагментов. Гениальность композитора раскрывалась в художественных образах разного масштаба, полнота и глубина авторского высказывания проявлялась как в крупных формах, так и в музыкальных миниатюрах. Отметим



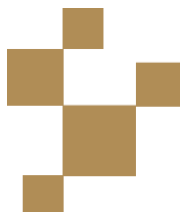
концептуальное и драматургическое значение тишины в аудиоряде фильма. В сценах наивысшего эмоционального напряжения музыка умолкает, освобождая место тишине как средству активизации механизмов воображения зрителя, ослабления репрезентативной образно-эмоциональной функции музыкального ряда.

Обобщая вышесказанное, отметим, что благодаря искусству кино выдающаяся историческая личность постепенно утрачивает свою жизненную конкретность и превращается в символ (эпохи, власти, судьбы). Благодаря экранному контексту музыка С.В. Рахманинова обогащается дополнительными смыслами, выполняя функции лиризации и драматизации художественного образа.



ЛИТЕРАТУРА

1. Баудер Г.А., Полунина Л.И. Концепт «Русский» в жизненной парадигме С.В. Рахманинова // Наука и образование. – 2023. Т. 6. – №1. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://opusmgau.ru/index.php/see/article/view/5463/5441>
2. Бекетова, Н.В. Творчество Рахманинова в свете традиции русской историософии // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – №1 (34). – С. 25–31. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11004>
3. Вартанов С.Я. Жанр фортепианного концерта в творчестве Сергея Рахманинова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – №4 (18). – С. 23–27.
4. Дулова Е.В. Преодоление : документальная повесть [о С.В. Рахманинове] / Е.В. Дулова. – М.: Дет. лит., 1984. – 190 с.
5. Журкова Д.А. Искушение прекрасным : классическая музыка в современной массовой культуре / Д.А. Журкова. – М.: НЛО, 2016. – 320 с.
6. Зайцева М.Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствознания / Зайцева Марина Леонидовна, 2014. – 336 с.
7. Лю Ж. Значение поп-музыки в анимационном фильме «Монстр в Париже» (2011, Франция) / Ж.Лю, М.Л. Зайцева // Искусство и образование. – 2024. – №6(152). – С. 43-49.
8. Титова Т.М. Лейттематизм, лейтгармония и лейттема как основа драматургии киномузыки Дзё Хисаиси / Т.М. Титова, М.Л. Зайцева // Искусство и образование. – 2024. – №2(148). – С. 36-41.
9. Уткина М.В. Природа и уклад жизни русской усадьбы как источник творческого вдохновения С. В. Рахманинова: отражение в камерно-вокальном жанре композитора // Вестник музыкальной науки. – 2023. Т. 11. – №2. – С. 36–47.
10. Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н.А. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 701 с.



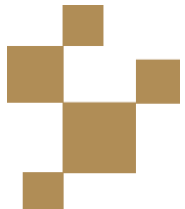
VINOGRADOVA M.A.

Professor of the Department of Piano Performance,
Concertmaster and Chamber Music
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: m_bychenkova@mail.ru

**THE FIGURE OF SERGEI VASILYEVICH RACHMANINOFF
IN CINEMA**

ANNOTATION. This article explores the dramatic and conceptual role of musical quotations or fragments from the works by S.V. Rachmaninoff in the sound aesthetics of selected feature and documentary films. The most frequently cited works by the composer are identified; the methods used by directors in interpreting musical quotations or fragments from Sergei V. Rachmaninoff's works are analyzed and summarized; the relationship between the quoted musical material and the films' dramaturgy and the directors' individual creative methods is substantiated.

KEYWORDS: Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, Russian musical art, music in a film context.



БУРНАШЕВ А. А.

аспирант

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: alexey.burnashev@mail.ru

БУДКЕЕВ С. М.

доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук,
профессор кафедры искусствоведения и креативных индустрий

Института гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: lwlm@yandex.ru

УСАНОВА А. Л.

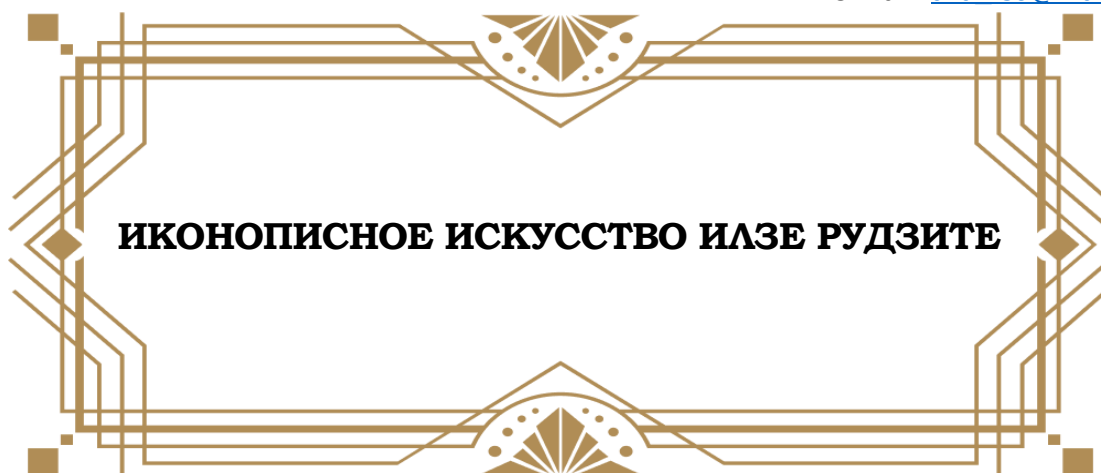
доктор искусствоведения, доцент,

профессор кафедры культурологии и дизайна

Института гуманитарных наук

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

e-mail: alla_leo@mail.ru

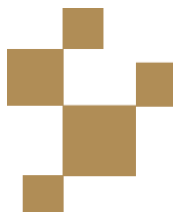


ИКОНОПИСНОЕ ИСКУССТВО ИЛЗЕ РУДЗИТЕ

АННОТАЦИЯ. Среди произведений отечественного искусства на Алтае значительное место занимают работы художницы Илзе Рихардовны Рудзите (1937–2022). В настоящем исследовании затронута религиозная тематика её творчества, а именно, православная иконопись. Создание икон – это важная сторона её искусства, помимо живописи. К обучению иконописи И.Р. Рудзите подошла не сразу, но постепенно. Этому предшествовала большая внутренняя работа, которая сопровождалась вхождением в русскую культуру. Её творчество, как художника и человека, объединяющего в себе влияния национальных традиций Запада и Востока, органично вплетённых в венок русской культуры, представляет большой интерес. В этом также состоит уникальность иконописных произведений, послуживших источником для исследования. В постановке цели исследования применён аксиологический подход, сформулированный В. Дильтеем, поскольку духовно-нравственная тематика в искусстве представляется наиболее значимой. При анализе произведений искусства был применён семиотический, или иконический подход, разработанный Ю.М. Лотманом, поскольку интерпретация произведений подразумевает расшифровку условных знаков и символов, которые составляют содержание произведения.

Ключевые слова: иконопись, пластика, образ, киноварь, темпера, таинство, мафорий, прорись, гиматий, иконографический тип.





Духовно-нравственной теме в живописи И.Р. Рудзите посвящено немало публикаций. Алтайский искусствовед М.Ю. Шишин, составивший значительный по содержанию каталог художницы в 1989 году, впервые ёмко и довольно точно определил мировоззренческие принципы художницы и «пути совершенствования творческого метода И. Рудзите» [6, с. 4]. В.Н. Леонов в статье «Выставка Илзе Рудзите» [7], посвящённой выставке «Истоки» (2001), пишет о духовной, религиозной тематике в искусстве Илзе Рихардовны и её художественно-выразительных средствах. Ю.А. Виноградов в монографии (2011), посвящённой художнице, отмечает особое место образа Христа среди её произведений [8]. В 2021 году опубликована статья С.М. Будкеева, А.А. Бурнашева и А.Л. Усановой «Образ Христа в творчестве алтайской художницы И.Р. Рудзите», отразившая иконописную стилистику произведений [9]. При этом следует отметить отсутствие публикаций, посвящённых православным иконам, созданным И.Р. Рудзите. Настоящее исследование призвано восполнить данный пробел.

Представление о русских иконах, как о тёмных суровых образах, преимущественно коричневых тонов, существовало на протяжении нескольких столетий, что способствовало созданию некоторого общественного стереотипа [10; 11; 12]. Положение изменилось, когда в начале XX века из-под слоя поновлений и потемневшей олифы были расчищены шедевры древнерусской религиозной живописи. Они «...горели яркими, как самоцветные камни, красками, полыхали пламенем киновари, ласкали глаз тончайшими оттенками нежных розовых, фиолетовых и золотисто-желтых цветов, приковывали к себе внимание невиданной красотой белоснежных и голубых тонов. И сразу же всем стало очевидным, что это искусство не было ни суровым, ни фанатичным...» [13, с. 14]. Ярчайшим примером древнерусской религиозной живописи являются иконы, написанные преподобным Андреем Рублёвым. Именно его известные на весь мир произведения стали путеводными маяками, образцами в обучении многих иконописцев, в том числе и художницы И.Р. Рудзите.

Окончив в 1963 году Латвийскую академию художеств и впитав в себя европейскую школу живописи, Илзе Рихардовна переехала на Алтай. Здесь она обрела свою вторую родину и особую декоративную манеру живописи. Духовно-нравственная тематика всегда преобладала в её творчестве. Живя многие годы в России, И.Р. Рудзите глубоко проникла в русскую духовную культуру. А с принятием Таинства Крещения вошла в её Святая Святых. В начале 1990-х годов она, совместно с мужем, талантливым художником Владимиром Лавриновым, поступает учиться во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. академика И.Э. Грабаря к Адольфу Николаевичу Овчинникову, академику, известному реставратору, педагогу и выдающемуся копиисту



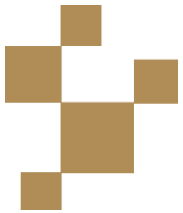
произведений древнерусской и грузинской монументальной живописи [14]. Со слов художницы, во время обучения она не только изучает утончённую пластику и колористические особенности древнерусской живописи, делает прориски икон, но и читает святоотеческие писания и углубляется в опыт православных иконописцев прошлых веков, много беседует со священниками, монахами.

По воспоминаниям Илзе Рихардовны, написание каждой из икон сопровождалось большими внутренними переживаниями и даже страданиями. Особенно, икон Спасителя. Подражая древним иконописцам, И.Р. Рудзите в меру сил следовала их традиции поста и молитвы, отрешаясь от своей личности и внешнего мира, и понимая, что икону пишет не художник, но Дух Святой [15].

На протяжении более двух десятков лет было создано примерно сорок больших икон размером около 140x90 см, техника: темпера специального приготовления; материал: доска, левкас [16]. Они находятся в православных храмах и монастырях Алтайского края, Республики Алтай, а также городов центральной России. В нашем исследовании мы остановимся на описании семи икон:

1. Святая Троица. 2005 г.
2. Спас Вседержитель. 2005 г.
3. Владимирская Богоматерь. 2005 г.
4. Христос в терновом венце. 2004 г.
5. Ченстоховская Богоматерь. 2006-2007 гг.
6. Державная Богоматерь. 2007 г.
7. Ахтырская Богоматерь. 2014 г.

Икона Святой Троицы (ил. 1) написана И.Р. Рудзите в 2005 году для Иоанно-Кронштадтского женского монастыря в с. Кислуха Алтайского края. Произведение композиционно копирует икону Святой Троицы или «Гостеприимство Авраама» [17] – главное творение преподобного Андрея Рублёва (ил. 2), хранящуюся в настоящий момент в Троицком храме Свято-Троицкой Сергиевой Лавры г. Сергиев Посад. Как отмечает М.В. Алпатов, «...Рублёву в своей «Троице» удалось то, чего не удавалось ни одному из его предшественников, — выразить в искусстве то представление о единстве и множественности, о преобладании одного над двумя и о равенстве трех, о спокойствии и о движении, то единство противоположностей, которое в христианское учение перешло из античной философии. В его «Троице» средний ангел, как у византийцев, возвышается над боковыми, те выглядят как его спутники, и, вместе с тем, он не господствует над ними. Все равны по размерам и по своему отношению к целому образу. Все вместе составляет круг, в центре которого находится чаша...» [18, с. 67].



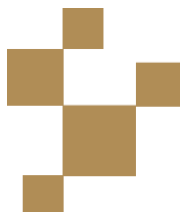
Ил. 1 Рудзите И.Р.
Икона Святая Троица. 2005



Ил. 2 Рублёв А. Святая Троица.
Первая четверть XV в.

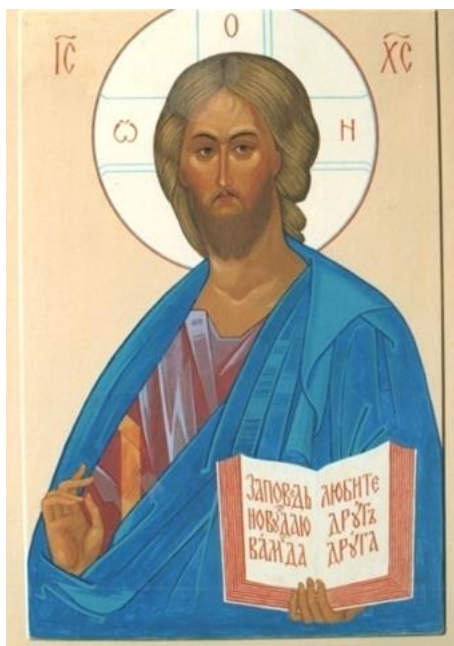
Обращение к творениям преподобного Андрея Рублёва произошло у И.Р. Рудзите во многом благодаря творчеству кинорежиссёра Андрея Тарковского, фильмы которого вдохновляли художницу, в частности, «Андрей Рублёв» (1966). Эстетика кинофильма с его идеей русского Возрождения была близка И.Р. Рудзите.

В иконописи композиция, цвет, художественная форма – всё имеет символическое значение, отражение сюжета Священного Писания [19]. Три ангела, олицетворяющие собой лица Святой Троицы – Отца, Сына и Святого Духа, изображены художницей на светлом жёлто-охристом фоне, символизирующем Божественный свет. Сидящий слева ангел одет в светлый розово-сиреневый гиматий с белыми отсветами, линии складок которого струятся от плеча лёгким полукругом к ступням, обутом в сандалии. Под гиматием у ангела виден хитон голубых тонов, символизирующий духовность. Правая десница ангела покоится на колене с благословляющим жестом, направленным к стоящей на престоле чаше с тельцом. Левая десница удерживает копье, расположенное вертикально. Центральный ангел слегка возвышается над двумя другими. Он склоняет голову к ангелу слева от зрителя. Хитон тёмно-пурпурных тонов вызывает прямые ассоциации с Христом. Поверх хитона через левое плечо перекинут голубой гиматий. Правая десница с благословляющим жестом располагается над чашей жертвоприношения на престоле. При этом на плече ангела виден золотой пояс – символ царственной власти. Левая десница также держит копье. Ангел, сидящий справа от зрителя, положением фигуры со смиренно



склонённой головой замыкает композиционный круг иконы. Он одет в хитон голубых тонов с перекинутым через плечо светло-зелёным гиматием. На заднем фоне иконы за фигурой ангела слева возвышается белокаменное строение, напоминающее башню, символизирующее Божественное домостроительство. Из-за крыла центрального ангела произрастает Древо Жизни, ассоциируемое также с крестом Спасителя. Изображение горы за фигурой правого ангела повторяет движение замыкающего полукруга композиции. Гора ассоциируется как с местом жертвоприношения Авраама, так и с горой Преображения Фавор.

Прообразом иконы Спаса Вседержителя, написанной в 2005 году (ил. 3) явилась знаменитая икона Андрея Рублёва из Звенигородского чина (ил. 4), сохранившаяся фрагментарно и находящаяся в Государственной Третьяковской галерее.

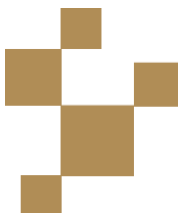


Ил. 3 Рудзите И.Р. Икона Спаса Вседержителя. 2005



Ил. 4 Рублёв А. Спас. Звенигородский чин. XIV в.

И.Р. Рудзите выполнила работу в ярких и светлых красках и размером, приблизительно соответствующим оригиналу. Композиционное решение традиционно для написания иконы Вседержителя. Крестчатый нимб вокруг головы Спасителя выполнен монохромно-светлым, слегка розоватым тоном, символизирующим Божественную природу Христа. Рукава креста в нимбе написаны лёгкими голубыми линиями. Интересно, что окружность нимба – внешняя её часть – красного, а внутренняя – голубых тонов, что встречается в иконах нечасто. Привлекает внимание Лик Спасителя. Взгляд, обращённый на зрителя, выражает мир и, вместе с тем, проникает в самую глубину души. Черты Лица написаны мягкими золотисто-



коричневыми полутонами. Брови тёмные, волосы же светло-русые, что также является необычным для иконографии изображений Христа. Гиматий искусно выполнен яркими голубыми тонами, однако, не выходя за рамки канона. Хитон Спасителя – светло-пурпурного цвета с голубыми просветами. Также на хитоне просматривается золотистый царственный клавий. Правая рука Вседержителя – в благословляющем жесте. В левой – раскрытое Евангелие с заповедью о любви. Образ выполнен на монохромном светлом розово-охристом фоне. Икона Спаса Вседержителя, вместе с иконой Владимирской Богоматери (ил. 5), находится в часовне во имя Владимирской иконы Божией Матери в селе Зудилово Первомайского района Алтайского края.

Первообраз Владимирской Богоматери (ил. 6) восходит к евангельским временам. По преданию, икона была написана апостолом Лукой [20]. Это самая ранняя и одна из самых чтимых чудотворных икон Богородицы на Руси. Образ относится к иконографическому типу «Умиление» [21]. Икона, написанная И. Рудзите в 2005 г. (ил. 5), выполнена одного размера с иконой Спаса Вседержителя.

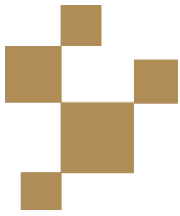


Ил. 5 Рудзите И.Р. Икона Владимирской Богоматери. 2005



Ил. 6 Владимирская Богоматерь

Нимбы Богоматери и Богомладенца – светлого розоватого тона в оранжевых окружностях. Величественный образ вечного материнства предстаёт перед зрителем. Во взгляде Богородицы вместе с нежностью матери сочетается великая сила Царицы Небесной. Лики Богоматери и Младенца, умирительно прижатые щеками друг к другу, написаны золотисто-охристыми тонами. Колорит иконы, в основном, – красно-



охристый. Мафорий Богородицы царственного пурпурного тона с сиреневыми просветами. Из-под мафория проглядывают синих тонов чепец и рукав туники Божией Матери. Богомладенец одет в золотисто-охристый хитон – символ Божественной чистоты и царственности.

Икона «Христос в терновом венце», написанная в 2004 году (ил. 7), создана по редкому древне-византийскому образу. Похожее композиционное решение имеет балканский образ под названием «Не рыдай Мене, Мати» (ил. 8) [22].

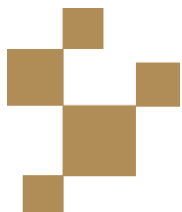


Ил. 7 Рудзите И.Р. Икона Христа в терновом венце. 2004



Ил. 8 Икона Не рыдай Мене, Мати

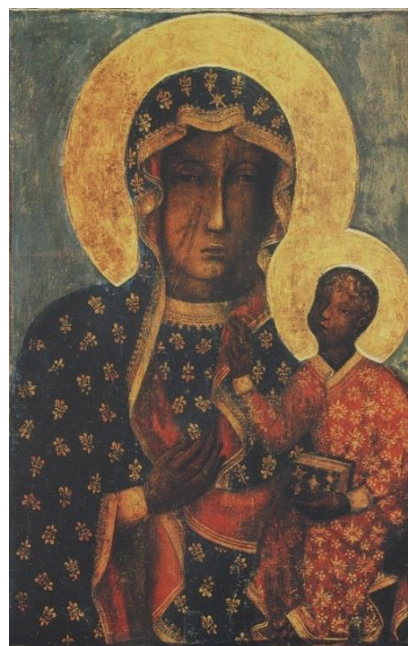
В русской канонической иконописной традиции изображений Спасителя в терновом венце практически нет. Они характерны для религиозной живописи Запада. Трудность написания этого образа заключается в том, чтобы передать страдания Богочеловека не чувственно-натурально, но духовно, находясь в рамках древнего канона. Спаситель на иконе страдальчески склоняет Лик, окруженный крестчатым нимбом. Руки Христа скрещены на груди, в знак принятия Божией воли. Охристых тонов тело одето в пурпурный гиматий, который символизирует царственность и, одновременно, жертвенность. Терновый венец Спасителя изображён небольшими колючими извивами с узкими кровавыми струями под ним. Пряди волос Спасителя ниспадают по плечам. Изображение выполнено на монохромном охристом фоне. Икона находится в Иоанно-Кронштадтском женском монастыре с. Кислуха Первомайского района Алтайского края.



Икона Ченстоховской Богоматери, написанная в 2006-2007 гг., находится также в Иоанно-Кронштадтском монастыре с. Кислуха Алтайского края (ил. 9). Предание говорит о первообразе иконы (ил. 10), написанной апостолом Лукой на столешнице от стола, за которым сидела Богородица [23].

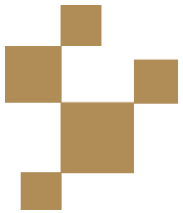


Ил. 9 Рудзите И.Р. Икона Ченстоховской Богоматери. 2007



Ил. 10 Ченстоховская Богоматерь. Около 1430

Из-за тёмного оттенка лика, вызванного потемнением лака, этот образ на Западе называют иногда «Чёрная Мадонна». Чудотворная икона, написанная около 1430 года, находится в польском городе Ченстохове. Особенностью данного образа является почитание его как в православии, так и в католицизме. Икона работы И.Р. Рудзите написана традиционно на желтовато-охристом фоне. Относится к иконографическому типу «Одигитрия» («Путеводительница»). Богомладенец левой рукой держит книгу Священного Писания. Благословляющий жест правой руки направлен не перед собой, но чуть в сторону – влево по направлению Его взгляда, имеющего выражение милосердия. Богомладенец одет в светло-красный царственный гиматий с золотой каймой и звездообразными узорами. Суровый, но спокойный взгляд лика Богоматери обращён чуть в сторону от зрителя. Вытянутая форма лика соответствует первообразу. При этом художница-иконописец смягчает черты лика Богоматери, делает его чуть более реалистичным. Из-под тёмно-синего мафория просматриваются русые волосы Богоматери. Мафорий, окаймлённый золотой лентой, изнутри имеет розовые тона. Снаружи мафорий покрыт

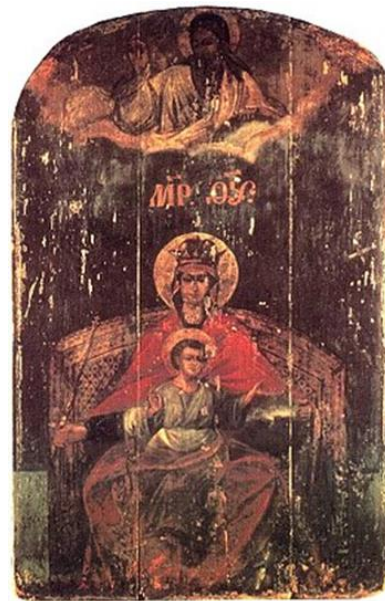


узорами в виде стилизованных лилий, как и на первообразе, что подтверждает его западное происхождение.

Величественный образ Богоматери Державной (ил. 11), находящийся также в Иоанно-Кронштадтском монастыре, создан в 2007 году. Появление первообраза этой иконы связано с новейшей историей России. Потёртый образ (ил. 12) был найден в селе Коломенском под Москвой 2(15) марта 1917 года – в день отречения от престола Императора Николая II [24].

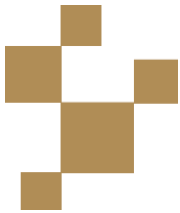


Ил. 11 Рудзите И.Р. Икона Державной Богоматери. 2007



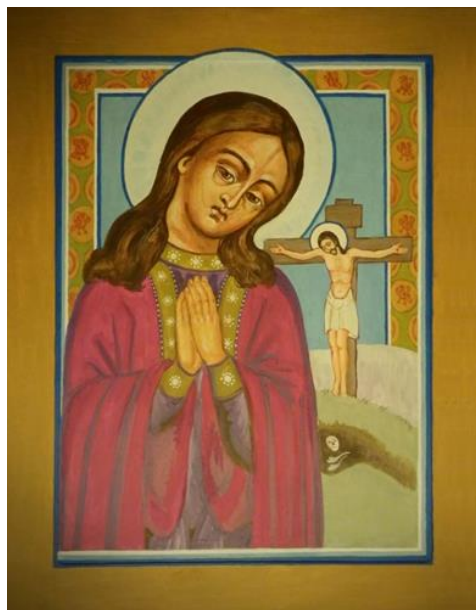
Ил. 12 Державная Богородица. Кон. XVIII в.

Эта икона явилась для верующих символом принятия самой Царицей Небесной российского престола и началом новой трагической страницы в жизни страны. Выдающийся сибирский писатель Георгий Гребенщиков, произведения и жизненный пример которого во многом повлияли на мировоззрение художницы, находился в начале марта 1917 года в составе русских войск в Карпатах. Узнав о надвигающихся событиях в России, он пишет: «...Только что написал предыдущие строки, как получил известие о начинающейся революции в России... Кротко удерживаю сердце от чрезмерного биения... И верю, и не верю этой вести, и боюсь чего-то, и призываю себя к спокойствию и медленному восприятию исторического мгновения!..»[25, л. 8]. По воспоминаниям И.Р. Рудзите, написание Державной иконы Божией Матери сопровождалось особыми страданиями. Она тяжело болела, с высокой температурой, но при этом удачно писала этот образ. И, только закончив работу над иконой, сразу же чудесным образом исцелилась. Образ Державной Богоматери относится к иконографическому типу «Всецарица» [26]. На иконе работы И.Р. Рудзите Богоматерь, сидящая

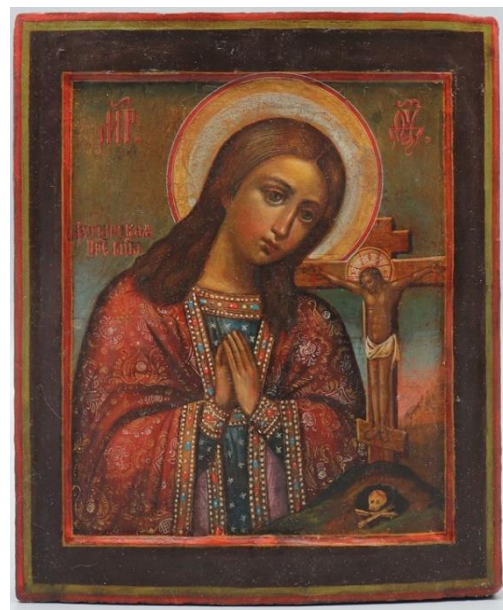


на троне, облачена в мафорий цвета пламени. Её взгляд, скорбный и суровый, обращён куда-то вдаль, в грядущее. Композиционное построение иконы таково, что линии трона, одеяния Богородицы, облаков сходятся на центре композиции – Лице Богоматери. Над Царицей Небесной, взявшей на себя бремя царства земного, в белоснежном облаке – сверкающий образ Господа Саваофа – образ мира Горнего, благословляющего мир земной. В руках Богоматери держава и скипетр, на голове корона – царские атрибуты. Сидение трона – чёрного цвета, также как чепец и рукав туники. Это символы скорби и судьбы православной России первой половины XX века. Младенец на руках Божией Матери, облечённый в блистающие пламенем одежды, смотрит взглядом Судии. И это не только память о прошедших грозных событиях в нашей стране, но и напоминание о грядущем Втором Пришествии. «...И говорят горам и камням: падите на нас и сокройте нас от лица Сидящего на престоле и от гнева Агнца; Ибо пришёл великий день гнева Его, и кто может устоять?..» [27, с. 284]. Младенец правой рукой благословляет, а левой, указывая на державу у Богоматери, при этом как бы взвешивает на своей руке судьбу мира. Икона выполнена на традиционном розово-охристом фоне.

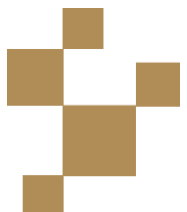
Икона Ахтырской Богородицы (ил. 13) была написана И.Р. Рудзите в 2014 г. Первое упоминание о первообразе иконы относится к XVIII веку. По преданию, он был найден священником возле храма в г. Ахтырка Харьковской губернии [28]. Иконография восходит к образцам италогреческого искусства.



Ил. 13. Рудзите И.Р. Икона Ахтырской Богородицы. 2014



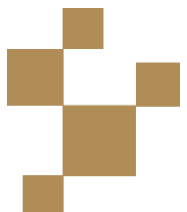
Ил. 14 Ахтырская Богородица.
Конец XIX в.



На иконе изображена скорбящая Богородица со сложенными на груди в молитве руками (имеются другие изводы того же образа с иным положением рук), слева от неё — Иисус Христос, распятый на Голгофском кресте. При этом высота фигуры Христа значительно меньше высоты фигуры Богородицы, то есть в иконе применена нехарактерная для византийской иконографии прямая (а не обратная) перспектива. В глазах Божией Матери, уставших от слёз, в остановившемся взгляде читается потеря надежды на вразумление человечества, распявшего Её Сына и Господа. Среди прядей Её волос виднеется седина. По-детски юная Дева как будто состарилась. Этот образ выполнен обобщённо, без прорисовки деталей. Лик и руки Богородицы написаны охристыми тонами. Волосы русые. Мафорий — пурпурно-сиреневых тонов. Контур ковчега, обведённый синими и белым тонами, сковывает образ и усиливает впечатление от Лица Богородицы. Задний голубой фон даёт ощущение надежды на будущее спасение. Орнамент из птичек в кругах символизирует освобождение и напоминает о Воскресении Христовом.

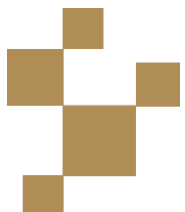
В заключение приведём слова И.Р. Рудзите об особом значении икон: «...Иконы нельзя написать просто, как картины. У каждого иконописца много переживаний связано с иконой. Что-то происходит в невидимом мире в это время. Какая-то тайна. Когда образ написан, у него начинается своя жизнь, служение в храме или монастыре. Он кому-то помогает, исцеляет...».

Исследуя иконописное искусство И.Р. Рудзите, нужно отметить подчёркиваемую художницей необходимость следования определённым правилам православной традиции поста и молитвы, сугубо соблюдаемой тем, кто приступает к написанию иконы. Следует также отметить, что, работая строго в стиле канонической иконописи, при написании икон И.Р. Рудзите не только следует традиции, канону, но, как мастер живописи, привносит в каждую работу синтез своего опыта, свойственное только её художественной манере колористическое и композиционное видение и достигает наибольшей выразительности образа.



ЛИТЕРАТУРА

1. Флоренский П. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 336 с.
2. Лосев А.Ф. Первозданная сущность. // Лосев А.Ф. Миф, число, сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
3. Астахов И.Б. Искусство и проблема прекрасного. – М.: Советский писатель, 1963. – 172 с.
4. Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. Т. 1: Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В.С. Малахова. - М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – С. 270-730.
5. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. (Серия «Мир искусств») /сост. Р.Г. Григорьева, Пред. С.М. Даниэль – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
6. Илзе Рудзите: [Каталог]/ сост. и вст. ст. Шишин М. – Барнаул, 1989.
7. Леонов В.Н. Выставка Илзе Рудзите [в Государственном музее истории литературы, искусства и культуры Алтая] / Леонов В.Н. // Вестник культуры Алтайского края. – Барнаул, 2001. – №3. – С. 38-39.
8. Виноградов Ю.А. Художница Илзе Рудзите. – Новосибирск: изд-во НГТУ, 2010. – 81 с.: ил.
9. Будкеев С.М, Бурнашев А.А., Усанова А.Л. Образ Христа в творчестве алтайской художницы И.Р. Рудзите [Текст] / С.М. Будкеев, А.А. Бурнашев, А.Л. Усанова // Вестник КемГУКИ. – 2021. – №56. – С. 104-110.
10. Буслаев Ф. О литературе: Исследования; Статьи. - М.: Художественная литература, 1990. – 547 с.
11. Протасов Н.Д. Архитектура храма и настроение // Богословский вестник. – 1912. Т. 4. – №12. – С. 772-794.
12. Покровский Н.В. Лекции по церковной археологии, читанные Н.В. Покровским студентам С.П. д. акад. в 1885/6 г. [Текст] // Лекции по церковной археологии, читанные Николаем Васильевичем Покровским студентам С.П. д. акад. в 1885/6 г. СПб.: типо-лит. С.Ф. Яздовского. – 1885. – 541 с.
13. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М.: Искусство, 2000. – 152 с.
14. Адольф Овчинников [Текст]: реставратор и копиист древнерусской темперной живописи / [сост. М. С. Трубачева]. – М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, сор. 2011. – 135 с. : ил., цв. ил., портр.; 21 см. – (Юбилеяры ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря / Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. акад. И. Э. Грабаря).
15. Монахиня Иулиания (Соколова М.Н.). Труд иконописца. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. – 225 с.
16. Овчинников А.Н. О покрытиях в средневековой темперной живописи. Реставрация икон: методические рекомендации / [Под ред. М. В. Наумовой]. – М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 1993. – С. 201-212.
17. Алпатов М.В. Андрей Рублёв. - М.: Изобразительное искусство, 1972. – 206 с.
18. Иллюстрированная Библия. Пятикнижие Моисея / под ред. В.П. Бутромеева, В.В. Бутромеева. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. – 304 с., ил.



19. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. – М.: Родник, 1999. – 520 с.
20. Вахрина В.И. Владимирская икона Божией Матери / В.И. Вахрина, Л.А. Щенникова // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – М.: Православная энциклопедия, 2005. – Т. 9. – С. 8-38.
21. Губарева О.В. Божия Матерь в Её иконах: Опыт художественно-богословского анализа. – М.: Паломник, 2006. – 158 с.
22. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
23. Ченстоховская икона Божией Матери: [арх. 15 июня 2024] / Миронович А. // Большая российская энциклопедия : [в 35 т.] / гл. ред. Ю. С. Осипов. – М.: Большая российская энциклопедия, 2004-2017.
24. Российское духовенство и свержение монархии в 1917 году (Материалы и архивные документы по истории православной церкви) / Сост., автор пред., ком. М. А. Бабкин. – М.: Изд. «Индрик», 2006. – 504 с.
25. Гребенщиков Г.Д. На исходе Карпатской зимы. // Рукопись, 2(14) марта 1917. – Л. 1-8.
26. Власов В.Г. Византийское и древнерусское искусство: Словарь терминов / В.Г. Власов. – М.: Дрофа, 2003. – 221 с.
27. Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1990. – 368 с.
28. Амвросий (Орнатский Андрей Антонович). Чудотворные иконы Богоматери на Руси. – Ногинск: Остеон-Групп, 2017. – 824 с.

BURNASHEV A.A.

Postgraduate Student
Altai State University, Barnaul
e-mail: alexey.burnashev@mail.ru

BUDKEEV S.M.

Doctor of Art History, Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Arts and Creative Industries
Institute of Humanities
Altai State University, Barnaul
e-mail: lwlw@yandex.ru

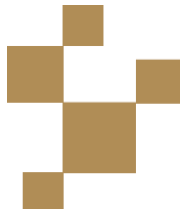
USANOVA A.L.

Doctor of Art History, Associate Professor, Professor
Department of Cultural Studies and Design
Institute of Humanities
Altai State University, Barnaul
e-mail: alla_leo@mail.ru

ICON PAINTING BY ILZE ROUDZITE

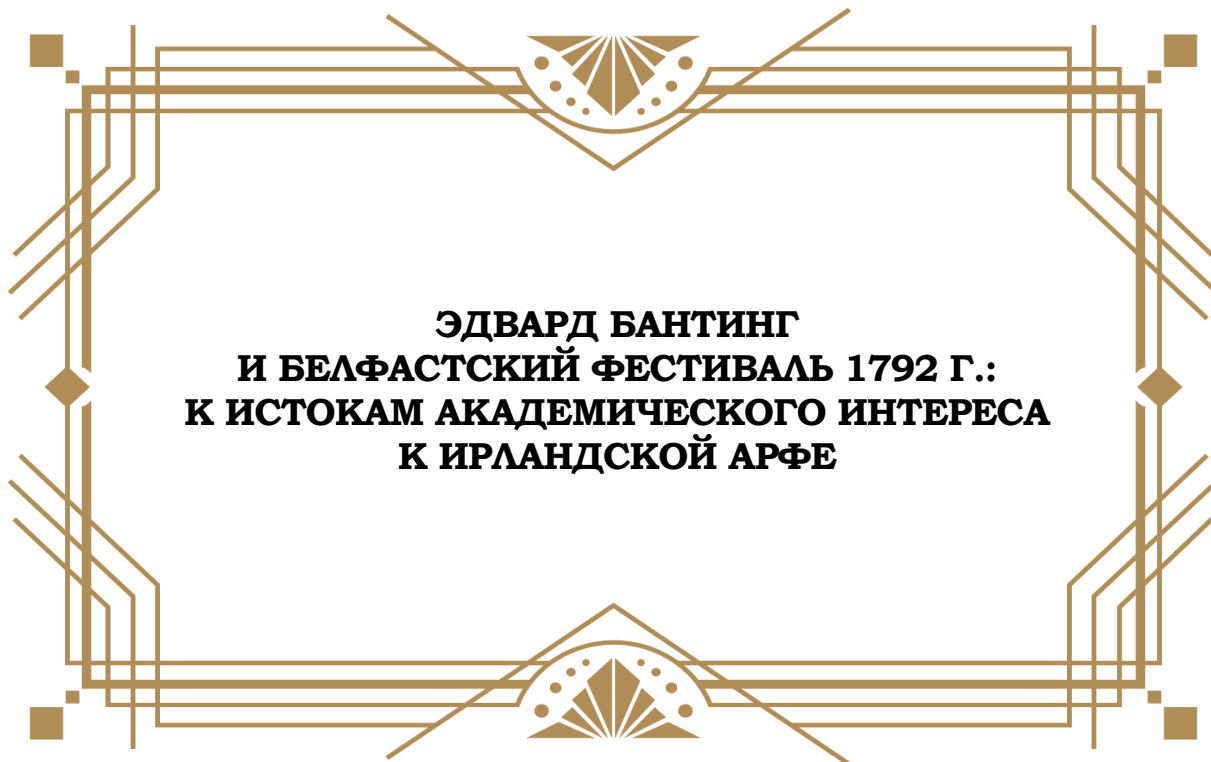
ANNOTATION. Works by the artist Ilze Richardovna Rudzite (1937-2022) occupy a special place among those by other painters of the Russian Altai. The study touches on the religious theme of her work, namely, Orthodox icon painting. Icon painting is an important aspect of her art. I.R. Rudzite did not approach the study of icon painting immediately, but gradually. This was preceded by great inner work, which was accompanied by entry into Russian culture. Her work, as an artist and a person who combines the influences of the national traditions of the West and the East, organically woven into the wreath of Russian culture, is of great interest. This also consists of the uniqueness of the iconographic works that served as a source for the study. In writing this article, the author relied on general philosophical works on aesthetics by P.A. Florensky "Selected Works on Art" (1996) [1], A.F. Losev "Primordial Essence" (1994) [2], I.B. Astakhov's "Art and the Problem of the Beautiful" (1963) [3]. In setting the research objective, the axiological approach formulated by W. Dilthey [4] was applied, since the author of this study considers the spiritual and moral themes in art to be the most significant. In analyzing works of art, the semiotic, or iconic, approach developed by Yu. M. Lotman [5] was applied, since the interpretation of works implies the deciphering of conventional signs and symbols that make up the content of the work.

KEYWORDS: iconography, plasticity, image, vermilion, tempera, sacrament, mophorion, outline, gimate, iconographic type.



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

HTTPS://ART-JOURNAL.RU

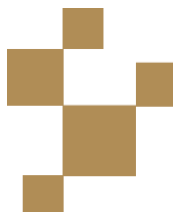


**ЭДВАРД БАНТИНГ
И БЕЛФАСТСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ 1792 Г.:
К ИСТОКАМ АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА
К ИРЛАНДСКОЙ АРФЕ**

Аннотация. Статья посвящена роли Эдварда Бантинга в сохранении и исследовании ирландской арфовой традиции. Рассматривается Белфастский фестиваль 1792 года как переломный момент в истории национальной музыкальной культуры, ознаменовавший переход от устной передачи арфового искусства к его документальной фиксации. Анализируются методы Бантинга по записи и гармонизации арфовых мелодий, ставшие основой научного подхода к изучению ирландского музыкального наследия. Особое внимание уделяется двойственной природе его деятельности, сочетавшей фольклористический и академический аспекты. Делается вывод о значении Бантинга как основателя документальной и исследовательской традиции, обеспечившего сохранение арфы как символа культурной идентичности Ирландии.

Ключевые слова: ирландская арфа, Эдвард Бантинг, Белфастский арфовый фестиваль, музыкальное наследие Ирландии, национальная идентичность.





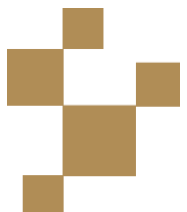
Конец XVIII века стал для ирландской музыкальной культуры временем глубоких трансформаций. Барды и арфисты, в течение многих веков являвшиеся хранителями устной традиции и символами национальной идентичности, постепенно исчезали вместе с их уникальным репертуаром и исполнительской школой. В это время древняя арфа *cláirseach*, некогда почитаемая при дворах гэльских вождей, воспринималась уже как пережиток прошлого. Утрата преемственности исполнительской традиции ставила под угрозу сохранение важнейшего пласта музыкального наследия Ирландии.

На этом фоне Белфастский фестиваль 1792 года стал событием исключительного культурного значения [5, с. 62]. Организованный группой патриотически настроенных деятелей североирландского Просвещения, он имел целью зафиксировать ускользающую арфовую традицию, пригласив для выступлений последних представителей старой школы. Именно на этом фестивале молодой музыкант Эдвард Бантинг (Edward Bunting, 1773 – 1843) был приглашён для записи исполнявшихся мелодий. Это поручение стало для него началом многолетней исследовательской деятельности, результатом которой стали три фундаментальных сборника «The Ancient Music of Ireland» («Древняя музыка Ирландии»).

Значение работы Бантинга выходит далеко за рамки простого музыкального коллекционирования. Его деятельность положила начало документальной традиции фиксации ирландской народной музыки и впервые придала арфовому наследию статус предмета научного исследования [9, с. 25]. При этом, метод Бантинга носил двойственный характер: он не только записывал мелодии «из уст» арфистов, но и адаптировал их для фортепиано, что свидетельствует о переходе от устной традиции к академической системе нотной записи и гармонизации. Таким образом, в его трудах отразилось взаимодействие двух культурных миров: старой гэльской музыкальной практики и западноевропейской музыкальной науки.

Актуальность изучения деятельности Эдварда Бантинга определяется тем, что именно он стал первой фигурой, осознавшей необходимость документирования исчезающей традиции, и тем самым заложил основу научного интереса к ирландской арфе. Его записи не только сохранили мелодический материал, но и способствовали формированию национального музыкального канона, оказав влияние на исследователей и композиторов XIX – XX веков [12, с. 96].

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы рассмотреть роль Эдварда Бантинга в становлении документальной традиции изучения ирландской арфы и определить значение Белфастского фестиваля 1792 года как отправной точки академического интереса к арфовому наследию.



Для достижения этой цели ставятся следующие задачи:

- проанализировать исторический контекст проведения фестиваля и его участников;
- выявить особенности методов фиксации музыкального материала, применённых Бантингом;
- определить влияние его публикаций на формирование исследовательской и исполнительской традиции в Ирландии.

Белфаст конца XVIII века был не только промышленным и торговым центром, но и одним из интеллектуальных узлов Ирландии, где формировались идеи Просвещения и национального единства. В отличие от Дублина, ориентированного на английскую культурную модель, Белфаст стал очагом движения «United Irishmen» («Объединенные ирландцы»), стремившегося преодолеть религиозные и социальные различия между католиками и протестантами на основе общей национальной идентичности. Именно в этой среде появился интерес к ирландскому языку, истории и музыке как к символам культурного возрождения. В этом контексте группа деятелей Белфастского музыкального общества выступила с инициативой провести фестиваль, цель которого заключалась в сохранении исчезающей традиции ирландской арфы. Белфастское собрание арфистов года стало не только музыкальным, но и идейным событием, отражавшим стремление вернуть уважение к утраченной гэльской традиции. Инициатором события стал Джеймс Макдоннел, врач и меценат, чья деятельность была тесно связана с культурными проектами города [6, с. 92].

Организаторы фестиваля рассматривали арфу как объединяющий символ Ирландии, способный напомнить о единстве её народа вне конфессиональных различий. Таким образом, фестиваль приобрёл значение не просто культурного, но и гражданского акта, в котором музыкальное наследие стало частью более широкого проекта национального самоопределения.

Фестиваль состоялся в июле 1792 года и вошёл в историю как одно из первых организованных мероприятий, направленных на документирование национального музыкального наследия. В нём приняли участие десять арфистов, представлявших последнюю генерацию исполнителей старой школы *cláirseach* [9, с. 12]. Среди них были Денис Хемпсон, Артур О'Нил, Чарльз Фэннинг, Патрик Куин, Вильям Карр и другие музыканты, чьи имена позднее вошли в историю благодаря записям Бантинга. Многие из них были уже пожилыми людьми, а их инструмент – исторический тип арфы с металлическими струнами – требовал специфической техники и настройки, которая к тому времени почти полностью вышла из употребления.



Особое значение фестиваля состояло в том, что он стал попыткой собрать и зафиксировать живое звучание традиции, уходящей в прошлое. Молодой органист Эдвард Бантинг, тогда девятнадцатилетний выпускник Белфастского музыкального общества, был приглашён для записи мелодий, исполнявшихся арфистами во время конкурса [7, с. 135]. Его задача заключалась не только в нотной фиксации тем, но и в наблюдении за особенностями исполнения, строем инструмента и приёмами звукоизвлечения. Согласно его собственным воспоминаниям, Бантинг быстро осознал, что фиксирует не просто фольклорный материал, а уникальную музыкальную систему, основанную на иной интонационной логике и орнаментике, нежели в европейской традиции [4, с. 5].

Собранные во время фестиваля материалы легли в основу первого сборника «A General Collection of the Ancient Irish Music» («Общая коллекция старинной ирландской музыки», 1796). В него вошли мелодии, зафиксированные Бантингом во время исполнения участвовавшими в фестивале арфистами; часть из этих мелодий была опубликована с его комментариями и редакторскими пометами. Уже в этом издании проявился двойственный характер его подхода: с одной стороны, стремление к документальной точности фиксации, с другой – обработка материала в духе классической фортепианной гармонизации [5, с. 4]. Такой метод отражал эстетические установки эпохи, когда народная музыка воспринималась как «сырой материал» для художественного переосмысления, но одновременно заложил основу для её последующего академического изучения.

Фестиваль стал первой попыткой систематического документирования арфовой традиции и определил направление последующих исследований ирландской музыки. Он впервые обозначил идею национальной музыкальной памяти и сформировал модель взаимодействия между исполнителями и исследователями. Впоследствии этот опыт лег в основу деятельности Бантинга, который посвятил всю жизнь собиранию, публикации и изучению арфовых мелодий, превратившись из практикующего музыканта в первого историка ирландской музыкальной традиции.

Работа Эдварда Бантинга на Белфастском фестивале 1792 года стала началом целого исследовательского направления, связанного с систематическим изучением ирландской арфовой музыки. Первоначально его участие носило вспомогательный характер: юный органист должен был просто фиксировать звучащие мелодии, не вмешиваясь в процесс их исполнения. Однако полученный опыт оказал на него глубокое влияние и определил направление его дальнейшей деятельности [6, с. 18].

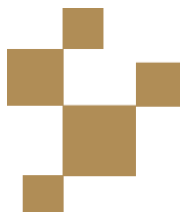


После Белфастского фестиваля Бантинг начал систематически собирать ирландские мелодии по всей стране. В последующие десятилетия он фиксировал исполнявшиеся арфистами и другими народными музыкантами образцы, стремясь сохранить инструментальное наследие Ирландии и восстановить утраченные связи арфовой традиции. Его работа отличалась документальной точностью: Бантинг делал нотные записи непосредственно во время исполнения, что позволяет считать его одним из первых исследователей, применивших полевой метод фиксации музыкального материала. Результатом этой работы стали три издания, определившие его место в истории музыкальной науки: «A General Collection of the Ancient Irish Music» (1796, 1809) и «The Ancient Music of Ireland» («Древняя музыка Ирландии», 1840). Эти публикации можно рассматривать как последовательные этапы формирования документальной школы фиксации народного наследия.

В первом сборнике 1796 года Бантинг представил 66 мелодий, записанных им преимущественно на Белфастском фестивале. Его целью было не только сохранить тексты, но и донести эстетическую ценность старинной музыки до новой аудитории. При этом композитор сознательно оформлял материал в виде фортепианных аранжировок, так как арфа к тому времени считалась инструментом уходящей эпохи. Подобное решение было обусловлено не только практическими соображениями, но и эстетикой конца XVIII века, ориентированной на салонное музицирование и гармоническое обогащение фольклорных тем.

Бантинг осознавал, что его работа связана с противоречием между документальной точностью и художественной интерпретацией. Он стремился сохранить аутентичность мелодий, но не мог полностью избежать влияния собственной музыкальной подготовки, основанной на европейской академической традиции. В результате многие его гармонизации отражают вкусы эпохи классицизма: использование функциональных оборотов, периодических форм и плавного голосоведения. Несмотря на это, его публикации остаются главным источником знаний о музыкальной культуре старинной ирландской арфы.

Во втором сборнике 1809 года Бантинг расширил географию и жанровый охват своих материалов. Он включил не только инструментальные мелодии, но и вокальные тексты, фиксируя устные предания и рассказы о происхождении песен. Этот труд демонстрирует переход от музыкальной коллекции к культурно-историческому исследованию, в котором арфа становится частью более широкой картины ирландской традиции [8, с. 87]. Именно в этом издании впервые прозвучала мысль о необходимости воспринимать народную музыку как самостоятельную систему с собственными законами мелодического и ритмического развития.



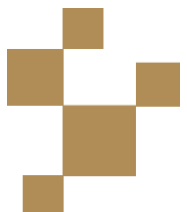
После почти сорока лет активной музыкальной деятельности в Белфасте Бантинг в 1819 году переехал в Дублин, где начался новый этап его жизни. Как отмечает М. О'Доннелл, «широта и интенсивность деятельности Бантинга на протяжении четырёх десятилетий были чрезвычайны... Он был центральной фигурой музыкальной жизни Белфаста почти сорок лет, пока не решил начать новую жизнь в Дублине» [10, с. 5].

В ирландской столице он был известен, прежде всего, как собиратель и аранжировщик ирландской музыки, в меньшей степени – как исполнитель, однако «большую часть дублинских лет Бантинг зарабатывал на жизнь службой церковным органистом и преподаванием музыки, чтобы содержать семью». [10, с. 10]. Несмотря на скромное положение, именно здесь он завершил свой главный труд – третий сборник «The Ancient Music of Ireland» («Древняя музыка Ирландии», 1840). Дублинские годы стали временем подведения итогов: Бантинг осознавал историческое значение своей работы и писал, что его труд «останется памятником моему пятидесятилетнему упорному труду и настойчивости» [10, с. 11].

Этот заключительный сборник стал итогом всей жизни исследователя. В нём Бантинг предпринял попытку реконструкции утраченной арфовой традиции и дал развёрнутые комментарии о строе, диапазоне, материале струн и исполнительских приёмах древней арфы *cláirseach* [4, с. 3]. Эти сведения представляют особую ценность, поскольку содержат первые зафиксированные описания техники игры и настроек инструмента, переданных из уст последних арфистов XVIII века. Помимо этого, в сборнике приведены очерки о Денисе Хемпсоне и Артуре О'Ниле, чьи свидетельства позволяют реконструировать социальный статус арфистов и их роль в ирландском обществе.

Денис Хемпсон (Denis Hempson, 1695 – 1807) был одним из наиболее выдающихся музыкантов, принимавших участие в Белфастском фестивале арфистов 1792 года. К моменту проведения собрания ему исполнилось 97 лет; он был слеп вследствие перенесённой в детстве оспы и отличался характерной внешностью, из-за которой в местном фольклоре за ним закрепилось прозвище «человек с двумя головами» – Хемпсон страдал сильным искривлением позвоночника. Вероятно, он был единственным из участников фестиваля, кто полностью сохранял старинную технику игры на гэльской арфе, извлекая звук при помощи длинных ногтей, в то время как более молодые исполнители пользовались подушечками пальцев, что свидетельствует о постепенном влиянии континентальных исполнительских традиций.

Манера игры и личность Хемпсона произвели на молодого Эдварда Бантинга столь сильное впечатление, что арфист и особенности его исполнения получили подробное описание в трудах собирателя.



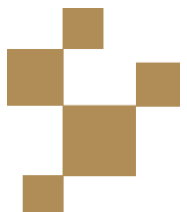
После фестиваля Бантинг неоднократно посещал Хемпсона в его доме в Магилигане, продолжая записывать исполняемые им мелодии, сохранившие архаические черты ирландской традиции. Известно, что в течение своей долгой жизни Хемпсон активно гастролировал по Ирландии и Шотландии; среди прочего, он выступал при дворе Карла Эдуарда Стюарта (Bonnie Prince Charlie) в 1745 году, о чём сохранились документальные свидетельства современников. Согласно преданию, знаменитый арфист умер в возрасте 112 лет, держа в руках свой инструмент.

Другой ключевой фигурой Белфастского фестиваля 1792 года был Артур О'Нил (Arthur O'Neill, ок. 1735–1816), один из последних представителей старинной школы ирландских арфистов. Потеряв зрение в детстве, он получил образование в традиционной бардовской системе, существовавшей ещё в XVII – XVIII веках, и стал профессиональным музыкантом, выступавшим при домах знати в разных графствах Ирландии. К моменту фестиваля О'Нил считался хранителем древнего исполнительского стиля и обладал исключительным знанием репертуара. Его участие придавало мероприятию не только символическое, но и документальное значение, так как именно он представлял подлинную преемственность с гэльской музыкальной традицией.

По свидетельству Эдварда Бантинга, с которым О'Нил поддерживал тесные связи после фестиваля, именно от него были получены наиболее достоверные сведения о старинных приёмах игры, строе и устройстве арфы [4, с. 76]. О'Нил подробно описывал методы обучения в старых школах арфистов, различия между арфами с металлическими и жильными струнами и технику игры длинными ногтями, характерную для древней арфы *cláirseach*. Бантинг отмечал, что благодаря этим рассказам ему удалось восстановить контекст и происхождение многих мелодий, зафиксированных во время Белфастского собрания. Таким образом, О'Нил стал не только участником исторического события, но и важнейшим консультантом, чьи воспоминания легли в основу академического изучения ирландской арфовой традиции.

В целом, деятельность Эдварда Бантинга охватывает три взаимосвязанных направления: документирование исчезающего репертуара, адаптацию его к академической форме и осмысление как части национального культурного наследия. Его труды положили начало систематическому изучению ирландской арфы, заложив основы для последующих исследователей XIX – XX веков, от Томаса Мура до Грэйинни Йейтс [12].

Деятельность Эдварда Бантинга выходит далеко за рамки фольклорного собирательства. Его публикации сыграли ключевую роль в переосмыслении статуса ирландской арфы и её музыкального наследия, превратившись в фундамент для национальной культурной



идентичности XIX века. Если в конце XVIII века арфа воспринималась как символ утраченной традиции, то благодаря усилиям Бантинга она стала объектом культурной памяти и исторического исследования [6, с. 36].

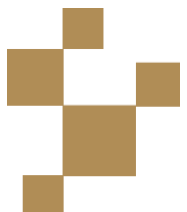
В своём последнем сборнике «The Ancient Music of Ireland» («Древняя музыка Ирландии») Бантинг открыто выражает стремление не просто сохранить музыку, но и вернуть ей место в общественном сознании Ирландии. Он подчеркивает, что старинные мелодии не должны рассматриваться как «артефакты прошлого», поскольку являются живыми свидетельствами национальной самобытности [4, с. 34]. Тем самым исследователь впервые сформулировал идею музыкального наследия как культурной категории, соединяющей прошлое и настоящее.

Особое значение имел способ, которым Бантинг оформлял свои сборники. Каждый из них сопровождался историко-этнографическими комментариями, биографиями арффистов и аналитическими заметками о строе и технике игры. Эта структура предвосхищала принципы научного издания музыкально-этнографических материалов, которые позднее стали нормой в европейской фольклористике [9, с. 15]. Благодаря этому подходу арфа перестала быть только инструментом, а стала символом национальной преемственности, наравне с языком, мифологией и поэзией.

Рукописи Эдварда Бантинга, представляющие собой уникальное свидетельство эпохи становления научного интереса к ирландской музыке, в настоящее время хранятся в библиотеке Куинс-университета в Белфасте (Queen's University Belfast, Special Collections). Так называемая «Bunting Collection» включает полевые записи, сделанные во время Белфастского фестиваля и последующих поездок по Ирландии, черновики аранжировок, письма и заметки исследователя. Среди них особую ценность представляют ноты, записанные со слов и исполнения последних носителей старинной арфовой традиции – Дениса Хемпсона, Артура О'Нила и Чарльза Фэннинга. Первые печатные издания Бантинга ныне хранятся в коллекциях Куинс-университета, Национальной библиотеки Ирландии и Британской библиотеки.

Именно через труды Бантинга арфовая культура Ирландии получила новую жизнь в сознании общественности. Его сборники активно использовались не только музыкантами, но и писателями, поэтами, публицистами эпохи романтизма. Особенно сильное влияние они оказали на творчество Томаса Мура, который использовал многие из зафиксированных Бантингом мелодий в своих песнях «Irish Melodies» («Ирландские мелодии») [11, с. 82]. В этих произведениях арфа вновь стала знаком национального голоса Ирландии, соединяя художественный и символический уровни.

Кроме того, деятельность Бантинга способствовала становлению научного интереса к музыкальной этнографии как самостоятельной



дисциплины. Его подход, основанный на сочетании слуховых записей, аналитических комментариев и исторического контекста, можно рассматривать как раннюю форму музыковедческого исследования. В этом смысле Бантинг стал предшественником исследователей XIX – XX веков, таких как Джордж Петри, Франсис О'Нил и Грэйинни Йейтс, которые рассматривали арфовую традицию не только как фольклорный феномен, но и как основу национальной музыкальной школы [12, с. 101].

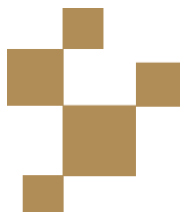
К середине XIX века образ арфы окончательно закрепился как главный культурный символ Ирландии. Этот процесс во многом обязан работе Бантинга, который сумел превратить собранные им мелодии в своеобразный «репертуар национальной памяти». Его издания легли в основу академического интереса к арфе, что впоследствии выразилось в создании музыкальных обществ, образовательных программ и фестивалей, ориентированных на возрождение традиции [8, с. 48].

Таким образом, Эдвард Бантинг стал первой фигурой в истории ирландской музыки, соединившей научное, документальное и культурное измерения работы с народным материалом. Его труды не только сохранили древние мелодии, но и изменили отношение к ним, превратив ирландскую арфу из забытого инструмента в символ национальной идентичности и объект академического исследования.

Белфастский фестиваль 1792 года стал переломным моментом в истории ирландской музыкальной культуры. Он ознаменовал переход от устной традиции арфового исполнительства к её документальной фиксации и положил начало осознанному изучению национального музыкального наследия [8, с. 30]. Участие Эдварда Бантинга в этом событии определило его дальнейший путь как исследователя и собирателя, посвятившего жизнь сохранению древних мелодий и формированию корпуса источников, без которых невозможно представить историю ирландской арфы [6, с. 67].

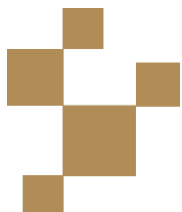
Работа Бантинга отличалась уникальным сочетанием этнографического и аналитического подходов. Он не только фиксировал музыку «из уст» арфистов, но и пытался осмыслить её через призму академической теории, что предвосхитило последующее развитие музыковедческой мысли в Ирландии. Опубликованные им сборники стали не просто антологией старинных мелодий, но и фундаментом национальной музыкальной историографии.

Значение Бантинга заключается в том, что он объединил в своей деятельности функции музыканта, исследователя и культурного медиатора. Его работа стала важным этапом в процессе конструирования образа арфы как национального символа Ирландии. Благодаря его публикациям инструмент был переосмыслен не только как средство музыкального выражения, но и как носитель исторической памяти и культурной идентичности [11, с. 23].



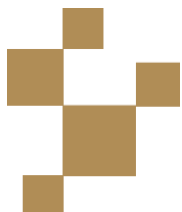
В дальнейшем, идеи Бантинга нашли продолжение в движении возрождения арфовой культуры XX века. Ассоциации, такие как «Cairde na Cruite» («Друзья арфы»), унаследовали его миссию сохранения и популяризации арфового искусства, однако сделали это уже в новом контексте, через академическую педагогическую практику, фестивали и заказы современным композиторам [9, с. 34]. Таким образом, Эдвард Бантинг по праву может считаться основателем документальной и исследовательской традиции изучения ирландской арфы. Его деятельность связала эпоху устных преданий с зарождающейся академической музыковедческой наукой, создав основу для дальнейшего формирования национальной музыкальной идентичности Ирландии.

Перспективность исследования творческого наследия Эдварда Бантинга заключается не только в восстановлении утраченных или забытых страниц истории, но также и в определении роли энтузиастов, выдающихся деятелей искусства в развитии национальных культур [1, с. 19; 2, с. 50], в уточнении роли традиционных инструментов в современном исполнительстве [3, с. 139].



ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев Г.А. Грани творческого облика Валентина Зверева: флейтист, дирижёр, педагог / Г.А. Афанасьев, М.Л. Зайцева // Искусство и образование. – 2024. – №6(152). – С. 19-25.
2. Со Ц. Рудольф Баршай – альтист, дирижер: к вопросу взаимодействия сфер творческой деятельности / Ц. Со, М.Л. Зайцева // Искусство и образование. – 2024. – №3(149). – С. 50-56.
3. Чэнь Жуй. Особенности воплощения национальных мифологических образов в современном китайском искусстве / Чэнь Жуй, М.Л. Зайцева // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11, №4. – С. 138-148. – DOI 10.24412/2308-1031-2023-4-138-148.
4. Bunting E. The Ancient Music of Ireland: Arranged for the Piano Forte. – Dublin: Hodges and Smith, 1840. – 108 p.
5. Chadwick S. Tradition, Lineage and Revival. – Harp Perspectives, 2021. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.harpireland.ie/wpcontent/uploads/2021/04/CEHI-HARP-PERSPECTIVES-Simon-Chadwick1.pdf>.
6. Clark N.J. The Story of the Irish Harp. – New York: North Creek Press, 2003. – 192 p.
7. Fox C. Annals of the Irish Harpers. – London: J. Curwen & Sons, 1911. – 218 p.
8. Hast D.E., Scott S. Music in Ireland. – New York: Oxford University Press, 2004. – 153 p.
9. Le Govic T. The Development of the Contemporary Repertoire for the Irish Harp. – Rennes: Université Rennes 2, 2002. – 63 p.
10. O'Donnell M.L. Edward Bunting: The Dublin Years (1819–43) // Harp Perspectives. – Dublin: Cruit Éireann | Harp Ireland, 2022. – 17 p. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.harpireland.ie/wp-content/uploads/2022/10/CEHI-HARP-PERSPECTIVES-Mary-Louise-ODonnell.pdf>.
11. O'Sullivan D. Carolan: The Life, Times and Music of an Irish Harper. – Cork: Ossian Publications Ltd, 2001. – 378 p.
12. Yeats G. The Rediscovery of Carolan. – Integrating Tradition: The Achievement of Seán Ó Riada. Ed. by B. Harris and G. Freyer. – Terrybaun, Co. Mayo: Irish Humanities Centre & Keohanes, 1981. – PP. 93–102.



PATSUK O.S.

Graduate student

Department of Solo Singing and Choral Conducting

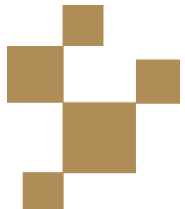
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)

e-mail: musanovaolga@rambler.ru

**EDWARD BUNTING AND THE BELFAST FESTIVAL OF 1792:
THE ORIGINS OF ACADEMIC INTEREST IN THE IRISH HARP**

ANNOTATION. This article explores Edward Bunting's contribution to the preservation and promotion of the Irish harp tradition. The Belfast Festival of 1792 marks a significant turning point in the history of Irish national culture, representing the transition from oral transmission of harp music to its documentation. Bunting's techniques for recording and harmonizing harp melodies became standard practices for studying the Irish musical heritage. The article analyzes the dual nature of Bunting's work, which combines folkloristic and academic elements. The conclusion emphasizes Bunting's significance as a founder of a research tradition that has contributed to preserving the harp as a symbol of Irish cultural identity.

KEYWORDS: Irish harp; Edward Bunting; Belfast Harp Festival; Irish musical heritage, national identity.

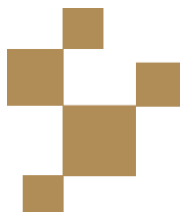


**ИКОНЫ-ПОКРОВИТЕЛИ СЕМЬИ ИМПЕРАТОРА
АЛЕКСАНДРА III**

Аннотация. В статье рассмотрены особенности икон-покровителей семьи императора Александра III на материале выставки «Небесные покровители императорского Дома Романовых». Установлено, что иконы, писанные или тиражированные литографическим способом по поводу одного и того же события, отличались по композиции и набору святых. Строго единообразия не было, допускалась вариативность образов, относящихся к официальным событиям, имеющих статус государственных. Расположение святых покровителей строго соответствовало протокольному статусу членов царской семьи. Все небесные покровители, имена которых носили представители царской семьи, имели при жизни высокое, преимущественно царское или великокняжеское происхождение.

Ключевые слова: Романовы, Дом Романовых, царские иконы, святые покровители, семейная икона, Александр III, Николай II.





В конце 2024 – начале 2025 года в художественной жизни Барнаула и Красноярска состоялось уникальное событие. Алтайское региональное отделение Императорского православного палестинского общества при поддержке Алтайской митрополии РПЦ и Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств (РАХУСДВ) провело выставку икон из частных собраний «Небесные покровители императорского Дома Романовых». В Барнауле мероприятие проходило с 1 по 24 ноября 2024 г., в Красноярске – с 25 декабря 2024 г. по 2 февраля 2025 г. Экспозиция была частично представлена в рамках межрегионального проекта «Современное христианское искусство» в выставочном зале РАХУСДВ.

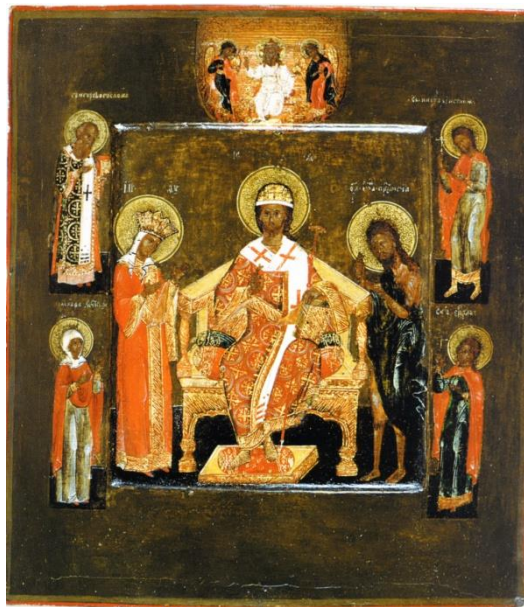
В экспозиции выставки было представлено более 30 редких икон святых покровителей царской фамилии XVIII – начала XX вв. Иконы из частных и церковных собраний были писаны по особым жизненным случаям, таким как: рождение великих князей, интронизация, юбилеи, а также в благодарность за чудесное избавление от опасностей. Эти образы, часто являющиеся уникальными памятниками культуры и религиозного искусства, отражают сакрально-религиозный аспект правления династии Романовых. Тематическая экспозиция довольно редких экспонатов актуализировала важность исследования икон, связанных с правящей династией Романовых. Более трехсот лет Россия находилась под управлением династии Романовых. При Романовых страна приобрела статус Империи, были проведены глубокие политические преобразования, феодальные отношения сменились капиталистическими, крестьянство получило свободу, воплощались в жизнь экономические и социальные реформы, увеличивалось народонаселение. Завершилось правление Романовых «смутой» в 1917 году. Для революционного правительства Российская монархия и Православная церковь стали главными врагами. Наследие Руси уничтожалось с особым усердием, и неудивительно, что сегодня такие иконы стали большой редкостью. Почти не проводились научные исследования по этой теме. А между тем, мемориальные, патрональные, династийные, юбилейные иконы составляют важную часть русской иконописи XVIII – начала XX вв.

Рассмотрим особенности икон-покровителей семьи императора Александра III на материале выставки «Небесные покровители императорского Дома Романовых».

Несмотря на значительное социальное расслоение, религиозная жизнь в Российской империи XIX века, в целом, была свойственна всем социальным группам в одинаковой степени. Традиции Православной церкви соблюдались независимо от статуса. Присутствие на богослужении в воскресные и праздничные дни являлось



общепринятым. Большое значение в религиозной жизни имели моленные образы – иконы. Иконы имелись в каждом православном доме. В домашних иконостасах обязательно имелись образа Спасителя, Божией Матери и именных святых. Также популярными были иконы церковных праздников. Но была категория икон, имевшая подчеркнuto патрональный (покровительственный) характер. Это многофигурные иконы, на которых изображены именные святые всех членов семьи. Учитывая довольно высокую стоимость работы иконописцев, такие образы могли позволить себе только состоятельные семьи, купцы, промышленники, знать и некоторая часть мещанского сословия. Наиболее распространенные иконы представляли собой двухфигурную композицию небесных покровителей родителей с прописанными миниатюрными образами святых покровителей детей на полях ковчега (ил. 1).



Ил. 1 Образец семейной иконы.
«Предста царица с избранными святыми на полях».
Конец XVI – начало XVII века. Строгановский мастер.
Дерево, левкас, темпера. Собрание М.Б. Высоцкой.

В таком построении композиции образа семьи воплощался традиционный патриархальный внутрисемейный уклад жизни. Веками формировалась подчеркнутая иерархичность отношений между старшими и младшими поколениями, основанная на пятой заповеди Моисея: «Почитай отца твоего и мать твою, [чтобы тебе было хорошо и] чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе» (Исх. 20:12). Причем, почитание отца и матери предписывалось в равной степени. Таким образом, указанная композиция патрональной семейной



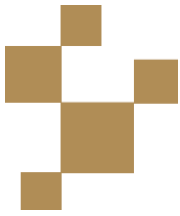
иконы выражала важный принцип взаимоотношения поколений. Предшествующие поколения могли также присутствовать на иконе, но на заднем плане основного поля. Вторая причина иерархического построения подобных икон достаточно прагматичная. Семьи были многодетными. В случае рождения новых детей, образы их небесных покровителей дописывались на свободных полях. Таким образом, при расширении семьи не было необходимости заказывать новую икону, дописывались поля ковчега. Такой подход был свойственен преимущественно семьям среднего достатка и соответственного положения в обществе.

Несколько другая ситуация наблюдается, когда заказчиками являются представители высшей знати. Особенно ясно это прослеживается на семейных иконах правящей династии. Знаковым в этом отношении является период правления императора Александра III. Именно в его время появляются многофигурные семейные иконы царской семьи.

Правление Александра III ознаменовалось многими важными социальными реформами, направленными на формирование нравственного облика широкой части общества. Он ограничил фабричный труд несовершеннолетних детей, создал трудовые инспекции для наблюдения за соблюдением рабочего законодательства. В 1884 году император создает систему церковно-приходских школ, ориентированную на образование низших слоев общества, которые не могли позволить платное образование своим детям [1, с. 154]. Школы грамоты, преимущественно церковные, уже существовали к тому времени, но их работа почти не финансировалась и опиралась на энтузиазм церковных деятелей. Комплекс реформ Александра III позволил свести к минимуму либеральные тенденции политики Александра II [2, с. 17] и восстановить традиционные для православной России ценности и институты. Важным показателем традиционалистской политики императора были мероприятия, связанные с датами в истории Русской православной церкви, возведенные в ранг национальных и государственных праздников [3, с. 233]. В частности, таковым было первое празднование 900-летнего юбилея Крещения Руси в 1888 году.

Одной из важнейших общественных ценностей и институтов является семья. Именно этим объясняется появление в период правления Александра III икон семейных покровителей.

В семье у Александра III (26.02/10.03.1845 г.р.) и его супруги Марии Федоровны (Мария София Фредерика Дагмар, 14/26.11.1847 г.р.) было четверо сыновей и две дочери: Николай (6/18.05.1868 г.р.) наследник престола; Александр (26.05/7.06.1869 г.р.) второй сын, умер в младенческом возрасте; Георгий (9.05/27.05.1871 г.р.) – умер от туберкулеза в 1899 году; Ксения (25.03/6.04.1875 г.р.) – старшая дочь; Михаил (22.11/4.12.1878 г.р.) – младший сын, российский военачальник;



Ольга (1/13.06.1882 г. р.) – младшая дочь. Рассмотрим, как члены семьи были представлены на сохранившихся патрональных иконах этого периода, экспонировавшихся в рамках указанной выставки.

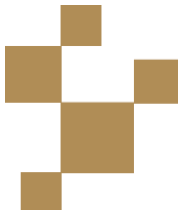
Икона «Избранных Святых» писаная под латунный гравированный оклад на цинковом листе (ил. 2).



Ил. 2 Икона Избранных Святых.

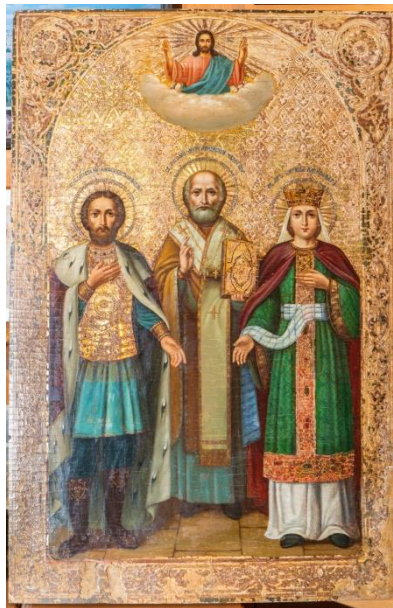
Святые расположены в два ряда, в традиционных одеждах. Александр Невский изображен в традиции XVIII века: воинских одеждах с горностаевой мантией. Наличие горностаевой мантии, которая использовалась в церемонии интронизации российских императоров, говорит о характере заказчика данной иконы. Им мог быть либо правящий император, либо наследник престола. Мария Магдалина представлена с сосудом в руках, как мироносица. По преданию святая Мария Магдалина имела высокое происхождение, поэтому она считалась небесной покровительницей цариц, в данном случае Марии Феодоровны, супруги Александра III. Также в первом ряду слева находится святитель Николай Чудотворец. Он представлен в ризе и святительском омофоре с закрытым Евангелием в левой руке и благословляющей десницей. Во втором ряду изображен Георгий Победоносец в воинских латах и плаще, с копьем в правой руке. Святой князь Михаил Тверской одет в княжескую одежду, подпоясанную узким поясом с широким узорным подолом. Правая рука святого прижата к груди, взгляд направлен вверх.

Подбор святых и их взаимное расположение не случайно. Здесь прослеживаются следующие особенности. На иконе нет святых покровителя второго сына – Александра Александровича. Он умер в годовалом возрасте. Также отсутствуют небесные покровители дочерей Ксении и Ольги. Как известно, царские дочери получали высокие титулы,



хорошее приданное, но они не могли претендовать на престолонаследие и власть. Таким образом, на этой иконе изображены святые действующего императора, императрицы и трех сыновей Александра III. Святые покровители родителей и наследника престола расположены в первом ряду, на переднем плане. Святые двух других сыновей во втором ряду, на заднем плане. Таким образом, это не просто семейная икона. Это династийная икона, на которой изображены святые правящих родителей, наследника престола (слева) и потенциальных наследников, в случае каких-то непредвиденных обстоятельств, могущих воспрепятствовать восшествию на престол главного наследника. Более того, судя по технологии (подкладное письмо), эта икона была относительно недорогая и тиражная, то есть предполагала массовое распространение по домам или государственным учреждениям. В особо торжественных случаях, в частности, в дни государственных праздников в соборах и храмах Российской империи предписывалось совершение молебнов и поминовений представителей правящей династии [4, с. 812]. По таким поводам составлялись особые чинопоследования молебнов, например, благодарственный молебен по случаю спасения царской семьи в железнодорожной катастрофе 1888 года [5]. Наличие подобных моленных образов представляло собой важную составляющую данного обряда.

Тема «протокольности» взаиморасположения святых обнаруживается на другой иконе редкого извода «Святой Александр Невский, святитель Николай Чудотворец и царица-мученица Александра» конца XIX века (ил. 3).



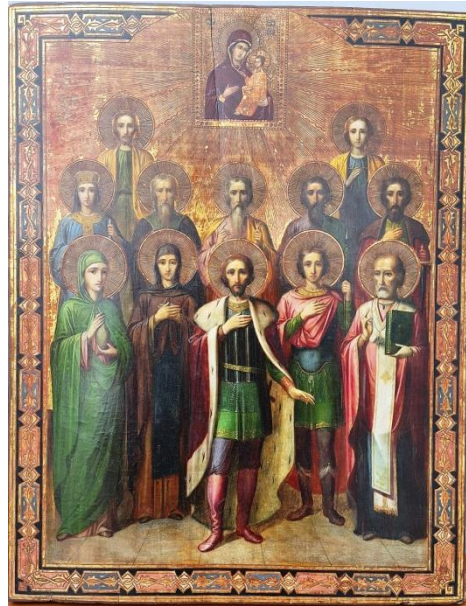
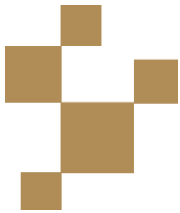
Ил. 3 Икона «Святой Александр Невский, святитель Николай Чудотворец и царица-мученица Александра».



Икона крупного формата писана на дереве маслом с цировкой и золочением. Очень качественное письмо – бюджет таких икон, как правило, был очень большим. Особенностью композиции является подчеркнутое взаимодействие образов святых. Это не просто три статуарные фигуры. В центре святитель Николай в традиционном виде старца с Евангелием и благословляющей правой рукой. Чуть спереди Святителя симметрично расположенные фигуры великого князя Александра Невского и царицы-мученицы Александры. Они жестом своих рук указывают на пространство перед святителем Николаем, как бы приглашая последнего выдвинуться вперед. Ни в церковном предании, ни в агиографических текстах нет никаких указаний на взаимосвязь этих святых. Более того, эти святые жили в разные века. Следовательно, в подборе святых и их композиционном взаимодействии зашифровано определенное историческое событие. Таковым событием, по нашему предположению, является вступление на трон императора Николая II. Коронационных икон, написанных к интронизации 1896 г., на указанной выставке было представлено несколько. Но это иконы покровителей семейной пары: Николай Чудотворец и царица-мученица Александра. Таких икон сохранилось немало. Рассматриваемая нами трехфигурная икона могла предшествовать более распространенному образу, но также имела непосредственное отношение к восшествию на престол Николая II. На ней символически зафиксирован момент благословения наследника престола на предстоящее царствование. Александр Невский как небесный покровитель олицетворяет Александра III, назначившего наследником старшего сына. Царица-мученица Александра – это небесная покровительница Александры Федоровны, супруги Николая II. Согласие, благосклонность и молитвы ее также были важны в этот ответственный судьбоносный момент. Как известно, Александра Федоровна, будучи немкой, должна была принять православие, принять всю ответственность, возлагавшуюся на нее, как супругу престолонаследника [6, с. 5]. Руки святых покровителей Александра III и Александры Федоровны, приложенные к сердцу, символизировали покорность воле Божьей, и вместе с этим – молитвенность. Их указующие руки это как напутствие вступить на путь будущему императору. Добавим, что основная часть последования интронизации совершалась в Успенском соборе.

Важной группой изводов являются многофигурные иконы, писанные в память о спасении царской семьи в железнодорожной катастрофе у станции Борки Харьковской губернии 17/30 октября 1888 г.

На иконе «Богородица Избавительница с предстоящими» образ Божией Матери Избавительницы расположен сверху по центру (ил. 4).

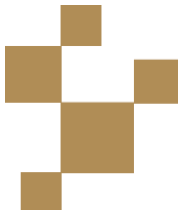


Ил. 4 Икона «Богородица Избавительница с предстоящими».

Под ним изображены святые в три ряда. Предстоящие в первом ряду: в центре – благоверный князь Александр Невский, справа от него – преподобная Ксения и мирноносица Мария Магдалина, над ними – равноапостольная княгиня Ольга. Слева от Александра Невского – великомученик Георгий, святитель Николай Чудотворец, над ними – князь Михаил Тверской. В центре второго ряда – пророк Осия, справа от него – преп. Андрей Критский и прав. Лазарь, выше – святые целители Косьма и Дамиан Аравийские. Подбор святых соответствует именным покровителям семьи императора Александра III и святым, чья память отмечается 17/30 октября [7]. В этот же день по церковному календарю празднуется икона Богородицы «Избавительница». Этим объясняется достаточно необычный подбор святых на иконе.

От иконы Богородицы исходят прямые и волнообразные лучи, сочетание которых задает определенный ритм. Фигуры святых первого ряда расположены на разных уровнях: князь Александр значительно выступает вперед, что подчеркивает иерархичность. Левая рука благоверного отодвинута в сторону в характерном жесте, иконографически закрепленном за образом этого святого. В первом ряду оказались покровители родителей и старших детей, во втором ряду, вместе со святыми дня оказались небесные патроны младшей дочери Ольги и младшего сына – Михаила.

Образ Богородицы «Избавительница» на рубеже XVIII-XIX веков находился у монахов на горе Афон. В середине XIX века икона прославилась чудесами в греческих пределах. После смерти хранителя иконы – старца Мартиниана, образ остался в русском Пантелеимоновском монастыре. С благословения настоятеля –



архимандрита Макария – в 1889 г. икона была передана в Россию в Ново-Афонскую обитель [8, с. 486]. В нашей стране иконе был установлен день празднества 30 (17 ст. ст) октября: в связи с сохранением жизни императорской семьи в железнодорожной катастрофе 1888 г.

Второй вариант извода, посвященного данному событию в жизни семьи Александра III, включает образ Спаса Нерукотворного на убрусе в верхней части. Этот образ традиционно поддерживают два коленопреклоненных ангела. Внизу – 9 фигур предстоящих. В данной композиции в первом ряду размещены три фигуры: Александра Невского, Марии Магдалины и Николая Чудотворца – покровители родителей и престолонаследника. Покровители других детей находятся во втором ряду. Святые дня в несколько сокращенном формате, всего четыре.

Изображение Спаса Нерукотворного объясняется обстоятельствами катастрофы. В вагоне-столовой, в котором императорская семья завтракала и где застигла их катастрофа, на стене находилась икона Спаса. Несмотря на то, что крыша вагона обрушилась, и император вынужден был держать ее на плечах, при этом погибла собака, сидевшая у его ног, икона Спаса оставалась висеть на своем месте неповрежденная. Сохранение жизни всем членам семьи было признано чудом от Спасителя.

Об этом свидетельствует надпись на другой иконе избранных святых, посвященной данному событию: «В память о чудесном спасении жизни Императора Александра III и Августейшего семейства на станции Борки, 17 октября 1888 года» (Ил. 5).



Ил. 5 Икона Избранных Святых, посвященная чудесному спасению царской семьи 17 октября 1888 года.



Эта икона изготовлена в комбинированной технике: печать на металле и золочение твореным золотом. Венчает икону образ Христа на облаках в белом хитоне и голубом гиматии. Данный извод применим к иконам Вознесения и сюжетам явления Спасителя. В данном случае распростерты руки Христа символизируют его Божественную спасительную силу, распространяющуюся над головами нижестоящих.

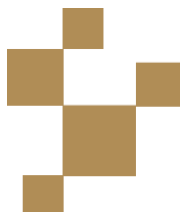
На иконе прописано 14 святых. Слева полный набор святых дня: пророк Осия, преподобный Андрей Критский, мученики бессребреники Косьма и Домиан, мученики Леонтий, Анфим и Евтропий, праведный Лазарь, епископ Критский. Справа – святые покровители семьи императора: Александр Невский, Николай Чудотворец, Мария Магдалина, равноапостольная Ольга, великомученик Георгий, благоверный князь Михаил Тверской, преподобная Ксения. Обращает на себя внимание диалог между пророком и князем, стоящими в центре в первом ряду напротив друг друга. Общение святых показано через жесты рук, поворот фигур и направление взглядов. Очевидно, для придания художественности и большей эмоциональности автор иконы изобразил крайние фигуры первого ряда коленапреклонёнными, смотрящими на Христа в верхней части иконы. Причем фигура слева развернута к зрителю почти спиной. Это придает замкнутость композиции, хотя и нарушает некоторые принципы византийской православной иконы, согласно которым святые изображались в фас или в обороте не более $\frac{3}{4}$. Живописность иконе придает проработанный фон в виде горного пейзажа с условными архитектурными элементами, здания с башенкой и шпилем. На первом плане прописана каменистая земля с редкими, низкими растениями. В данном случае имеем оригинальное высокохудожественное решение композиции мемориальной иконы, воплощающую множество религиозных и фактологических знаков. Технология изготовления данной иконы говорит о ее тиражности и широком распространении среди населения. Возможно, эта икона появилась в результате запросов широких слоев общества, считавших своим долгом иметь у себя икону в память о чудесном спасении. По крайней мере, в архивах сохранилось немало частных запросов на подобные иконы с мест [9, с. 7]. Традиция молитвы за Царя и его ближайших родственников была распространена в Российской империи. Подобные семейные иконы могли находиться в домашних иконостасах или в общественных, образовательных или социальных учреждениях [10, с. 199].

Святые, которые изображались на семейных иконах царской династии, представляли собой небесных покровителей членов семьи. День памяти этих святых по церковному календарю являлся днем ангела, празднование которого практически приравнивалось к дню рождения человека. Поэтому в православной традиции было принято давать имена



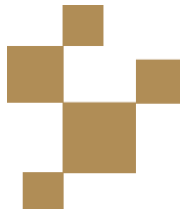
новорожденным в честь тех святых, дни памяти которых по дате близки к дню рождения. Это касалось большей части общества. Что можно сказать о том, как выбирались имена и, соответственно, небесные покровители царских детей. Проведем на примере семьи Александра III анализ-сопоставление дат рождения детей с днями памяти их небесных покровителей по церковному календарю. Имеем следующее. По юлианскому календарю (старый стиль): Николай родился 6 мая – день Ангела (Николай Чудотворец) 9 мая; Георгий родился 9 мая – день Ангела (Георгий Победоносец) 23 апреля; Ксения родилась 25 марта – день Ангела (преподобная Ксения, она же царица Ирина) 26 августа; Михаил родился 22 ноября – день Ангела (Михаил Тверской) 22 ноября; Ольга родилась 1 июня – день Ангела (равноапостольная княгиня Ольга) 11 июля. Как видим, полного соответствия традиции не наблюдается. Из пяти детей, доживших до совершеннолетия только двое Николай и Михаил названы в честь святых, близких по календарю к дням рождения. У остальных корреляции нет. Но есть другая характерная деталь. Все святые небесные покровители царских детей были при жизни высокого происхождения и положения. Царицы, великие князья, военачальники, архиереи. Это подчеркивает определенный протокольный характер выбора имен детям. Что вполне и понятно. Статус избранного святого должен был соответствовать высокому статусу ребенка.

Таким образом, рассмотренные образцы патрональных икон святых небесных покровителей царской семьи (в частности, семьи Александра III) позволяют сделать следующие выводы. Иконы, писанные или тиражируемые литографически по поводу одного и того же события, отличались по композиции и набору святых. Строгого единообразия не было, а значит, допускалась вариативность образов, относящихся к официальным событиям, имеющих статус государственных. Расположение святых покровителей строго соответствовало протокольному статусу членов царской семьи. Покровители правящей четы и престолонаследника располагались в переднем ряду, остальные – с боков или на заднем ряду. Бытовавшая в России традиция давать имена новорожденным членам царской семьи по святым на примере семьи Александра III соблюдалась лишь частично. Однако, все святые небесные покровители, имена которых носили представители царской семьи, имели при жизни высокое, преимущественно царское или великокняжеское происхождение.



ЛИТЕРАТУРА

1. Житенев Т.Е. Создание «правил о церковно-приходских школах» от 13 июня 1884 года и реформа начальных школ Святейшего Синода // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2009. – №3. – С. 154-175.
2. Андреев В.Е. Семейный конфликт (к вопросу о взаимоотношениях императора Александра III и великого князя Константина Николаевича) // Император Александр III и императрица Мария Федоровна. Материалы научной конференции. – СПб.: 2006. – С. 3-22.
3. Смолич И.К. История русской церкви. 1700–1917 гг. – Т. I. – М.: Издательство Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1996. – 798 с.
4. Царские дни // Энциклопедический словарь. Ходский-Цензура. – СПб.: Ф.А. Брокгауз, И. А. Ефрон, 1890-1907, 1903. – II. – С. 479-962, 2, 2: ил.
5. Последование благодарственного и молебнаго пения месяца октоврия в 17 день. – СПб.: Синодальная тип., 1889. – 32 с.
6. Кряжев Ю.Н. Последняя российская императрица – Александра Фёдоровна (правда и вымысел в отечественной истории) // Омский научный вестник. – 2011. – №1 (95). – С. 5-9.
7. Церковный календарь. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/days/2025-10-30> (дата обращения: 07.10.2025).
8. Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. – М.: Благовест, 2001. – 64 с.
9. Состояние церковно-приходских школ Томской епархии за 1888-1889 учебный год // Томские епархиальные ведомости. – 1890. – №3. – С. 7.
10. Волоснов Р.Ю. Мемориальные иконы в сельской местности западной Сибири конца XIX – начала XX вв. // Вестник славянских культур. – 2016. – Т. 42. – С. 198-207.



KREYDUN YU.A.

Doctor of Art History, Professor
Department of Cultural Studies and Design
Altai State University, Barnaul
e-mail: krey70@mail.ru

PATRON ICONS OF THE FAMILY OF EMPEROR ALEXANDER III

ANNOTATION. The article explores the characteristics of the patron icons of the family of Emperor Alexander III, appealing to exhibits from the "Heavenly Patrons of the Imperial House of Romanov" exposition. It is established that icons painted or lithographed for the same occasion varied in composition and selection of saints. Strict uniformity was not observed; variations in images were permitted for official events with state status. The placement of patron saints strictly corresponded to the protocol status of members of the royal family. All patron saints whose names were borne by members of the royal family were of high rank, primarily royal or grand ducal, descent during their lifetime.

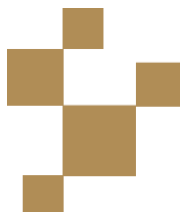
KEYWORDS: Romanovs, House of Romanov, royal icons, patron saints, family icon, Alexander III, Nicholas II.



ЭСТЕТИЗАЦИЯ ПРОТЯЖЕННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

Аннотация. В статье анализируется последовательное развитие представлений об эстетической значимости протяженных элементов в художественном изображении. Показано, как происходило осмысление роли таких элементов независимо от их происхождения, и как постепенно такие элементы стали рассматриваться в качестве результата определенного двигательного акта. Сначала такие элементы рассматривались просто с геометрических позиций. Постепенно стали выделяться особые эстетические свойства искривленных (волнообразных, змеевидных) линий. Наконец, пришло понимание того, что движения, запечатленные в протяженных изобразительных элементах, передают зрителю определенную эстетическую эмоцию. Приведен ряд примеров эмоционального воздействия на зрителя изобразительной моторики художника. Показано также, что в творчестве ряда художников такое воздействие не используется. Подчеркивается значение данного ресурса передачи эстетических эмоций в современном изобразительном искусстве.

Ключевые слова: живопись, графика, эстетизация, протяженные изобразительные элементы, линии, мазки, эстетические эмоции.



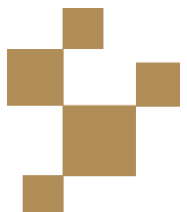
современном изобразительном искусстве весьма существенную роль играет такой компонент художественных изображений, как эстетически значимые свойства протяженных изобразительных элементов. Каждый из них представляет собой след определенного движения, преднамеренно оставленный рисующим субъектом на плоскости. Конкретный вид этих протяженных элементов обусловлен изобразительной техникой. В живописи это – мазок, в графике эту роль играет линия (граница между живописью и графикой в этом отношении условна; так, и в творчестве многих живописцев можно обнаружить выразительные линии).

В исследованиях современных авторов нередко подчеркивается, что в основе изобразительного языка и графики, и живописи лежит рисунок [1, с. 66]. Рисунок же, в целом, может рассматриваться как совокупность изобразительных элементов, являющих собой запечатленный результат некоторых двигательных актов художника. Движения эти, среди прочего, создают выразительность изображения. Но эта выразительность проявляется при одном условии: когда особенности протяженного элемента изображения порождает, как принято говорить, «рука», а не «глаз» художника. Протяженные элементы такого рода неизбежно криволинейны, и в этом заключается, пожалуй, самое заметное их свойство.

Элементы, из которых строятся художественные изображения, обладают двумя основными группами свойств, одно из которых обычно преобладает над другим: векторными свойствами и кроющей способностью. В мазке художника они сочетаются, а в линии – налицо практически чистые векторные свойства, поскольку принято считать, что линия как будто не имеет ширины, а значит, и кроющих способностей лишена.

«Протяженный изобразительный элемент» – понятие, которое требует специальной дефиниции. «Протяженность» здесь – не просто преобладание длины элемента изображения над его шириной. Чтобы тот или иной элемент изображения мог быть отнесен к рассматриваемой категории, требуется, чтобы проявленные в нем векторные свойства либо преобладали над кроющей способностью, либо чтобы эти свойства (по крайней мере) проявлялись с доступной восприятию самостоятельностью. Протяженный изобразительный элемент выступает как материальный, доступный для восприятия носитель собственных свойств выразительной моторики художника.

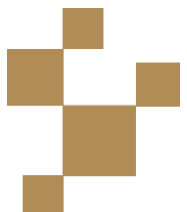
Векторные свойства изобразительных элементов, по которым прочитывается направление создавшего их движения, как раз и придают им выразительный потенциал; они способны передавать и пробуждать у зрителя эстетическую эмоцию (или целый комплекс таких эмоций). Причем эти эмоции не просто передаются невербальным путем



(это характерно для изобразительного искусства в целом); они и не допускают никакой возможности вербализации. Вполне возможно передать словами, что изображено на данной картине, но вот выразить в словесной форме эмоциональное воздействие протяженных элементов в изображении – это не дано никому. Чтобы лично пережить соответствующую эмоцию, требуется увидеть данное изображение воочию, своими глазами.

Упомянутое здесь эмоциональное воздействие обусловлено тем, что движения, которыми формируется каждый протяженный изобразительный элемент, способны непосредственно отображать эмоции рисующего субъекта, а зритель, которому проявления двигательной активности также не чужды, имеет возможность, фигурально выражаясь, примерить эти эмоции на себя. В повседневной жизни мы, находясь среди людей, постоянно осуществляем рецепцию чужих двигательных актов, и вольно или невольно впитываем эмоциональный посыл, содержащийся в них. В рисунке же мы имеем дело не с текучими, протяженными во времени, но в то же время и преходящими, а с запечатленными движениями; протяженным во времени остается лишь наше их восприятие.

Следует особо подчеркнуть: в отношении эмоционального воздействия таких запечатленных движений мы имеем дело с возможностями, которые отнюдь не всегда бывают реализованы. Можно назвать огромное количество произведений и в живописи, и в графике, в которых изобразительные средства не сопровождаются проявлением упомянутых здесь выразительных ресурсов. Линия или мазок, проведенные со строжайшим соблюдением зрительного контроля за изобразительным актом, не несут никакой специально присущей им эмоциональной нагрузки. Есть художники, которые буквально славятся своим дотошным и скрупулезным отношением к изобразительной деятельности, исключаям всякое проявление эмоционально нагруженной моторики. Из старых мастеров так писал, например, Бальтазар Деннер (1685–1749); среди наших соотечественников таким письмом отличался Сергей Константинович Заряно (1818–1870). Эмоции в этом случае порождает лишь осознаваемый смысл изображения в целом. В истории искусств можно встретить целые периоды, когда именно такой подход решительно преобладал. Самомалейшие следы самостоятельных, выразительных двигательных актов здесь тщательнейшим образом уничтожались, затирались; рисунок, хотя и тут оставался основой живописи, полностью отходил на второй план, приобретая сугубо служебный, технический характер. Он проявлялся лишь в форме предварительных набросков, но исчезал в готовых работах художников. Подобные произведения встречаются и сейчас, хотя выразительные средства моторики, как уже говорилось, в современном искусстве представлены весьма широко.



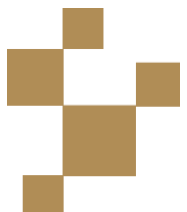
Впрочем, и наброски, созданные любым художником, рассматриваются ныне как важная часть его художественного наследия.

Эстетическое воздействие протяженных изобразительных элементов, представляющих собою запечатленные следы двигательных актов художника, представляет собой весьма давний предмет исследования. Можно говорить о том, что эстетизация проявлений выразительной моторики художника имеет собственную, достаточно длительную историю. Впрочем, первоначально речь о какой-либо особой эмоциональной выразительности линий, как правило, не шла. Линия рассматривалась в основном лишь как геометрический элемент изображения – и не более того (хотя фактически она вполне могла обладать – и обладала – выразительными свойствами).

Именно так, например, трактовал значение линии в своих трудах один из виднейших теоретиков искусства эпохи итальянского Возрождения Леон-Баттиста Альберти (1404–1472). Линия рассматривается им сугубо геометрически, как точки, соединенные в непрерывном ряду; про кривую же линию у него лишь говорится, что она «пойдет от одной точки к другой не прямо, но подобно дуге лука» [2, с. 331]. Тот факт, что эта линия может нести самостоятельный выразительный потенциал, Альберти не упоминает вовсе.

Альбрехт Дюрер (1471–1528), один из самых известных деятелей Северного Возрождения, описывал выразительные возможности линии так: «Извилистую же линию можно изменять бесконечно – в длину, вдаль, вверх или вниз – благодаря чему можно сделать много удивительных вещей» [3, с. 45–46]. Здесь прямо не говорится о том, контролируется ли данная линия при ее проведении зрением, и, если контролируется, то насколько строго, и отображен ли в ней некоторый след свободного выразительного движения. Можно, конечно, предположить, что восприятие запечатленного на поверхности свободного движения и эмоций, представленных в нем, было не чуждо и Дюреру. Однако в общих представлениях ренессансной эпохи о том, что и как можно и должно изображать, подобная мысль выглядела бы скорее как исключение. Такие фундаментальные открытия в художественной практике, как линейная перспектива или антропометрия, затмевали тогда собой буквально все. Эти новации порождали и отражали в ту эпоху закономерное воззрение на живопись как на воплощенное стремление к некоторой идеализации изображенного, в то время как всякий графический произвол, заключающийся в предпочтении, отданному не «глазу», а «руке», отдалял бы изображение от этого идеала.

Под влиянием ренессансных представлений сформировались и взгляды художников-маньеристов. Те из них, кто оставил после себя теоретическое наследие, также отображали в своих трудах представление о роли линий в изображении.



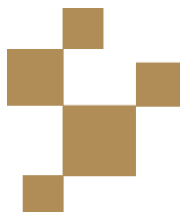
Так, Фредерико Цуккарро (1542–1609) писал о линии: «Ведь линия – это простое действие, имеющее целью оформить любую вещь, которая подлежит представлению и всеобщему рисунку [disegno universale], совершенно так же, утверждаем мы, как краски подлежат живописи, твердая материя – скульптуре и тому подобное: ведь сама линия, как нечто мертвое, не является наукой ни рисунка, ни живописи, но лишь деятельностью его» [4, с. 532]. Здесь мы видим прямую противоположность «живой» линии, составляющей результат определенного выразительного движения.

Джованни Паоло Ломаццо (1538–1592) упоминал о роли змеевидно изогнутой линии, которая, как он считал, придает фигуре величайшую грацию и легкость, так что она кажется движущейся, и даже обозначает это как «неистовство [furia] фигуры» [5, с. 522]. Однако и для Ломаццо эта змеевидно изогнутая линия прежде всего геометрически правильна, она отображает определенные численные отношения, и как результат некоторого свободного движения им не рассматривается (хотя фактически и могла им быть).

«Змеевидная линия» стала лейтмотивом в известной работе «Анализ красоты» английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764). Он постоянно указывает на то, что такая линия, изгибающаяся в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу [6]. Но и тут речь вновь идет о линии, проведенной согласно определенным правилам, а в результате отклонения от них такая линия может утратить эти примечательные свойства. Таким образом, психологическое воздействие криволинейной фигуры и у Хогарта сводится к реализации свойств некоторой «правильной формы», а эмоциональное влияние линии как результата живого движения не приводится и здесь.

Генрих Вёльфлин (1864–1945), известный историк и теоретик искусства, представил достаточно подробное описание перехода от линейности, характерной для европейской живописи XVI века (здесь самым наиболее ярким примером могут быть названы работы Дюрера), к живописности, присущей искусству XVII века (в этом случае Вёльфлин ориентируется в основном на произведения Рембрандта): «...Различие между Дюрером и Рембрандтом обусловлено не большей или меньшей дозой массы светотени, но тем, что у одного массы выступают с подчеркнутыми краями, у другого же края их затушеваны» [7, с. 22]. Но и Вёльфлин не рассматривает линию, ограничивающую контур фигуры, как результат некоторого свободного движения художника; линия эта проводится под строжайшим контролем зрения и лишь так и там, где должно.

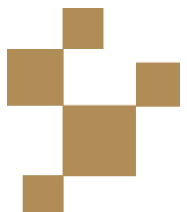
«Узаконенное» эстетическое восприятие криволинейных фигур, ставших результатом активного (и в определенной мере спонтанного) двигательного акта, а не выверенных геометрических отношений, стало



главным образом достоянием Нового времени. Однако понимание того, что речь идет именно об эстетизации запечатленного движения, а не просто об эстетическом воздействии криволинейной фигуры, независимо от ее происхождения, обнаружило себя не сразу.

Французский философ Жан-Мари Гюйо (1854–1888) привел наивную (а с другой стороны – кажущуюся самоочевидной) причину, почему криволинейные фигуры представляются нам более привлекательными, чем фигуры, начертанные прямыми линиями (ломаные и угловатые). Кривые линии, писал Гюйо, воспринимаются «с меньшей затратой работы глазных мускулов». Впрочем, далее он пишет: «Заметим кстати, что все живые существа, животные и растения, представляют как в движениях, так и в строении своем, более или менее кривые линии» [8, с. 43]. Тут он прямо указывает на связь изображения криволинейной фигуры с реальным, живым движением. Что же касается пресловутой экономии затрат работы глазодвигательных мышц, то этот фактор имеет надуманный характер; впрочем, во времена Гюйо о реальном характере глазодвигательной активности было известно очень немного. Ясность в этот вопрос была внесена исследованиями А.Л. Ярбуса (1914–1986), который на основании многих экспериментов доказал, что сами по себе границы и контуры никакого влияния на характер движения глаз не оказывают. «В движениях глаза – писал А.Л. Ярбус, – мы не можем обнаружить аналогий с движением руки слепого, скользящей вдоль границ и контуров» [9, с. 138]. По данным этого автора, глаза человека в процессе зрения совершают несколько сопряженных или чередующихся двигательных актов, ни один из которых не позволяет линии взора следовать непосредственно по контуру рассматриваемой фигуры. Таким образом, представления о том, что криволинейные фигуры более благоприятны для восприятия именно в силу сбережения усилий глазодвигательных мышц, является собой не более чем расхожее заблуждение. Кроме всего прочего, эстетическое воздействие любого объекта не может строиться на такой сугубо негативной характеристике, как экономия каких-либо усилий. Примечательно, однако, что такое заблуждение оказалось весьма стойким; оно встречается и в работах современных авторов, например, когда указывается, что зритель якобы «обязательно обводит контуры формы глазами, в целом обегая всю ее поверхность» [10, с. 273]. И тут же следует ссылка на работу того самого А.Л. Ярбуса, который как раз и доказал на опыте, что этого никогда не происходит...

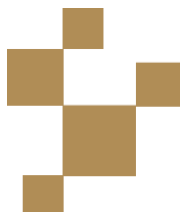
Существенный шаг к современному пониманию эстетической роли запечатленных следов двигательного акта был сделан П.А. Флоренским (1882–1937). Этот автор рассматривал эстетизацию такого следа в качестве критерия, на котором должно, по его мнению, базироваться классификационное отделение графики от живописи: «Итак, в графике – писал он, – существенны направления и движения и не существенно,



какими именно пассивно воспринимаемыми знаками эти направления и эти движения доводятся художником до нашего сознания. Иначе говоря, графика основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует двигательное пространство. Ее область – [область] активного отношения к миру. Художник тут не берет от мира, а дает миру, – не воздействуется миром, а воздействует на мир. Мы воздействуем на мир движением, все равно, будет ли это – обтесывание камня, при наибольшем напряжении мышц и всего тела, или же еле уловимый жест руки... Таким образом, наступление на мир всегда есть жест, большой или малый, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление. Он не состоит из отдельных позиций, и производимые им линии не слагаются из точек. Он, как жест, как линия, как направление, есть неразложимая в своем единстве деятельность, и деятельностью этой полагаются и определяются отдельные точки, отдельные состояния, как нечто вторичное и производное» [11, с. 77-78]. Полностью разделяя эти представления об эстетической роли запечатленного движения, следует подчеркнуть, что и в живописи мы можем во многих случаях наблюдать следы активных движений, обладающие, правда, помимо векторных свойств, также и кроющей способностью. Произведения многих художников невозможно представить себе без активно проведенных мазков и линий, реализующих, несомненно, самостоятельное эмоциональное воздействие на зрителя. Не о классификационных подходах, отделяющих живопись от графики, здесь должна идти речь, а об адекватной оценке того существенного фактора, который формирует эмоциональный эффект от воспринятого изображения.

Рассматривая эстетизацию протяженных элементов художественного изображения, нельзя упустить из виду известную работу «Точка и линия на плоскости» Василия Васильевича Кандинского (1866–1944). Вот как трактует этот автор воздействие свободно проведенной линии на зрителя: «Точка – покой. Линия – внутренне подвижное напряжение, возникшее из движения. Оба элемента – скрещения, соединения, образующие собственный «язык», невыразимый словами. Исключение «составляющих», которые приглушают и затемняют внутреннее звучание этого языка, сообщает живописному выражению высочайшую краткость и высочайшую отчетливость. И чистая форма отдает себя в распоряжение живому содержанию» [12, с. 172].

К идее эмоционального воздействия протяженных изобразительных элементов восходит концепция фундаментального графического действия, представленная американским психологом Дж. Гибсоном (1904–1979). В качестве фундаментального графического действия рассматривается «процесс создания на какой-либо поверхности следов,



в виде которых происходит последовательное запечатление движения» [13, с. 387].

Итак, проследив на приведенных здесь немногих примерах то, каким образом и в какой последовательности происходило понимание эстетического воздействия запечатленного живого движения в протяженных изобразительных элементах, мы можем выявить следующие этапы данного процесса:

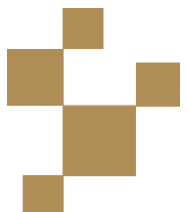
1. Осознание и осмысление особенностей отдельных структурных изобразительных элементов, их роли в целенаправленном формировании изображения, способного вызвать у зрителя задуманную эстетическую реакцию.

2. Понимание особой роли восприятия изогнутых линий и криволинейных фигур в формировании эстетической реакции зрителя.

3. Целенаправленное использование следов свободных (активных) движений в структуре изобразительного акта как средства эстетического воздействия.

Здесь снова следует заметить, что данный ресурс эстетического воздействия применяется не всеми художниками (представителями не всех художественных направлений) и не всегда. Многое зависит от особенностей художественной школы, к которой принадлежит тот или иной автор.

Эстетизация линий и мазков, представляющих собой следы определенных двигательных актов и сохраняющих в себе их экспрессивные характеристики, имеет, разумеется, не только теоретическое, но и практическое выражение. Можно назвать множество художников, чьи произведения приобрели известность именно как совокупность таких проявлений графической экспрессии. Это, безусловно, Амедео Модильяни (1884–1920), в работах которого выразительным свойствам линий придавалось доминирующее значение. Это, конечно, Анри Матисс (1869–1954), чьи знаменитые картины «Танец» и «Музыка» особенно примечательны в этом отношении. В этом контексте необходимо вспомнить и многие произведения Пабло Пикассо (1881–1973). Среди наиболее известных русских живописцев, чьи работы и представить себе невозможно без выразительных мазков, необходимо упомянуть Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) и Николая Ивановича Фешина (1881–1955). Наконец, нельзя не вспомнить некоторых наших современников, в деятельности которых протяженные изобразительные элементы, являющиеся следами свободных активных движений, занимают ведущее место: это, например, Иван Владимирович Сахненко (р. 1955), Андрей Юрьевич Смирнов (р. 1960), Екатерина Игоревна Федулова (р. 1979). Но, разумеется, сколько-нибудь полное перечисление известных и не слишком известных художников, в чьей изобразительной манере подобные свойства выразительной моторики



нашли достаточно яркое выражение, попросту невозможно, тем более что в этом условном перечне постоянно и неизбежно будут появляться все новые и новые имена.

Очевидно, что повышенный интерес к выразительной моторике в произведениях художников из относительно недавнего прошлого, да и из современности, возник, что называется, не на пустом месте. В этот период претерпела изменения не только техника изобразительного искусства; изменилось в значительной мере и его предназначение. Ключевую роль стала играть непосредственная передача эстетической эмоции от художника зрителю, а не выверенное, отстраненно формируемое автором эмоциональное воздействие, как результат создания картины по определенным правилам. Такая передача эстетических эмоций носит характер не воспроизводимого другими людьми, исключительно личного, индивидуального действия. Именно здесь оказался востребован, соответственно, и сугубо индивидуальный «почерк» художника. При этом в изображении, очевидно, проявляется не только то, что пребывает в актуальном сознании художника, но и то, что сокрыто в сфере его бессознательного.

Свободные (активные) двигательные акты – понятие, конечно, относительное. На практике любой двигательный акт, в том числе и любое движение в составе изобразительной деятельности, не производится совершенно без сенсорного контроля. Речь может идти о выраженности и направленности этого контроля. Мы можем контролировать проявление изобразительного «почерка» художника, его выразительный моторики, которое реализуется в большей или меньшей степени; однако содержательное наполнение (прямое эмоциональное воздействие) таких моторик нам контролировать не дано. Это содержательное наполнение будет всегда обусловлено индивидуально-психологическими особенностями художника, его сферой бессознательного, его актуальным психологическим состоянием, но сформировать его искусственно так же нереально, как и передать словами его действительное эмоциональное воздействие.

Как уже указывалось ранее, такое проявление эмоционально окрашенных моторик художника, безусловно, приводит к отклонению изображения и от идеализированных, «совершенных» форм (как бы они ни трактовались в рамках данной культуры), и от буквального, скрупулезно воспроизводимого сходства изображенного с изображаемым. То, что в прежние времена трактовалось бы как нежелательная небрежность в работе художника, ныне приобрело совершенно иную роль.

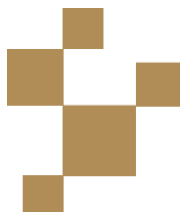
То, что отклонение от пресловутого математически выверенного совершенства может приобретать некоторое самостоятельное эстетическое значение, обсуждается уже довольно давно. Так, например, известный отечественный архитектор и искусствовед Г.Б. Борисовский



формулировал эту мысль следующим образом: «Большой художник и отличается от посредственного именно тем, что он способен там, где это нужно, нарушить закономерность, благодаря чему и возникнет ощущение целостности, возникает новый, более совершенный порядок – Гармония» [14, с. 228]. Но при таком подходе подлинный источник этого «более совершенного порядка» остается скрытым и непонятым; констатируется лишь его возможное наличие. Отступление от математически выверенного изображения может происходить разными способами, и проявление индивидуальной выразительной моторики художника – лишь один из них. Произведения очень многих художников – и современных, и принадлежащих недавнему прошлому – немислимы без проявлений такого «художественного почерка», причем эта тенденция затрагивает не только графику, но и живопись. Это стало результатом многовекового процесса, в ходе которого эстетическое значение этого «почерка», реализуемое в протяженных изобразительных элементах, и приобрело, в общем и в целом, узаконенный характер. И с этой данностью нам приходится иметь дело теперь, когда на нас возлагается задача анализа и эстетической оценки произведений изобразительного искусства.

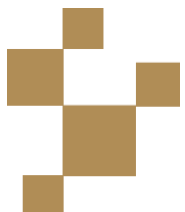
Итак, мы имеем дело с одной из сторон поступательного развития изобразительного искусства. В данном случае оно проявляется в переходе к проявлениям в изобразительном искусстве большей меры субъективности (как проявления большей значимости индивидуальных свойств отдельной человеческой личности). И, если прежде такая субъективность наделялась в работах теоретиков искусства в основном негативной коннотацией, то теперь, по-видимому, настали другие времена.

Таким образом, выразительная функция протяженных элементов в художественном изображении представляется весьма перспективным объектом искусствоведческого исследования. Значительная роль, которую приобрело выражение индивидуальности художника в современных произведениях изобразительных искусств, ныне ни для кого уже не секрет; теперь это общеизвестная истина. Однако этот факт не упраздняет необходимости изучения источников этой индивидуальности, результатов ее практического воплощения. Поэтому анализ выразительной моторики, которая обретает вещественность в протяженных изобразительных элементах, остается актуальным и в настоящее время.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бурмистрова С.В. О взаимосвязи колористических построений в живописи и графике // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – №2 (85). – С. 65-72.
2. Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. – В 2-х т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1980. – С. 319-338.
3. Дюрер А. Из трактата «Руководство к измерению» // Дневники, письма, трактаты. – Т. 2. – М., Л.: Искусство, 1957. – С. 43-96.
4. Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов // Эстетика Ренессанса: Антология. – В 2-х т. – Т. 2. М.: Искусство, 1980. – С. 530-534.
5. Ломаццо Дж. П. Трактат об искусстве живописи // Эстетика Ренессанса: Антология. – Т. 2. – М.: Искусство, 1980. – С. 520-524.
6. Хогарт У. Анализ красоты. – Ленинград: Искусство, 1987. – 252 с.
7. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В. Шевчук, 2009. – 344 с.
8. Гюйо Ж.-М. Современная эстетика. – СПб.: Издание журнала «Пантеон Литературы», 1890. – 146 с.
9. Ярбус А.Л. Роль движений глаз в процессе зрения. – М.: Наука, 1965. – 168 с.
10. Батаева Л.А. К вопросу развития целостного визуального восприятия учащихся художественной школы в процессе освоения искусства силуэта // Филология и культура. – 2014. – №2(36). – С.273-276.
11. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
12. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2003. – 236 с.
13. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Прогресс, 1988. – 461 с.
14. Борисовский Г.Б. Эстетика и стандарт. – М.: Издательство стандартов, 1983. – 230 с.



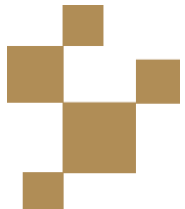
SEVOSTYANOV D.A.

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

**AESTHETICIZATION OF EXTENDED DYNAMIC ELEMENTS,
CONVEYING THE ARTIST'S MOTOR SKILLS, IN VISUAL ART**

ANNOTATION. The article analyzes the consistent development of ideas about the aesthetic significance of extended or dynamic elements in artistic representation. It demonstrates how the role of such elements was revealed, regardless of their origin, and how they gradually came to be viewed as the result of a specific motor act. Initially, such elements were considered simply from a geometric perspective. Eventually, the special aesthetic properties of curved (wave-like, serpentine) lines have been recognized. It was understood that movements captured in extended pictorial elements convey a specific aesthetic emotion to the viewer. The article presents several examples of the emotional impact of an artist's pictorial motor skills on a viewer. It is also shown that some artists do not utilize such an impact. The importance of this resource for conveying aesthetic emotions in contemporary fine art is emphasized.

KEYWORDS: painting, graphics, aestheticization, extended pictorial elements, lines, brushstrokes, aesthetic emotions.



МИХУТКИНА Н. В.

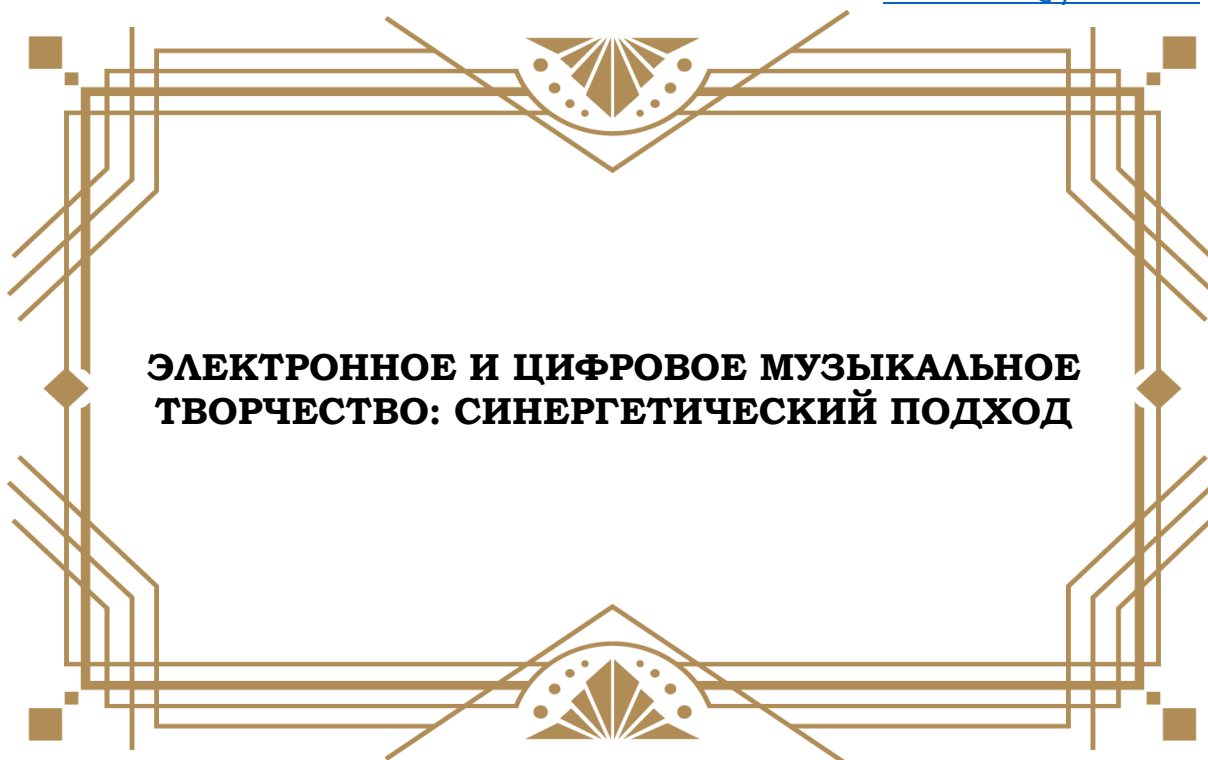
соискатель кафедры теории и истории культуры
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

e-mail: nina.mihutkina@yandex.ru

КАМЕРИС АНДРЕАС

кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник
научно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии»
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

e-mail: kamerisand@yahoo.com



ЭЛЕКТРОННОЕ И ЦИФРОВОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО: СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Аннотация. Синергетический подход к исследованию предполагает не только свод научных теорий, характерных для постнеклассической науки, но и особое отношение к миру, особый тип мышления. Синергетический тип мышления, основанный на синтезе элементов детерминистской и вероятностной картин мира, динамичности развития системы как целого (развития открытых неравновесных систем между точками бифуркации) характерен как для ученых, так и для деятелей культуры и искусства. Изучению процессов самоорганизации в сложных системах творческого процесса, обусловленного становлением и развитием электронного и цифрового музыкального творчества на протяжении конца XX и начала XXI веков, посвящена данная статья.

Ключевые слова: культурология, музыкальное искусство, музыкальное творчество, музыкально-компьютерные технологии, синергетический подход, цифровые музыкальные инструменты.





«Создавая музыкальное произведение,
композитор творит новый мир – мир звуков,
и ценность произведения определяется прежде всего тем,
сумел он или нет приоткрыть нам еще один уголок неведомого.

Настоящее музыкальное произведение –
всегда открытие и поэтому, вполне закономерно,
что оно воспринимается как событие».

Э. Денисов



синергетическая парадигма предполагает не только свод научных теорий, характерных для постнеклассической науки, но и особое отношение к миру, особый тип мышления. Синергетический (нелинейный) тип мышления, основанный «на синтезе позитивных элементов детерминистской и вероятностной картин мира», динамичности развития системы как целого (развития открытых неравновесных систем между точками бифуркации) характерен как для ученых, так и для деятелей культуры и искусства. Изучением процессов самоорганизации в сложных системах творческого процесса на протяжении конца XX и начала XXI веков занимаются люди искусства, наделенные нестандартным творческим мышлением. Это художники, музыканты, режиссеры и представители других творческих профессий, которые открыты новым творческим идеям и благодаря креативному подходу в своей творческой деятельности имеют возможность исследовать мир во всем многообразии его проявлений.

Исследованиям синергетики в контексте культуры, самоорганизации в творческом процессе посвящены работы Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмова [18-20]. Изучению художественной культуры и искусства, художественного творчества в русле синергетической парадигмы были посвящены работы Ю.В. Кирбабы [21], И.А. Евина [14], А.А. Коблякова [22, 23]. Взаимодействию математики и искусства посвящено исследование А.В. Волошинова [5]. О.И. Глазунова занималась изучением синергетики творчества, творческого процесса, структурной организации художественного текста [6]. Психологии творчества, различным подходам к пониманию креативности, дивергентного и конвергентного мышления посвящено исследование Е.П. Ильина [16].

Динамические модели с их неустойчивостью, нелинейностью, многовариантностью и эмерджентностью характерны в целом для культуры и искусства. В течение XX – начала XXI веков непрерывно расширялись границы разных видов искусств, менялась их специфика, средства, которыми они оперировали, обновлялась их семиотика и семантика языка, в результате стали возникать новые, синтетические разновидности видов искусств. Синергетический подход, с одной стороны, дает возможность увидеть широкую панораму развития культуры и искусства, помогает осознать их единство и многообразие, с другой



стороны – акцентировать внимание к деталям. С помощью эволюционно-синергетического подхода можно исследовать не только творческие процессы культуры и искусства, но и в частности музыкального искусства, музыкального творчества и исполнительства, исследовать творческое мышление композитора и исполнителя. Научные открытия XX века, проникая в область музыкального искусства, оказали влияние на технологию творчества композиторов. Благодаря этому происходит процесс расширения выразительных средств музыки, образование новых музыкальных форм, появление новых звучаний.

Клюев А.С. в книге «Музыка, философия, синергетика» пишет, что в «рамках синергетической парадигмы музыка может пониматься как суператтрактор системно-эволюционного движения материи». Ученый представляет эволюцию метасистемы мира «как движение: природа (“неживая” – “живая”) – общество – культура – искусство – музыка, где “живое” оказывается аттрактором “неживого”, общество – природы, культура – общества, искусство – культуры и музыка – искусства. При этом музыка, будучи аттрактором искусства, оказывается “предельным аттрактором” – суператтрактором системно-развивающегося мира» [17, С. 84-85]. Ученый предлагает рассматривать музыку «в единстве ее разновидностей, как саморазвивающуюся систему в рамках общей глобальной эволюции звуковых систем: от звучания “неживой” материи к “живой” – биологической и далее – социокультурной (включая художественную)». В связи с этим Клюев выделяет трехуровневую структуру языка музыкальной культуры: физико-акустическое звучание (связь со звучанием «неживой» природы), коммуникативно-интонационное (связь со звуками «живой природы») и «духовно-ценностное, выявляющее специфику социокультурного (в т. ч. – художественного) существования человечества» [17, С. 145-146].

Князева Е.Н., исследуя понятие «творчество», пишет, что «творческая активность человека нуждается в особых стадиях или периодической активизации постоянно присутствующего в слоях подсознательного случайностного, хаотического, спонтанного, ничем не детерминированного движения ума». Ученая отмечает, что путь творческого мышления лежит через «хаос», который она рассматривает как «генератор случайности, генератор разнообразия, из которого складывается новое единство, рождается новая структура, усматривается новый смысл». Чтобы создать что-то новое, нужно «оторваться от старого, выйти из прежних русел мышления». Она рассматривает творческое мышление, как дивергентное, которое «позволяет осуществить поиск в различных направлениях от исходной проблемы, чтобы предложить много возможных идей и их комбинаций, которые могут стать решениями» [20, С. 17-18].



Музыкальное искусство XX века с синергических позиций (неустойчивости, нелинейности, многовариантности и эмерджентности), с одной стороны, можно характеризовать в целом как смена многообразных творческих направлений: додекафония, серийность, сериализм, алеаторика, пуантилизм, минимализм, сонористика, разнообразные направления электронной и цифровой музыки и др. С другой стороны – творчество на основе саморазвития идеи также является саморазвивающейся системой. К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, П. Булез, Я. Ксенакис на протяжении своего творческого пути, осваивая новаторские практики, создавали новые концепции, изменившие музыкальное мышление композиторов XX века. Эволюционирует и композиторская техника, методы композиторского письма.

Музыкальное творчество с середины XX века стало опираться на применение знаний из разных научных областей и приобрело черты междисциплинарности. Продвижение математических идей и развитие техники привели к возможности моделирования художественного творчества (Я. Ксенакис). Тесно связаны с наукой творческие искания К. Штокхаузена, интересы которого простираются от исследований природы звука, проблем внутреннего единства различных параметров звука, разнообразных аспектов музыкального пространства и времени до устройства и взаимосвязи макро- и микромира. Отличительной чертой творчества ряда композиторов являлась их связь с разными философскими учениями (религиозные сюжеты Мессиаана, обращение Кейджа к восточной метафизике и религии дзен-буддизма).

Плюрализм музыкальных стилей и направлений второй половины XX века является примером многообразия и нелинейности музыкальной культуры. Одни композиторы в этот период строго придерживались одного направления своей деятельности, другие были в постоянном творческом поиске. П. Булез был привержен радикальному авангарду и являлся ревностным поборником сериальной музыки. Он разрабатывал технику тотального (интегрального) сериализма и пытался контролировать не только музыкальную вертикаль и горизонталь (в отличие от Шёнберга и его школы), но и управлять практически всей фактурой музыки: тембром, ритмом, динамикой, артикуляцией чуть ли не каждого музыкального тона. В технике сериализма на раннем этапе своего творчества также работали такие музыканты, как К. Штокхаузен, Л. Беррио, Л. Ноно, Б. Мадерна, А. Пуссёр, Э. Денисов и др., которые позднее отошли от этого направления и стали разрабатывать свои творческие методы.

М. Левинас, Т. Мюрай, Ю. Дюфур и Ж. Гризе, создатели направления «спектральная музыка», работая с Булезом в IRCAM¹ в рамках компьютерного анализа явлений и развивая его идеи о взаимодействии

¹ Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – Институт исследования и координации акустики и музыки.



акустических и электронных звуков, пришли к совершенно противоположным методам работы с электроникой, нежели у Булеза, и совершенно другой, чуждой Булезу эстетике. Этим композиторов объединил особый интерес к тембровой стороне музыки и критическое отношение к постсерийной логике. Тарнопольский В., сравнивая два направления, пишет: «...спор этих двух дискурсов – рационально-математического и “естественно-природного” продолжает глубинную французскую идейную полемику между абстрактным математическим рационализмом Декарта (на которого часто ссылался Булез) и поисками “природных оснований” Рамо (развитие идей которого можно наблюдать у Гризе и других спектралистов)» [32, С. 14].

Еще одно творческое направление – минимализм – стало реакцией на чрезмерную сложность и индивидуализм музыки академических жанров. С. Райч так характеризует это направление: «Минимализм прежде всего вывел современного композитора из социальной изоляции, куда загнали его Шёнберг с Булезом, и позволил создателю музыки стать значимым членом общества. Минимализм радикально расширил аудиторию современной музыки <...>. И второе достижение минимализма: он стал по существу первой разновидностью всемирной музыки, соединив в своей эстетике выразительные средства западной классической музыки, элементы восточных и африканских культур и американское музыкальное наследие. Это поистине первый мировой музыкальный синтез» [4, С. 201].

Многие композиторы второй половины XX века не были привержены какому-то одному творческому стилю или направлению. К примеру, для творчества Дж. Кейджа было характерно стремление создать нечто совершенно новое, неизведанное, он искал необычные звучания, изобретал нетрадиционные способы игры на инструментах, разрабатывал индивидуальные методы сочинения и формы. Кейджу принадлежит множество открытий, ведущих к репетитивной технике, сонорике, электронной и конкретной музыке, концептуализму и другим сферам современного искусства.

Творчество Л. Беріо характеризуется большим эстетическим диапазоном – от радикального авангардизма до фольклорных традиций, джаза и поп-музыки. Он мастерски пользовался серийной и алеаторической техниками, использовал элементы полистилистики, музыкального коллажа, театрализованные эффекты, сочинял электроакустическую и компьютерную музыку.

Эволюция творчества С. Буссотти – от смешанных композиторских техник и эклектичных эстетических концепций до предельно свободной и радикальной трактовки музыкального материала. При этом Буссотти творил не только как композитор, но и как театральный режиссер и художник.



М. Фелдман рассматривал творчество как спонтанную, интуитивную деятельность, несовместимую ни с какими теоретическими системами и идейным содержанием.

Самым ярким и многогранным композитором второй половины XX – начала XXI века является К. Штокхаузен. Его творчество поистине необъятно. Он не следовал никаким музыкальным стилям, жанрам и направлениям, а напротив, создавал их. Его творчество было ориентиром, предвосхищающим тенденции в современном музыкальном искусстве. Его новаторские музыкальные идеи огромны: он разрабатывал техники «тотального сериализма», им были предложены концепции «звуковых групп», «интуитивной музыки», «музыки моментов», «пространственной музыки», «формульной музыки». Он одним из первых европейских композиторов, который черпал свои эстетические идеи из неевропейских музыкальных культур. С творчеством Штокхаузена связано возникновение и дальнейшее развитие электронной и электроакустической музыки. Сам композитор рассматривал свое творчество как строго последовательное решение все новых и новых композиторских задач. В одном из интервью он так охарактеризовал свое творчество: «Я стремился создать в каждой композиции уникальный звуковой мир, не повторяющий другие мои сочинения, не говоря уже о работах других композиторов. Я постоянно изыскиваю как можно больше возможностей для использования новых тембров и создания новых процедур формообразования, которые не должны повторяться. Это один аспект моего творчества. Другой аспект – это принцип организации звукового материала, который в моих ранних работах был реализован с помощью серийной системы. В 80-е годы я начал использовать для музыкальной организации так называемые «формулы», ставшие дальнейшим развитием идеи серий; они содержат не только музыкальные тоны, их длительность, тембры, звуковысотность, но и разного рода импровизационные действия, связанные с манипуляциями предыдущими или проходящими группами звуков. У каждой формулы своя особая форма, которая может подвергаться различным – зачастую противоположным – изменениям, а затем включать в себя комбинацию этих изменений, что связано с использованием разнообразных интервалов. Каждая формула включает особый набор интервалов. Вот почему я могу говорить о микроформуле или о формулах-характеристиках персонажей моих опер: формуле Евы, формуле Люцифера. Эти формулы, в свою очередь, могут объединяться и образовывать суперформулу, с помощью которой я смогу создавать уже крупные формы. Это своего рода новый генетический код, необходимый для создания всех оперных сцен, входящих в оперный цикл «Свет»» [4, С. 291-292].

Музыкальное творчество композиторов XX века тесно связано с наукой. Композиторы Ксенакис и Булез являлись сторонниками



направления «искусства-науки» и проявили себя не только в музыковедении, но и в таких областях, как инженерия, стохастика, когнитивные науки. Ксенакис наделил математику (исчисление вероятностей, теорию множеств) способностью быть основанием для творчества. В одном из интервью композитор так определяет понятие «стохастическая музыка»: «Сочинение этой музыки предполагает применение положений теории вероятности, в частности закономерностей “марковских цепей”. Собственно, греческое слово “стохастикос” можно перевести как догадка или угадывание. В этой музыке партитура возникает как разработка математических формул, по которым производится выбор ее фактурных элементов, определяются ее звуковысотность и громкость» [4, С. 134].

В творческом процессе XX века, с одной стороны, выделяются такие доминирующие черты, как рационализм, интеллектуальное начало (*ratio*), но с другой стороны, для многих композиторов на первом месте стоит интуитивное начало (*intuitivo*). Ксенакис, к примеру, придерживался рационализма. С точки зрения Ксенакиса, искусство – такая же интеллектуальная деятельность, как и наука. Но, в отличие от науки, искусство не имеет познавательной функции. Именно искусство, по мнению Ксенакиса, является двигателем человеческой мысли. Из двух начал искусства – эмоционального и рационального – он выбирает последнее и абсолютизирует его значение.

Для Штокхаузена на первом месте в творческом процессе стояла интуиция: «Я всегда утверждал, что интуитивное решение должно предшествовать любому рациональному действию. Рациональная музыкальная конструкция всегда возникает как следствие внутреннего интуитивного звуковидения. И я никогда не начинаю нового эпизода или сцены без этого предварительного внутреннего прослушивания. Лишь после того, как я что-то услышал внутренним слухом, после осознания того, чем приблизительно должна стать моя музыка, я начинаю рациональную ее разработку. Та «внутренняя музыка», которую я слышу, неизбежно упрощается, редуцируется; возникает адаптация, приспособленная к существующим на нашей планете выразительным средствам. Именно поэтому я постоянно ломаю себе голову, изобретая новые инструменты, новые тембры, новую технику для музыкантов» [4, С. 292-293].

Д. Бенджамин, говоря о своем творчестве, отмечает: «В работе я применяю «научный подход», который, правда, использую лишь на первоначальном этапе. Интуиция же как бы руководит, командует всем процессом сочинения. В партитуре я никогда не импровизирую. Мой метод – рациональность, ведомая интуицией» [4, С. 16].

В истории культуры возникают процессы, указывающие на их нелинейный характер, в том числе и в музыкальной культуре.



Так, некоторые композиторы XX века тяготели к источникам мышления и творчества прошлых эпох, используя их эстетику, стилевое многообразие и элементы музыкальных систем, которые сочетали с современными композиторскими технологиями. О. Мессиян в своем творчестве использует элементы григорианской псалмодии, древнегреческую метрику, а также индийскую, японскую и индонезийскую ладовые системы. Э. Варез в произведении «Экваториальное» (Ecuatorial, 1934) на ритуальные тексты индейцев майя, соединил эстетический радикализм, увлеченность достижениями современной техники и новыми электронными музыкальными инструментами (включил в партитуру волны Мартено) и свою тягу к архаике, к первобытным истокам человеческого мышления и творчества. М. Найман создал ряд партитур, в которых сочетаются стилистические признаки минимализма, основанные на длительном повторении одних и тех же формул, рок-музыки, традиционной академической музыки и «деконструкции» музыки прошлого: Моцарта, Пёрсела и др. Таким образом, творческое наследие прошлого приобретает новые современные очертания, возникают новые художественные формы и методы творчества.

Плюрализм культуры XX века создал множество новых форм и стилей в разных видах искусства, что свидетельствует о нелинейности творческого мышления художников. Нелинейность и множественность в музыкальной культуре проявились в особенностях композиции, множественности сюжетных линий, в усложненности композиционных форм, в расслоении самой музыкальной материи.

Примером эстетической и художественно-стилистической множественности являются произведения Штокхаузена, в т. ч. «Телемузыка» (Telemusik, 1966) и «Гимны» (Hymnen, 1967), которые реализуют идею «всемирной музыки» (Weltmusik), вбирающей в себя все музыкальные цивилизации мира, и объединяют принципы электронной и конкретной музыки. В произведение «Гимны» композитор включил мелодии гимнов разных стран, в «Телемузыку» – отрывки из фольклорных и религиозных музыкальных тем разных национальных культур, тем самым реализовав художественную идею синтетического единства традиций европейской, азиатской, латиноамериканской и африканской музыки.

Создание художественных произведений, в том числе музыкальных сочинений – процесс неравновесный и сопровождается сменой творческих методов и композиционных техник: от хаоса – к порядку и наоборот, что позволяет автору находить оптимальный вариант для воплощения своего замысла на каждом этапе своего творческого пути. Создавая художественное произведение, автор часто творчески продвигается на основе интуиции, попутно изобретая собственные правила и методы сочинения.



Нелинейность художественного мышления породила ряд творческих направлений, таких как алеаторика, коллажная техника, эклектичность, смешение стилей. Алеаторика (от лат. *alea* – «игральная кость», «жребий») – метод композиции, при котором форма и/или фактура музыкального произведения в значительной степени обуславливаются случайными факторами. Создателем вероятностного (алеаторического) метода сочинения был Кейдж: «Для меня композиция – это не процесс выбора, а процесс вопрошания. Вместо выбора выразительных средств я задаю вопросы. Делаю я это с помощью вероятностного метода сочинения, близкого импровизации» [3, С. 120]. Этот метод представлял собой разновидность импровизации на основе вероятностных процессов или случайно подобранных элементов звучания. Главной художественной задачей Кейдж считал переход от произведения искусства как объекта к производству искусства как процессу. Метод случайности был применен Кейджем в его сочинениях «Воображаемый пейзаж № 4» (*Imaginary Landscape no. 4, 1951*) для 12 по-разному настроенных радиоприемников и «Воображаемый пейзаж № 5» (*Imaginary Landscape no. 5, 1952*) для 42 любых одновременно звучащих магнитофонных записей.

При создании своих алеаторических сочинений Кейдж применял древнекитайскую гадательную «Книгу перемен» (И-цзин), использование которой предполагает случайный отбор из множества равноценных возможностей. С ее помощью он определял параметры отдельных звуковых событий (высота, длительность, громкость) и порядок этих событий. Пример данного метода – композиция для электронных инструментов и камерного оркестра «Атлас звездного неба» (*Atlas Eclipticalis, 1962*).

Для позднего творчества Кейджа характерен принцип коллажа как вид музыкального мышления. В сочинении «HPSCHD» (1969) пласты коллажа составляют пьесы Моцарта, Бетховена, Шопена, Щёнберга, Хиллера и Кейджа в исполнении семерых клавесинистов в сопровождении электроники. Визуальный ряд этой мультимедиа композиции включает слайды, фильмы и видеоэффекты.

Мастером музыкального коллажа также являлся композитор Берно, который включил в свое произведение «Симфония» (*Sinfonia, 1969*) обширные цитаты из сочинений Монтеверди, Брамса, Малера, Стравинского и других классиков. Как отмечал сам автор, это произведение не является «симфонией» с точки зрения классической симфонической традиции. По словам композитора, его «следует понимать в этимологическом значении, как одновременное звучание множества различных партий и шире, как соединение и взаимодействие разнообразных вещей, идей и смыслов» [1, С. 519].



Примером неравновесности является произведение Ксенакиса «Метастасис» (*Metastaseis*, 1954) для оркестра, которое воплощает стохастическую концепцию музыки, где «массы звуков уподобляются космическим туманностям или галактикам: поведение отдельных элементов внутри таких масс подчиняется теории вероятности, т.е. допускает определенную степень свободы, однако совокупность движений и взаимодействий в конечном счете закономерно порождает целостную форму» [1, С. 285]. Для реализации идеи процесса выхода из стабильного состояния и возвращения к нему на другом уровне композитор использовал длинные тянущиеся звуки, разнонаправленные, движущиеся с различной скоростью глиссандо и разбросанные в пространстве отдельные звуки и конгломераты звуков (звуковых «облаков») различной плотности.

С середины XX века меняются методы композиторского письма и, соответственно, структуры музыкальных композиций. Параллельно с применением различных типов фиксированных конструкций музыкальных произведений композиторы начинают отходить от принципа детерминированности формы произведения во всех его деталях. На первый план в общей структуре произведения композиторы начали выдвигать недетерминированность компонентов, в композициях увеличивается доля мобильных участков, благодаря чему композиторы дают возможность исполнителям проявить творческую инициативу. Сторонниками мобильных форм были К. Штокхаузен, А. Пуссер, П. Булез, Л. Берио и др. Один тип недетерминированности – параллельное сосуществование в произведении стабильных и мобильных участков структур, сами структуры при этом фиксированы, а исполнителю предоставляется свобода выбора порядка их исполнения («*Klavierstück XI*» Штокхаузена). Другой тип недетерминированности – когда мобильны и форма, и структура («*Zyklus*» Штокхаузена).

Помимо мобильных форм, композиторы использовали в своих композициях фрагментарность. В произведении Вареза «Пустыни» (*Deserts*, 1954) инструментальная версия выдержана во фрагментарной форме с «интерполяциями» (фонограммой с записями заводских и уличных шумов).

Композитор Райли создал новую музыкальную форму, основанную на циклических повторениях, воплощением которой стала композиция «*In C*» (1964), состоящая из 53 отдельных фрагментов, которую составляют взаимосвязанные циклические фразы.

Булез одним из первых в европейской музыке начал создавать композиции открытой формы, когда музыканты могли изменять последовательность частей и даже импровизировать. Он говорил: «Те виды музыкальной техники и компьютерной технологии, которые я использовал, скажем, в «*Repons*» – сочинении для оркестра и электронных



инструментов, – неизбежно предполагали свободу обращения с музыкальным материалом, невозможную при использовании двенадцатитоновой системы. Мне не кажется, что новый музыкальный материал позволяет применять старые правила сочинения. Сам материал заставляет вас искать новые творческие решения. И эти новые решения неизбежно возникают как свободная форма, ибо они не связаны со старым материалом. В наше время существуют невероятно широкие возможности для музыкальной выразительности» [4, С. 36-37].

Кейдж поступает еще более радикально при создании своих экспериментальных сочинений и отказывается от всякой предварительной организации и контроля.

Благодаря новым техникам композиции, появлению свободной формы меняется и классическая система нотации, создаются их многообразные формы. Новые виды нотаций допускали бесконечное множество интерпретаций. Каждый композитор изобретает для себя наиболее удобный способ нотации. Кейдж, к примеру, создает разные способы нотации: нанесение нотного рисунка по случайно выявленным неровностям в фактуре бумаги (пьесы серии «Музыка для фортепиано»), использование условных фигур и словесных указаний, которые исполнитель может толковать по-своему (Концерт для фортепиано с оркестром), совмещение случайно отобранных прозрачных листков, на один из которых нанесены линии, на другой – точки («Вариации II»).

М. Фелдман многие свои работы 1950-х годов записывал с помощью особой геометрической («табличной») нотации, где ячейка таблицы соответствует определенной единице времени, а внутри ячеек помещается информация о числе и длительности звуков, их артикуляции и регистровом положении.

Нотация С. Буссотти представляла собой серию фигуративных рисунков и фотографий, а исполнявшаяся музыка (точнее импровизация) являлась «аллюзией» на эти рисунки и фотографии, и у разных интерпретаторов эти аллюзии порождали абсолютно несхожие ассоциации.

Штокхаузен использовал не только графическую нотацию, но и, в более позднем периоде творчества, в цикле музыкально-театральных представлений «Свет: семь дней недели» (Licht: Die Sieben Tage der Woche, 1977-2003) приходит к чисто словесной «нотации», где музыкальный текст заменяется короткими стихотворениями в прозе, которые были призваны развить интуицию исполнителей.

Ф. Бейль не использовал нотацию, объясняя это так: «Ты создаешь музыку своими руками, как художник или скульптор, только из нематериальных субстанций, и нотация тут совершенно бесполезна. Сотворенная тобой сущность слишком сложна, чтоб ее можно было записать на бумаге; в этом суть искусства, которое я называю



конкретным: оно свободно от упрощений, к которым приводит нотация. Когда пишешь музыку, у тебя не должно быть никаких установок, кроме непосредственного, живого опыта, ты следуешь чувству, которое сродни инстинкту выживания, следуешь эмоциям, бессознательному, используешь автоматическое письмо, жесты тела, перевоплощенные в идеи. Нужно работать непосредственно со звуком, ведь его можно хранить как медиаобъект, а значит, можно работать с ним, как художник с холстом» [28, С. 96].

Нелинейность и множественность проявляются и в новациях в области фактуры, в том числе и с расслоением музыкальной ткани. Композитор Д. Лигети пришел к новой технике композиции, которую назвал «микрополифония». В произведениях «Явления» (Apparitions, 1959) и «Атмосферы» (Atmospheres, 1961) микрополифоническая ткань создавалась из унисона путем медленного «расползания» линий, движущихся с различной скоростью вблизи друг друга. В результате эта вибрирующая многоголосная микрофактура воспринимается как своего рода кластер, который меняет плотность, окраску и динамику.

С. Райх в качестве композиционной основы произведения одним из первых стал использовать технику постепенного фазового сдвига «phasing»² (пьесы «Piano Phase», «Violin Phase», «Phase Pattern», «Drumming»). Эта техника позволяла добиваться большого разнообразия гармонических сочетаний. Райх также открыл потенциал повторяющихся структур (паттернов), которые стали одним из типичных признаков художественного почерка минимализма. В 1990-2000-х гг. Райх использует возможности семплера³ и разрабатывает технику семплирования: «loop» («петля»), «slow motion sound» («звучание в замедленном движении»), «freeze frame» («стоп кадр»), которые стали применяться музыкантами в компьютерном творчестве и в диджеинге.

Музыкальный звук является важнейшим художественным явлением и эстетическим феноменом культуры. Поиск музыкантами новых звуковых реалий и техническое развитие электронного и цифрового инструментария и музыкально-компьютерных технологий ознаменовало собой общую направленность музыкального искусства XX-XXI веков к расширению звукового пространства. Оно стало включать не только музыкальные звуки, но и всевозможные шумы. Композиторы в своем творчестве по отношению к звуку стали применять вероятностный подход.

² Фазирувка – композиционная техника, при которой одна и та же музыкальная фраза исполняется на двух инструментах в двух разных, но постоянных темпах, т. о. инструменты постепенно выходят из унисона, сначала создавая небольшое эхо, затем сложный звенящий эффект, и, в итоге, через раздвоение и эхо возвращаются обратно в унисон.

³ Семплер – устройство для записи и воспроизведения звуковых фрагментов (семплов), а также для изменения их параметров – темпа, высоты, частотной характеристики.



Одним из первых примеров тембрового расширения было изобретение Кейджем подготовленного (препарированного) фортепиано. Чтобы придать фортепианному звучанию «ударную выразительность», композитор подкладывал под струны рояля разного рода мелкие предметы вроде кусков дерева, ткани, резины.

Вторая половина XX века ознаменовалась небывалыми звуковыми экспериментами с расширением границ звукоизвлечений традиционных инструментов, использованием шумовых компонентов, смешением электроники с конкретной музыкой в творчестве таких композиторов, как Кейдж, Шеффер и Анри и др.

Ярким примером конкретной музыки является балет «Вариации для двери и вдоха» (*Variations pour une porte et un soupir*, 1963) Анри, где в качестве отправного звука он использовал скрип несмазанной двери. Композитор в этом сочинении, благодаря различным трансформациям звука, монтажу и сочетаниям с другими звуками отразил огромный спектр человеческих эмоций – радости, удивления, восхищения, одержимости, испуга, гнева и т.п.

Одной из знаковых электронных композиций стала «Песнь отроков» (*Gesang der Junglinge*, 1956) Штокхаузена, в которой композитор использовал записанный голос юноши и два типа электронных синтезированных звучаний (синусоидальных тонов и импульсных тонов), при этом он смягчил грань между «естественным» и «искусственным» звуками, благодаря чему эти противоположности были приведены к некоему единству. В этой композиции впервые применено движение источников звука в пространстве с помощью пяти динамиков. Штокхаузен в интервью отметил: «Передо мной уже на ранних этапах творчества стояла задача: при помощи музыки создать пространство, в котором могли бы найти место и взаимодействовать между собой любые идеи и материалы. Другими словами, ты не просто делишь произведения на куски и, отрезая, начинаешь в другом месте, а постоянно продолжаешь работать над тем, что однажды начал» [28, С. 13].

Расширением звукового пространства также являлось направление *live music* («живая электроника»). Мастерами этого жанра были Штокхаузен, Булез, Суботник, Ноно и другие композиторы. В своих произведениях они экспериментировали с электронным преобразованием звука при живом исполнении. Яркими примерами произведений в жанре «живой электроники» являются *Mikrophonie I* и *II* Штокхаузена. В *Mikrophonie I* преобразование звучаний тамтама создается несколькими модуляторами и фильтрами, в *Mikrophonie II* для 12 вокалистов, хаммонд-органа или синтезатора и четырёх рингмодуляторов преобразование звука создается четырьмя кольцевыми модуляторами.



Говоря о поиске музыкантами новых звуковых реалий, нельзя не остановиться на теме акустического пространства. Бейль разрабатывал полифонию динамиков: «Лично я анализирую помещение с точки зрения диагоналей и плоскостей – конечно, учитываю ближний и средний план, дальний, нижний и верхний – и продумываю оси проекций. Так формируется контраст и пространственная ориентация музыки, на основе которых строится композиция» [28, С. 111].

Примером многомерного акустического пространства является произведение «Респонсорий» (Repons, 1981) Булеза для камерного оркестра, шести солистов-инструменталистов и электронной аппаратуры. Исполнение этого произведения отличалось необычной расстановкой исполнителей: дирижер, оркестр и пульт управления электроникой занимали центр зала, по периферии располагались солисты, у каждого из которых был свой динамик. Таким образом, солисты, оркестр и электроника составляли как бы три своеобразные звуковые террасы, в пространствах которых создавались интерактивные перекрещивания и взаимоотражения музыкального материала.

Штокхаузен утверждал, что в будущем музыку будут исполнять в основном на открытом воздухе: «Подобная музыка рождает особенные эмоции. Она обладает удивительной силой приближать человека к тому, что незримо глазом, ибо она сама незрима. Музыка повествует о незримом. Людское восприятие мира в наше время настолько сосредоточено на его визуальном аспекте, что почти никто не может слышать, ощущать законы природы и красоту вселенной через звуки» [28, С. 23-24].

Задача любого вида искусства – вызывать у человека эмоциональные переживания. Евин И.А. в своей монографии «Искусство и синергетика» отмечает, что «свойственное для развития искусства постоянное обновление содержания и формы необычного объясняются важным свойством человеческой психики – ее привыканием, адаптацией к необычному, когда все необычное, много раз повторенное, становится обычным и перестает нас волновать. Поэтому, чтобы вызвать новые эмоциональные переживания, необходимы новые необычные ситуации, т.е. необходимо развитие искусства» [14, С. 150]. Для повышения силы эмоционального воздействия с середины XX века стали активно развиваться синкретические виды искусства. Особую роль в современной культуре начинает играть зрительный образ, в современном синкретическом искусстве становится наиболее актуальным зрительное восприятие.

Ксенакис еще в 1960-х годах начал разработку нового вида шоу тотального искусства – «Политопов» (букв. «множества пространств»). Они представляли собой совмещение нескольких художественных пространств – света, цвета, звука и архитектуры. Термин «политоп»



относится к математической фигуре, которая стала основой для его архитектурной структуры инсталляций. Они представляли собой комплексную сбалансированную систему источников звука, лучей света и вспышек в заданных условиях архитектоники [28, С. 79].

Примером нетрадиционной театральной постановки было произведение Ноно «Прометей, трагедия слышания» (*Prometeo, tragedia dell'ascolto*, 1981-1984), которое включало необычный состав исполнителей: двух чтецов, пять певцов-солистов, камерный хор, инструментальный ансамбль, «музыкальные стаканы» и электронную аппаратуру, которая служила для преобразования звука в режиме реального времени.

Мультимедийные, синкретические произведения также создавал Буссотти. В них синтезируются музыка, театр, балет, поэзия, живопись, кино, дизайн. Буссотти изобрел специальный термин для такого жанра – *bussottioperaballet* («буссоттиоперабалет»).

Современные синкретические виды искусств для более эмоционального воздействия на зрителей включают всевозможные зрелищные эффекты: звуковые и световые представления с театральными постановками, хореографией, яркими видеорядами, красочными костюмами исполнителей и пр.

В музыкальном искусстве в наше время цифровые музыкальные инструменты и новейшие компьютерные технологии, стремительно развиваясь, открыли иные источники звучания, что оказало влияние на технологию творчества. Результатом цифрового музыкального творчества становится музыка, которая создается цифровым генерированием и репродуцированием звука. Цифровая композиция может быть полностью создана с помощью цифрового оборудования и зафиксирована в памяти компьютера, может быть исполнена «вживую» на цифровых музыкальных инструментах и с помощью музыкально-компьютерных программ. Цифровые музыкальные инструменты и музыкально-компьютерные технологии (МКТ) [9; 36] могут быть использованы в сочетании с акустическими музыкальными звучаниями. Отмечая важность вопросов, связанных с включением современных МКТ в музыкально-образовательный процесс на различных его ступенях и уровнях обучения [37-39], российские и зарубежные учёные также уделяют значительное внимание формированию музыкально-ориентированного научно-исследовательского аппарата на базе многокомпонентного и многофункционального использования современных МКТ (см., например, в работах [7-8; 10]), что существенным образом обогащает палитру музыковедческих и прикладных аспектов музыкально-образовательного процесса.

Благодаря небывалому тембровому обновлению (современные МКТ-программы и цифровые музыкальные инструменты включают много тысяч готовых тембров) расширяется звуковое пространство для музыкального



творчества. Из «хаотического нагромождения» огромного количества всевозможных тембров композитор выбирает те, которые ему необходимы для данной композиции. Помимо готовых тембров, представленных в арсенале цифрового инструментария, композиторы с помощью различных компьютерных программ создания и обработки звука, сами создают свои «звуковые объекты», «семплы», сгенерированные «тоны» для своих композиций. Основой творческого процесса при сочинении цифровых произведений становится внутренняя организация звука. Создание новых звуковых объектов невероятно обогащает и расширяет звуковое пространство. Отбирая и выстраивая их в определенном порядке в соответствии с творческим замыслом, современный композитор преодолевает звуковой хаос, который в своей основе содержит огромное число возможностей структурной организации музыки. Созданные отдельные звуки (звуковые объекты) или звуковые комплексы являются основным средством современной композиторской техники и диктуют способы применения других средств выразительности, включая формообразование, гармоническое наполнение, ритмические структуры и пр. Применение новых «звуковых объектов» и новых методов оперирования ими потребовало пересмотра самих основ композиторской техники и послужило мощнейшим импульсом для развития нового нетрадиционного музыкального мышления. На основе современных технологий происходит процесс непрерывного расширения выразительных средств музыки, открытия новых звучаний, переосмысления функции звука как первоосновы композиции, образования новых форм музыкального творчества.

Цифровая музыка часто является нетемперированной, поэтому зафиксировать ее высоту в традиционной нотации невозможно. Композиторы создают свои цифровые композиции сразу с помощью технических средств, которые хранятся в памяти компьютера и не предназначены для живого исполнения, партитура для таких произведений не нужна, композитор получает возможность сразу создавать продукт. Современные композиторы все чаще сочиняют за компьютером и записывают новое произведение сразу в окончательном варианте, соответственно композитор является не только создателем музыкальных произведений, но и их интерпретатором-исполнителем.

Таким образом, с позиции синергетики, электронное и цифровое музыкальное творчество во второй половине XX – начале XXI веков развивалось как самоорганизующийся нелинейный многовариантный процесс, основанный на понимании сложности, связанной с междисциплинарным подходом к основам музыкального творчества и мышления, с изменяющимися эстетическими принципами и концепциями, с опорой композиторского творчества на науку и



философию, с постоянно развивающимся музыкальным инструментарием, с изменениями в технологиях композиторского письма и с обновлением музыкального языка.



ЛИТЕРАТУРА



1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Бакуменко М.Н. Творческий поиск Стива Райха в контексте развития электронной музыки // Музыка и электроника, 2010. – №4. – С. 2-5.
3. Барбан Е.С. Искусство возможного: встречи с музыкантами XX века. От Мессиана до Штокхаузена. – СПб.: Композитор, 2018. – 312 с.
4. Барбан Е.С. Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2006. – 472 с.
5. Волошинов А.В. Об эстетике фракталов и фрактального искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 213-246.
6. Глазунова О.И. Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста / Предисл. Г.Г. Малинецкого. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 344 с. (Синергетика: от прошлого к будущему, №61).
7. Горбунова И.Б. Информационные технологии в музыке и комплексная модель её семантического пространства // Научно-технические ведомости Санкт-Петербургского государственного политехнического университета. Гуманитарные и общественные науки. – 2014. – №4 (208). – С. 152-161.
8. Горбунова И.Б. О Михаиле Сергеевиче Заливадном (1946-2023) // Проблемы музыкальной науки. – 2024. – №2. – С. 178-179.
9. Горбунова И.Б. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2004. – Т. 4. – №9. – С. 123-138.
10. Горбунова И.Б., Алиева И.Г. О проекте создания интеллектуальной системы по каталогизации и анализу музыки народов мира // Общество: философия, история, культура. – 2016. – №9. – С. 105-108.
11. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.
12. Дубинец Е. Электронная музыка в США // Музыка и электроника, 2011. – №1. – С. 5-6.
13. Дубравская Е. Звук, наполненный жизнью, или Крылья Икара // Музыка для синтезатора, 2007. – №1. – С. 3-12.
14. Евин И.А. Искусство и синергетика. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164 с.
15. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 2. – М: Музыка, 2008. – С. 480-524.
16. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009. – 434 с.
17. Ключев А.С. Музыка. Философия. Синергетика: Сб. – СПб.: Астерион, 2012. – 220 с.



18. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики: Синергетическое мировидение. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2018. – 254 с. (Синергетика: от прошлого к будущему. №20.);
19. Князева Е.Н. Одиссея научного разума. Синергетическое видение научного прогресса. – М.: ИФРАН, 1995. – 228 с.
20. Князева Е.Н. Творческое мышление: натуралистическое видение // Творчество: эпистемологический анализ / Рос. акад. наук, Ин-т философии: Отв. ред. Е.Н. Князева. – М.: ИФ РАН, 2011. – С. 6-26.
21. Кирбаба Ю.В. Генезис синергетической парадигмы: Культурологические аспекты: дисс. ... канд. культурологии. – Саратов, 2004. – 159 с.
22. Кобляков А.А. Синергетика, язык, творчество // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – С. 322-333.;
23. Кобляков А.А. Основы общей теории творчества (синергетический аспект) // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. – М.: ИФ РАН, 2002. С. 95-107.
24. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 255 с.
25. Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / сост. В.Г. Тарнопольский, М.С. Высоцкая, Т.В. Цареградская; отв. ред. М.С. Высоцкая. – М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2020. – 264 с.
26. Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. Сб. статей. Сост. и ред. Л.Н. Раабен. – М.: Музыка, 1976. – С. 106-134.
27. Музыкальная культура США XX века: учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. – М.: Научно-изд. «Московская консерватория», 2007. – 480 с.
28. Обрист Х.У. Краткая история новой музыки / Пер. с англ. С. Кузнецовой. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 280 с.
29. Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. – СПб.: Изд-во «Союз художников», 2016. – 240 с.
30. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции: учебное пособие. 3-е изд., стер. – СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 608 с.
31. Сраджев В.П. Творческое мышление и воспитание музыканта: монография. – М.: Прогресс, 2016. – 119 с.
32. Тарнопольский В.Г. Пятая республика и музыкальный авангард // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие / сост. В.Г. Тарнопольский, М.С. Высоцкая, Т.В. Цареградская; отв. ред. М.С. Высоцкая. – М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2020. – С. 6-15.
33. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
34. Фуксман М.А. Электронная и электроакустическая музыка XX – начала XXI века: хрестоматия. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2012. – 48 с.
35. Холопов Ю.Н. О русской и зарубежной музыке: Статьи. Материалы; ред.-сост. Т.С. Кюрегян. – М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2022. – 878 с.



36. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches // Opcion. 2019. – Т. 35. – № SpecialEdition24. – PP. 360-375.
37. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. – Т. 29. – №S6. – PP. 600-615.
38. Gorbunova I.B., Kameris A. Music Computer Education Concept for Teachers: Raising the Problem // International Journal of Recent Technology and Engineering. 2019. – Т. 8. – №2 S4. – PP. 913-918.
39. Gorbunova I.B., Mikhutkina N.V. Computer Musical Creative Work in the Russian Initial Vocational Education System // Propositos y Representaciones. 2020. – Т. 8. – №2. – PP. 523.

MIKHUTKINA N.V.

Applicant at the Department of Theory and History of Culture
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg
e-mail: nina.mihutkina@yandex.ru

KAMERIS ANDREAS

Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Researcher
Scientific and Methodological Laboratory "Music Computer Technologies"
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg
e-mail: kamerisand@yahoo.com

**ELECTRONIC AND DIGITAL MUSIC ARTWORK:
A SYNERGETIC APPROACH**

ANNOTATION. A synergetic approach to a research presupposes not only the unified scientific theories characteristic of post-non-classical science, but also a unique approach to the world and a distinct mode of thinking. This synergetic mode of thinking, based on the synthesis of elements of deterministic and probabilistic worldviews and the dynamic development of the system as a whole (the development of open, nonequilibrium systems between bifurcation points), is characteristic of both scientists and cultural and artistic figures. The article explores the processes of self-organization in the complex medium of creative work, conditioned by the emergence and development of musical creativity and its expansion throughout the late 20th and 21st centuries.

KEYWORDS: cultural studies, musical art, musical creative work, music computer technologies, synergetic approach, digital musical instruments.