

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
Номер подписан 26.09.2026

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 искусств 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

Элькан О.Б., Харланов Е.С.

**ВИТРАЖ «ПОБЕЖДАЮЩАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» В ЛЕНИНГРАДСКОМ МЕТРОПОЛИТЕНЕ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ И МОНТАЖА**



Портнова Т.В.

**САДОВО-ПАРКОВЫЙ ДИЗАЙН В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ: К ВОПРОСУ О СЛОЖЕНИИ
РЕНЕССАНСНОГО СТИЛЯ**



Шаповалова С.Н., Федоровская Н.А.

ШАМАНИЗМ ДРЕВНЕГО КИТАЯ



ТЕОРИЯ ИСКУССТВА И КУЛЬТУРЫ

Иванилова Т.В.

**ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ: ВЫЗОВЫ, ВОЗМОЖНОСТИ,
ДИСКУССИИ**



Долматова А.А.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАРАДИГМЫ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА В УСЛОВИЯХ АВТОНОМНЫХ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ СИСТЕМ**



Лытов М.С.

**ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА
УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ**





ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

СКОРБЯЩЕНСКАЯ О.А.

«ОТЕЦ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ»: О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МУЦИО КЛЕМЕНТИ, ПИАНИСТА, КОМПОЗИТОРА, ПЕДАГОГА.....



КОМАРНИЦКАЯ О.В.

Г.П. ВИШНЕВСКАЯ В ПАРТИИ КАТЕРИНЫ ЛЬВОВНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ В ОПЕРЕ «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА: СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.....



ЗАЙЦЕВА М.Л., ТИТОВА Т.М.

СТИЛЕВЫЕ КОНСТАНТЫ ТВОРЧЕСТВА ДЗЁ ХИСАИСИ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ К АНИМАЦИОННЫМ ФИЛЬМАМ ХАЯО МИЯДЗАКИ).....



ВАРЛАМОВА А.В., ДЕДЮКИНА Л.В.

К 100-ЛЕТИЮ МАРКА БЕРЛЯНЧИКА: У ИСТОКОВ ЯКУТСКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО ПРОЕКТА «МУЗЫКА ДЛЯ ВСЕХ».....



ИСКУССТВО КАК ПРАКТИКА

ПОНЬКИНА А.М.

ОПУСЫ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ БАРОККО ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА.....



КЕЦМАН А.А., УВАРОВ В.Д.

ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННЫМ ЗРИТЕЛЕМ ПРИЕМОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЕ.....



ПОПОВ С.А.

ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ: ПЛАТФОРМЕННЫЕ РЕШЕНИЯ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНЕРА.....



РЕЦЕНЗИЯ

ПОТАПОВ Д.А.

«МУЛЬТИ-МЕТАВСЕЛЕННАЯ МИЯДЗАКИ – ХИСАИСИ»: РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ ТИТОВОЙ Т.М. И ЗАЙЦЕВОЙ М.Л.





CONTENTS LIST

HISTORY OF ART

ELKAN O.B., KHARLANOV E.S.

**STAINED GLASS “THE VICTORIOUS REVOLUTION” IN THE LENINGRAD METRO:
TECHNOLOGICAL ASPECTS OF PRODUCTION AND INSTALLATION.....**

10

PORTNOVA T.V.

**RENAISSANCE GARDEN AND PARK DESIGN: ON THE DEVELOPMENT OF
THE RENAISSANCE STYLE.....**

21

SHAPOVALOVA S.N., FEDOROVSKAYA N.A.

SHAMANISM OF ANCIENT CHINA

37

ARTS AND CULTURE THEORY

IVANILOVA T.V.

**ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND MUSICOLOGY: CHALLENGES, OPPORTUNITIES,
DISCUSSIONS.....**

50

DOLMATOVA A.A.

**TRANSFORMATION OF THE INTERIOR DESIGN PARADIGM IN THE CONTEXT OF
AUTONOMOUS INTELLIGENT SYSTEMS**

58

LYTOV M.S.

**REVERSE PERSPECTIVE AS A MEANS OF VISUALIZING THE IMAGE OF SUSTAINABLE
DEVELOPMENT.....**

72



PERSONA IN ART

SKORBYASHCHENSKAYA O.A.

"THE FATHER OF THE PIANO SONATA": THE LIFE AND CREATIVE WORK OF MUZIO CLEMENTI, PIANIST, COMPOSER, PEDAGOGUE.....



KOMARNITSKAYA O.V.

G.P. VISHNEVSKAYA AS KATERINA LVOVNA IZMAILOVA IN D.D. SHOSTAKOVICH'S OPERA "KATERINA IZMAILOVA": THE SPECIFICITY OF PERFORMING INTERPRETATION.....



ZAYTSEVA M.L., TITOVA T.M.

STYLISTIC CONSTANTS OF JO HISAISHI'S CREATIVE WORK (BASED ON MUSIC FOR HAYAO MIYAZAKI'S ANIMATED FILMS).....



VARLAMOVA A.V., DEDUKINA L.V.

ON THE 100TH ANNIVERSARY OF MARK BERLYANCHIK: AT THE ORIGINS OF THE YAKUT REPUBLICAN PROJECT "MUSIC FOR ALL".....



ARTS AS A PRACTICE

PONKINA A.M.

WORKS BY BAROQUE COMPOSERS FOR WIND INSTRUMENTS: SPECIFIC FEATURES OF PERFORMING THE MUSICAL TEXT.....



KETSMAN A.A., UVAROV V.D.

THE PERCEPTION OF VISUAL ART TECHNIQUES BY MODERN AUDIENCES IN THE THEATRICAL ENVIRONMENT.....



POPOV S.A.

TECHNICAL AESTHETICS IN GRAPHIC DESIGN: PLATFORM SOLUTIONS AS A BASIS FOR THE PROFESSIONAL TRAINING OF MODERN DESIGNERS.....

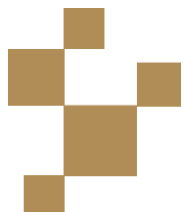


REVIEW

POTAPOV D.A.

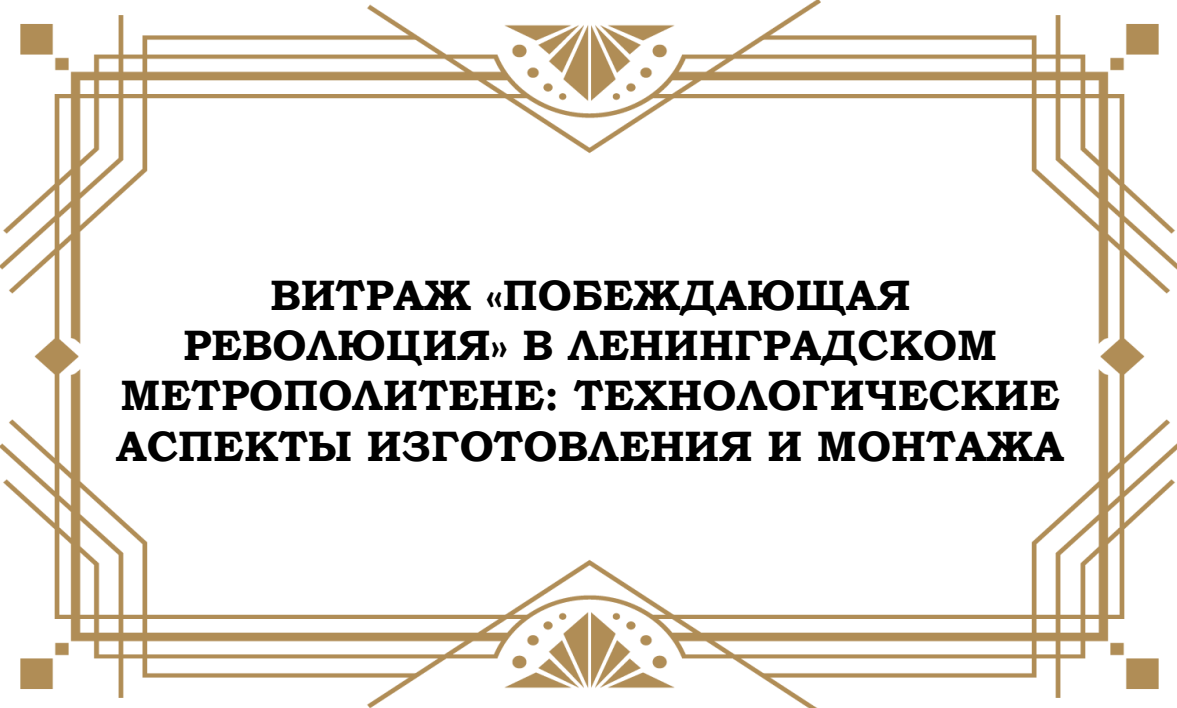
"THE MIYAZAKI-HISAISHI MULTI-METAVESE": A REVIEW OF THE MONOGRAPH BY T.M. TITOVA AND M.L. ZAITSEVA.....





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

старший преподаватель
кафедра монументально-декоративной живописи
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская художественно-
промышленная академия им. А.Л. Штиглица»
e-mail: kharlanovevgen@mail.ru

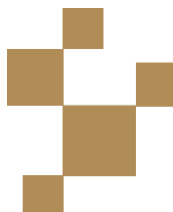


ВИТРАЖ «ПОБЕЖДАЮЩАЯ РЕВОЛЮЦИЯ» В ЛЕНИНГРАДСКОМ МЕТРОПОЛИТЕНЕ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ И МОНТАЖА

Аннотация. Статья посвящена технологическим особенностям создания витража «Побеждающая революция», выполненного в 1985 г. для станции метрополитена «Красногвардейская» в Ленинграде (после 1 июля 1992 г. «Новочеркасская»). Авторы монументального произведения – художники Василий Петрович Гусаров и Валентин Григорьевич Леканов. Работа над проектом велась при участии технолога Анатолия Васильевича Пелипенко. В статье впервые проведен анализ используемых в витраже уникальных для позднесоветского периода технологических методов.

Ключевые слова: витраж; монументально-декоративная живопись; оформление метрополитена; советское монументальное искусство.





Актуальность исследования обусловлена несколькими важными факторами: растущая значимость вопросов сохранения и реставрации монументальных произведений советского периода, в частности, витражей и мозаик; уникальность технологических методов, примененных при создании витража «Побеждающая революция», которые не имели аналогов в позднесоветский период; недостаточная изученность данного произведения в научной литературе, несмотря на его художественную и историческую ценность; важность документирования технологических особенностей создания монументальных произведений для будущих реставрационных работ.

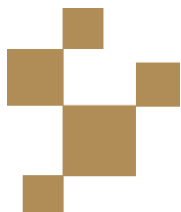
Объектом исследования выступает витраж «Побеждающая революция», созданный в 1985 году для станции метро «Красногвардейская» (ныне «Новочеркасская») в Ленинграде. Это монументальное произведение представляет собой трёхчастную композицию с уникальной технологической составляющей.

Предмет исследования включает: технологические аспекты создания витража (материалы, методы работы, технические решения); особенности используемых материалов (стекло, силикатные краски); методы монтажа и системы подсветки; инновационные технологические решения, разработанные художником-технологом А.В. Пелипенко; особенности взаимодействия художественного замысла с технологическими возможностями.

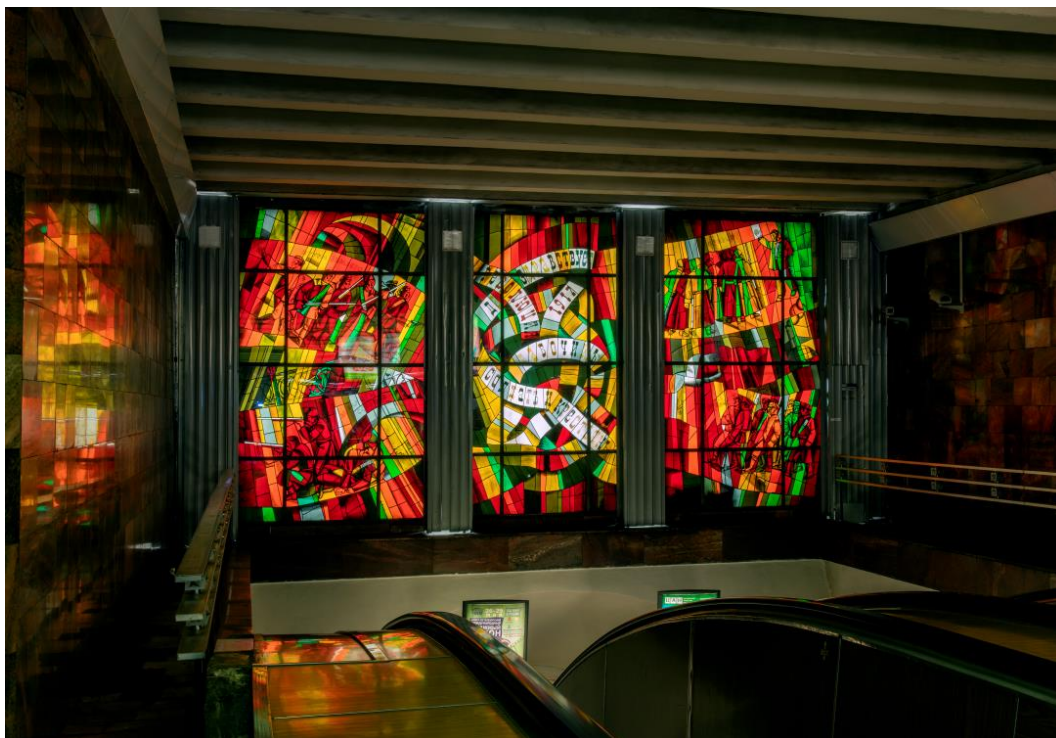
Исследование фокусируется на анализе уникальных технологических методов, примененных при создании произведения, что делает его особенно ценным для понимания развития монументально-декоративного искусства позднесоветского периода.

Основой исследования послужили беседы автора статьи с А.В. Пелипенко, который работал художником-технологом при создании произведения «Побеждающая революция», а также с В.Е. Матросовым, занимавшимся его сборкой и монтажом. Особо ценным является записанный разговор кандидата искусствоведения Светланы Евгеньевны Смирновой с одним из авторов витража – В.Г. Лекановым. Эти материалы Светлана Евгеньевна использовала в своих статьях [9].

ОСНОВНЫЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ОБЪЕКТЕ. Витраж «Побеждающая революция» создавался для ленинградской станции метро «Красногвардейская». Сегодня станция носит другое название. В связи с этим стоит начать с краткой информации о неоднократном ее переименовании. Новочеркасский проспект, на котором развернулось строительство станции «получил свое имя 18 октября 1887 г. по 145-му Новочеркасскому Его Величества пехотному полку, чьи казармы находились на этой магистрали» [3, с. 339]. Исходя из этого, метро проектировалось как «Новочеркасская», пока в 1983 г. проспект не переименовали в



Красногвардейский и станцию метро соответственно – в «Красногвардейскую». Возвращение исторического названия Новочеркасскому проспекту в 1990 г. повлекло за собой восстановление в 1992 г. и первоначального наименования станции метро. Таким образом, появилось несоответствие названия и художественного оформления: сегодня в вестибюле станции метро «Новочеркасская» располагается витраж на тему зарождения Красной гвардии. Произведение состоит из трех частей. В центре изображена телеграфная лента с надписью «Да здравствует революция 1917 года, рабочие, солдаты и крестьяне». Лента от центрального узла расходится в правый и левый сегменты композиции; расширяясь, она формирует пространство для четырех сюжетов. Слева: «Штурм Зимнего» и «За власть Советов». Справа: «Призыв» и «Красная гвардия» (ил. 1).

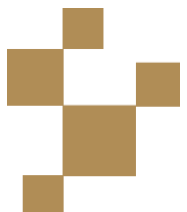


Ил. 1. Гусаров В.П., Леканов В.Г. Витраж «Побеждающая революция» для станции метро «Красногвардейская» (после 1 июля 1992 г. «Новочеркасская»).

Художник-технолог: А.В. Пелипенко. Ленинград. 1985 г.

Фотография Д.А. Ревнивцева. 2017 г.

Станция построена по проекту архитекторов института «Ленметрогипротранс» Валерия Георгиевича Хильченко, Владимира Григорьевича Чехмана и Арона Соломоновича Гецкина [2, с. 342]. Отличительная особенность данной станции заключается в отсутствии наземного вестибюля, в метро ведет замкнутый восьмиугольный переход, находящийся под Заневской площадью. Отсутствие видимого

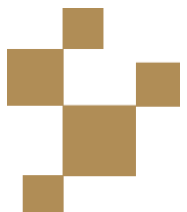


архитектурного сооружения лишает станцию визуального облика. Образ формируется за счет ее внутренней отделки, а именно единственного яркого акцента – витража в вестибюле над эскалатором.

Авторы данного произведения – Василий Петрович Гусаров (1937 – 2022 гг.) и Валентин Григорьевич Леканов (1939 – 2015 гг.), художники-монументалисты, выпускники Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) 1967 г. [4, с. 154-155]. Оба преподавали на кафедре монументально-декоративной живописи, в разное время занимали должность заведующего кафедрой. В 1980-х – начале 1990-х гг. художники исполнили в соавторстве более десяти крупных монументальных проектов в разных городах СССР [5, с. 189]. Они не придерживались одной удачно найденной техники. В.П. Гусаровым и В.Г. Лекановым были освоены на практике энкаустика на дереве, энкаустика на мраморе, напольная мозаика шлифованная, интерьерные и экстерьерные настенные мозаики, темпера на левкасе. В оформлении вестибюля станции метро художники впервые работали со стеклом. Отметим, что это их единственное произведение в технике расписного свинцово-паечного витража.

Некоторые монументальные произведения художников описаны в тематических журналах и альбомах, например в «Ленинградской панораме» 1988 г. Домитеева В.М. посвящает свою статью росписям «Градостроители Петербурга» [2], а в издании «Советская монументальная мозаика Юга России. 1937-1991» 2024 г. авторы уделяют внимание напольной мозаике «Семь человеческих слабостей, разрушающих здоровье» [10, с. 192-193]. Исследуемый витраж «Побеждающая революция» еще не был подробно рассмотрен и проанализирован в научных изданиях. Краткая информация и изображения витражей опубликованы в альбоме «Валентин Леканов» [1, с. 20-23] и в научно-справочном издании «Юбилей кафедры монументально-декоративной живописи: 80 лет профессионального опыта» [11, с. 63, с. 65] (в обоих изданиях витраж «Побеждающая революция» ошибочно назван «Победившая революция»).

Художники не боялись экспериментировать с материалами и имели богатый практический опыт, однако, создать витражное произведение без технологической поддержки профессионала было невозможно. В.П. Гусаров и В.Г. Леканов привлекли к работе Анатолия Васильевича Пелипенко, работавшего на кафедре керамики и стекла ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Он вспоминает: «В 1980-е гг. я разработал рецептуру прозрачных красок для росписи стекла и применил данную технологию в работе со студентами над копированием витражей XIII–XIV вв. В.П. Гусарову и В.Г. Леканову понравилось художественное решение образцов, служивших аналогами для копирования. Их “живую” линию они



применили в художественном решении своего витража» [8]. На фрагменте витража с надписями, помимо подписи авторов, в качестве художника-технолога указан Анатолий Пелипенко (ил. 2). Составленные им краски и практические знания техники расписного витража стали необходимым технологическим фундаментом, на котором было создано произведение «Побеждающая революция».

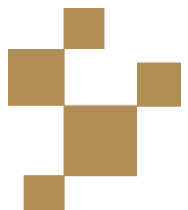


Ил. 2. Гусаров В.П., Леканов В.Г. Фрагмент витража «Побеждающая революция» для станции метро «Красногвардейская» (после 01 июля 1992 г. «Новочеркасская»).

Художник-технолог: А.В. Пелипенко. Ленинград. 1985 г.

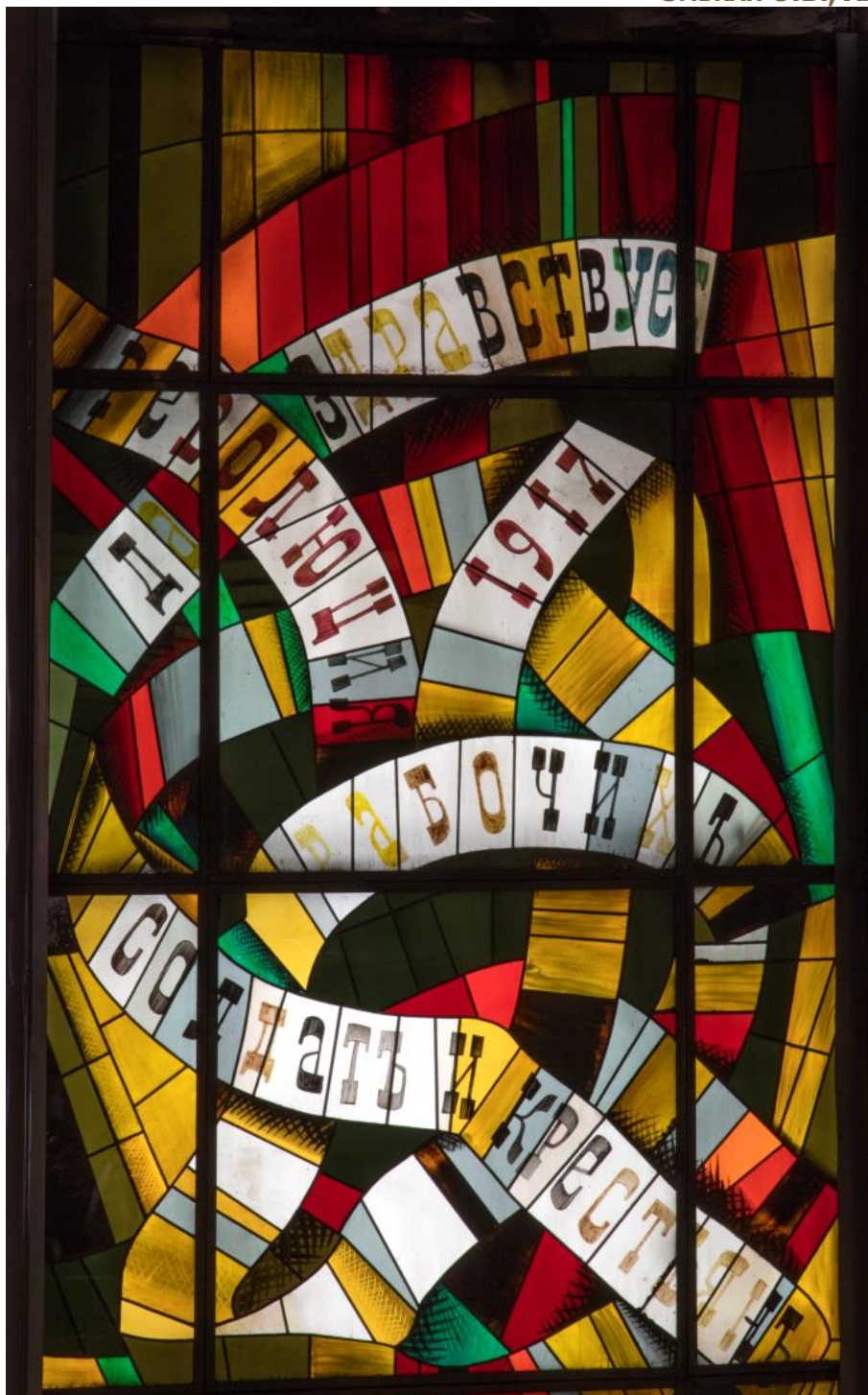
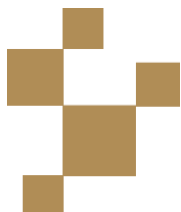
Фотография Д.А. Ревнивцева. 2017 г.

МАТЕРИАЛЫ (СТЕКЛО, СИЛИКАТНАЯ КРАСКА). А.В. Пелипенко рекомендовал использовать для витража стекла рижского комбината художественного фонда Латвийской ССР «Максла». На предприятии изготавливались стекла с богатой цветовой палитрой, с различными фактурными разводами. Однако, ленинградский художественный фонд не выделил на это денежные средства, и художникам пришлось использовать более дешевые материалы Чернятинского стекольного завода. Изготавливаемые сигнальные стекла имели скудную цветовую палитру: красный, зеленый и желтый. Данные цвета составили колористическую основу витража.



Во избежание эффекта плакатного упрощения А.В. Пелипенко придумал метод обогащения цветовой гаммы: «Мне приходилось полностью покрывать стекло краской, чтобы изменить его цвет, получить, например, коричневое стекло или дополнительные оттенки зеленого. Эти вставки помогли усложнить колорит витража и гармонично ввести линейную черную графику» [8]. Данные стекла отличаются текстурой, оставленной характерным кистевым нанесением.

Разработанные А.В. Пелипенко составы на основе оксидов металлов с добавлением флюсов позволили добиться единого температурного режима для всех красок (550-580°C). Низкая температура обжига исключила возможное изменение цвета стекла при его пережигании. Например, красное селеновое стекло, производимое на Чернятинском стекольном заводе, изменяло цвет при воздействии высокой температуры в сторону оранжевого оттенка. Важным свойством красок, созданных по авторской рецептуре, была прозрачность. При создании витражей художниками-монументалистами СССР широко применялись силикатные краски Дулевского красочного завода. Они были плотными и непрозрачными, имели высокую температуру обжига (630-680°C), поэтому не подходили для создания витража «Побеждающая революция». Прозрачность красок А.В. Пелипенко использовал не только для изменения оттенков стекол, но и в самом изображении. При утверждении картонов В.П. Гусарова и В.Г. Леканова в художественном фонде А.В. Пелипенко демонстрировал исполненные образцы на стекле: «Рассказывал, какие краски будут в витраже. Демонстрировал порядка пяти образцов на стекле. Были бегущие красноармейцы, лента с надписью, не просто черной, а цветной» [8]. Разноцветные буквы с прозрачным эффектом помогли объединить роспись с соответствующими по цвету стеклами (ил. 3).



Ил. 3. Гусаров В.П., Леканов В.Г. Фрагмент витража «Побеждающая революция» для станции метро «Красногвардейская» (после 01 июля 1992 г. «Новочеркасская»).
Художник-технолог: А.В. Пелипенко. Ленинград. 1985 г.
Фотография Д.А. Ревнивцева. 2017 г.



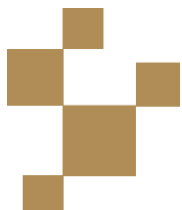
Роспись по стеклу В.П. Гусаров и В.Г. Леканов исполняли в 510 мастерской отделения монументально-декоративной росписи ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. А.В. Пелипенко создавал пробные образцы, покрывал красками стекла и обжигал в мастерских кафедры керамики и стекла. В 1987 г. им было написано учебное пособие «Ручная роспись изделий из стекла (основные сведения и технические приемы)» [7]. В издании приведены исходные материалы для получения красящих веществ и даны рецепты связующих. Эти данные основаны на богатом практическом опыте автора, приобретенном, в том числе, в процессе работы над витражом «Побеждающая революция».

Ограниченная палитра используемых в витраже стекол повлияла на построение композиции по мозаичному принципу. Помимо красных, желтых и зеленых стекол художники использовали молочное опаловое стекло. Его белый цвет доминирует в центральной части композиции, усиливая внимание на ленте. Слева и справа белый выступает в качестве акцентов: стволы ружей, дым заводской трубы, рука революционера. По массе и количеству преобладают сочетания красных и желтых стекол, небольшими вкраплениями расставлены холодные и теплые зеленые. Темные стекла распределены в основном по периметру и влияют на связь изображения с архитектурной средой.

Монтаж и особенности подсветки витража. Для большего синтеза изображения с интерьером вестибюля художники предложили архитекторам разделить витраж на три части [9, с. 64]. Таким образом, четыре пилястры разделили плоскость панно на триптих. Это значительно усилило конструкцию большеформатного витража.

Сборку витража производили сотрудники художественно-промышленного предприятия ЛСУ «Росмонументискусство» В.Е. Матросов и И. Горбатенко. 36 фрагментов квадратных и прямоугольных форматов мастера собирали более двух месяцев на свинцовый профиль собственного производства. Эллиптический профиль пропусклся через специальные вальцы и становился н-образным в сечении. Монтировались фрагменты в сваренную из металла решетку. С обеих сторон витраж защищен толстым прозрачным стеклом [6].

«Побеждающая революция» – первый витраж Ленинградского метрополитена с искусственным освещением, и архитекторы безупречно продумали данную систему: к обратной стороне витража прислонили молочное оргстекло и оставили пространство до стены около метра. Лампы смонтированы за пилястрами таким образом, чтобы свет был направлен на белое оргстекло и рассеянными лучами подсвечивал витраж. Пространство между витражом и стеной рассчитано так, чтобы в случае необходимости обеспечить свободный доступ для замены лампы или технического обслуживания через служебную дверь, расположенную на правой пилястре.

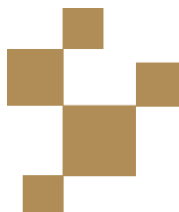


ЗАКЛЮЧЕНИЕ. В процессе изучения монументальных произведений эпохи СССР одной из наиболее важных задач является выявление технологических аспектов рассматриваемых работ. Исследование произведения «Побеждающая революция» для ленинградского метрополитена с точки зрения особенностей создания, используемых материалов и техник является значимым вкладом для сохранения витража. Результаты совместной работы В.П. Гусарова и В.Г. Леканова свидетельствуют о том, что для произведения монументально-декоративной живописи первостепенна связь с архитектурным пространством. Художники увлеклись поставленной задачей, не боялись экспериментировать с новыми для себя техниками; подключив к проекту художника-технолога, они из небогатой цветовой палитры стекла посредством применения авторских красочных составов сумели создать уникальное произведение позднесоветского периода. Синтез изобразительного языка и технологии в витраже «Побеждающая революция» способствовал формированию выразительной визуальной среды, объединив художественный замысел с технологическими возможностями.



ЛИТЕРАТУРА

1. Валентин Леканов / сост. А. Кондуров, А. Талашук. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2017. – 176 с.
2. Домитеева В. М. Петербургские мотивы в интерьере // Ленинградская панорама. – 1988. – № 3. – С. 13–15.
3. Жданов А. М. Метрополитен Петербурга. – М. : Центрполиграф, 2017. – 702 с.
4. Кафедра монументально-декоративной живописи : книга-справочник / СПГХПА им. А. Л. Штиглица ; ред. В. С. Сперанская ; сост. С. П. Пономаренко, В. Г. Леканов. – СПб. : Искусство России, 2011. – 288 с.
5. Крылов С. Н. Педагоги кафедры монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Пути творчества. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. – 372 с.
6. Матросов В. Е. Беседа с автором / записал Е. С. Харланов. – Санкт-Петербург, 22 мая 2026. // Личный архив Е. С. Харланова.
7. Пелипенко А. В. Ручная роспись изделий из стекла (основные сведения и технические приемы). – Л. : Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени инженерно-строительный институт, 1987. – 79 с.
8. Пелипенко А. В. Интервью с автором / провел Е. С. Харланов. – Санкт-Петербург, 10 января 2026. // Личный архив Е. С. Харланова.
9. Смирнова С. Е. Работы выпускников ЛВХПУ им. В. И. Мухиной для метрополитена Северной столицы // Месмахеровские чтения – 2021 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 18–19 марта 2021 г. : сб. науч. ст. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – С. 61–67.
10. Советская монументальная мозаика Юга России. 1937–1991 / сост. И. А. Бычков. – М. : Кучково поле Музеон, 2024. – 392 с.
11. Юбилей кафедры монументально-декоративной живописи : 80 лет профессионального опыта : научно-справочное издание / науч. ред. А. С. Ергина; сост. А. С. Ергина, А. А. Сасова, Е. С. Харланов. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2025. – 156 с.



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

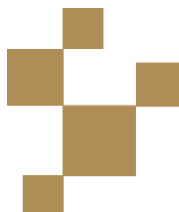
KHARLANOV E.S.

Senior Lecturer
Department of Monumental and Decorative Painting
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
e-mail: kharlanovevgen@mail.ru

**STAINED GLASS "THE VICTORIOUS REVOLUTION"
IN THE LENINGRAD METRO: TECHNOLOGICAL ASPECTS
OF PRODUCTION AND INSTALLATION**

ANNOTATION. The article examines the technological aspects of the stained glass panel "The Victorious Revolution," produced in 1985 for the Krasnogvardeyskaya station of the Leningrad metro (now Novocherkasskaya, renamed in 1992). The monumental work was created by the artists Vasily Gusarov and Valentin Lekanov, with the technologist Anatoly Pilipenko contributing to the project. The article offers the first detailed account of the technical methods used in the stained glass, which are unique to the late Soviet period.

KEYWORDS: stained glass; monumental and decorative painting; metro station design; Soviet monumental art.



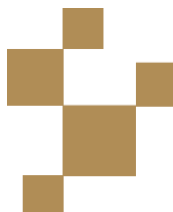
доктор искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения Института искусств
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: infotatiana-p@mail.ru

**САДОВО-ПАРКОВЫЙ ДИЗАЙН В ЭПОХУ
ВОЗРОЖДЕНИЯ: К ВОПРОСУ О СЛОЖЕНИИ
РЕНЕССАНСНОГО СТИЛЯ**

Аннотация. Проектирование садов и парков эпохи Ренессанса унаследовало характерные особенности римской садово-парковой архитектуры. Планировка, использование рельефа, подбор растений и декор были основаны на римских традициях. Осевая композиция замкнутого сада имела в плане четкие геометрические формы. Ключевые элементы композиции – дом, партер, прочие сооружения – были размещены по продольной оси, на пересечении ее с поперечными осями или на завершении осей. Интерьеры были связаны с внешними элементами в единое гармоничное пространство. Внешние ландшафты включались в обзор и также образовывали единое пространство сада. Типичными элементами были «секретные сады», террасное расположение, система переходов, разнообразие растительности, живые изгороди, водные устройства, скульптуры в античном стиле.

Ключевые слова: Возрождение, ландшафтная архитектура, садово-парковое искусство, ренессансный стиль, дизайн.





Актуальность исследования истории проектирования садов и парков определяется возможностью выявить закономерности культурного развития человечества, отражённые в преобразовании природной среды. Опыт архитекторов прошлого в проектировании садово-парковых ансамблей может быть использован в современной ландшафтной архитектуре. Также изучение истории ландшафтной архитектуры актуально для обучающихся по специальностям, связанным с ландшафтной архитектурой, проектированием и дизайном садов и парков.

Искусство создания садов, парков и других объектов озеленения основано на законах композиции, перспективы, теории света и цвета, использует природные и искусственные материалы для выражения определенного идейного содержания в художественных образах [1, с. 9].

Садовая архитектура – это проектирование и расположение конструктивных элементов в саду или на открытом пространстве. Она предполагает тщательное планирование и интеграцию различных архитектурных элементов, которые повышают функциональность, эстетику и общее впечатление от сада. Происхождение садов можно проследить до древних цивилизаций, которые признавали неразрывную связь между человеком и миром природы [24, с. 48]. В древней Месопотамии Висячие сады Семирамиды считались одним из Семи чудес Древнего мира. Древний Египет также славился впечатляющими садами, где растения и вода были причудливо переплетены. Сады Древнего Египта служили как практическим, так и символическим целям. Они обеспечивали себе пропитание за счет выращивания сельскохозяйственных культур и демонстрировали изобилие жизни вдоль побережья реки Нил. Храмовые сады Карнака и Луксора отличались особым величием и имели важное духовное значение.

Влияние Древней Греции и Рима на садовый дизайн проявляется в создании классических садов. Эти сады были вдохновлены верой в гармонию между человеком и природой, подчеркивая порядок и симметрию. В Древней Греции сады были неотъемлемой частью частных резиденций. Они отличались геометрической планировкой, ухоженными газонами и тщательно подстриженными деревьями. Греческие философы, такие как Платон и Аристотель, рассматривали сады как места созерцания и философских дискуссий. Римляне, опираясь на греческий дизайн садов, создали роскошные виллы с тщательно продуманными садами. Вилла Адриана в Тиволи, Италия, является ярким примером римского сада. В ней были использованы архитектурные элементы, террасы, водные объекты и тщательно спланированная растительность для создания гармоничного и визуально потрясающего ландшафта.



В эпоху Возрождения сады претерпели значительные изменения, вдохновленные возрождением классических идеалов и философии гуманизма. Сады эпохи Возрождения стали олицетворять богатство, власть и художественную восприимчивость. В итальянских садах эпохи Возрождения особое внимание уделялось симметрии, перспективе и геометрической точности. В этих садах были установлены статуи, фонтаны и террасы, чтобы создать театральную обстановку, прославляющую творческий потенциал человека и его контроль над природой.

В садово-парковом строительстве сочетается уникальность природы, авторская композиция и предметы искусства, украшающие окружающее садово-парковое пространство. Искусство создания парков и садов – один из ключевых элементов культурных ценностей человечества. При этом сады и парки обладают не только эстетической ценностью, но и глубоким символическим смыслом, поскольку в них находит воплощение история, культура, идеология, мировоззрение и дух эпохи [13, с. 84]. Непревзойденное мастерство ландшафтных архитекторов эпохи Ренессанса, воплощенное в садово-парковых ансамблях Италии, Франции и других стран Европы, является неизменно актуальным объектом изучения современными исследователями этого вида искусства.

Целью работы является рассмотрение разработки и реализации дизайнерских проектов в эпоху Ренессанса в сфере садово-паркового строительства.

Задачи исследования: рассмотреть исторические предпосылки создания садово-парковых ансамблей в эпоху Возрождения; раскрыть особенности проектирования садов и парков эпохи Ренессанса; выявить специфику дизайна садово-парковых ансамблей эпохи Возрождения.

Диссертация С.И. Козловой «Итальянские сады эпохи Ренессанса: структурная организация и семантика» рассматривает предшественников ренессансного сада, ренессансную концепцию итальянского сада по литературным источникам XV–XVI веков. В книге В.Я. Курбатова «Всеобщая история ландшафтного искусства. Сады и парки мира» рассматривает архитектурно-художественные особенности садов эпохи Возрождения. В статье Д.С. Лихачёва «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей» рассмотрена тема садов как темы художественных произведений.

В исследовании применен метод художественно-эстетического и культурно-исторического анализа.

Материалами исследования послужили публикации по теме разработки проектов садово-парковых ансамблей эпохи Ренессанса в городах Италии.

В настоящее время творчество ландшафтных архитекторов по-прежнему является необходимым и востребованным, поскольку развитие современного градостроительства предполагает создание новых садово-

парковых пространств. Проектирование садово-парковых ансамблей должно проводиться на основании ряда принципов, единство и взаимодополняемость которых представлены далее на диаграмме на рисунке 1.

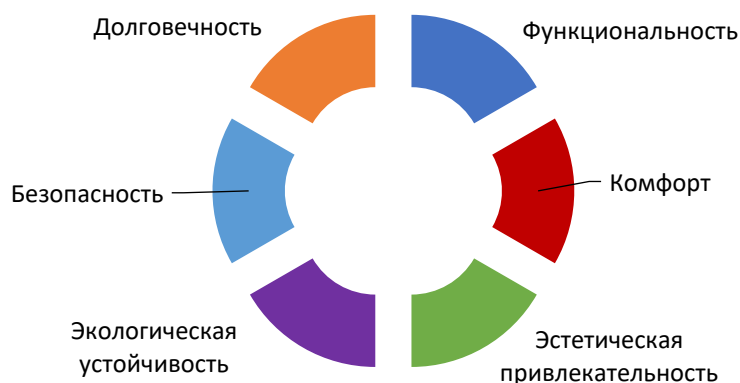
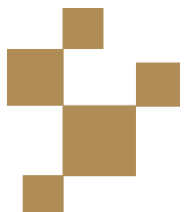


Рисунок 1 – Принципы проектирования садов и парков¹

Исторический период Ренессанса ознаменовался значительными изменениями в обществе и культуре по сравнению со средневековьем. Желание вырваться из-под гнета религиозного мракобесия стало активно проявляться в XIII – XIV веках, главным образом в Италии. Начали процветать города с развитой системой мануфактурного производства и республиканской формой правления. Все больше становилось зажиточных граждан, которые заказывали архитекторам и художникам удобные жилища с красивым оформлением. Ощутимо преобразовались и взгляды граждан; становилось очевидным, что успех горожанина в значительной степени зависит от его собственной инициативы. Все громче звучали слова о том, что человек является не слепым орудием церкви, а создателем жизни, центральной фигурой художественных произведений. У людей окрепла вера в силу отдельной личности, прежде всего, творческой, а в литературе и искусстве сформировалось направление, названное гуманизмом [8, с. 260]. По мере того, как становилось безопаснее жить за пределами обнесенных стенами городов-замков на вершинах холмов, происходили изменения в жизни аристократов-землевладельцев: они больше не нуждались в укрепленных постройках. Это привело к изменению дизайна сада: от закрытых монастырских садов средневековья сады и парки Ренессанса перешли к новому стилю, который был «обращен

¹ Составлено автором.



наружу» и включал окружающий ландшафт за стенами как часть общего проекта территории [17, с. 484].

К началу XV века на передний план культурной и экономической жизни Европы выдвинулась Италия, имевшая обширные торговые связи со многими странами мира. Богатая аристократия и меценаты искусства, по примеру знаменитого семейства Медичи, а также Папа Римский и высшая церковная знать становятся основными заказчиками благоустроенных вилл.

Само понятие «вилла» обозначает комфортабельный, как правило, загородный дом с парком или садом, поэтому неудивительно, что ландшафтному проектированию уделялось большое внимание. Наиболее интересные объекты были возведены в провинциях вокруг двух крупнейших городов Италии того времени – Рима и Флоренции.

Ренессансный садово-парковый стиль зародился в Италии вместе с возобновлением интереса к классическим римским образцам. Они были вдохновлены описаниями древнеримских садов, приведенными Овидием в его «Метаморфозах», письмами Плиния Младшего, «Естественной историей» Плиния Старшего и книгой Варрона «Rerum Rusticanum», в которой подробно описаны сады римских вилл [3, с. 27].

Плиний Младший был писателем, а также высокопоставленным юристом и мировым судьей в Древнем Риме. Он известен своими письмами, в которых дал великолепные описания повседневной жизни римлян в I веке. Будучи богатым дворянином, он владел несколькими виллами, и его письма, в которых подробно описывались его загородные дома, имеют огромное значение для истории садового дизайна. Согласно Плинию, целью сада было создать ощущение Отиума [1, с. 29]. Отиум – латинское слово, которое не имеет прямого перевода на современный русский. Этот латинский абстрактный термин имеет множество значений, включая свободное время, в течение которого человек может наслаждаться едой, играми, отдыхом, созерцанием и академическими занятиями. Обычно это слово означает «досуг», но в трудах Плиния оно означает безмятежность, расслабление и бегство от напряженной городской жизни (по-латыни деловая жизнь называется «negotium», то есть «не-отиум»). Сады итальянского Ренессанса были спроектированы с акцентом на «отиум», а продуктивные, практические элементы средневековых садов, такие как выращивание трав, овощей или фруктов, были расценены как менее важные и отошли на второй план. Плодоносящие растения и пряные травы использовались в садах итальянского Ренессанса скорее как растительный материал, чем как сельскохозяйственный или декоративный объект [5, с. 69].

Ряд известных итальянских вилл эпохи Возрождения представлен далее в таблице 1.

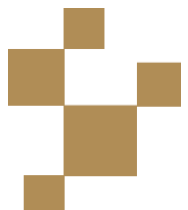
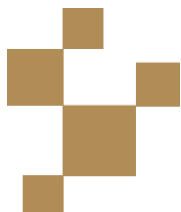


Таблица 1 – Виллы Италии эпохи Возрождения

Наименование	Месторасположение	Дата постройки	Архитектор
Вилла Медичи во Фьезоле	Фьезоле, Тоскана	1457	Микелоццо ди Бартоломео
Вилла Ланте	Банья, недалеко от Витербо	1570	Джакомо да Виньола
Вилла д'Эсте	Тиволи	1572	Пирро Лигорио
Вилла Медичи в Риме	Рим, холм Пинчо	1576	Нанни ди Баччо Биджо, Бартоломео Амманнати

В эпоху Возрождения (Ренессанса) в проектировании садов использовались принципы планировки, особенности рельефа, специально отобранные растения, элементы декора. Творческие проекты садов эпохи Возрождения характеризовались зарождением принципов регулярного сада, террасного сада, сада с водными устройствами. Для садово-паркового искусства этой эпохи характерно планировочное и композиционное единство архитектурных ансамблей. Архитекторы повторно открыли классические римские образцы. Italianские архитекторы Микелоццо ди Бартоломео, Джакомо да Виньола, Пирро Лигорио и другие мастера разработали приемы разбивки регулярного сада, являвшегося органичным элементом архитектурного ансамбля. Типичный образец проекта сада эпохи Ренессанса – Сады Боболи во Флоренции и Вилла Медичи во Фьезоле. Проект сада эпохи Ренессанса характеризовался следующими обязательными элементами: партеры (клумбы) правильных геометрических форм, устроенные симметричным рисунком; фонтаны и каскадные эффекты; лестницы и уклоны для объединения разных уровней сада; гроты, лабиринты и скульптурные группы на мотивы мифологий. Партеры проектировались по главной оси и, в зависимости от рельефа, либо непосредственно перед домом, либо у подножия склона. Партер представлял собой плоский сад, который оформлялся цветниками или арабесками из стриженного буксуса, украшался фонтанами и скульптурой. Часто на партерах устраивались беседки, трельяжи, перголы. Сады проектировались на внутренних композициях, но при этом были связаны с окружающим ландшафтом с помощью одного или нескольких внешних видов. Также проекты разрабатывались с учетом осевого построения.

Плоская часть сада часто замыкалась полукруглой стеной из камня или растений и обычно заканчивалась ступенчато оформленным откосом. Такой приём получил название амфитеатра. Каменные стены



амфитеатров украшались нишами со скульптурой и завершались балюстрадой.

Садовый стиль итальянского ренессанса впервые описан в книге Леона Альберти «Десять книг по архитектуре» («De re aedificatoria»), написанной в 1452 году. В этой книге Альберти утверждает, что на виллу нужно смотреть как «снаружи», так и «изнутри». Взгляд снаружи – это взгляд из внешнего пространства, откуда на дом смотрят прохожие. Взгляд изнутри – это взгляд из дома, когда владелец смотрит на свой сад. Из-за холмистого рельефа Италии многие виллы располагались в террасных садах или над ними, с видом на окружающий ландшафт [6, с. 41].

Альберти писал о специфических элементах садов на виллах: «...Вы должны разместить портики для создания тени, кашпо, по которым могут взбираться виноградные лозы, на мраморных колоннах; вазы и забавные статуи, при условии, что они будут пристойными. У вас также должны быть редкие растения. /.../ Деревья должны быть выровнены и расположены равномерно, чтобы каждое дерево находилось на одной линии со своими соседями» [6, с. 42].

Большинство принципов дизайна садов итальянского Ренессанса Альберти в значительной степени позаимствовал из описаний садов вилл в Древнем Риме, сделанных Плинием Младшим. Характерная черта садов итальянского Ренессанса – наличие террас, подобных представленной на рисунке 2 схеме сада виллы Ланте. Вилла Ланте была построена в 1564–1570 годах по проекту архитектора Джакомо Бароцци да Виньола в предместье Банья (Bagnai) в 5 километрах от города Витербо в провинции Лацио.

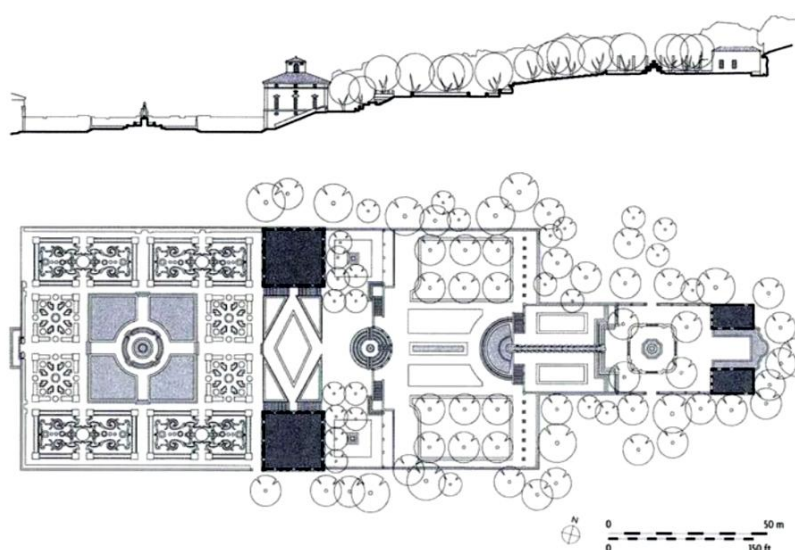


Рисунок 2 – Чертеж виллы Ланте, вид сверху и сбоку²

² Источник: [14, с. 92].



Важным элементом садов итальянского Ренессанса был единый дизайн. Подобно виллам позднеимперского периода, виллы итальянского Ренессанса проектировались вместе с садами. Сад рассматривался как продолжение здания. Внутри виллы были написаны садовые фрески, как бы переносившие сад «внутри» помещения. Единство композиции дополняли внутренние дворы и террасы, которые были спроектированы как открытые комнаты, расширяющие виллу снаружи [11, с. 79].

Также характерным признаком, унаследованным от древнеримской архитектуры, была осевая симметрия. Ось определялась входом в здание виллы. Сады итальянского ренессанса были спроектированы вдоль оси, которая проходила от входа в виллу до конца сада, и каждая сторона оси «отражала» планировку другой стороны.

Сады были дополнительно разделены дорожками, перпендикулярными главной оси, в результате чего получилась сетка из одинаковых пространств, часто квадратной формы. Эти пространства назывались «компартаментами» и обычно были обнесены низким забором или живой изгородью.

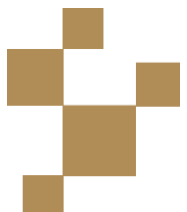
Важным элементом ландшафтной архитектуры был «секретный сад» [7, с. 120]. Поскольку ренессансные сады создавались в первую очередь для удовольствия, в них были предусмотрены скрытые от посторонних глаз локации, которые можно было обнаружить во время прогулки по саду. Обычно для создания «секретных садов» в итальянских ренессансных садах использовались неожиданные виды, гроты и тайные сады [18, с. 160].

Доминирующим цветом был зеленый, и для обеспечения круглогодичной зелени в садах итальянского ренессанса широко использовались самшит (*Buxus sempervirens*), итальянский кипарис (*Cupressus sempervirens*), лавр (*Laurus nobilis*), тис (*Taxus baccata*), розмарин (*Salvia rosmarinus*) и можжевельник (*Juniperus* spp.) [20].

Кусты и деревья высаживались не просто так, они должны были быть преобразованы в топиарии, что позволяло создавать скульптурные формы и выделить зоны сада. Целью создания топиарных объектов эпохи Возрождения было создание порядка и равновесия, олицетворяющих разумную власть человека над хаотичной природой [23, с. 970].

В этот период широко использовались скульптуры, как в саду, так и как часть благоустройства дома. Статуи римских богов, богинь и героев древности обычно использовались в качестве преднамеренного подражания древнеримским садам. Эти статуи иногда были отреставрированными аутентичными древнеримскими скульптурами.

Водные объекты были важным элементом ландшафтной архитектуры. В первую очередь это было связано с жарким климатом Италии. Но помимо чисто утилитарного использования воды для увлажнения и орошения, водные объекты играли философско-символическую роль. Они символизировали «укротенную» воду, стихию,



покоренную человеческим мастерством, полезную, красивую, облагороженную. В этот период совершенствовались методы орошения, и множество фонтанов, каскадов, ручьев, прудов подчеркивали гармонию и красоту садового пространства [26, с. 202].

В средние века растения изучались для использования в медицине. В эпоху итальянского Возрождения в изучении ботаники произошли значительные изменения, связанные с систематической классификацией растений и созданием первого ботанического сада при университете города Падуи.

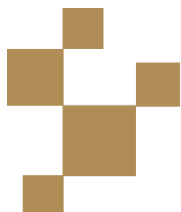
В эпоху Возрождения европейцы начали прокладывать торговые пути с Дальним Востоком и Новым Светом. Это привело к росту интереса к экзотическим растениям со всего мира, и в проектировании садов они стали широко использоваться владельцами недвижимости для демонстрации своего статуса и богатства [21, с. 405].

В эпоху Возрождения проектирование архитектурных сооружений – дворцов, вилл, а также садово-парковых форм – осуществлялось, как правило, одним и тем же зодчим. Это имело решающее значение для обеспечения безукоризненного стилевого единства между зданиями и объектами открытого пространства. Не только общее пластическое решение фасада здания, но и его конструктивно-декоративные элементы по стилистике совпадали с малыми архитектурными формами и отдельными фрагментами сада [10, с. 95].

Рассмотрим далее несколько примеров проектирования и реализации садово-парковых ансамблей эпохи Возрождения.

Одним из интереснейших садово-парковых ансамблей является вилла Медичи в Риме. На примере этого сооружения можно проследить прямую преемственность садово-паркового искусства эпохи Возрождения с древнеримскими садами. Вилла и сад расположены на холме Пинчо. В античности на этом месте простирались сады Лукулла, здесь же находилась вилла, в которой была убита императрица Мессалина.

В эпоху Возрождения участок земли в юго-восточной части бывших садов Лукулла приобрёл кардинал Джованни Риччи. Он поручил строительные работы флорентийцу Нанни ди Баччо Биджо (Нанни Липпи), но архитектор умер в 1568 году, до завершения работ. Строительство продолжал сын Нанни – Аннибале Липпи в 1570–1574 годах. В 1576 году склон Пинчо приобрёл кардинал Фердинанд I (великий герцог Тосканы). Он поручил Бартоломео Амманнати завершить строительство и создать парк в модном тогда стиле маньеризма. Сад виллы Медичи разделен на шестнадцать квадрантов и шесть клумб согласно рациональной планировке, принятой в ботанических садах итальянского типа. Между квадрантами на одинаковом расстоянии друг от друга возвышаются гермы – четырёхгранные столбы, увенчанные скульптурными



головами и названные так по имени бога Гермеса, покровителя путников [15, с. 18]. Центральные аллеи ведут от так называемой лоджии Клеопатры (название лоджии связано со скульптурой Спящей Ариадны, которую первоначально приняли за египетскую царицу) до статуи Богини Рима, покровительницы Вечного города (см. рисунок 3).

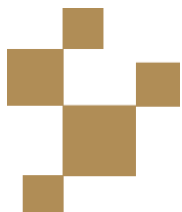


Рисунок 3. Вилла Медичи в Риме (1576 г., арх. Бартоломео Амманнати).

Вилла Медичи во Фьезоле представляет собой старейший ренессансный сад, существующий до сих пор в более или менее первоизданном виде. Построенная в 1475 году, она является прекрасным примером сада на склоне холма. Вилла была построена на холме с террасными садами с видом на Флоренцию в строгом соответствии с принципами Альберти, регламентирующими строительство вилл и планировку сада [6, с. 42]. С 2013 года территория виллы в Тоскане охраняется как часть объекта всемирного наследия ЮНЕСКО «Виллы и сады Медичи» (см. рисунок 4).



Рисунок 4. Вилла Медичи во Фьезоле (Тоскана, 1457–1470 гг., арх. Микелоццо ди Бартоломео).



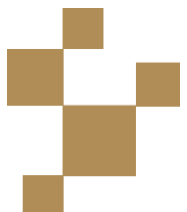
Вилла Д'Эсте расположена в Тиволи. Вилла была построена по заказу кардинала д'Эсте в период позднего Возрождения в 1572 году. Роскошный и обширный по размерам сад площадью 4 гектара спроектировал архитектор Пирро Лигорио. Террасная часть сада поднималась к вилле на высоту почти 50 метров и завершалась аллеей Ста фонтанов. Основным композиционным акцентом выступал Овальный фонтан с каскадом, вода из которого падала полукруглой стеной в аналогичный по форме овальный бассейн. Территория этой виллы на склоне холма располагает обширными водными объектами и включает в себя 51 фонтан, 398 фонтанчиков, 364 струи воды и 64 водопада. Особо следует отметить фонтан, созданный по образцу древнего Рима (см. рисунок 5).



Рисунок 5 – Вилла д'Эсте в Тиволи (1572 г., арх. Пирро Лигорио).

Сакро Боско – сад, расположенный в Бомарцо. Этот сад изменил тенденции предыдущих садов эпохи Возрождения, в которых отсутствовала осевая планировка или симметрия. Это важный пример стиля «маньеризм», который стал популярным в последние годы Ренессанса, когда художники эпохи Возрождения отошли от стремления к равновесию и красоте и начали создавать более причудливые и фантастические сюжеты. Этот сад знаменит множеством статуй и гротов, расположенных, казалось бы, случайным образом.

Вилла Боргезе расположена в Риме. Была построена в 1606 году кардиналом Сципионе Боргезе с целью превращения виноградников поместья в ландшафтный сад, пригодный для нового использования в качестве виллы для проведения вечеринок. За последние 400 лет сады были расширены, и теперь они открыты для посещения, образуя третий по величине общественный парк в столице Италии.



Вилла Ланте – этот сад является еще одним примером стиля маньеризм. Сады были построены по заказу кардинала Гамбары архитектором Джакомо да Виньола и отражают историю первородного греха: потерянного и вновь обретенного рая, представленную водой [22]. Вода течет по центральной оси сада и проходит через различные состояния, спускаясь с лесистой «босхетто», где природа контролирует ее форму, представляя собой золотой век человеческой невинности и изобилия природы [16]. В конце концов сад «перетекает» в богато украшенные водные цветники, олицетворяющие идею о том, что человек должен жить среди природы, выращивая свой сад и развивая интеллект [14].

Садовый стиль эпохи Возрождения в Италии со временем превратился в стиль барокко, который был менее натуралистичным и делал больший акцент на великолепии. Итальянский садовый стиль как современная концепция в основном основан на эстетике дизайна, разработанной в период Ренессанса.

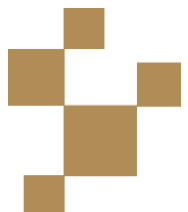
Для проектирования садов и парков эпохи Ренессанса характерны особенности, связанные с планировкой, использованием рельефа, подбором растений и декором. Планировка была основана на регулярности и осевом принципе. Сады были замкнутыми и строились на внутренних композициях. В период позднего Возрождения в планировке преобладали четкие геометрические формы: прямые линии пешеходных дорожек и аллей расчленяли пространство на квадраты, треугольники, правильные многоугольники. Главная продольная ось проходит через вход поперёк террас, перпендикулярно ей направлены поперечные оси. Композиционные узлы – дом, партер, фонтаны и другие архитектурные сооружения – размещались по этим осям, на их пересечении или завершении.

Преобладали открытые композиции, когда внутренний интерьер переходил во внешние элементы, что позволяло раскрыть идею сада и дома как единого гармоничного пространства. Связь с окружающим сад ландшафтом осуществлялась с помощью одного или нескольких внешних видов, включённых в обзор с внешних точек сада.

Типичный элемент – «секретный сад» или «сюрприз» – павильон, изолированный участок или небольшой сад, предназначенный для отдыха.

Также особенностью сада эпохи Ренессанса было террасное расположение. Сады располагались на террасированных склонах. Террасы в виде подпорных стен, облицованных камнем, украшенных нишами, скульптурой, гrotтами и увенчанных балюстрадой, составляли структурную основу сада.

Связь между террасами осуществлялась с помощью системы лестниц, мостов и пандусов. В садах позднего Ренессанса лестницы



стали важным планировочным элементом: они включались в осевую композицию сада, подчёркивая архитектуру дома, направляли движение.

Сначала перспектива сада строилась параллельно склонам, позднее – главным образом, поперёк склона, пронизывая весь ансамбль и раскрывая далёкие виды.

При проектировании садово-парковых ансамблей необходимо было учитывать разнообразие растительности. В аллеях высаживали платаны и дубы, в качестве акцентов – кипарисы. Для создания зелёных стен применяли самшит, мирт, лавр, тис, тую. Из самшита устраивали узорчатые бордюры и арабески в партерах. Практиковалось использование листопадных пород: тополя, каштана, ильма, маслин. Из хвойных пород – сосны, которые в основном высаживались группами. В декоративных кадках высаживали цитрусовые. Для пергол применяли вьющиеся розы, плющи, виноград. Цветочный декор был сдержанным, но в ассортименте встречались многочисленные виды луковичных, ирисы, лилии, гвоздики, фиалки, розы и др. Были популярны зелёные лабиринты – кусты, из которых они состояли, были очень густыми и выше человеческого роста. Живые изгороди из тёмно-зелёного самшита, лавра, мирта или красного барбариса окружали сад по внутренней стороне ограды и делили пространство на отдельные «комнаты» или «кабинеты». Вечнозелёным кустарникам и деревьям придавали правильные геометрические формы. Гладкая поверхность подстриженного дёрна, живые изгороди из вьющихся растений, перпендикулярные к идеально ровной поверхности травы, – всё это создавало торжественный и в то же время живописный вид сада.

Важным элементом были водные устройства. Разнообразные по форме фонтаны создавали эффект движения скульптурных групп, а цветники напоминали причудливые вышивки. Вода, взятая в трубы, направлялась с верхних частей склонов в различные точки сада, где вздымалась в фонтанах, ниспадала в каскадах, разливалась в плоских бассейнах.

Скульптуры в стиле Древней Греции и Древнего Рима не были чисто декоративными – они создавали историческую перспективу, важную для эпохи Ренессанса, символизировали связь с античным периодом.

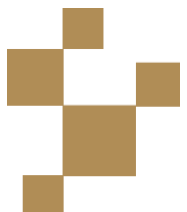


ЛИТЕРАТУРА

1. Боговая И. О., Фурсова Л. М. Ландшафтное искусство. – М. : Изд. МГУЛ, 2003. – 288 с.
2. Дымова С. С., Петухова А. О. Сады как отражение культурных ценностей разных эпох // Бизнес и дизайн ревю. – 2025. – № 2 (38). – С. 70–75.
3. Котелевский С. С., Рязанцева Т. А., Деденко Т. П. Садово-парковое искусство как отражение картины мира // Фундаментальные и прикладные научные исследования: инноватика в современном мире. – 2019. – С. 26–31.
4. Кочеткова Е. С. Ars vs. natura: маньеристическая теория искусства и сады Италии XVI–XVII вв. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2008. – № 2. – С. 92–104.
5. Куролентко А. В. Ретроспектива мирового садово-паркового искусства // Молодежный вестник ИрГТУ. – 2019. – Т. 9. – № 2. – С. 66–76.
6. Леон Баттиста Альберти // История культуры стран Западной Европы в эпоху Возрождения / под ред. Л. М. Брагиной. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 40–43.
7. Махо О. Г. Студиоло и внутренний сад в резиденции правителя эпохи Возрождения // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 4. – С. 115–122.
8. Молодкина Л. В., Моисеева Е. М., Артемова Т. В. Ландшафтная архитектура сквозь призму истории и современности: эстетический анализ // Образование. Наука. Научные кадры. – 2025. – № 2. – С. 258–268.
9. Селетков Н. С., Вяликов И. Л., Воробьева А. М. Особенности формирования территорий ботанических садов как ландшафтных объектов // Современные тенденции в строительстве, градостроительстве и планировке территорий. – 2023. – Т. 2. – № 4. – С. 115–126.
10. Слинкова А. В. Исторические предпосылки возникновения современного многоуровневого озеленения // Инновационные научные исследования: теория, методология, тенденции развития. – 2023. – С. 183–195.
11. Теодоронский В. С., Боговая И. О. Объекты ландшафтной архитектуры. – М. : Изд. МГУЛ, 2003. – 475 с.
12. Теодоронский В. С., Жеребцова Г. П. Озеленение населенных мест. Градостроительные основы. – М. : Академия, 2010. – 400 с.
13. Цзюнь Л. Анализ эффективности просветительской деятельности на примере садово-паркового искусства: развитие пространственного мышления // Этносоциум и межнациональная культура. – 2024. – Т. 7. – № 193. – С. 84–90.
14. Adorni B. The Villa Lante at Bagnaia // The History of Garden Design. The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day / Ed. by M. Mosser, G. Teyssot. – London, 1991. – P. 91–95.
15. Azzi Visentini M. Il paesaggio delle Ville Venete tra ragione e sentimento. Paesaggi di villa. Architettura e Giardini nel Veneto / Rallo G., Cunico M., Azzi Visentini M. (Eds.). – Venice : Marsilio, 2015. – P. 12–27.
16. Cantoni A. et al. La Villa Lante di Bagnaia. – Milano, 1961.
17. Comito T. Renaissance gardens and the discovery of paradise // Journal of the History of Ideas. – 1971. – Vol. 32. – № 4. – P. 483–506.



18. Dix B. Experiencing the past: the archaeology of some Renaissance gardens // Renaissance Studies. – 2011. – Vol. 25. – № 1. – P. 151–182.
19. Gharipour M. (ed.). Gardens of Renaissance Europe and the Islamic Empires: encounters and confluences. – Penn State Press, 2017.
20. Grevel J. P. Mit Gott im Grünen: Eine Praktische Theologie der Naturerfahrung. Habilitationsschrift. – Frankfurt (Main) : Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.
21. Harutyunyan M. Exploring the rich tapestry of gardens and parks: A journey through history, education, and artistic expressions // Indonesian Journal of Multidiciplinary Research. – 2023. – Vol. 3. – № 2. – P. 403–416.
22. Lazzaro-Bruno C. The Villa Lante at Bagnaia. Ph.D. Dissertation. – Princeton : Princeton University, 1974.
23. Mileto C., Vegas F. An Italian Renaissance Garden Through the Centuries: A Methodology for Its Study, Evaluation and Valorisation // Land. – 2025. – Vol. 14. – № 5. – P. 970.
24. Rallo G. Le acque, la campagna e i sistemi di villa nel Veneto. Bellezza e Produttività nel Giardino e nel Paesaggio Rurale Italiano / Pietrogrande A. (Ed.). – Padova : Leo S. Olschki, 2024. – P. 45–56.
25. Rosci M. Ville rustiche del Quattrocento veneto // Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. – Vicenza : Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", 1969. – P. 79–93.
26. Szafrńska M. Place, time and movement: a new look at Renaissance gardens // Studies in the history of gardens & designed landscapes. – 2006. – Vol. 26. – № 3. – P. 194–236.



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

**RENAISSANCE GARDEN AND PARK DESIGN:
ON THE DEVELOPMENT OF THE RENAISSANCE STYLE**

ANNOTATION. Renaissance garden and park design inherited characteristic features of Roman landscape architecture. Layout, use of terrain, plant selection, and ornamentation were all grounded in Roman traditions. The axial composition of the enclosed garden followed clear geometric patterns in plan. The key compositional elements — the house, parterres, and other structures — were arranged along the main longitudinal axis, at its intersections with transverse axes, or at the terminal points of the axes. Interiors were visually and spatially connected to exterior elements, creating a unified harmonious whole. External landscapes were incorporated into the sightlines and thus became part of the garden space. Typical components included "secret gardens," terraced layouts, a system of passages, a wide variety of plantings, hedges, water features, and antique-style sculptures.

KEYWORDS: Renaissance, landscape architecture, garden and park design, Renaissance style, design.

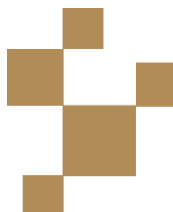


ШАМАНИЗМ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

АННОТАЦИЯ. Современная синология придерживается мнения, что шанские ваны не являлись шаманами, аргументируя этот факт отсутствием в деятельности лидера основополагающей функции шамана – экстаза, которой и действительно у него нет. На самом деле отсутствие указанного шаманского состояния у древнекитайского лидера, не может являться определением шаманизма, если учитывать цель ритуального акта, а не способы его достижения. Принимая во внимание значительную схожесть функций шамана и вана, автор работы основывается на предположении, что иньские ваны являлись прямыми потомками шаманов, выполняя те же функции, наряду с множественными другими, в отличие от более узкой деятельности шамана. Этому убеждению способствует декоративное оформление ритуальных предметов эпохи металла с использованием зооморфных фигур, как прообраз «духов – помощников», имеющих последующую долгую историю интерпретаций в искусстве и культуре Китая, в виде священных зооморфных духов китайской мифологии и являющихся основным символом верховной власти, в том числе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Древний Китай, искусство древнего Китая, семантика древнекитайского орнамента, Тао-те, мифология древнего Китая.





овременная¹ синология придерживается мнения, что шанские ваны не являлись шаманами, аргументируя этот факт отсутствием в деятельности лидера основополагающей функции шамана – экстаза, которой и действительно у него нет.

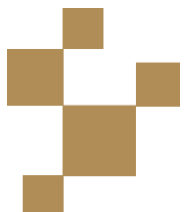
На самом деле отсутствие указанного шаманского состояния у древнекитайского лидера, не может являться определением шаманизма, если учитывать цель ритуального акта, а не способы его достижения.

Согласно точке зрения, приведённой в 5-м томе энциклопедии «Духовная культура Китая. Философия», «дискуссия о роли шаманизма в обществе Шан-Инь длится уже не одно десятилетие и пока еще далека от завершения. Популярность концепции “иньского шаманства” весьма высока (правда, главным образом, в западных и японских академических кругах; в китайской исторической науке эта теоретическая проблематика все еще не столь актуальна), а в число ее сторонников входят такие авторитетные исследователи, как Акацука Киёси и Чжан Гуанчжи. Акацука определяет иньских шаманов как лиц, владевших магической техникой, позволявшей им перемещаться между миром людей и миром духов и воздействовать на ход земных событий посредством мистической силы, которую они обретали в ходе контактов с духами и божествами. По мнению Акацука, разделяемому многими другими синологами, для обозначения таких магов в надписях на гадательных костях употреблялся особый иероглиф крестообразной формы, идентифицируемый со словом «у» («шаман», «шаманка»), которое широко используется в классических письменных источниках древнего Китая» [8, с. 323].

Профессор Роберт Бегли рассуждает: «Часто выдвигалось мнение, что цари Шан были шаманами. Например, на филологических основаниях было доказано, что слово wang (царь) было связано с такими словами, как wang (истощенный, искалеченный) и kuang (сумасшедший), причем оба эти состояния считались характерными для шаманов. Мотивы на ритуальных бронзовых изделиях Шан были приняты как изображения животных, связанных с шаманом; и большое внимание было уделено восточным чжоуским ссылкам на роль, которую играли шаманы при дворах ранних правителей, некоторые из которых, как говорили, были очень близки к ним». [7, с. 262].

Интересна точка зрения Д.Н. Кейтли: анализ мантической стороны ритуала бинь, в ходе которого представленные имперсонаторами (чиновниками в специальной личине) предки вана являлись ко двору, позволяет Д.Н. Кейтли обосновать отрицательную позицию относительно концепции «царского шаманизма» в шанском Китае. «Кто ввел шаманизм в шанском Китае? – спрашивает Кейтли. – Археологи,

¹ В конце прошлого столетия в части мировой синологии произошел отход от «теории китайского шаманизма», была поставлена под сомнение применимость термина «шаманизм» к шанскому ритуалу.



искусствоведы и филологи XX в. Что такое шанский шаманизм? Современный антропологический вариант формулы ван цзы шэн и (букв. "созерцая иероглифы, извлекать [из них] смысл", т. е. определять смысл непонятной фразы путем комбинации значений, составляющих ее иероглифов). Когда шанский шаманизм достиг высшей стадии развития? В книгах и статьях западных синологов 70-х и 80-х годов XX в.» [8, с. 130]

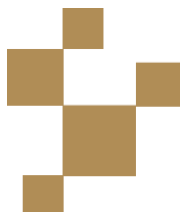
По его мнению, значение знака «бинь²» (賓) – «развлечение, прием гостей». В ходе ритуала «бинь» правитель (ван) устраивал приемы для духов предков, которые были представлены специальным человеком (имперсонатором), либо духи приходили по просьбе вана.

Важной частью ритуала было угощение, приготовленное для духов, которое поглощалось именно имперсонатором. Это подчёркивает, что «бинь» был скорее церемонией гостеприимства и почитания предков, а не шаманским обрядом.

Д.Н. Кейтли акцентирует внимание на том, что ритуал, о котором идет речь, обладает трансцендентным характером³ и отличается от традиционного шаманизма. В этом ритуале отсутствуют элементы, характерные для шаманского экстаза: не использовалось вино, ван не впадал в транс, не совершал путешествий на Небо (тянь, 天) и не испытывал одержимости духом предка. Более того, в этом контексте нет никаких признаков сексуальной связи между ваном и духом, что также подчеркивает отличие данного ритуала от шаманских обрядов. Таким образом, угощение с духами предков само по себе не является достаточным основанием для отнесения практики к шаманизму. Ритуал подчеркивает свою уникальность и специфику, которая, несмотря на наличие духовных элементов, не вписывается в традиционные рамки шаманизма.

² Ритуал «бинь» (賓), в котором принимали участие, помимо вана, колдуны и шаманы – «У» (巫) и «Си» (覡), а именно они вследствие установленного контакта (с духами) точно знали о правильности проведения ритуала. Так, в энциклопедии «Духовная культура Китая. Мифология. Религия» находим: «Еще в конце XIX в. европ. учеными (J.M. de Groot) была высказана точка зрения, что ведомство, описанное в "Чжоу ли", есть проявление общей для древнего Китая и весьма специфичной религиозной системы, для обозначения которой был предложен термин "уизм". Вначале эта система рассматривалась в контексте анимистических верований и в качестве типологического аналога жречества. В 30-х гг. прошлого века появилась квалификация уизма как варианта шаманизма, быстро приобретшая всеобщее признание в научных кругах. К шаманам стали относить не только собственно У, но и правителей, гл. основанием для чего служило предположение, что для общения с духами предков и другими божествами они входили в состояние транса. Уверенность в типологич. близости уизма к шаманизму сохраняли и те специалисты-религиоведы (М. Eliade), кто признавал, что У, имея власть над духами и служа посредниками между божеств и человеческим мирами, не есть то же самое, что шаманы» [9, с. 639].

³ «Ху изготовил драгоценный жертвенный сосуд гуй, которым воспользуется, чтобы принимать прежде живших просвещенных людей, которые, находясь при дворе (Верховного) владыки, поднимаются вверх и нисходят вниз, отдавая потомкам великие благие повеления (No 338)» [8, с. 256].



Д.Н. Кейтли соглашается с тем, что прикосновение вана считалось целительным, однако «позднешанские ваны были шаманами настолько же, насколько папы эпохи Возрождения – чудотворцами». Разумеется, эти возражения не снимают с повестки дня проблему шанского шаманизма. Возможно, полагает автор, шанские ваны и были отдаленными наследниками южной шаманской традиции. «Однако им удалось достаточно основательно оттеснить подлинный шаманизм, искусно манипулируя доставшейся им харизмой шаманов в целях государственной консолидации» [9, с. 130].

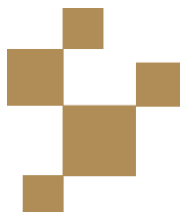
Согласно высказыванию Крюкова В.М. теорию «царей – шаманов» разделяет, хотя и с некоторыми оговорками, известный американский историк и археолог Чжан Гуанчжи. Основу его аргументации составляет тот общепризнанный факт, что в иньском обществе ваны обладали широкими культовыми полномочиями, некоторые из которых находились в их исключительном ведении (например, право на интерпретацию результатов гадания). Они непосредственно участвовали во многих магических церемониях, подобных экстатическому обряду вызывания дождя, толковали сны и т. д. Особый интерес у Чжан Гуанчжи вызывает ванский ритуал бинь, о котором постоянно упоминается в гадательных надписях. Церемония, обозначенная знаком бинь (в западножоуской эпиграфике он используется как термин дарения и в значении «принимать гостей»), представляла собой жертвенный ритуал, в ходе которого правитель встречался с духами предков [4, с. 170].

Современное представление о шамане, как о человеке «не от мира сего» не совсем оправдано, и зачастую шаманы являются главными хранителями устного эпического творчества, своеобразными «специалистами» в знаниях человеческой души, устройстве мира, обладая множественными возможностями и техниками.

Отличие шамана от одержимого в том, что он может управлять духами, налаживать контакты с умершими, демонами и «духами природы», при этом не становясь их орудием⁴.

Он является посредником между миром мертвых и живых, между богами и духами. Одним из серьезных условий отбора в кандидаты на роль шамана является физическое и психическое страдание,

⁴ Мирча Элиаде пишет: «Поэтический словарь якутского шамана включает 12000 слов, тогда как общеупотребительный язык – единственный, которым пользуется остальная часть общества, – составляет всего 4000 слов). Хранителем легенд и поэтом-песенником, религиозных и народных традиций, прорицателем, жрецом и даже врачом у казахов и киргизов является шаман. Согласно Кох-Грюнбергу «шаманы у таулипангов (Южная Америка) обычно люди интеллигентные, иногда хитрые, но обычно обладающие большой силой духа, поскольку во время подготовки и выполнения своих функций они должны проявлять невероятную энергию и самообладание». У винту передача и совершенствование знаний находится в руках шаманов. Интеллектуальные усилия даякского пророка-шамана огромны и указывают на значительно более высокие, чем у большинства, умственные способности. То же наблюдение относится и к африканскому шаманизму вообще» [6, с. 23].



при котором достигается магическая сила индивидуума, дающая ему исключительное преимущество в бесстрашии перед потусторонним миром и влияние на духов. Способом связи с духами является психологическое и эмоциональное состояние – экстаз, являющийся особым, психическим состоянием шамана, в котором он способен как бы увидеть мифологический мир и пребывать в нём какое-то время; этот мир имеет чёткую структуру и населён богами и духами.

Исследование не предусматривает описание множества техник и приемов шаманов для вхождения в транс, ограничиваясь лишь общей информацией, но с некоторым уточнением в том, что для многих культур шаманский экстаз является не столько трансом, сколько «состоянием вдохновения». Шаман как бы находится вне себя⁵, но не в бессознательном состоянии⁶.

Цель этого состояния – общение с духами, способ достижения – особенное психическое состояние⁷.

Образ шамана вписывается в определённые рамки: это человек, избранный (чаще духами или богами), имеющий право и способность влиять на духов, либо унаследовавший «профессию», либо получивший сакральные возможности через испытания, которые способствовали возникновению особой психической силы – ещё одной отличительной черты шамана. Магическая сила шамана⁸, вероятнее всего, лежит в основе понимания⁹ силы дэ (德)¹⁰, трансформированной¹¹

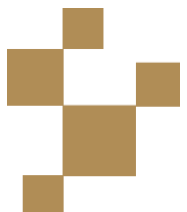
⁵ И все же среди множества интересных способностей шамана выделим только те, на которые необходимо обратить внимание для исследования. Первым будет вопрос о выборе кандидатуры в шаманы. Несмотря на широкий ареал распространения шаманизма и культурные различия в деталях отбора, Мирча Элиаде выделяет два основных принципа: наследственную передачу профессии и природное призвание. Кроме того, известны случаи добровольного становления шаманом или избрания по воле рода, однако такие шаманы считаются более слабыми по сравнению с теми, кто унаследовал статус или был призван духами [6, с. 14].

⁶ Там же: «Независимо от метода отбора, кандидат признается шаманом только после наставления двойного порядка: 1) экстатического (сны, трансы и т. д.); 2) традиционного (шаманские техники, имена и функции духов, мифология и генеалогия рода, тайный язык и т. д.). Это двойное наставление, даваемое духами и старыми наставниками – шаманами, равнозначно посвящению. Иногда посвящение является публичным и само по себе составляет автономный ритуал» [6, с. 14].

⁷ Цитирование М. Элиаде: «Эти обряды и мифы посвящения включены в намного более общие верования относительно способности знахарей достигать Неба при помощи веревки, ленты, просто полета или подъема по ступенькам спиральной лестницы. Многие мифы и легенды говорят о первых людях, которые возносились на Небо, взбираясь на дерево: у предков маров был обычай восхождения на Небо и нисхождения с него именно по такому дереву. У вираджуров первый человек, сотворенный Всевышним Существом, Баяме, мог входить на Небо сначала по горной тропинке, а затем – поднимаясь по ступенькам вплоть до Баяме, как это делают знахари вурунджеров и вотдjobалуков сей день» [6, с. 78].

⁸ Крюков М.В. признает правоту тех исследователей, которые отмечают сходство между древнекитайским дэ и бытовавшей в первобытных и архаических культурах категорией магической силы, подобной мана [4, с. 268].

⁹ Согласно Крюкову М.В.: «Наряду с идеей моральной чистоты он заключал в себе принцип сакрального могущества и в некоторых отношениях напоминал бытовавшие во многих



в определение мандата Неба (天命) в чжоускую эпоху. К основным атрибутам шаманской силы относятся зооморфные «духи – помощники». Видя их, разговаривая с ними, умоляя и упрашивая, он контролирует часть из них, и те, которые ему помогают, считаются его «духами – покровителями»¹².

Борооро делит шаманов на два класса, зависящих от источника получаемой силы: первый – от демонов¹³, второй – от душ умерших предков или от шаманов. Древнекитайский ван свою магическую силу получает от предков, а позднее, в эпоху Чжоу – от благих поступков. Чаще всего шаман сам должен заботиться о своих «духах – помощниках», и если он этого заслуживает, то они появляются у него по собственной воле. Из этого следует, что ни один шаманский сеанс не может происходить без участия «духов – покровителей» и «духов – помощников»¹⁴.

архаических культурах понятия магической силы, вроде океанийской мана. Наиболее адекватным переводом для него является «благая сила» или «благой дар» (буквально – «благодать»)» [4, с. 39].

¹⁰ Там же: «Более поздняя трансформация дэ обрастает более сложным понятием и несет в себе моральный контекст, в раннечжоуской идеологии дэ рассматривалось как магическое могущество и моральный авторитет, позволяющее контролировать ход событий на четыре стороны света, и его утрата несла потерю права управления империей, что и было продемонстрировано при низвержении иньской династии» [87, с. 268].

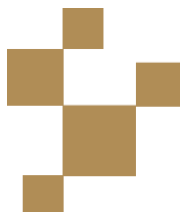
¹¹ В заметке в работах М. Элиаде упоминается, как некий австралийский шаман из племени яральде (Нижний Меррей) описывает ужасы видения духов и мертвых во время посвящения: «Когда ляжешь и будешь ждать этих видений, и когда они к тебе придут, то будет очень страшно, но ты ничего не бойся. Мне трудно их описать, хотя они есть в моем разуме и в моей миви (психическая сила); и я мог бы перенести их переживание и на тебя, если бы тебя предварительно хорошо подготовить» [6, с. 52].

¹² Как отмечает М. Элиаде, «у сибиряков и алтайцев они могут быть в облике медведей, волков, оленей, зайцев, всякого рода птиц (особенно гуся, орла, совы, вороны и т. п.), больших червяков, призраков, духов деревьев, земли, домашнего очага и т. п. В Южной Америке и других регионах духи-помощники представлены в различных видах: души предков-шаманов, духи растений или животных. Этот список может быть очень большим. Согласно Карьялайнену, количество духов-помощников васюганского шамана может быть различным, однако обычно их семь» [6, с. 54].

¹³ Мирча Элиаде пишет: «И вот, в некоторых видениях появляются злые духи, в других – что-то похожее на змей, иногда что-то напоминающее лошадей с человеческими головами, а в некоторых видениях – духи злых людей, подобные всепожирающему огню. Увидишь, как горит твое жилище, как текут ручьи крови; будет буря, молнии и дождь, земля будет сотрясаться, горы – шататься, воды – бурлить, а те деревья, которые еще будут стоять, согнутся от ветра. Но не пугайся. Если встанешь, то не будешь видеть этих картин; но когда ляжешь снова, увидишь их, но только если не слишком будешь их бояться; иначе оборвется ткань (или нить), к которой подвешены эти картины. Возможно, ты увидишь идущих к тебе мертвых и услышишь звон их костей. Если ты увидишь и услышишь все это без страха, то уже никогда больше не будешь бояться. Эти умершие больше не появятся, поскольку твоя миви станет слишком сильной. И ты станешь могущественным, потому что ты увидел этих умерших». Действительно, знахари могут видеть духов умерших возле их гробов и без труда ловить их. Тогда эти духи становятся их помощниками, и во время шаманского лечения знахари высылают их на большие расстояния, чтобы отыскать заблудшую душу больного, которого они лечат» [6, с. 52].

¹⁴ У него же: «Роль животного-духа в обрядах посвящения, а также в мифах и легендах о путешествиях героя в иные миры совпадает с ролью души умершего в инициационной "одержимости" шамана. Однако мы отчетливо видим, что сам шаман "умирает" (или





Это, собственно, полностью согласуется с декоративной инкрустацией ритуальных атрибутов в эпоху металла в Китае, которая насыщена зооморфными образами, являющимися изображениями «духов – помощников», представляющих силу и статус шамана¹⁵. Большинство духов и «духов – союзников» имеет облик животных, но существует определенная разница между духом в облике животного, духами предков и духами природы, а существа, изображенные на церемониальной утвари, имеют своеобразное символическое присутствие во время ритуального акта.

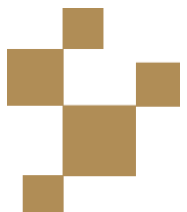
Достаточно сложным является вопрос возникновения власти вана (вождя) в эпоху перехода от первобытности к ранним цивилизациям, как именно формировалось социальное разделение общества, кто мог стать вождем, а позднее – ваном, и какие общие черты роднят его с шаманом.

Шанский ван, являясь единственной сакральной персоной древнего общества, обладал властью, не по причине индивидуально-особенных качеств, он был представителем своего обожествленного рода, наследником престола, первосвященником, хранителем¹⁶ культурных традиций, человеком, имеющим магическую силу и дар коммуникации с потусторонним миром, основными функциями которого были: управление, ритуал и война. «Иньская государственная религия убедительно обосновывает место правителя в системе мироздания (потомок верховного божества и повелителя всего сущего) и его полномочия духовного иерарха страны (поклонение собственным предкам). Такое осмысление фигуры правителя делает излишним

становится животным-духом, богом и т. д.), чтобы проявить свою действительную способность вознесения на Небо или нисхождения в преисподнюю» [6, с. 57].

¹⁵ У эскимосов Аляски более сильным является тот шаман, у кого больше духов – помощников. Точное количество духов различно в разных культурах, и в задачи этой работы не входит их полное описание. Мирча Элиаде пишет: «Она дала мне трех помощников: это ярга (пантера), доонто (медведь) и амба (тигр), которые посещают меня в снах и появляются тут же, как только я их призываю, когда шаманю. Если один из них отказывается прибыть, аяями принуждает его к этому; но говорят, что есть такие, которые противятся даже ее приказам. Когда я шаманю, аяями и духи-помощники овладевают мною: проникают в меня, как дым или влага. Когда аяями во мне, то именно она говорит моими устами и всем руководит» [6, с. 45].

¹⁶ Заметка М. Элиаде: «Духи-помощники в образе животных играют существенную роль в начале шаманского сеанса, т. е. в подготовке экстатического путешествия в Небеса или в преисподнюю. Обычно их присутствие проявляется в имитации шаманом криков или поведения животного. Тунгусский шаман, у которого духом-помощником является змея, старается во время сеанса изобразить движения змеи; другой, у которого в качестве сивен служит вихрь, соответственно и ведет себя. Животное-покровитель бурятских шаманов называется хубилган, что можно перевести как «метаморфоза» (от хубилху – «изменяться», «приобретать иную форму»). Иными словами, животное-покровитель не только позволяет шаману перевоплощаться, но и является в некотором смысле его «двойником», alter ego. Последний является одной из душ шамана, «душою в облике животного» или, точнее, «душою – жизнью». Шаман сражается в облике животного, и если его alter ego погибнет в схватке, то шаман также должен умереть» [6, с. 56].



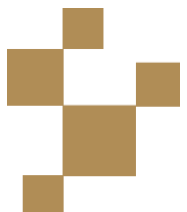
жреческое сословие. Никаких следов такого сословия, находящегося вне властных органов, в структуре иньского общества не прослеживается. Типичные для других регионов древнего мира жреческие обязанности (совершение жертвоприношений, ведение записей и т. д.) возлагались на членов царствующего дома, знать и специальных чиновников» [9, с. 93].

Статус первосвященника давал право говорить с богами, духами, предками, проводить и строго соблюдать правила религиозного ритуала, а также осуществлять священную обязанность жертвоприношений. Существовало множественное количество различных обрядов, в том числе указывающих на особые функции вана, к таким относились забота об урожае и некоторые другие хозяйственные обряды. «[Если] ван поедет ловить рыбу – будет удача; если ван не поедет ловить рыбу – удачи не будет» [2, с. 184].

Забота об урожае взаимосвязана с другим не менее важным видом деятельности – ритуалом первой вспашки. Согласно Васильеву Л.С. указание на него можно найти в надписях такого содержания: «В Шан получен урожай, на восточных землях получен урожай, на южных землях получен урожай, на западных землях получен урожай, на северных землях получен урожай». «Как обстоят дела с урожаем [там-то]?», «В Цзин получен урожай», «[Там-то] собрали урожай», из чего следует что интерес вана к урожаю, очень высок» [2, с. 172]. Не получая обязательных налоговых выплат и взносов, чем же объясним заметный интерес вана к сельскохозяйственным нуждам? Большое количество записей говорит о том, что ван выступает в роли символа удачного сбора урожая, и не потому, что без него невозможно было бы сделать полевые работы, а именно из-за того, что ван являлся гарантом удачного завершения всего процесса сельскохозяйственных работ¹⁷. «Если ван отправится сеять просо – получим урожай; если ван не пойдет сеять просо – не будет урожая»; «[Не пора ли] идти вану сеять просо на южное [поле]?»; «[Не пора ли] вану направиться собирать урожай в... третий месяц?»; «Ван направился собирать урожай на поле цзе» [2, с. 184].

То же самое можно отнести и к другим видам хозяйственной деятельности, например, обряду шелкопряда, проводимого ваном и его супругой. В начале земледельческого сезона правитель лично вспахивал часть ритуального поля, тем самым благословляя новый урожай

¹⁷ При описании обрядов иньской эпохи необходимо внести поправку: шанские гадательные и более поздние надписи на бронзе не могут показать ясную религиозно-церемониальную картину данной эпохи, но дают уверенное представление, что одним из основных государственных занятий помимо войн и хозяйственных забот являлось детально разработанное проведение священных обрядов, ритуалов жертвоприношений и гаданий. Иньцы верили в то, что в некоторых избранных божествами людей могли вселяться духи умерших, посредством чего они могли знать строгие правила исполнения религиозного обряда, и в случае его успешного проведения достигалась полная гармония верхов и низов, небесные божества и предки могли быть благосклонны к мольбам и судьбам людей.



и указывая на нужный день начала сельскохозяйственных полевых работ. Культ, несомненно, являлся очень древним, имея прочную связь со знанием календаря, относящегося, если так можно сказать, к первоначальной ступени изучения естественных наук о земле. Это обстоятельство объясняет культовую значимость вана в сельскохозяйственных¹⁸ делах общества, что в свою очередь может указывать на причины выбора той или иной персоны, претендующей на роль вождя. Владея ценным изобретением – календарем, который, по сути, является одним из первоначальных подходов в осмыслении мирового пространства, лидер обладал знаниями, от которых зависело благополучие древнего общества¹⁹.

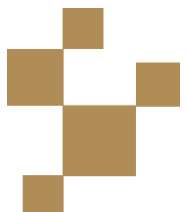
Одним из способов общения с богами или видом обратной связи с ними для вана служил обряд гадания²⁰. Древний Китай был регионом высокоразвитой гадательной культуры, а его правителя можно считать «царем мантики».

Другим коммуникативным ритуалом являлся ритуал бинь, который, по сути, был нечто средним между жертвоприношением или приемом

¹⁸ Согласно «Чжоу-ли» обряд первовспашки в древнем Китае держался достаточно долго, а его значимость хорошо передают слова ханьского императора Вэнь-ди (179–157 гг. до н. э.): «В первой луне весны в день (24-й день цикла), в указе (императора) было сказано: «Земледелие – это основа (жизни) Поднебесной. Поэтому при поднятии моих земель я сам возглавлю вспашку, чтобы в изобилии преподнести зерно храму предков» [1, с. 384].

¹⁹ Заметка в энциклопедии «Духовная культура Китая. Мифология. Религия»: «Царские усыпальницы и многие захоронения знати содержат в себе останки сопогребенных людей разного пола и возраста и в кол-ве от неск. десятков до неск. сотен (напр., 400 скелетов в усыпальнице У-дина). Останки обычно расположены возле погребальной камеры (по четырем сторонам света от нее) и в проходах. В нек-рых случаях черепа помещены отдельно от скелетов и могут образовывать подобие групповых композиций. В той же усыпальнице У-дина находилось 59 обезглавленных скелетов, лежавших группами в 11 рядов. Еще 73 черепа, разделенных на 27 групп, располагались вдоль проходов. Не исключено, что расчлененные тела означали человеческие жертвы, принесенные во время похорон, а целые – людей, к-рым предстояло войти в свиту или стать слугами усопших правителей в их загробной жизни. Установлено, что среди убитых были и мужчины, и женщины, и даже юноши и девушки. Кто-то из них, возможно, принадлежал к местному населению и состоял в услужении у царей и аристократов при их жизни. Но в основном это были пленные, захваченные во время многочисл. походов иньской армии против соседних народностей. Пленные, особенно вожди, приносились в жертву и при совершении других обрядов. Существует даже т. зр., что иньцы вели внешние войны не столько для захвата чужих территорий (им в то время уже хватало и собств. земель), сколько для добычи пленных, чтобы исполнять массовые кровавые жертвоприношения» [9, с. 486].

²⁰ Крюков М.В. пишет: «Надпись, содержащая вопрос гадателя, могла включать от одного до нескольких десятков иероглифов. Отдельные знаки располагались в вертикальных строках и читались сверху вниз. Строки могли читаться справа налево и слева направо – в зависимости от направления той боковой трещины, к которой они относились. Основное правило: надпись располагается с той стороны от основной трещины, куда отходит боковая трещина, причем направление строк противоположно направлению боковой трещины. Поэтому, если на фрагменте видно расположение трещин, то на этом основании обычно можно безошибочно определить последовательность чтения знаков в надписи» [5, с. 13].



высоких гостей – духов. Особенностью данного ритуала²¹ является то, что духи сами спускались к вану, участвуя с ним в пиршестве в их честь. В данном случае ван заменяет экстаз или особое психическое состояние церемониальным способом общения, демонстрируя более высокое, чем у шамана, положение, осуществляя при этом одинаковую с ним цель, но другим способом. Так являлись ли ваны шаманами? Что их сближает и отличает?

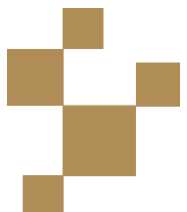
В этом случае, при понимании различий между шаманом и иньским ванном уместно определить, что же сравнивается, цели или способы, если цели, то они аналогичны, а если способы, то они разные. Целью является беседа с божествами и духами предков, а способы достижения этой задачи, даже у многих подходящих под определение шамана, совершенно разные.

К вышесказанному можно добавить, что функции вана были более обширными²², чем у шамана. Там, где сила воина не решала проблем общества, связанных с разливами рек или другими неблагоприятными природными явлениями, власть мог удерживать тот, кто имел своеобразное религиозное представление о мире (независимо от того, сколь примитивным и псевдонаучным оно было), приносил жертвы духам и знал, как правильно спросить их о будущем, имел практические знания, позволяющие вовремя посеять и собрать урожай, излечить болезни, и совмещал в одном лице учёного, первосвященника, воина. Только такой лидер мог пользоваться авторитетом в обществе.

В этом убеждают описания древнекитайских легендарных первопредков, сообщающих о наличии у них особых знаний, которыми он делился с народом (это касается и сельскохозяйственных работ, и различного мастерства в изготовлении изделий). Он знал, как справиться с различными природными катаклизмами, засухой и разливом рек, он знал секреты врачевания (не отсюда ли развитая медицина, доступная всем слоям древнекитайского общества в эпоху бронзы) и обязательно имел связь с духами и богами.

²¹ Васильев Л.С. пишет: «В собственной центральной зоне на сакральных больших полях ван лично участвовал в ритуале первовспашки, по отношению к землям удельной зоны он проявлял необходимый интерес, свое царственное внимание, что позволяло как бы передать и этим отдаленным от столицы землям благословение его лично и урожай, собравшие урожай региональные подразделения в лице их титулованных владельцев уделов обязаны как-то вознаградить вана. Вознаграждение в описываемое время еще не имело характер налогов, даже регулярных натуральных взносов или дани» [2, с. 172].

²² Согласно Кравцовой М.Е. «Считалось что "голосом черепахи" (гуй-юй) предки извещали потомков о своей воле. Гао – это не только сообщение предков, но и название особого ритуала, в ходе которого шанские ваны сообщали предкам об основных событиях государственной жизни» [10, с. 130]. Гадание по трещинам на черепаших панцирях путем нагревания имеет отношение к центральнояньшаоской очаговой культуре Пэйлиган. Позднее она применяется на юге (в Даси), на юго-востоке (Мацзябан) и на востоке (Давэнькоу)» [10, с. 113].



В главе «Яо дянь» (堯典) (Шу-цзин) (尚書) говорится о том, что все мудрецы и правители древности заботились о правильном исчислении времени, важного для сельского хозяйства и жертвоприношений. Их основной деятельностью было наблюдать за небом, движением звезд. Например, предок Ди-Ку «смог определить порядок в движении трех небесных светил, что позволило успокоить народ» или, согласно Сыма Цянь, учил «исчислять движение солнца и луны, встречая и провожая их, распознавал духов и с почтением служил им».

Данная точка зрения обусловлена множеством показателей и неприменима ко всем мировым культурам, она зависит от эпохи, территориальных и климатических условий проживания этноса. Общество выбирало лидера под давлением определенных обстоятельств, которые могли иметь различные причины. Что касается древнего Китая эпохи бронзы, то здесь, принимая во внимание значительную схожесть функций шамана и вана, автор основывается на предположении, что иньские ваны были прямыми потомками шаманов. Они выполняли те же функции, что и шаманы, но наряду со многими другими, тогда как деятельность собственно шамана была более узкой. Этому убеждению способствует декоративное оформление ритуальных предметов эпохи металла: зооморфные фигуры на них можно рассматривать как прообразы «духов-помощников», которые имеют долгую историю интерпретаций в искусстве и культуре Китая – как священные зооморфные духи китайской мифологии, и, кроме того, являются одним из основных символов верховной власти.

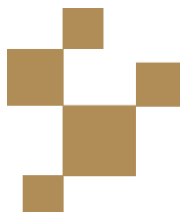


Сосуд гуй с изображением дракона. Бронза. Поздний период Шан (1554–1046 гг. до н. э.).
Нара, Национальный музей, Япония



ЛИТЕРАТУРА

1. Установления династии Чжоу (Чжоу ли) / перевод с китайского С. Кучеры. – М. : Восточная литература, 2017. – 447 с.
2. Васильев Л. С. Древний Китай : в 3 томах / Л. С. Васильев. – Москва : Восточная литература, 1998–2006.
3. Крюков В. М. Ритуальная коммуникация в древнем Китае / В. М. Крюков. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Памятники исторической мысли, 2012. – 399 с.
4. Крюков В. М. Текст и ритуал: опыт интерпретации древнекитайской эпиграфики эпохи Инь-Чжоу / В. М. Крюков. – Москва : Памятники исторической мысли, 2000. – 464 с.
5. Крюков М. В. Язык иньских надписей / М. В. Крюков. – Москва : Наука, 1973. – 135 с.
6. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде ; перевод с французского К. Богуцкой, В. Трилиса. – Киев : София, 2000. – 480 с.
7. Bagley, R. Shang Archaeology / R. Bagley // The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 BC / edited by M. Loewe, E. L. Shaughnessy. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – P. 124–231.
8. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 томах. Т. 1 : Философия / главный редактор М. Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2006. – 728 с.
9. Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 томах. Т. 2 : Мифология. Религия / главный редактор М. Л. Титаренко. – Москва : Восточная литература, 2007. – 869 с.
10. Кравцова М. Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая : учебное пособие / М. Е. Кравцова. – Санкт-Петербург : Лань : ТРИАДА, 2004. – 960 с.



SHAPOVALOVA S.N.

Graduate student of the
School of Arts and Humanities
Department of Art and Design
Far Eastern Federal University (Russia, Vladivostok)
e-mail: dasel-sv@mail.ru

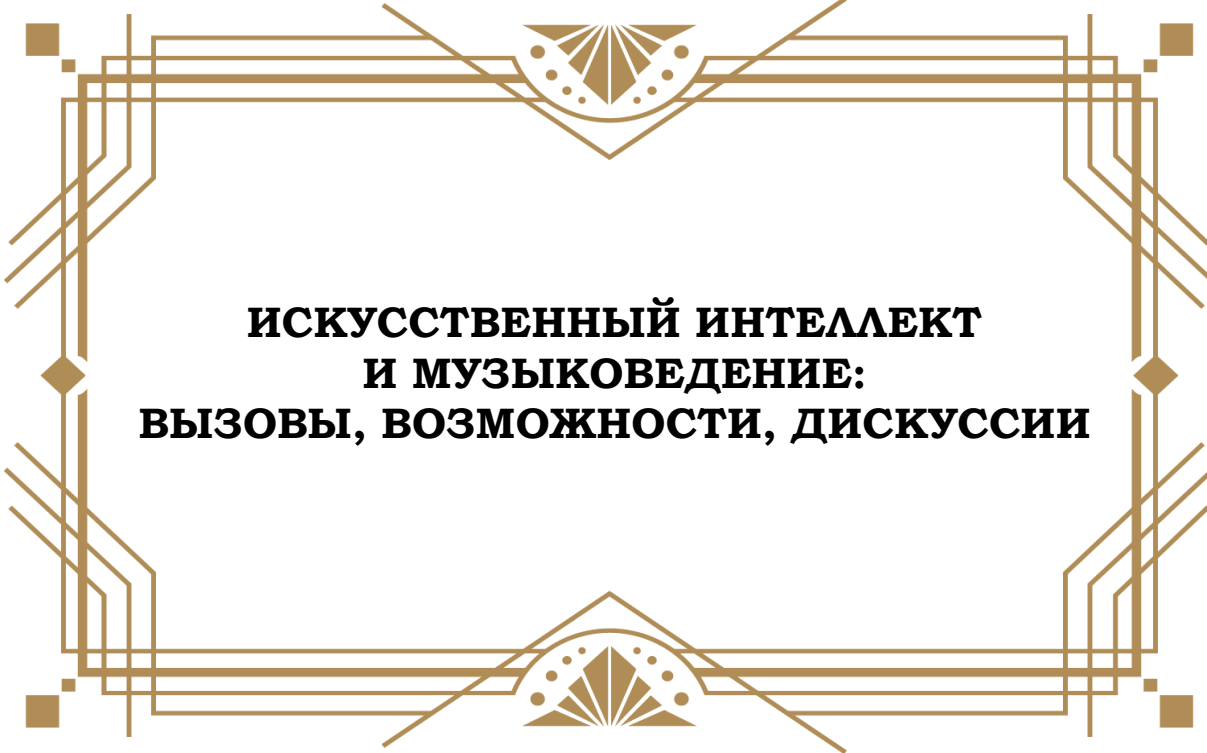
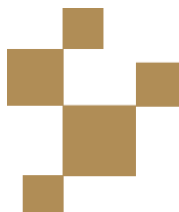
FEDOROVSKAYA N.A.

Doctor of Art History, Professor
School of Arts and Humanities
Department of Art and Design
Far Eastern Federal University (Russia, Vladivostok)
e-mail: fedorovskaya.na@dvfu.ru

SHAMANISM OF ANCIENT CHINA

ANNOTATION. Modern sinology holds that the Shang kings were not shamans, arguing this on the grounds that the leader's activity lacked the fundamental shamanic function of ecstasy. In fact, the absence of this shamanic state in the ancient Chinese ruler cannot serve as a definition of shamanism if we consider the purpose of the ritual act rather than the ways it is achieved. Taking into account the considerable similarity between the functions of the shaman and the wang (king), the author hypothesises that the Yin (Shang) kings were direct descendants of shamans, performing the same functions along with many others, unlike the more specialised activity of the shaman. This view is supported by the decorative design of ritual objects from the Metal Age, which feature zoomorphic figures as prototypes of "helper spirits" that later have a long history of reinterpretations in Chinese art and culture, in the form of sacred zoomorphic spirits of Chinese mythology and as symbols of supreme power, among other things.

KEYWORDS: Ancient China, art of ancient China, semantics of ancient Chinese ornament, Taotie, mythology of ancient China.

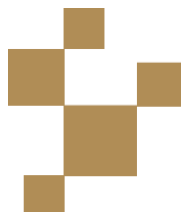


ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ И МУЗЫКОВЕДЕНИЕ: ВЫЗОВЫ, ВОЗМОЖНОСТИ, ДИСКУССИИ

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы, связанные с применением возможностей искусственного интеллекта в музыковедении. Анализируется современная ситуация в области музыкального искусства и образования, сложившаяся в результате тесного взаимодействия с различными нейросетями. Раскрываются возможности применения алгоритмов искусственного интеллекта для создания и анализа музыкальных произведений, исполнительской интерпретации, композиторского творчества. Выявляется потенциал механизмов автоматической транскрипции и оптического распознавания звучащего материала для музыкальной науки и образования. Очерчиваются границы прикладных возможностей ИИ и вызовы, которые ставят перед музыкальной наукой нейросети, обладающие безграничной базой данных и колоссальным аналитическим ресурсом.

Ключевые слова: музыковедение, искусственный интеллект, нейросеть, анализ музыкальных произведений, музыкальное образование, композиторское творчество.





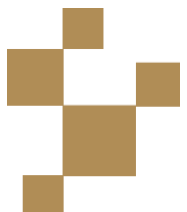
тремительное развитие искусственного интеллекта становится одним из наиболее значимых факторов изменения облика искусства, науки и культуры первой четверти XXI века. Несмотря на то, что проблема интеллектуальных систем в музыкальном мире не относится к новейшим и стремление «проверить алгеброй гармонию» возникло достаточно давно, современный всплеск интереса к этой теме очевиден. С распространением математических и статистических методов обработки информации во второй половине прошлого столетия идеи их применения в музыкальном искусстве стали набирать все большую популярность. Так, советский кибернетик Рудольф Зарипов с 1950-х годов был увлечен идеей создания музыки с помощью запрограммированных формул, а также синтеза звуков и тембров средствами ЭВМ¹ [5]. В настоящее время с помощью новейших технологий возможно не только «музыку разять, как труп», но и создавать, сгенерировать по заданным параметрам музыкальный материал, написанный с помощью LLM – больших языковых моделей на основе нейронных сетей.

Влияние на музыкальное искусство и науку цифрового контента, обусловленного доступностью аналитического инструментария – одна из наиболее актуальных и дискуссионных тем. Отмечается, что «цифровое инфопространство меняет не только результат в его традиционном понимании, но и самого Композитора, Исполнителя, Звукорежиссера и Слушателя <...> Технологии начинают влиять на самые основы музыки, что подводит к таким глубинным явлениям, которые только еще ждут своего теоретического осмысления» [4, с. 24].

Такой расширительный функционал взаимодействия порождает неизбежные изменения в музыкальном восприятии и мышлении: «В конце XX – начале XXI веков музыкальному мышлению стремятся придать более конкретный смысл, обращаясь к возможности математических представлений музыкальных структур в соответствии с возрастающим интересом к искусственному интеллекту» [6, с. 85]. Подобные перекрестья сопровождаются острыми методологическими, эстетическими, правовыми и этическими вопросами [см. об этом: 3], которые образуют поистине глобальное дискуссионное поле, вопросы, на многие из которых пока что нет однозначных ответов. Наиболее серьезные вызовы связаны с авторством, защитой интеллектуальной собственности, культурной репрезентативностью, сохранением человеческой интерпретации и риском стандартизации творчества.

Создание музыки с помощью нейросети уже не относится к чему-то необычному. «Использование ИИ в области музыкальной композиции

¹ Не случайно в 2014 (Либликом) и 2025 гг. (URSS) вышло переиздание монографии Р.Х. Зарипова «Кибернетика и музыка», увидевшей свет в 1971 г.

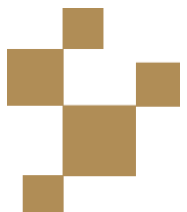


выходит за рамки рекомендаций для пользователей и открывает перспективы развития сферы широкодоступного, демократичного и персонифицированного музыкального творчества как профессионалов, так и любителей» [7, с. 15]. Тенденция поиска универсальных законов построения композиции усилилась пропорционально развитию возможностей нейросетей. «С развитием аналитического музыкознания алгоритмические представления о музыке становятся все более распространенными и обнаруживают “встречное движение” со стороны специалистов в области искусственного интеллекта <...> с высвобождением феномена многопараметровости в сериальной композиции, со стремлением к выведению общих закономерностей звуковысотности и пространственно-временных отношений поиски универсальной алгоритмизации лишь усиливаются» [6, с. 87].

Умные технологии действительно позволяют создавать звуковую продукцию для различных целей. Так, значительный культурный резонанс обрел интересный опыт работы нескольких нейронных сетей «по модели»: постановка оперного проекта «Мандрагора» в Мариинском театре (2025). Но все-таки статус такой продукции в академических кругах достаточно однозначен: «музыкальное мышление, его закономерности и специфика <...> не имеют ничего общего с искусственным интеллектом и его продукцией. Даже при условии, что заложенные в ту или иную программу алгоритмы имитируют законы музыкального развития, машина мыслить не способна» [6, с. 84].

Современное музыкознание, активно использующее методы исследования различных гуманитарных наук, осваивает также и цифровые ресурсы, осмысливает способы и перспективы их применения. Композиторское творчество, музыкальное образование, анализ музыкальных произведений – во все обозначенные сферы достаточно глубоко проникли ИИ-технологии. Умные базы данных уже устойчиво ассоциируются с распознаванием звуковых структур, анализом музыкального стиля, классификацией и атрибуцией произведений, прогнозированием последовательностей нот, обработкой и генерацией музыкального материала.

На первый взгляд, наиболее очевидное преимущество применения нейронных сетей состоит в скорости работы с большим объемом разного типа данных. Алгоритмы искусственного интеллекта способны обрабатывать значительные массивы аудиозаписей, нотных текстов и исторических источников, выявляя закономерности, на обнаружение которых традиционными способами затрачивается несравнимо больше временных ресурсов. Невозможно не согласиться с утверждением: «Весьма продуктивным и даже необходимым может быть сотрудничество музыканта с искусственным интеллектом в областях, связанных



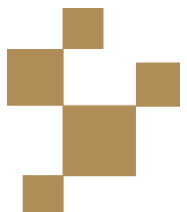
с систематизацией больших данных (big data), с классификацией, поиском, структурированием музыкальной информации» [1, с. 282].

Целенаправленный анализ огромных коллекций музыкальных произведений, сопоставление тысячи нотных текстов и аудиотреков становится доступным многим ученым. Современные нейронные системы способны распознавать структуру мелодической линии, состав аккордовых последовательностей, выделять повторяющиеся метроритмические структуры, распознавать тембровые характеристики. Такие инструменты могут существенно сократить время предварительной обработки материала.

ИИ может сопоставить особенности гармонического языка разных композиторов, проследить изменения, происходящие в определенном жанре на протяжении нескольких столетий. На основании проведенного нейросетевыми алгоритмами исследования можно значительно расширить представление о закономерностях развития музыкальной истории, путях распространения жанров и взаимодействия национальных традиций с композиторским творчеством. Действительно, с такими задачами, как поиск и каталогизация материала, нейросеть справляется со впечатляющей скоростью и эффективностью.

Умные технологии также приходят на помощь при необходимости записи непосредственно звучащего материала, предлагая различные модели автоматической транскрипции музыки (AMT, Automatic Music Transcription). Особенно актуален такой сервис в области этномузыкологии [2; 10], когда настроенное и воспитанное десятилетиями слуховой практики восприятие музыковеда не всегда в состоянии осознать тончайшие отклонения, чуждые родному звуковому контексту. Графическая визуализация мелодической линии, акустические параметры изменения голоса, темпа, ритма – вот далеко не полный перечень анализируемых системой компонентов. Особенно эффективны технологии АТМ при распознавании многослойной полифонической фактуры.

Более распространенным и знакомым является обратный процесс – оптическое распознавание музыки (OMR, Optical Music Recognition), при котором нотные знаки, партитура преобразуются в звуковой файл, предлагая пользователю для прослушивания формат MIDI или MusicXML. Существуют различные приложения, с помощью которых можно осуществить транспонирование отдельных партий, озвучивание аранжировок, учебного материала, прикладной музыки. Широкие перспективы в образовательных целях представляет установление соответствия между символическими представлениями и звуковыми событиями – возможность объективного сопоставления партитуры и звучания особенно актуальна для композиторов современности, активно



использующих нестандартные звуковые эффекты, фиксация которых традиционными способами бывает затруднительной.

На основе технологии автоматической транскрипции музыки возможен анализ различных исполнительских интерпретаций музыкального произведения: то, что раньше подлежало описанию в художественно-образных аллегориях и метафорах, приобрело точные характеристики. Нейросеть способна сравнивать и находить тончайшие различия по ряду показателей: темповые отклонения, динамика, артикуляция, агогика, особенности фразировки. Вместе с тем, феномен художественной выразительности включает в себя и такие, практически не поддающиеся измерению компоненты, как эмоциональная убедительность, культурные традиции и ситуативная обусловленность манеры исполнения. Многие вопросы, волнующие музыковедение – материальность тембра, воплощенность исполнительской манеры, невыразимые аспекты слухового опыта – оказываются за пределами этой репрезентативной рамки. Тем не менее, полученные с помощью ИИ сравнительные данные представляет интерес для интерпретологии, истории исполнительства и музыкальной педагогики, позволяют выявить параметры, составляющие индивидуальный стиль, проанализировать различия между исполнительскими школами.

Еще одним перспективным направлением представляется исследование механизмов музыкального творчества. Композиторский процесс традиционно воспринимался как озарение, инсайт, результат вдохновения и специфически организованных художественно-интеллектуальных усилий – деятельность, управление которой практически неподвластно человеку. Изучению творческого процесса, самого загадочного в истории цивилизации, уделяют внимание важнейшие гуманитарные отрасли знания: философия, психология, социология, педагогика. На рубеже XX–XXI веков вклад в эту область внесли и компьютерные науки: «Воссоздание творческого процесса цифровыми алгоритмами помогло объяснить многие феномены творческой деятельности человека» [9, с. 168]. И хотя в прогнозах футурологов и даже в научно-фантастической литературе нет мысли о возможности создания произведений искусства кем-либо, помимо человека, накопление знаний об этом процессе безусловно необходимо.

Музыкальная акустика с применением возможностей искусственного интеллекта также получила новые перспективы для исследований. И в этом междисциплинарном взаимодействии, большей частью располагающемся в пространстве когнитивной нейробиологии, безусловный потенциал достаточно очевиден, так как многие процессы находятся вне зоны человеческого восприятия. Подобные научные поиски возможны при координации усилий нескольких специалистов: «Исследователи, работающие и в психоакустике, и в нейронауках,



проявляют интерес к воздействию музыки на реакции нейросетей головного мозга человека, однако эти исследования в очень малой степени учитывают дифференцировку музыки по жанрам, направлениям и т. п., что хорошо развито в музыкально-теоретических исследованиях, без учёта которых выводы исследователей, пытающихся объективизировать обнаруженные ими факты при воздействии музыки на человека, не выглядят достоверными» [8, с. 71].

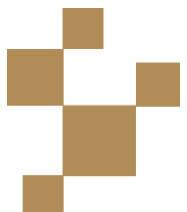
Перечисленные перспективы и возможности впечатляют, однако ИИ не является нейтральным или полностью автономным инструментом. Предоставляемые им результаты зависят от качества данных, особенностей алгоритма и целей пользователя. Зачастую нейронная сеть самостоятельно генерирует недостающую в базе информацию, выдает логично выстроенную аргументацию без конкретных музыкальных примеров под запрос пользователя, «придумывает» результаты исследований. Именно в этом состоит ключевое отличие механизмов систематизации, на реализацию которых настроен искусственный интеллект, от механизмов интерпретации, толкования, анализа индивидуальных и личных смыслов, контекста и коннотаций, являющихся прерогативой интеллекта естественного. Очевидные противоречия между алгоритмической логикой ИИ и оценочно-субъективной позицией музыканта-исследователя – интуицией, суждениями и чувством истории, которые порой кажутся излишними и не поддаются количественной оценке, но имеют решающее значение при интерпретации, – составляют самую глубокую проблемную область в современной дискуссии о взаимодействии нейронных сетей и музыковедения.

Вмешательство искусственного интеллекта в музыковедение имеет значение, выходящее далеко за рамки «обновления инструментов». Это заставляет пересмотреть некоторые из привычных предметных установок: что такое «анализ»? Что такое «обоснование», «доказательства»? Что делает академическое заявление достойным доверия? Ответы на эти вопросы не должны определяться в одностороннем порядке техническими возможностями, а должны постепенно проясняться в ходе обсуждений в тематическом сообществе. Конструктивное решение этой проблемы, возможно, заключается не в том, чтобы сделать ИИ «более похожим на музыковеда», а в том, чтобы предоставить возможность музыковедению более четко осознавать, какие задачи можно доверить алгоритму, а какие должно оставить человеку.



ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И. Г. Применение нечёткого подхода в исследованиях закономерностей организации и восприятия музыкального текста и музыкально-компьютерные технологий / И. Г. Алиева, И. Б. Горбунова // Региональная информатика и информационная безопасность : сборник трудов Юбилейной XVIII Санкт-Петербургской международной конференции, Санкт-Петербург, 26–28 октября 2022 года. – Т. 11. – СПб. : Региональная общественная организация «Санкт-Петербургское Общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления», 2022. – С. 281–285.
2. Бородовская Л. З. Применение искусственного интеллекта в процессе музыкальной транскрипции татарских фольклорных [произведений] // Вестник КазГУКИ. – 2025. – № 4. – С. 12–18.
3. Григорьев В. Е. Способы взаимодействия композитора с искусственным интеллектом и проблема авторства сгенерированного нейросетью произведения // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2024. – № 2 (91). – С. 137–153.
4. Громадин В. В. Феномен музыки цифрового века (вопросы теории) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Громадин Владимир Викторович. – М., 2010. – 25 с.
5. Зарипов Р. Х. Интеллектуальные системы в музыке / Р. Х. Зарипов // Новости искусственного интеллекта. – 1992. – № 1. – С. 61–65.
6. Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 4 (53). – С. 84–95.
7. Переверзева, М. В. Перспективы применения искусственного интеллекта в музыкальной композиции / М. В. Переверзева // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1. – С. 8–16.
8. Рубин Л. С. Слышим ли мы частоты выше 20 кГц? // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – № 37. – С. 65–72.
9. Сердюков А. А. Цифровые технологии и проблема импровизации музыкального текста // Манускрипт. – 2016. – № 12-2 (74). – С. 165–168.
10. Юнусова В. Н. Компьютерная этномузыкология: задачи, методы, результаты / В. Н. Юнусова, А. В. Харуто // Музыкальная академия. – 2020. – № 3 (771). – С. 162–177.



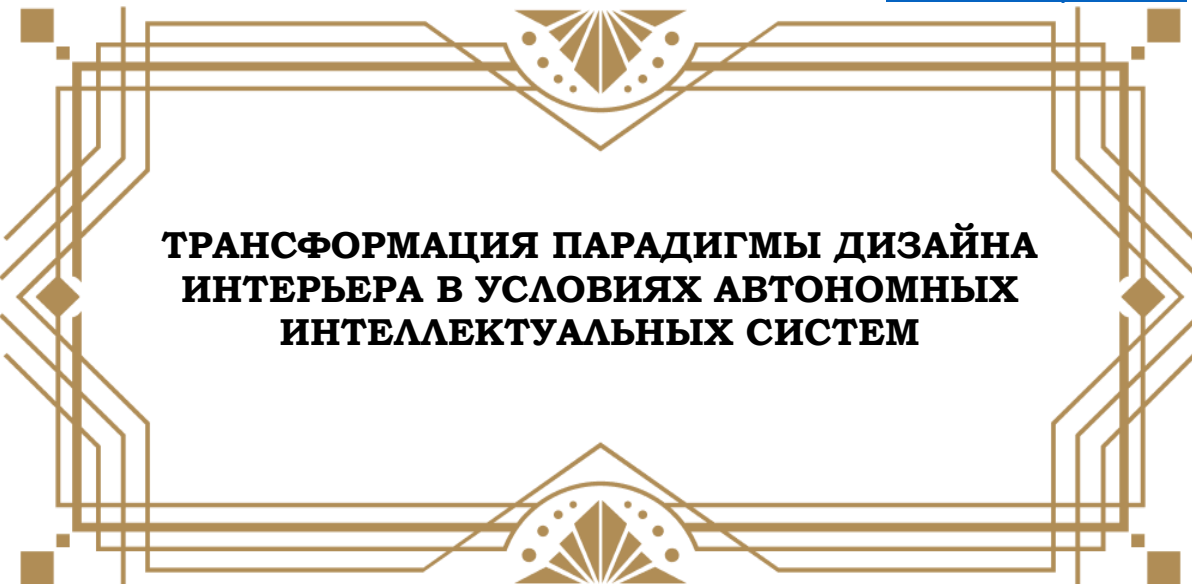
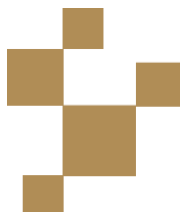
IVANILOVA T.V.

Candidate of Art History, Associate Professor
Department of Musical Education
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND MUSICOLOGY: CHALLENGES, OPPORTUNITIES, DISCUSSIONS

ANNOTATION. The article addresses current issues surrounding the use of artificial intelligence in musicology. It examines the present state of musical art and education, shaped by increasingly close interaction with various neural networks. The discussion covers how AI algorithms can be applied to the creation and analysis of musical works, to performance interpretation, and to compositional practice. Particular attention is given to the potential of automatic transcription and optical recognition tools for music scholarship and education. The article also outlines the limits of AI's practical applications and the challenges that a neural network – with its vast database and analytical algorithm – poses to musicology as a discipline.

KEYWORDS: musicology, artificial intelligence, neural network, analysis of musical works, music education, compositional creativity.

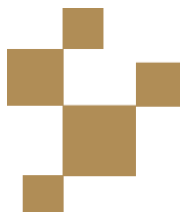


ТРАНСФОРМАЦИЯ ПАРАДИГМЫ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА В УСЛОВИЯХ АВТОНОМНЫХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ СИСТЕМ

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена фундаментальным изменениям в теории и практике дизайна интерьера, вызванным массовым внедрением искусственного интеллекта, использованием технологии «умный дом», беспилотных устройств, сервисной робототехники и когнитивных IoT-экосистем (Internet of Things, или «Интернет вещей»). В материале показано, что традиционная парадигма проектирования статичных предметно-пространственных композиций уступает место новой модели – адаптивно-когнитивной интерьерной среде, способной к самонастройке, предиктивному управлению и распределённому принятию решений. В статье вводятся понятия «адаптивный паттерн интерьера» как минимальной проектной единицы алгоритмического поведения среды, а также «визуально-тактильные границы ответственности», обеспечивающие доверие пользователя к автономным системам. Выделены три уровня автономности (пассивный, реактивный, проактивный) и четыре типа замещения человеческого участия (сенсорное, когнитивное, моторное, эмоциональное). Обоснована новая роль дизайнера как «дирижёра» оркестра технологических агентов, сохраняющего эстетическую, эргономическую и гуманистическую целостность пространства. Сформулированы проектные стратегии: сценарная архитектура, невидимая инфраструктура, динамическая эргономика и проектирование буферных зон. Результаты данного исследования могут быть использованы в дизайн-образовании, в нормативном обеспечении и в проектной практике адаптивных интерьеров.

Ключевые слова: дизайн интерьера, искусственный интеллект, умный дом, автономные системы, адаптивная среда, парадигма дизайна, дизайнер-дирижёр, технологическое замещение, адаптивный паттерн, визуальные границы ответственности, проектная культура.



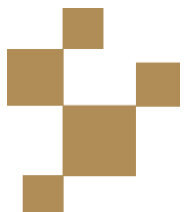


Дизайн интерьера на протяжении всей своей новейшей истории оперировал категориями статики: план помещений, фиксированная расстановка мебели, неизменные цветовые решения, стационарное освещение, раз и навсегда выбранные материалы отделки. Даже после проникновения в жилые и общественные пространства первых «умных» устройств – розеток, датчиков движения, голосовых колонок – парадигма проектирования оставалась прежней: дизайнер создавал материальную оболочку, а технологии встраивались в неё как дополнительный, часто декоративно замаскированный слой.

Однако, начиная с середины 2020-х годов, в данной проектной сфере происходит качественный сдвиг. Технологии «умный дом» (Samsung SmartThings, Яндекс.Умный дом, Apple HomeKit, Google Nest) эволюционируют от реактивного управления («пользователь дал команду – система выполнила») к проактивному: искусственный интеллект анализирует поведение жильцов, предугадывает их потребности и изменяет параметры среды (освещение, температуру, прозрачность перегородок, акустику) без запроса пользователей. Одновременно в интерьеры входят автономные сервисные роботы (уборочные платформы, дроны-инспекторы, логистические модули), а на экспериментальном уровне появляются нейроинтерфейсы, адаптивные поверхности с электрохромным стеклом и даже роевые системы микроустройств.

В данной ситуации профессиональная деятельность дизайнера интерьера сталкивается с фундаментальным вопросом: если среда сама меняет свою конфигурацию, цвет, световой сценарий и даже функциональное зонирование – что именно проектирует дизайнер? Классический альбом чертежей (планы, разрезы, 3D-визуализации) перестаёт быть полным описанием проекта, поскольку фиксирует лишь одно из множества возможных состояний пространства. Вместо этого дизайнер вынужден проектировать правила поведения среды, границы автономности и точки перехвата управления пользователем.

В зарубежной литературе вопросы адаптивной архитектуры и «вездесущего компьютеринга» рассматриваются в работах У. Митчелла, М. Вайзера, а также в исследованиях по киберфизическим системам. Однако эти работы в основном фокусируются на технической реализации и инженерных аспектах, оставляя в стороне роль дизайнера-проектировщика среды. Российские исследования в области дизайна интерьера с элементами ИИ представлены единичными статьями, где либо преувеличивается роль технологий, либо, напротив, утверждается, что технология «умный дом» не влияет на эстетику и композицию. В специальной литературе отсутствует системное осмысление того, как



автономные системы трансформируют объект, не описываются методы и компетенции дизайнера интерьера.

Цель статьи – выявить изменения в объекте, методах и компетенциях дизайнера интерьера при переходе к автономным и адаптивным средам, а также предложить проектные принципы и стратегии для работы с подобными системами в контексте специальности «Дизайн».

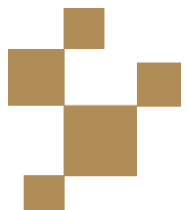
Задачи:

1. Описать три уровня автономности интерьерной среды (пассивный, реактивный, проактивный) с позиции дизайн-проектирования.
2. Ввести понятие «адаптивный паттерн интерьера» как альтернативу «статичному» проектному решению.
3. Систематизировать типы технологического замещения человеческого участия в управлении интерьером.
4. Определить новые компетенции дизайнера: сценарное моделирование, проектирование обратной связи, работу с визуальными границами ответственности.
5. Сформулировать проектные стратегии для разработки адаптивно-когнитивных интерьеров и обосновать новую роль дизайнера как «дирижёра» технологических агентов.

Методологическую основу работы составляет комплексный подход, включающий:

- системный анализ интерьера как киберфизической системы, объединяющей физические, вычислительные и человеческие компоненты;
- сценарное моделирование (scenario-based design), подразумевающее реконструкцию типичных пользовательских сценариев («утро», «работа», «вечер», «гости», «авария») для выявления требований к адаптивности;
- сравнительную типологию традиционных и технологически насыщенных проектов интерьера (2010–2015 гг. и 2020–2025 гг.);
- акторно-сетевой подход (элементы теории Б. Латура), позволяющий рассматривать алгоритмы, датчики и роботов как равноправных участников наряду с человеком;
- методы дизайн-форсайта для определения перспективных компетенций.

Эмпирической базой исследования послужили открытые кейсы жилых и общественных интерьеров с системами «умный дом» (проекты Zaha Hadid Architects, «Умный квадрат», Airbnb Smart Studio), примеры сервисной робототехники (Kärcher, JD Logistics), а также экспериментальные прототипы адаптивных поверхностей и нейроинтерфейсов.



1. Уровни автономности интерьерной среды и их влияние на дизайн.

На основе анализа проектной документации и пользовательских сценариев были выделены три уровня автономности, каждый из которых требует особого подхода к проектированию.

Таблица 1 – Уровни автономности интерьерной среды и задачи дизайнера

Уровень	Характеристика	Что проектирует дизайнер
Пассивный (традиционный)	Все параметры среды (свет, тепло, цвет) фиксированы. Пользователь управляет системами вручную.	План, колористика, материалы, мебель – статичное состояние.
Реактивный	Среда отвечает на явные команды пользователя (голос, пульт, приложение). Интерфейсы часто вынесены в отдельные панели.	Добавляется проектирование точек размещения датчиков, экранов, кнопок; маскировка технических элементов.
Проактивный (адаптивный)	Среда предвосхищает действия пользователя на основе данных (время суток, биометрия, история). Среда меняется сама, без помощи команд.	Проектирование правил поведения среды, сценариев, визуальных границ автономности, «якорей доверия».

Выявлено, что на проактивном уровне традиционный проект (план-схема с расстановкой оборудования) составляет не более 40% информации, необходимой для реализации. Остальное: алгоритмы, сценарии, пороги срабатывания, визуальная обратная связь.

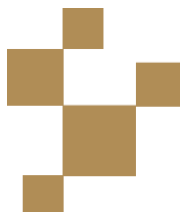
2. Адаптивный паттерн интерьера как новая проектная единица.

Для описания проактивной среды вводится понятие «адаптивный паттерн интерьера», обозначающее повторяющееся проектное решение, определяющее, как меняется фрагмент интерьера в зависимости от контекста. «Адаптивный паттерн» является прямым наследником «типового узла» в традиционной архитектурной графике, но, в отличие от статичного узла, он содержит временную и логическую размерности.

«Адаптивный паттерн» содержит четыре обязательных компонента:

1) сенсорную зону — датчики, камеры, нейроинтерфейсы, Bluetooth-маячки, собирающие данные о пользователе и среде; 2) исполнительный узел – моторизированные перегородки, электрохромное стекло, регулируемые светильники, «умные» динамики; 3) визуально-тактильную обратную связь, описывающую то, как пользователь понимает, что среда изменилась (световой сигнал, вибрация, звук); 4) правило перехода – условие (или набор условий), при котором паттерн активируется (например: «если время > 22:00 и пользователь находится в спальне,





то необходимо снизить освещённость до 30 люкс и перевести шторы в положение "закрыто")).

Пример адаптивного паттерна: «Рабочее место в гостиной». При обнаружении ноутбука на столе (сенсор веса + Bluetooth-маячок) система автоматически повышает освещённость над столом до 500 люкс, опускает экран-перегородку, включает режим шумоподавления в «умных» колонках и меняет цвет светодиодной полосы на плинтусе с зелёного (режим «отдых») на синий (режим «работа»). Дизайнер проектирует не расположение стола и светильника, а все возможные состояния этого фрагмента и их индикацию.

Адаптивные паттерны могут быть вложенными, пересекающимися и конфликтующими (например, когда два сценария требуют разных настроек освещения). Задача дизайнера – разрешить эти противоречия через «приоритизацию» и проектирование «тихих зон», где автономность отключается.

3. Типы технологического замещения человека в интерьере.

Анализ практических кейсов позволяет выделить четыре типа замещения человеческого участия в управлении и эксплуатации интерьера. Эти типы не являются взаимоисключающими и часто сосуществуют в одном пространстве.

3.1 Сенсорное замещение.

Данная функция состоит в передаче функции наблюдения за состоянием среды и поведением пользователей сенсорным системам и алгоритмам обработки данных. В «умных домах» множество датчиков фиксируют параметры микроклимата, освещённость, движение, присутствие людей. Системы видеонаблюдения с компьютерным зрением дополняют это распознаванием лиц, жестов и аномального поведения. Человек освобождается от постоянного контроля параметров среды, переключая эту задачу на автоматику.

Дизайн-следствие: необходимость скрытой или эстетически осмысленной интеграции датчиков в архитектурные детали (плинтусы, карнизы, розетки), а также обеспечение зон, где сенсорика отключается (например, приватная зона спальни).

3.2 Когнитивное замещение.

Когнитивное замещение подразумевает передачу решений о поведении среды алгоритмам систем управления. Системы «умный дом» и BMS (Building Management System) принимают решения о включении освещения, регулировке температуры, закрытии штор и активации режимов безопасности на основе сценариев и накопленной статистики. Часть повседневных выборов, ранее осуществляемых человеком, становится автоматизированной.

Дизайн-следствие: дизайнер проектирует не только форму и функцию, но и «архитектуру решений», состоящую из правил, по которым



алгоритм выбирает состояние среды. Это требует от дизайнера базовых знаний в области логики предиктивных моделей.

3.3 Моторное замещение.

Передача физических действий роботизированным устройствам подразумевает: уборку, транспортировку предметов, открывание дверей, манипуляции с мебелью и оборудованием. Сервисные роботы, уборочные платформы, автономные системы доставки (внутри зданий) превращают многие физические трудозатратные операции в автоматические процессы.

Дизайн-следствие: необходимость проектировать «робото-доступные» пространства, предусматривающие достаточные габариты проходов, радиусы разворота, низкопрофильные пороги, зарядные станции и скрытые маршруты движения. Напольные покрытия должны быть устойчивы к воздействию роботизированной техники и обеспечивать корректную работу сенсоров (лидаров, оптических датчиков).

3.4 Эмоциональное замещение.

Фактор эмоционального замещения проявляется в появлении голосовых ассистентов, чат-ботов и цифровых компаньонов, встроенных в домашнюю среду. Эти системы решают функциональные задачи (напоминания, управление техникой), а также включают в себя элементы эмоциональной поддержки и общения. Интерьер, насыщенный такими технологиями, становится пространством, где человек удовлетворяет часть социальных и эмоциональных потребностей во взаимодействии с технологическими агентами.

Дизайн-следствие: необходимость проектирования акустической среды, благоприятной для голосового взаимодействия, а также обеспечения визуальной и тактильной «персонификации» устройств, снижающей эффект «зловещей долины» (uncanny valley). Дизайнер решает, где разместить «голос» ассистента, чтобы он не разрушал приватность спальни, но был доступен в кухне-гостиной.

4. Новые компетенции дизайнера интерьера.

Сравнительный анализ традиционных проектов и разработок с проактивными системами, дополненный экспертными интервью с практикующими дизайнерами (обобщённые данные), позволил выделить четыре компетенции, отсутствующих (или маргинальных) в классическом дизайне интерьера.

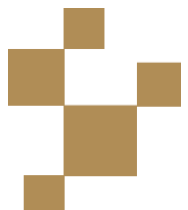


Таблица 2 – Новые компетенции дизайнера интерьера

Компетенция	Содержание
Сценарное моделирование во времени	Проектирование не статичности, а последовательности состояний среды на протяжении суток, недели, сезона. Разработка «расписания поведения» интерьера, включающего переходные режимы.
Проектирование обратной связи	Дизайн визуальных, звуковых и тактильных сигналов, сообщающих пользователю, что система «сделала» (или собирается «сделать»). Важно для доверия и предотвращения эффекта «чёрного ящика».
Интеграция интерфейсов без разрушения эстетики	Маскировка датчиков, камер, динамиков, зарядных станций в архитектурных деталях, мебели, фактурах. Скрытый дизайн (invisible design) как высшее проектное мастерство.
Проектирование границ автономности	Визуальное и тактильное обозначение зон, где ИИ управляет полностью, где – только советует, где – требуется подтверждение пользователя. Например, подсветка дверной ручки красным цветом, если автоматика заблокировала выход.

Особо следует подчеркнуть, что последняя в таблице компетенция – проектирование границ автономности – становится ключевой для сохранения человеческой агентности. Пользователь должен всегда иметь возможность перехватить управление, причём этот «перехват» должен быть эстетически и эргономически очевидным (например, материальная «кнопка-гриб» красного цвета, а не строка в меню на планшете).

5. Визуально-тактильные границы ответственности в интерьере.

Адаптируя понятие «граница перехода ответственности» (ранее разработанное для человеко-машинных интерфейсов) к интерьерной среде, следует выделить три типа визуальных маркеров, которые дизайнер должен закладывать в проект.

5.1 Статусные индикаторы.

Непрерывно работающие индикаторы, показывающие текущий режим автономности. Пример: цветная полоса на плинтусе или карнизе, меняющая цвет:

- зелёный – всё в ручном режиме;
- жёлтый – ИИ предлагает изменения, ожидает подтверждения;
- синий – ИИ действует самостоятельно (проактивный режим);
- красный – требуется вмешательство человека (неисправность или нештатная ситуация).



Такая полоса не нарушает композицию интерфейса, но даёт мгновенное понимание «кто тут главный».

5.2 Тактильные зоны.

Здесь имеются в виду поверхности, меняющие свои тактильные свойства при переходе в автоматический режим. Пример: ручка электрической печи слегка вибрирует, если ИИ заблокировал её для экономии тепла; столешница становится чуть теплее при активации рабочего сценария. Эти сигналы «работают» на подсознательном уровне и не требуют зрительного внимания.

5.3 Световые паттерны.

Динамическое освещение информирует пользователя о смене сценариев. Например, пульсирующий свет от встроенных светильников, где медленный пульс означает, что система готовит изменение (через 10 секунд), быстрый пульс информирует, что изменение произошло только что. Такие паттерны должны быть согласованы с общей световой концепцией интерьера.

Названные элементы не должны быть случайными: они являются полноценной составляющей композиции интерьера и требуют эскизной проработки наравне с цветом стен и формой мебели.

6. Проектные стратегии для адаптивно-когнитивных интерьеров.

Интеграция описанных технологий и компетенций приводит к необходимости смены проектных стратегий. Выделим три ключевых направления.

6.1 От статичной планировки к сценарной архитектуре.

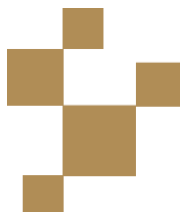
Теперь пространство проектируется не как набор фиксированных зон, а как матрица возможных состояний. Используются модульные перегородки, трансформируемая мебель, скрытые инженерные шахты и «гибкие» электрические (информационные) магистрали. Дизайн-документация дополняется сценарными картами (временными диаграммами состояний) и параметрическими моделями, где задаются правила трансформации.

6.2 Невидимая инфраструктура и технологическая прозрачность.

Эстетика интерьера смещается от демонстрации устройств к их растворению в среде. Интерфейсы управления скрываются в отделке, навигационные маркеры для роботов интегрируются в рисунок поверхностей, технические узлы маскируются архитектурными формами. Это требует координации дизайнера, инженера и разработчика ПО на самых ранних стадиях проекта.

6.3 Новая эргономика взаимодействия «человек – автономная система».

Традиционные эргономические нормативы ориентированы на антропометрию и статичные позы. В адаптивных интерьерах добавляются параметры, включающие: безопасные зоны отлёта и посадки



дронов, траектории движения роботов, акустический фон серверных модулей, тактильные и визуальные индикаторы состояния систем. Эргономика становится динамичной и предиктивной.

Особое внимание уделяется проектированию «буферных зон» – пространственных интервалов, обеспечивающих безопасное сосуществование человека и автономных систем. В жилых интерьерах это могут быть «тихие коридоры» без роботизированного движения, в рабочих зонах – ниши для временной изоляции роевых модулей, в общественных пространствах – адаптивные переходы между секторами разной степени автоматизации.

7. Этические вызовы и новая роль дизайнера-дирижёра.

Полученные результаты показывают, что деятельность дизайнера интерьера не исчезает с внедрением ИИ и автономных систем, а существенно усложняется и поднимается на метаяровень. Если раньше проектировщик создавал «картинку», затем реализуемую строителями, то теперь он становится автором алгоритмического поведения среды. Это сближает дизайн интерьера с такими дисциплинами, как дизайн взаимодействия (interaction design), сервис-дизайн, а также с системной инженерией.

В данном контексте в отношении проектировщика уместна метафора «дизайнер-дирижёр». Подобно тому, как дирижёр не играет на каждом инструменте, но задаёт темп, динамику, вступление и паузы всему оркестру, так и дизайнер адаптивного интерьера не программирует каждый датчик, но определяет общую партитуру взаимодействия: когда среда должна быть активной, а когда ей уместно «молчать», какие паттерны имеют приоритет, как разрешаются конфликты сценариев, как пользователь сохраняет контроль.

Дирижёрская метафора подчёркивает:

- целостность — все технологические агенты работают в единой эстетической и функциональной тональности;
- импровизационную свободу — в отличие от жёсткого алгоритма, дирижёр может реагировать на непредвиденные обстоятельства (например, на неверно распознанное желание пользователя);
- гуманистическую направленность – оркестр существует ради слушателя (пользователя), а не ради самовыражения технологий.

Однако метафора не должна скрывать этических дилемм. Интервью с практиками выявили три главных опасения:

1. Риск гиперопеки и атрофии навыков. Если среда предугадывает каждое желание, пользователь перестаёт принимать даже простые решения. Дизайнер должен проектировать «зоны дискомфорта», где автономность намеренно ограничена (например, мастер-выключатель в спальне, отключающий все предиктивные алгоритмы на ночь).



2. Риск «надзирающей машины». Сбор биометрических и поведенческих данных может превратить интерьер в инструмент слежки. Принцип «privacy by design» должен быть заложен на уровне адаптивных паттернов: локальная обработка данных, физическое отключение сенсоров, прозрачность для пользователя (что именно собирается и зачем).

3. Риск технологического детерминизма. Погоня за новейшими устройствами не должна разрушать культурную и эмоциональную идентичность пространства. Дизайнер-дирижёр обязан сохранять «человеческий масштаб» – тактильность, теплоту материалов, непредсказуемость ручного управления как ценность.

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы.

1. Внедрение ИИ, технологии «умный дом», сервисной робототехники и когнитивных IoT-экосистем переводит дизайн интерьера от проектирования статической среды к разработке алгоритмически управляемого адаптивного пространства. Традиционные методы (план, разрезы, 3D-визуализация) решают лишь часть задач; необходима разработка новых форматов проектной документации, включающих сценарные карты, схемы состояний и адаптивные паттерны.

2. Введение понятия «адаптивный паттерн интерьера» помогло определить параметр минимальной проектной единицы, описывающей поведение фрагмента среды (сенсоры, исполнители, обратная связь, правило перехода). Адаптивные паттерны должны стать таким же инструментом дизайнера, как колористика или эргономика.

3. Три уровня автономности среды (пассивный, реактивный, проактивный) и четыре типа технологического замещения (сенсорное, когнитивное, моторное, эмоциональное) выделенные в процессе исследования, на проактивном уровне помогли определить критически важные визуально-тактильные границы ответственности (статусные индикаторы, тактильные зоны, световые паттерны), позволяющие пользователю сохранять чувство контроля.

4. Проектные стратегии для адаптивно-когнитивных интерьеров, сформулированные в процессе изучения данной темы: сценарная архитектура, невидимая инфраструктура, динамическая эргономика и проектирование буферных зон, позволили обосновать новую роль дизайнера как «дирижёра», организующего работу технологических агентов и сохраняющего гуманистическую, эстетическую и культурную целостность пространства.

5. Практическая значимость результатов исследования заключается в возможности их дальнейшего использования в учебных программах по направлению «Дизайн среды» и «Дизайн интерьера» (новые дисциплины: «Сценарное моделирование интерьера», «Интеграция ИИ в средовой дизайн»), а также в проектной практике при разработке



технических заданий на разработку систем «умный дом» и при создании адаптивных общественных интерьеров.

Перспективы дальнейших исследований по данной тематике связаны с эмпирической валидацией предложенных моделей, в их числе:

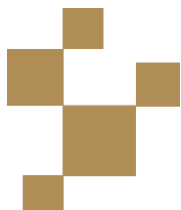
- создание методики прототипирования адаптивных паттернов на базе цифровых двойников интерьера;
- разработка классификатора типовых обратных связей для различных жизненных сценариев (работа, отдых, сон, гости);
- проведение лабораторных экспериментов по оценке доверия пользователей к проактивной среде и влияния автономности на психофизиологическое состояние человека.

Отдельного внимания заслуживает разработка «Этического Кодекса дизайнера адаптивных интерьеров», включающего принципы приватности, инклюзивности и «права на отключение».

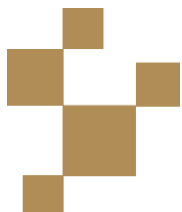


ЛИТЕРАТУРА

1. Антоненко Ю. С. Художественный образ в архитектурно-дизайнерском проектировании / Ю. С. Антоненко // Искусствознание и педагогика: диалектика взаимосвязи и взаимодействия : Сборник трудов XIV международной межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 23 декабря 2021 года. Том Выпуск XIV. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2021. – С. 9–17. – EDN PFEFBJ.
2. Зубрилин К. М. Как искусственный интеллект меняет подходы к проектированию: на примере создания, изменения и визуализаций скетчей / К. М. Зубрилин, М. А. Рудова // Современные тенденции изобразительного, декоративного прикладного искусств и дизайна. – 2025. – № 1. – С. 61-71. – EDN XGFSAQ.
3. Зыков С. Н. Виртуальные модели – цифровая основа интерактивных объектов / С. Н. Зыков, Е. В. Яркова. – Ижевск : Удмуртский университет, 2024. – 48 с. – ISBN 978-5-4312-1240-6. – EDN SRNTUD.
4. Котлярова Е. В. Теоретические и практические основы дизайна интерьеров / Е. В. Котлярова, Е. А. Волохова. – Ростов-на-Дону : Донской государственный технический университет, 2024. – 73 с. – ISBN 978-5-7890-2216-0. – EDN HJLRZK.
5. Михайленко А. Ю. Вещь в интерьере как концепция интеграции декоративно-прикладного искусства в дизайн помещений / А. Ю. Михайленко // Человек и культура. – 2024. – № 1. – С. 34-47. – DOI 10.25136/2409-8744.2024.1.69671. – EDN FGOWXY.
6. Свидетельство о государственной регистрации программы для ЭВМ № 2023685237 Российская Федерация. Автоматизированная система дизайна при использовании технологий виртуальной реальности : № 2023683670 : заявл. 08.11.2023 : опубл. 24.11.2023 / И. Г. Гайрабеков, Н. А. Моисеенко, М. А. Ахмадов [и др.] ; заявитель Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Грозненский государственный нефтяной технический университет имени академика М.Д. Миллионщикова». – EDN ONGPQT.
7. Сергеева В. А. Стили в дизайне интерьеров : Учебно-методическое пособие / В. А. Сергеева, Е. А. Сорочинская. – Белгород : Белгородский государственный аграрный университет имени В.Я. Горина, 2023. – 101 с. – EDN GYGPKP.
8. Сочетание художественных и технических приемов в создании декоративных элементов интерьера / Ю. И. Мазина, К. Паоло, Н. В. Волкова, Е. В. Бриж // Вестник Инновационного Евразийского университета. – 2021. – № 4(84). – С. 83-91. – DOI 10.37788/2021-4/83-91. – EDN ZLDBDI.
9. Чепурова О. Б. Трансграничность адаптивного проектирования в процессе обучения дизайнеров / О. Б. Чепурова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2023. – № 4(240). – С. 103-109. – DOI 10.25198/1814-6457-240-103. – EDN QMMMMKM.
10. Altameemi A. Sh. Using digital software to design interactive smart Canopies for the outdoor environment / A. Sh. Altameemi, A. M. Jabbar // Architecture and Engineering. – 2025. – Vol. 10, No. 2. – P. 19-32. – DOI 10.23968/2500-0055-2025-10-2-19-32. – EDN YKBYVY.



11. Borgest N. M. Using Virtual Reality Technology in the Design of Complex Systems / N. M. Borgest, S. A. Vlasov // Programmnaya Ingeneria. – 2022. – Vol. 13, No. 6. – P. 286-290. – DOI 10.17587/prin.13.286-290. – EDN EKUPXB.
12. Et Al H. Analysis of current trends in introverted design: Changing the extraverted paradigm / H. Et Al // International Journal of Advanced and Applied Sciences. – 2022. – Vol. 9, No. 7. – P. 186-193. – DOI 10.21833/ijaas.2022.07.019. – EDN CNWPKW.



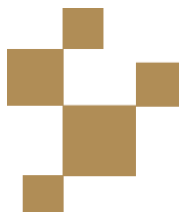
DOLMATOVA A.A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Deputy Director of the Institute of Design and Arts
Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering
e-mail: dolmatovzz@yandex.ru

**TRANSFORMATION OF THE INTERIOR DESIGN PARADIGM
IN THE CONTEXT OF AUTONOMOUS INTELLIGENT SYSTEMS**

ANNOTATION. The article is devoted to fundamental changes in the theory and practice of interior design driven by the massive adoption of artificial intelligence, the use of smart home technology, unmanned devices, service robotics, and cognitive IoT ecosystems (Internet of Things). The article shows that the traditional paradigm of designing static object-spatial compositions is giving way to a new model — an adaptive cognitive interior environment capable of self-adjustment, predictive management, and distributed decision-making. The article introduces the concepts of "adaptive interior design pattern" as a minimal design unit of algorithmic behavior of the environment, as well as "visual-tactile boundaries of responsibility" that ensure user confidence in autonomous systems. Three levels of autonomy (passive, reactive, proactive) and four types of substitution of human participation (sensory, cognitive, motor, emotional) are identified. The new role of the designer as the "conductor" of the orchestra of technological agents, preserving the aesthetic, ergonomic, and humanistic integrity of the space, is substantiated. Project strategies are formulated: scenario architecture, invisible infrastructure, dynamic ergonomics, and design of buffer zones. The results of this research can be used in design education, in regulatory support, and in the design practice of adaptive interiors.

KEYWORDS: interior design, artificial intelligence, smart home, autonomous systems, adaptive environment, design paradigm, designer-conductor, technological substitution, adaptive pattern, visual boundaries of responsibility, project culture.

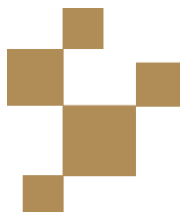


**ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА
КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛИЗАЦИИ ОБРАЗА
УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ**

Аннотация. Формулировка целей устойчивого развития цивилизации, которые со всей очевидностью сегодня становятся экзистенциальными, ставит проблему их понимания широкими слоями населения. В статье обосновывается роль монументального искусства в пропаганде идеи устойчивого развития. Используемые сегодня в монументальной живописи визуальные образы устойчивого развития носят информационный и прагматический характер, тогда как переход цивилизации к устойчивому развитию – это изменение миропонимания и ценностных установок поведения человека, поворот сознания от привычной антропоцентрической картины мира, в центре которой – желания человека, к экоцентрической, на основе объективных пространственно-временных законов развития биосферы, техники и социума в едином мире. В статье ставится проблема поиска художественных средств визуализации этих идей средствами монументального искусства. Автором выдвигается гипотеза о роли в решении этой задачи приема обратной перспективы, исторически доказавшего свои возможности влиять на массовое сознание людей, выстраивая «мосты» между материальным и духовным, всеобщим и единичным, обыденным и возвышенным.

Ключевые слова: междисциплинарность, устойчивое развитие, визуализация, обратная перспектива, экоцентрическое мышление, монументальное искусство.





Сегодня цивилизация находится на этапе рефлексии своего дальнейшего пути развития. Устойчивое развитие – это предложенная мировым сообществом новая модель развития цивилизации. В ее основе – труды В.И. Вернадского [5], Тейяра де Шардена [21], Н.Н. Моисеева [12], работы Римского клуба [18] и др. о возможности развития цивилизации в будущем без катастроф при условии сохранения среды жизни человека на основе решения социальных, экономических и экологических проблем в их взаимосвязи. В 2014 году к этой тройке стержней устойчивого развития был добавлен четвертый – культура, как базовый, системообразующий элемент. Именно он превращает устойчивое развитие из физического пространства в пространство философии и личностных экзистенциальных смыслов [8]. Актуализируются проблемы соотношения традиционного и инновационного в искусстве, сохранения или переосмысления художественного наследия. В статье анализируются традиции монументального искусства, обладающего возможностью массового влияния на население, с точки зрения его потенциала трансляции мировоззрения устойчивого развития. Речь идет не об иллюстрации идей устойчивого развития (использовании изображений свалок, мусора, об использовании технологии вторично переработанного сырья либо заимствовании символики устойчивого развития ЮНЕСКО и т.п.), а о визуальном языке нового мышления, с помощью которого художники транслируют идеи баланса интересов человека, экономики, природы. В основе такого мышления, отражающего происходящую в обществе переоценку ценностей, в центре внимания оказываются вопросы миропонимания, выбора человеком позиции наблюдателя или творца, приглашение к диалогу прошлого, настоящего и будущего, глобального – локального – личного, природы – человека – экономики, диалога всех сфер жизни общества, реализующих природоподобные технологии. Соответственно, возрастают ожидания от монументального искусства, в силу его способности влиять на внутренний мир большого числа людей, изменять их мировосприятие, используя язык образов и символов. Хотя монументальное искусство еще не попало в поле акторов устойчивого развития, как отмечают все исследователи, оно потенциально обладает такими возможностями. Отсюда – актуальность изучения его возможностей по продвижению идей устойчивого развития в сознание масс. В данном исследовании объектом внимания выступил сложившийся в средневековой живописи прием обратной перспективы. Обратная перспектива исторически связана с Византийской и древнерусской иконописью [24]. Этот прием известен также и современным отечественным и зарубежным исследователям. Однако его возможности относительно образования и просвещения для устойчивого развития еще мало изучены.



Цель исследования – обосновать перспективы применения обратной перспективы в современном монументальном искусстве как средства продвижения в массовое сознание художественных образов, воплощающих идеи устойчивого развития. Эти образы отражают его ключевые измерения: прошлое – настоящее – будущее; глобальное – локальное – личностное; обыденное – философское – междисциплинарное.

Решались задачи:

1. Обобщить данные литературы о сущности обратной перспективы и свойствах создаваемого ею символического пространства.

2. Обосновать гипотезу о возможности использования изобразительных возможностей обратной перспективы для понимания идей устойчивого развития средствами монументального искусства.

Методики исследования: концепция устойчивого развития [3], философия устойчивого развития [12], искусствоведческий анализ приема обратной перспективы [9; 16; 19; 24], методы и приемы современной монументальной живописи [6; 15; 26].

В науке сложилось несколько подходов к изучению возможностей обратной перспективы.

Философско-богословский подход фокусируется на смысле и символике. Так, П. Флоренский рассматривал обратную перспективу в контексте иконописи как «окно в горний мир» (мир вечных истин). Это некий взгляд «изнутри» этого мира, заставляющий отойти от земной реальности в область мировоззрения [24].

Искусствоведческий подход анализирует технику изображения с помощью обратной перспективы, ее связь с эпохой, культурой, соотношением с другими системами перспективы (например, с линейной перспективой Ренессанса) [14; 25].

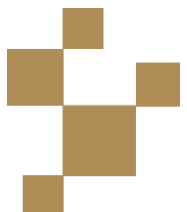
Психолого-перцептивный взгляд на обратную перспективу объясняет ее эффект на сетчатку и мозг человека с учетом расположения в пространстве человека [16].

Математический и геометрический подходы показали связь обратной перспективы с неевклидовой геометрией Лобачевского, анализируют аксонометрию, линейную и обратную перспективы [13; 25].

На стыке разных подходов рассматривается использование обратной перспективы в литературе, в музыке, когнитологии [4; 10; 11], философии [7; 19].

Возможности современного монументального искусства, обладающего масштабностью, величию, идейно-смысловой нагрузкой, символичностью в создании художественного образа устойчивого развития средствами обратной перспективы, пока остаются неисследованными.

Несмотря на разноплановость отношения к обратной перспективе, тематический дискурс имеет общие, философские корни. Так,

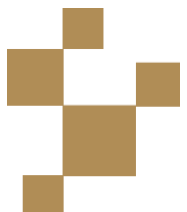


на ежегодной конференции «Конструирование человека» на тему «Антропология обратной перспективы» (МГУ, философский факультет, 2022), собравшей представителей научного мира разных стран, было обращено внимание на связь обратной перспективы с происходящей сегодня сменой цивилизационной парадигмы, формированием философии устойчивого развития, от освоения которой зависит наше место в новом мире [17]. В центре находится борьба антропоцентризма с антиантропоцентризмом – эоцентризмом (признанием онтологического равенства всего сущего). Это значит, что в противовес антропоцентрированному западнофилософскому гуманизму (не гуманности!), в котором человек – мера всех вещей (отсюда – приоритет внимания к комфорту, техническому прогрессу в противовес духовности, непрестанному самосовершенствованию), формируется представление о том, что человек – не автономное образование, а органичный элемент мира, живущий по общим с ним законам. Отсюда – центральная сегодня эоцентрическая проблема самоидентификации человека с точки зрения не индивидуального, а общего для всех людей смысла существования. И здесь внимание ученых обращается к возможностям обратной перспективы, как способа задуматься человеку над своим местом в этом мире. Однако, к сожалению, примеры таких визуальных образов в изобразительном искусстве пока единичны. Сегодня этот прием большая редкость и в монументальном искусстве. Если он и используется, то выборочно, точно.

При этом возможности монументального искусства очень велики. В.В. Бычков [4, с. 143] пишет: «Искусство как концентрированное выражение эстетического опыта в художественно значимой, чувственно воспринимаемой форме в идеале является событием возведения подготовленного реципиента к гармонии с Универсумом. В процессе становления этого события реципиент приобщается к новой ценности, приобретает новое знание, подпитывается новой духовной энергией, возводится на иные, необыденные уровни бытия».

Эту точку зрения разделяет В.А. Беликов [2]. Он считает, что применительно к монументальному искусству можно утверждать, что сегодня ценность произведения монументального искусства должна определяться в соответствии с тем, насколько оно соответствует ценности устойчивого развития, ее визуально-эстетическим требованиям и метафизической наполненности.

Отражение отдельных сторон концепции устойчивого развития мы находим в творчестве Кирилла Ведерникова, Ивана Коршунова, Исаака Кордала, а также в творчестве Льва Жегина, который не создавал монументальных настенных росписей (фресок) в прямом смысле, однако в его творчестве есть концептуальная связь с этим видом



искусства. Это идеи о роли искусства в гармонии человека – общества – природы. Интересна мысль философов о том, что идеи устойчивого развития не случайно зародились на основе философии обратной перспективы, потому что на почве западноевропейской философии это было невозможно.

Обращаясь к возможностям языка художественных образов, созданному в византийском и древнерусском искусстве, а также к концепции и философии устойчивого развития, важно подчеркнуть, что обратная перспектива – это не просто геометрическое построение. Это естественный в онтогенезе каждого человека этап созревания зрительно-пространственных представлений, который сохраняется у представителей коренных народов, живущих на открытых пространствах и ведущих кочевой образ жизни. Обучение в школе основам геометрии формирует линейную перспективу. Однако обратная перспектива не канула в лету. Обратную перспективу мы находим в советских мультфильмах. Этим приемом пользовались в кинематографии (С. Эйзенштейн), литературных произведениях (Ф.И. Достоевский, Н.С. Лесков, М.Ю. Лермонтов).

В средние века благодаря обратной перспективе символическое пространство икон было ориентировано на зрителя, создавало иллюзию погружения в духовное пространство изображения. Прием обратной перспективы был зрительным способом материализации сакральных смыслов изображаемого на иконах. Этот эффект дополнялся созданием изображений с разных точек зрения. Важно отметить, что в византийском и древнерусском искусстве прием обратной перспективы был характерен и для монументального искусства – фресок, мозаик. В монументальном искусстве учитывалось направление взгляда наблюдателя (снизу вверх на крупные, находящиеся высоко изображения). Принимали во внимание особенности восприятия перспективных изображений на наклонных плоскостях (например, на фризах) и на горизонтальной плоскости плафонов. Об этом так писал священник и философ Павел Флоренский: «На иконе бывают нередко показаны такие части и поверхности, которые не могут быть видны сразу <...> У зданий бывают показаны совместно обе боковые стороны, у Евангелия видны сразу три или даже все четыре обреза; лицо – изображается с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед и как бы распластанными на плоскости иконы» [24, с. 56]. Однако рост науки и технического прогресса в эпоху Возрождения формировал представления о главенстве человека, как цели, а линейная перспектива затмила прием обратной перспективы. Сегодня рефлексия человеком философского выбора своего места в мире приобрел экзистенциальный характер. Обратная перспектива обладает всеми предпосылками, чтобы стать взглядом на символическое пространство



смыслов экоцентризма – философского понимания главенства законов мира, частью которых мы являемся.

О роли современного искусства в изменении мировоззрения писал академик Н.Н. Моисеев, создавший основы теории образования для устойчивого развития.

Сегодня, в условиях определения путей развития цивилизации, становится востребованным ценностно-ориентированный анализ развития современного монументального изобразительного искусства.

Обратная перспектива осознанно меняет прочитывание пространства, разворачивает его к зрителю и направляет в будущее. Нарушение законов линейной (геометрической) перспективы позволяет приблизить изображаемое к восприятию самого человека. Ставится вопрос: «Кто я в этом мире?». Появляется возможность взглянуть на себя, с одной стороны, из прошлого (кто Я, где мои корни), а с другой стороны, строя будущее – глазами потомков (как не потерять все ценное, что есть сегодня).

Пространство-время приобретает человеческое измерение. Линии перспектив могут расходиться, ломаться, строиться по нескольким осям. Но все они идут к зрителю, неся идею многозначности, междисциплинарности и многозадачности этого мира. Взгляд мысленно перемещается в разные точки пространства, которое открывается ему навстречу, стирая дистанции, человек становится соучастником прошлого – настоящего – будущего, целостной системы природа – род – культура [1; 15; 22; 24].

Обратная перспектива приглашает зрителя к взгляду на устойчивое развитие с разных позиций.

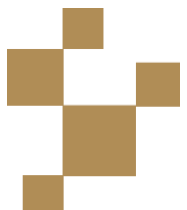
В контексте требований, предъявляемых культурой современного общества, становится актуальной систематизация подходов к изучению метафизической составляющей монументального искусства.

Представляется, что в наше время, когда обострились многие противоречия общества с окружающим его миром, язык произведений монументального изобразительного искусства, имеющий высокий потенциал воздействия на зрителя, становится особо востребованным.

В его основе – «ценностное отношение к объективным ценностям общества, выражающееся в их осознании и переживании как потребностей, которые мотивируют настоящее поведение и программируют будущее» [7; 23; 26].

Отсюда – важность создания сегодня целостного визуального символического образа устойчивого развития, опирающегося на язык визуализации в исторической памяти народов страны.

Реализация описанного приема обратной перспективы предполагает широкий междисциплинарный диапазон отношений и взаимосвязей между интеллектуалами, художниками, писателями,



скульпторами, композиторами на основе осмысления и поддержки основных идей и положений устойчивого развития. Монументальное искусство в этом междисциплинарном сотворчестве способно актуализировать три типа идентичности, которые проявляются в культуре: идентичность, связанную с архаическим прошлым (вне времени), идентичность, связанную с историческим прошлым (в завершённом времени), идентичность, связанную с настоящим и будущим (разомкнутое время).

Вероятно, именно монументальное искусство сегодня может стать компромиссным пространством актуализации, визуализации и бытования всех этих типов идентичности на основе идей устойчивого развития в силу того, что оно владеет визуальными и материальными формами связывания прошлого, настоящего и будущего одновременно.

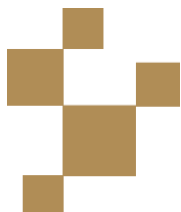


ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы монументального искусства / под ред. Д. О. Антипиной. – СПб. : ГУПТД, 2020. – 554 с.
2. Беликов В. А. Образование. Деятельность. Личность : монография / В. А. Беликов. – М. : Академия Естествознания, 2010. – 310 с.
3. Бобылев С. Н. Основы экономики устойчивого развития. Раздел 1. Устойчивое развитие и вызовы 21 века: в поисках новой экономической теории. Концепция устойчивого развития: основные определения. – Текст : электронный. – URL: <https://books.econ.msu.ru/economics-of-sustainable-development/sect01/chap02/2.1/> (дата обращения: 20.06.2026).
4. Бычков В. В. Метафизический смысл искусства // Вестник славянских культур. – 2017. – Т. 44. – С. 143–158.
5. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. Нельзя безнаказанно идти против принципа единства всех людей. – М. : Эксмо, 2023. – 672 с.
6. Жданова Д. К., Терешина О. Б. Современное монументальное искусство на примере анализа произведений XXI века // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2025. – № 3. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennoe-monumentalnoe-iskusstvo-na-primere-analiza-proizvedeniy-XXI-veka> (дата обращения: 20.06.2026).
7. Кирьякова А. В. Аксиологическая парадигма современного университетского образования // Высшее образование сегодня. – 2011. – № 1. – С. 19–21.
8. Культура в интересах устойчивого развития : сборник статей / отв. ред. Д. В. Ефременко. – М. : Институт Наследия, 2019. – 254 с.
9. Лытов М. С. Культурные смыслы прямой и обратной перспектив в изобразительном искусстве // Russian Studies in Culture and Society / Российские исследования. Культура и общество. – 2023. – Т. 7. – № 3. – Текст : электронный. – URL: <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2023-3-80-101>.
10. Лытов М. С. Изобразительное искусство в образовании для устойчивого развития // Ученые записки Забайкальского государственного университета. – 2024. – № 1. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazitelnoe-iskusstvo-v-obrazovanii-dlya-ustoychivogo-razvitiya>.
11. Лытов М. С. Когнитивные барьеры художественного творчества в цифровых медиасредах // Культура и цивилизация. – 2023. – Т. 13. – № 9А. – С. 298–307. – Текст : электронный. – DOI: 10.34670/AR.2023.22.56.038 (дата обращения: 03.07.2026).
12. Моисеев Н. Н. Восхождение к разуму. – М. : ИздАТ, 1993. – 168 с.
13. Параметрическая архитектура – ведущий стиль в архитектуре будущего / А. А. Грузков, А. В. Черкасов, М. А. Шевцова, А. М. Чернеев // Наука и бизнес. – Тамбов : Пути развития, 2019. – № 6 (96). – С. 92–94.
14. Пойдина Т. В. Монументально-декоративное искусство в контексте трансформации его функций / Т. В. Пойдина, С. Д. Бортников // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 2 (27). – С. 284–287.
15. Прохоров С. А., Шадулин А. В., Прохоров Н. С. Инновационные технологии в монументально-декоративной живописи как новый художественно-визуальный язык создания современного образа архитектурной среды // Манускрипт. – 2019.



- № 12. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-tehnologii-v-monumentalno-dekorativnoy-zhivopisi-kak-novyy-hudozhestvenno-vizualnyy-yazyk-sozdaniya-sovremennogo>.
16. Раушенбах Б. В. Постскриптум: P.S. – М. : Пашков дом, 1999. – 213 с.
17. Ростова Н. Н. Образ человека в эпоху нового обретения себя // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2023. – № 2. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-cheloveka-v-epohu-novogo-obreteniya-sebya>.
18. Римский клуб: идея устойчивого развития // Вестник Университета имени О. Е. Кутафина. – 2017. – № 2 (30). – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rimskiy-klub-ideya-ustoychivogo-razvitiya>.
19. Романова С. И. Обратная перспектива: опыт метафизического истолкования пространства // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. – 2006. – № 4. – Текст : электронный. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obratnaya-perspektiva-opyt-metafizicheskogo-istolkovaniya-prostranstva>.
20. Социальная роль искусства в глобальном обществе : коллективная монография / сост. Н. В. Панфилов. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. – 156 с.
21. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М. : Директ-Медиа, 2007. – 484 с.
22. Турчин В. С. Монументы и города: взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. – М. : Советский художник, 1982. – 160 с.
23. Файзыев В. Р. Пространство архитектуры, пространство монументального искусства // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2018. – № 8. – С. 156–159.
24. Флоренский П. Иконостас. – М. : Пальмира, 2023. – 168 с.
25. Хван Е. Н. Геометрический и параметрический методы формообразования нелинейной архитектуры / Е. Н. Хван, Л. Н. Имангали, А. А. Тойшиева // Вестник Казахского гуманитарно-юридического инновационного университета. – 2019. – № 2 (42). – С. 126–132.
26. Янушкина Ю. В. Архитектура и культура: от монументальности к эфемеризации // Архитектура и строительство России. – 2018. – № 3 (227). – С. 66–75.



Лытов М.С.

Associate Professor

Russian State University of Design and Applied Arts
named after. S.G. Stroganov

e-mail: dziatkov@mail.ru

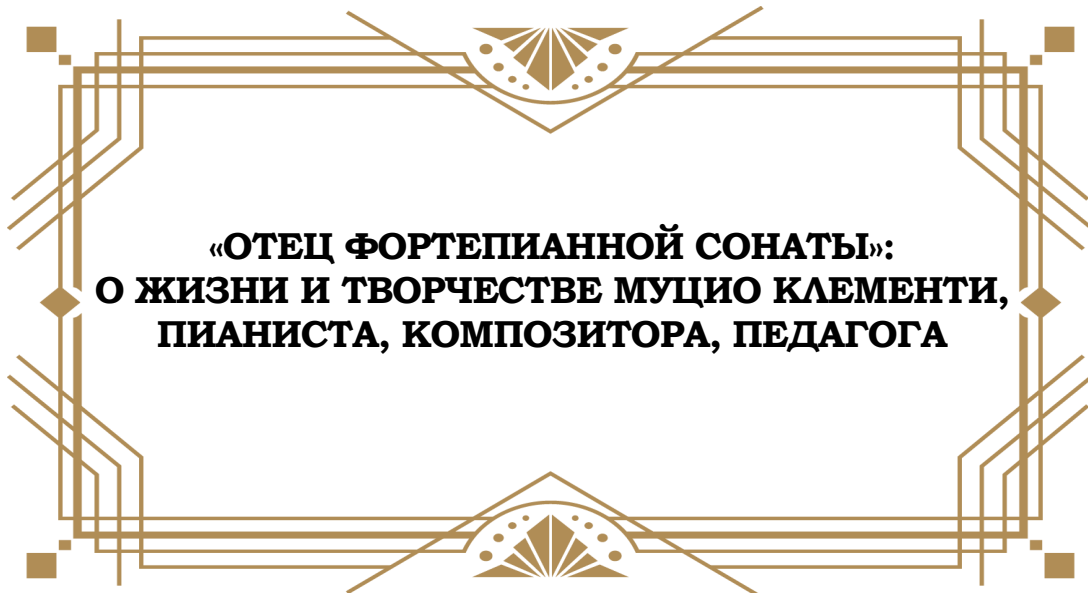
**REVERSE PERSPECTIVE AS A MEANS OF VISUALIZING THE IMAGE
OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT**

ANNOTATION. The formulation of the goals of sustainable development of civilization, which are clearly becoming existential today, poses the problem of their understanding by broad segments of the population. The article substantiates the role of monumental art in promoting the idea of sustainable development. The visual images of sustainable development used today in monumental painting are informational and pragmatic in nature, whereas the transition of civilization to sustainable development is a change in worldview and value orientations of human behavior, a shift of consciousness from the familiar anthropocentric picture of the world, centered on human desires, to an ecocentric one, based on the objective spatiotemporal laws of the development of the biosphere, technology, and society in a unified world. The article raises the problem of finding artistic means of visualizing these ideas through monumental art. The author puts forward a hypothesis about the role of the device of reverse perspective in solving this problem, which has historically proven its ability to influence the mass consciousness of people, building "bridges" between the material and the spiritual, the universal and the individual, the ordinary and the sublime.

KEYWORDS: interdisciplinarity, sustainable development, visualization, reverse perspective, ecocentric thinking, monumental art.



доктор искусствоведения, профессор
кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»
e-mail: olgaskorby@mail.ru

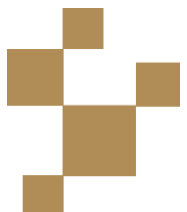


**«ОТЕЦ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ»:
О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ МУЦИО КЛЕМЕНТИ,
ПИАНИСТА, КОМПОЗИТОРА, ПЕДАГОГА**

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена биографии и творческой деятельности Муцио Клементи, композитора, жившего на стыке двух эпох – классицизма и романтизма и заложившего основы фортепианной сонаты. Вопреки устоявшемуся мнению, что Клементи является автором только учебного репертуара школ и колледжей, сегодня становится ясно: он определил развитие фортепианной виртуозности, без которого не было бы ни Бетховена, ни Листа, ни Таузига. В статье подчёркивается его роль в развитии фортепианостроения и создании ведущей педагогической школы рубежа XVIII–XIX веков, а также влияние на петербургскую фортепианную школу. Цель исследования – выявить черты и различия виртуозного стиля Клементи в разные исторические эпохи. Научная новизна заключается в том, что в развитии стиля Клементи выделяются три различных этапа, связанных с эстетикой барокко, классицизма и раннего романтизма. Высказывается гипотеза, что эволюция композитора отражает развитие одной из самых распространенных тенденций фортепианного исполнительства XIX века. Автор опирается на идею о виртуозном характере клементиевского артистизма, высказанную Леоном Плантингой, Т.В. Щукиной и А.А. Николаевым. В ходе исследования формируется заключение о роли Клементи в формировании понятия романтической виртуозности и классической сонатной формы. Материалом для исследования послужили периодика и эпистолярный XVIII–XIX веков, а также литература о композиторе на русском, английском, немецком и итальянском языках. Практическая и теоретическая значимость исследования заключается в возможности использовать его результаты в качестве лекций по истории фортепианного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Муцио Клементи, раннеромантическая фортепианная соната, английская фортепианная школа, петербургская фортепианная школа.



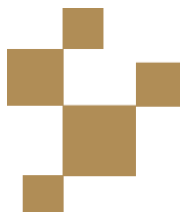


Изнь Муцио Клементи, подобно жизни многих его современников, напоминает авантюрный роман. Кажется, будто бы все детали его биографии написаны на полях его нотных рукописей. Мифы его жизни нуждаются в уточнении и опровержении. Перечислим известные факты.

Клементи (Clementi) Муцио (Филиппо Винченцо Франческо Ксаверио) (Mutius Phillipus Vintentius Franciscus Xaverius) родился 23 января 1752 года в Риме и умер 10 марта 1832 года в английском городе Ившем, графстве Вустершир. Его отец – Николо Клементи (1720–1789) был ювелиром, «чи золотые и серебряные изделия украшали собор св. Петра» [54, с. 8], мать – Магдалена, урожденная Кайзер, возможно, была немкой. Таким образом, в характере будущего музыканта причудливо сочетались черты итальянского темперамента и немецкой основательности, пылкость и педантизм, позднее проявившиеся в его творчестве.

Клементи начал заниматься музыкой в Риме в раннем возрасте; первым учителем был его родственник А. Борони (1728–92), капельмейстер церкви Святого Петра, ученик падре Мартини. В возрасте 7 лет Муцио брал уроки гармонии у органиста Джованни Кордичелли, затем пения у Джорджо Сантарелли (1710–1790), в 11–12 лет – контрапункта у Газetano Карпани (1692–1785). Таким образом, Клементи быстро развивался как органист и композитор и к 13 годам уже был автором оратории и мессы «Martirio de' gloriosi Santi Giuliano e Celso».

В январе 1766 года мальчик стал органистом приходской церкви Св. Лоренцо в Дамазо (San Lorenzo in Damaso), где его заметил и восхитился его игрой английский путешественник Питер Бекфорд (1740–1811), кузен писателя-романиста Уильяма Бекфорда (1759–1844) и племянник другого Уильяма Бекфорда (1709–1770), дважды бывшего лордом-мэром Лондона (Lord Mayor of London). Согласно высказыванию самого Питера Бекфорда, он «купил Клементи у его отца на семь лет» [37, р. 12] и в конце 1766 года или в начале 1767 года перевез его в свое имение Стиплтон Иверн (Steepleton Iwerne) в Дорсетшире. Бекфорд согласился ежеквартально выплачивать деньги на музыкальное образование юноши до достижения им 21 года. Взамен тот должен был выступать у него с музыкальными номерами на вечерах. В имении лорда Бекфорда юный музыкант провел следующие семь лет в одиночестве, занимаясь на клавесине и фортепиано, изучая произведения И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Корелли, Д. Скарлатти, А. Скарлатти и Б. Пасквини. Его собственные сочинения римских и дорсетских лет малочисленны и малоизвестны: единственными произведениями, датируемыми этим периодом, являются Сонаты ор. 13 и ор. 14 и Шесть сонат для клавесина или фортепиано, ор. 1. В коллекции клавишных инструментов лорда Бекфорда были инструменты Бродвуда и Беккерса [23, р. 17]. Юноша занимался усердно, по 6–7 часов ежедневно.



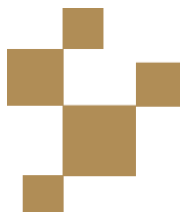
Если по каким-либо причинам он пропускал несколько часов, то добавлял их к следующим дням, так, что порою его занятия длились до 14 часов в день [50, с. 10].

В 1774 году Клементи, освободившись от опеки лорда Бекфорда, переехал в Лондон. Его первый концерт с певцом Бонпаче (Bonpache) и арфистом Эдвардом Джонсом состоялся 3 апреля 1775 года и привлек внимание публики и критики. Однако в следующие четыре года его участие в музыкальной жизни Лондона было минимальным. Некоторое время он был дирижером в королевском театре на Хаймаркете, сидя, по обычаю того времени, за клавиатурой. Его имя появляется в концертных программах в 1779–1780 гг., благодаря популярности его клавирных сонат ор. 2, изданных Велькером (Welker) в 1779 году. Их Клементи играл публично, в частности, сонату под названием «Oktav lessons» («Октавный урок») ор. 2 №2, сочинение, которое получило сатирическое освещение в музыкальном лексиконе «ABC Dario Musico»: «Клементи. Итальянец. Он сочинил несколько опусов упражнений, которые заполнены пассажами столь сложными, что он, очевидно, тренировался несколько лет, прежде чем их опубликовать. Мы, в частности, обращаем внимание на последовательности октав, которыми он начиняет свои упражнения. Мистер Клементи «пытает» пианистов ими невероятно удачно, он сам – самый блестящий их исполнитель» [37, р. 323].

В дополнение к шести клавирным сонатам (три, по обычаю того времени, с аккомпанирующими инструментами – скрипкой или флейтой) ор. 2, в 1779–80 годах были опубликованы девять трио-сонат и три фортепианных дуэта ор. 3 и ор. 4, а также к этим ранним опусам относятся вариации на ирландскую песню «The Black Joke» («Чёрная шутка»), написанные в 1777 году.

Вдохновленный лондонским успехом, летом 1780 года Клементи отправился на континент в концертное турне. Биографический очерк, появившийся в «Quarterly Musical Magazine & review» в 1820 году, так описывает его впечатления от Парижа: «В этом городе он был встречен с энтузиазмом, и имел честь выступать перед Королевой, которая наградила его ни с чем не сравнимыми аплодисментами. Теплота французской благодарности контрастировала со слабым и холодным приемом англичан и так удивила юного музыканта, что он не мог поверить в то, что он – тот же самый Клементи, который был в Англии» [6, р. 308].

Свидетельств очевидцев этой встречи Клементи с Марией Антуанеттой в 1780 году нет. Но существует документированное свидетельство его выступления перед ее братом, Йозефом II, в Вене 24 декабря 1781 года. Это было знаменитое фортепианное состязание с Моцартом, устроенное императором, чтобы развлечь будущего русского императора Павла I, путешествующего под псевдонимом Великого князя Северного. Оба композитора оставили воспоминания



об этом событии (Клементи через своего ученика Людвига Бергера), и они совпадают в существенных деталях: музыканты должны были состязаться в импровизации и исполнить несколько своих сочинений; затем, по просьбе Великого князя, они должны были сыграть с листа Сонату придворного Санкт-Петербургского композитора Джованни Паизиелло, как сказал Моцарт, «только что написанную его собственной рукой» [34] – то есть, по рукописи. Неизвестно, какую собственную пьесу играл Моцарт, но Клементи позднее вспомнил, что он сам играл Токкату ор. 11 и Сонату ор. 24 №2 (начало которой десятью годами позже Моцарт процитировал в увертюре к «Волшебной флейте»). В последующих публикациях своей сонаты английский композитор отмечал, что она была написана за десять лет до оперы Моцарта – вероятно, чтобы было понятно, кто у кого заимствовал.

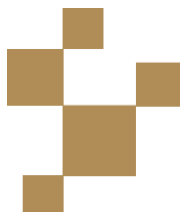
12 января 1782 года Моцарт написал своему отцу в характерном для себя саркастическом тоне: «Клементи играл хорошо, особенно правой рукой. Его величайшими достижениями являются пассажи в терцию. Кроме этого – у него нет ни на крейцер понимания, вкуса или чувства – короче говоря, он механик» [34, S. 191]. Позднее его мнение стало еще жестче; 7 июня 1783 года он декларировал: «Клементи – шарлатан, подобно всем итальянцам. Он помечает часть пьесы как “presto”, но играет только “allegro”» [31, p. 850].

Подобные отзывы, опубликованные в конце жизни Клементи, несомненно, привели к падению репутации лондонского музыканта, и стали причиной возникновения сплетен. Впечатление его самого от игры Моцарта было совершенно противоположным; как вспоминал Людвиг Бергер, он говорил: «Никогда перед этим я не слышал никого, кто играл бы с такой одухотворенностью и грацией. Меня особенно поразили адажио и несколько его импровизированных вариаций, для которых император выбрал тему, и которые мы должны были сочинять по очереди» [9, S. 238].

Клементи восхищался Моцартом, о чём свидетельствует большое количество сделанных им переложений музыки Моцарта, среди которых Вариации на тему арии «Batti, batti» из «Дон-Жуана», фортепианная версия увертюры «Волшебной флейты».

Г. Аберт считает, что позднее мнение Моцарта о Клементи изменилось, и сборник вариаций KV 500 (1786) «включает в себя несколько новых фортепианных эффектов, которые не свойственны раннему стилю Моцарта и явно отражают влияние Клементи» [49, с. 231].

Покинув Вену в мае 1782 года, Клементи отправился в Швейцарию и в Лион, где имел нескольких учеников, среди которых была Мари Виктуар Эмбер-Коломе (Marie Victoire Imbert-Colomés). Он влюбился в эту девушку и посвятил ей сонаты ор. 8 и дуэты ор. 14. Однако остаться на континенте он не мог. Вернувшись осенью 1783 года в Лондон, он согласился стать учителем юного Дж. Б. Крамера и со следующей весны регулярно



выступал как солист только что организованных Концертах Ганноверской площади (Hannover Square Concerts). Внезапно, в разгар сезона, в октябре Клементи покинул Лондон и устремился в Лион, где посватался к 18-летней мадемуазель Эмбер-Коломе, но получил отказ от ее отца, удачливого лионского торговца. Разочарованный пианист вернулся в одиночестве в Берн. Переписка с отцом показывает, что в августе 1784 года он все еще находился в Берне [39, р. 53]. Возможно, он посетил свою семью в Риме, но в мае 1785 года вернулся в Лондон, чтобы остаться здесь на много лет. За это время странствий и переживаний (1780–1785 гг.) Клементи написал 26 новых сонат (ор. 5–13) и разнообразные другие сочинения для фортепиано; некоторые из них – наиболее значительное из всего, что было написано для фортепиано в этот период.

С 1785 по 1802 год Клементи оставался в Лондоне и достиг большого признания как композитор, исполнитель и педагог, а позднее – как издатель и производитель фортепиано. Названный в 1786 году «главным композитором и исполнителем в Больших профессиональных концертах Ганноверской площади (Hanover Square Grand Professional Concerts)» [37, р. 28], он появлялся в качестве солиста в этих концертах (а также в концертах, организуемых И. П. Саломоном и певицей Г. Э. Мара (La Mara-Salomon Concerts), вплоть до 1790 года). На протяжении этих лет он выступал часто и в благотворительных концертах, и в концертах между частями опер и ораторий в Ковент-Гардене. Подобно большинству исполнителей того времени, он играл свои сочинения, части сонат или концертов. В 1786–1796 гг. он также выступал как дирижер (сидя за клавиатурой) своих симфоний, только две из этих ранних симфоний были опубликованы в 1787 как ор. 18 и сохранились. Последнее документированное выступление Клементи-пианиста относится к 1790 году, а после 1796 года он также отказался и от дирижирования. Концертные сезоны Гайдна 1791–1792 гг. и 1794–1795 гг. несравненно больше привлекли лондонцев, и Клементи оказался в числе тех композиторов, чья карьера была разрушена, не выдержав соперничества с европейской звездой.

В этот период Клементи достиг огромной славы как фортепианный педагог. Хотя, согласно мистеру Папендику, интенданту королевского двора Георга III, он отказался от поста придворного пианиста королевской семьи [21, р. 32], у него не было недостатка в учениках-любителях, которые были представителями богатых лондонских семей и могли платить 1 гинею за урок, что было огромной суммой в те времена. Также он достиг известности как педагог профессиональных пианистов, среди которых были Иоганн Баптист Крамер, органист Артур Томас Корф, скрипач и пианист Бенджамин Блэйк. Тереза Янсен, Бенуа-Огюст Бертини (отец пианиста и композитора Анри Бертини) и Джон Фильд.



Основанное в 1790 году музыкальное издательство и фабрика музыкальных инструментов также принесли ему удачу. После банкротства фирмы «Лонгман и Бродерип» в 1798 году он основал новую фирму «Лонгман, Клементи и со». Эта фирма существовала до 1830 года, меняя адреса и имена совладельцев: в 1800 году была близка к разорению, но ее выкупили братья Коллард. С этого момента она называлась «Клементи и Коллард», а с 1806 года находилась на Тотенхэм Корт Роуд. Хотя его успешная коммерческая деятельность оставляла мало времени для сочинения, начиная с 1796 года он опубликовал 56 сонат и сонатин (многие – с аккомпанементом скрипки или флейты), серию вариаций, капричио и других мелких фортепианных пьес, две симфонии и знаменитое методическое пособие «Введение в искусство фортепианной игры» (1801). К сожалению, большинство сочинений этого лондонского периода утеряно.

Реноме Клементи – педагога, издателя, композитора – в Лондоне 1800-х гг. было необычайно высоко. Как пишет корреспондент Allgemeine Musik Zeitung: «Каждый англичанин, воспитанный в хорошем доме, считал ниже своего достоинства общаться с музыкантами, так как даже самые замечательные из них являются всего лишь fiddler'ами (уличными музыкантами). Правда, люди, подобные Клементи, пользуются уважением; но Клементи является исключением, так как он известен как искусный знаток механики, крупный фабрикант инструментов и торговец музыкальными принадлежностями, причем можно простить ему, что он занимается композицией и временами играет, но – и это самое главное – не выступая публично» [5, S. 437].

В 1802 году, в возрасте 50 лет, Клементи предпринимает свой третий европейский тур и остается за рубежом до 1810 года. В это время он озабочен представлением своей фортепианной фирмы и своего издательства, публикующего новые сочинения. Иногда он, впрочем, занят и публикацией на континенте своих собственных сочинений. Его сопровождает в путешествии Джон Фильд, который, согласно его биографам, подвергается жесткой эксплуатации и выполняет у Клементи тяжелую работу музыкального продавца и даже слуги. Упоминания об этом мы встречаем в Некрологе Фильда [10, S. 1], в «Воспоминаниях» Людвиг Шпора [45, S. 43]. Но все эти воспоминания написаны пристрастными свидетелями и потому сомнительны.

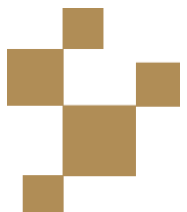
В Петербург Клементи и Фильд приезжают в ноябре 1802 года. В российской столице английский музыкант развил большую деятельность, давая уроки богатым аристократам по 25 рублей в час. Кроме того, он открыл на Невском проспекте (на углу с Казанской улицей) инструментальный и нотный магазин, в котором Фильд показывал посетителям достоинства английских фортепиано.



В 1818 году в Москве выходит русский перевод его учебника фортепианной игры под названием «Клементиев легчайший способ выучиться играть на Форте-Пяно, содержащий в себе начальные правила музыки. Нужное понятие о положении пальцев, объясненное примерами и 50 уроков для упражнений в абликатуре (переставка пальцев) в обыкновеннейших Дур и Моль тонах, по образцам лучших сочинителей с краткими прелюдиями. С немецкого В.В. В Москве у Гр.Рейсдорпа» [53, с.146–147]. Как пишет В. А. Натансон, «судя по обнаруженному нами экземпляру “Клементьева легчайшего способа”, в основу данного перевода легло венское издание учебника Клементи. <...> Для воспитания серьезных вкусов у учащихся он предлагает их вниманию обширный список пьес лучших композиторов прошлого и настоящего. Так, в “Клементиев легчайший способ” входят: “Марш” и “Утреннее пробуждение” Куперена, “Тамбурин” Рамо, “Ларгетто” и “Менуэт” Скарлатти, “Полонез и менуэт” И. С. Баха, “Рондо” Ф. Э. Баха, большое количество обработок из опер и ораторий Генделя, пьесы Корелли, “Рондо” и “Менуэт” Гайдна, легкие переложения вариаций Моцарта, “Вальс” Бетховена и другие пьесы» [53, с. 146].

Много позже, за год до смерти композитора, русский гитарист и композитор-любитель Д. Ф. Кушенов-Дмитревский (1772–1835) дал следующую восторженную характеристику Клементи: «Сей Композитор и Виртуоз на форте-пиане был единственный и отличнейший в своем роде. Родился он в 1746 году в Риме (эта дата ошибочна – О.С.); Италиянцы смело могут поставить его наряду с славным Бахом. В Adagio и Allegro столь игра была превосходна, что редко кто мог быть подобным ему; а в руках имел ту необыкновенную способность, что самые труднейшие пассажи разыгрывал он правою и левою рукою с одинаковою ловкостью; тогда как известно, что в действии правая рука всегда бывает сильнее, нежели левая. Иметь достоинство быть одним из отличнейших Виртуозов на форте-пиане, кажется у него есть самое меньшее; ибо Клементий столь же был и превосходный композитор музыки» [52, с. 119–120].

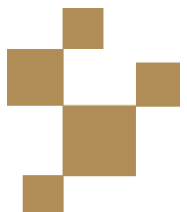
В Санкт-Петербурге Клементи приобрёл определенный круг знакомств в деловой и артистической среде [39, р. 51]. Так, зримым свидетельством знакомства Клементи с русским живописцем-баталистом А. О. Орловским (1777–1832) является графический портрет композитора, хранящийся сейчас в Государственной Третьяковской Галерее (1810). Здесь же, в Петербурге, произошла встреча Клементи с известным мастером портретной миниатюры Доменико Босси (1765–1853; в России – в 1802–1810 гг.). Уроженцы Италии, волею судеб оказавшиеся в холодной северной столице (в своих дневниках Клементи не раз жалуется на свирепые русские зимы! [39, р. 54]) – они, несомненно, скоро нашли общий язык. Более того, оба мастера имели и общих знакомых. Об этом мы узнаем из дневника француза Этьена Дюмона



(1759–1829), священника, философа и политического публициста, жившего одно время в России и имевшего там многочисленных родственников. Дюмон имел возможность воочию видеть Клементи и Доменико Босси и оставил о первом такие воспоминания: «Клементи первый пианист, очень богатый и очень скупой, не особенно брезгавший средствами для своего обогащения, хотя он здесь обнаружил известную гордость, талант и не предпринял никаких шагов, чтобы играть перед императором, и тем заручиться обыкновенными подарками от него» [55, с. 26]. Эти записи, при всей своей субъективности, имеют для нас сегодня особое значение – они позволяют уточнить возможную дату написания портрета Клементи кисти Босси: композитор и живописец находились в Петербурге одновременно в 1802–1803 гг. и далее в 1806 году [55, с. 27].

Уехав из России, Клементи путешествует по германским землям, дважды приезжает в Италию и дважды в Вену. В сентябре 1804 года он женился на пианистке Каролине Леманн, дочери известного берлинского хормейстера, которая умерла после родов в 1805 г., оставив ему сына Карла. Чтобы заглушить боль, композитор опять отправляется в Россию, где становится преподавателем генерал-майора барона Карла Осиповича Маркловского (?–1811). За время путешествий Клементи приобретает новых учеников: Александра Кленгеля, Карла Зойнера, Людвига Бергера и Фридриха Калькбреннера. Существенным достижением этих лет является контракт на издание Квартетов Бетховена ор. 59, Увертюры «Кориолан», Фортепианного концерта № 4 и Скрипичного концерта, которые были изданы в Лондоне в 1810–11 гг.

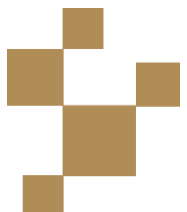
Вернувшись в Лондон в 1810 году, Клементи возглавил свою фирму. Несмотря на разрушительный пожар 1807 года, она процветала, и к 1811 году ее капитал достигает 112 000 фунтов стерлингов. 6 июня 1811 года он женился на англичанке Эмме Гисборн, которая, согласно Мошелесу, была «столь же умеренна и спокойна, сколь он возбужден и кипуч» [33, S. 14]. У него родились два сына и две дочери (Винсент, Цецилия Сюзанна, Каролина и Джон). Уважение, которым он окружен в Лондоне, демонстрирует тот факт, что он становится одним из пяти директоров Лондонского филармонического общества при его основании в 1813 году. Эта организация также исполняет его неопубликованные симфонии. До 1824 года Клементи часто появлялся на филармонических концертах как дирижер за клавиатурой, исполняющий свои симфонии. Из других событий отметим его пять концертов старинной и современной музыки 1824 года, в которых его симфонии исполнялись с сочинениями 40-летнего Россини. Слава композитора была столь велика, что в 1814 году Шведская королевская Академия избрала его своим членом на место скончавшегося в 1813 году Гретри [54, с. 4].



После 1810 года Клементи еще четыре раза посещал континент. В основном он представлял свою оркестровую музыку. В 1816–17 гг. исполнял свои симфонии в Духовных концертах в Париже, в 1822 году дирижировал Третьей симфонией в Гевандхаузе в Лейпциге, эта симфония сохранилась в Библиотеке Конгресса в США. Но пожилому композитору трудно было добиться успеха дирижированием. С 1824 года его сочинения исчезают с концертных эстрад в Англии и везде, вытесненные симфониями Бетховена. В 1930-х гг. А. Казелла обнаружил в Вашингтонской национальной библиотеке наброски и черновики трех симфоний Клементи (C-dur, D-dur, Great national symphony, D-dur), которые были исполнены в 1935 году. Как и в ранние дни, Клементи остается лучшим из фортепианных композиторов. Его масштабные сонаты оп. 50, сочиненные в 1805 году, выходят в свет в 1821 году; три тома «Gradus ad Parnassum» – монументального собрания его сочинений – в 1817, 1819 и 1826 гг. В 1827 году Клементи играл на праздновании своего 75-летия в Лондонском Королевском филармоническом обществе как пианист, импровизируя на темы первого органного концерта Генделя. 25 февраля 1828 года Клементи выступил последний раз публично как дирижер за клавиатурой, что было встречено восторженно. В этом же году он принял участие в вечере, устроенном Мошелесом в честь певицы Генриэтты Зонтаг.

В 1830 году Клементи ушел в отставку и переехал с семьей в Личфильд, Стаффордшир, близ Ивсшема в Вустершире. Здесь он и умер 10 марта 1832 года в возрасте 80 лет. Его похороны состоялись 23 марта в Вестминстерском аббатстве и сопровождались торжественным колокольным звоном.

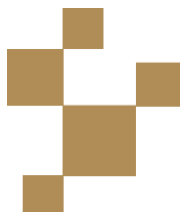
Ранние клавирные сочинения Клементи написаны в русле эстетических идей второй половины XVIII века, выдвигавших в качестве главных идеалов «Простоту» и «Торжественность» (Simplicity & Solemnity): «Глядя с исторической дистанции более чем два столетия, замечаешь, что основной чертой той перемены, перелома эпох, которые свершились в клавирной музыке с 1730-х до 1770-х годов было требование “новой простоты” (“neue Einfachheit”). От сложных полифонических конструкций к простоте композиционных моделей, от стилизованных и высоко дифференцированных танцевальных форм к простоте форм песенных, столь естественных, что слишком часто принимались за «природные» [25, S. 211]. Как призывал английский философ, писатель и политик, деятель Просвещения, Третий граф Шефтсбери в 1713 году, «удачное произведение искусства должно иметь характер “простой и торжественный”» [24, р. 375]. Хотя это требование было высказано по отношению к живописи, для английской инструментальной музыки второй половины XVIII столетия оно было справедливым.



55 лет прошло между появлением сонат Клемента ор. 1 и его последней публикацией – ор. 44 «Gradus ad Parnassum». Различия его музыкального стиля не меньше, чем огромный размах его карьеры. «Фортепианные сочинения демонстрируют спектр расширения жанрового и стиливого диапазона, простирающийся от простого галантного стиля к риторической страстности романтической фортепианной музыки – от чего-то, подобного Альберти, к чему-то, подобному Веберу и даже Шопену», – считает Леон Плантинга. Некоторые сонаты раннего и среднего периода, особенно минорные (напр. ор. 7 №3, ор. 11 №6 и ор. 34 №2) содержат динамические крайности, подвижные фигурации и октавные мелодии, ассоциирующиеся с сочинениями молодого Бетховена, написанными десятилетием позднее. Клемента также демонстрирует стойкую привязанность (и даже склонность) к бескомпромиссному контрапункту, к двухголосным бегущим фигурациям (в духе Скарлатти и других итальянских композиторов) и к разнообразной виртуозной пассажной работе. Многие из этих несопоставимых элементов стиля были заметны уже в его ранних произведениях, написанных до 1780 года» [3, р. 401].

Разнообразие его ранней музыки удивляет. Соната ор. 2 №2 «Октавный урок» изобилует октавными пассажами и выдержанными басовыми педалями в аккомпанементе (murky-bass). В ля-мажорной сонате (№4) из этого же опуса изысканно декорированный мелодический стиль включает орнамент из терций с хроматическими альтерированными тонами, замечательно предвосхищающими в 1799 году клише XIX века.

Ор. 5 и 6, опубликованные в Париже, когда Клемента был там (1780–81 г.), показывают композиторскую увлеченность барочным контрапунктом: среди них мы находим шесть изобретательных фуг, очевидно созданных по модели хроматических фуг И. С. Баха (например, ми минор из 1 тома ХТК). Возможно, не случайно, что медленные вступления к первой сонате в каждом опусе демонстрируют замечательное обострение линейного письма и гармонической сложности. Словно для того, чтобы загладить вину такого экстремального усложнения выразительности, Клемента сохраняет свой виртуозный стиль в следующих «хорошо разработанных» сочинениях. Токката, которую он играл на соревновании с Моцартом на Рождество 1781 г. – род этюда на двойные терции. Части сонат ор. 9 и ор. 12 (1783 и 1784) еще отражают интерес к бриллиантному стилю самому по себе. Все же среди 12 сонат, сочиненных во время его первого визита в Вену (ор. 7–10) с декабря 1781 по май 1782 года, есть части, демонстрирующие большое умение, структурное единство и успешное освоение широко развитой техники прошлых лет. Два прекрасных примера – это почти монотематическое *moto perpetuo* – финал соль-минорной сонаты ор. 8 №1 и первая часть сонаты ля мажор ор. 10 №1. Но самой впечатляющей из всех сочинений



является Соната соль минор op. 7 №3. В первой части представлен широко разработанный музыкальный материал, отличающийся мотивным единством на нескольких уровнях. «Риторическая, гармонически обостренная вторая часть отражает эксперименты op. 5 и 6, и в финале знаменитые кlementиевские октавы сочетаются с гайдновской силой и юмором» [3, p. 402].

Все 12 из этих «венских» сонат написаны в трех частях (в предыдущих опусах итальянская двухчастная форма доминировала) для фортепиано соло; ясно заметна разница между более легкими, «коммерческими» сонатами с аккомпанементом и «профессиональными» сольными опусами. Усложнения стиля заметны в op. 10–12 и op. 13 (сочиненном, возможно, во время «бегства» Клементи из Лондона 1784 году), соната f-moll из этого опуса – его лучшее сочинение. Извилистые, движущиеся фигурации двух- и трехголосной фактуры первой части включает в себя новый тип традиционного итальянского клавирного стиля. Вторая часть сопоставляет резкие диссонансы и выразительный мелодический рисунок, и в финале замечательно пророчество о фортепианном Бетховене: мелодия очень простого контрданса, который будет использован Бетховеном в финале Героической симфонии (а также, в Вариациях op. 35 Es-dur и балете «Прометей»!) разделена на октавные фрагменты активным фигурационным аккомпанементом в среднем регистре.

Музыка среднего периода лондонского творчества Клементи (1785–1802 гг.) не достигает полноты и плодотворности сонат 1780-х гг. Его главными достижениями тех лет были симфонии, сочиненные и исполненные им самим. Две из сохранившихся симфоний op. 18 демонстрируют курьезность старомодного стиля и не достигают уровня гайдновских Парижских симфоний, сочиненных в это же время. Единственный фортепианный концерт до мажор, к счастью, сохранившийся в венском манускрипте, – достойная уважения пьеса, заставляющая предположить, что потеря концертов – более досадная вещь, чем потеря симфоний. Сохранилась также транскрипция этого Концерта как сольной сонаты op.33 № 3 (1794). Своеобразие некоторых других сонат среднего периода заставляют предположить, что, по крайней мере, отдельные части из потерянных концертов сохранились в сонатной оболочке: первые части из сонат op. 23 (Es-dur) и op. 25 №1 (C-dur), вся соната op. 24 F-dur и Соната op. 34 №1 – это свидетельства (согласно Бергеру), что они были созданы как концерты.

У Клементи существует хорошая, но «коммерческая» музыка поздних 1780-х и 1790-х гг.: сонаты с аккомпанементом, фортепианные дуэты, две канцонетты для голоса и фортепиано и два опуса вальсов для фортепиано, тамбурина и треугольника (op. 38 и 39). Самая значительная музыка этого периода – это сольные фортепианные сонаты. Две сонаты

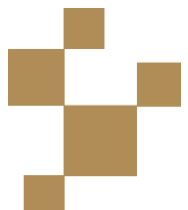


ор. 25 (1790), вторая и шестая, G-dur и D-dur, стилистически близки к сонатам Гайдна, опубликованным десятилетием раньше (Н. XVI:35–9, 20). Первая часть сонаты A-dur ор. 33 (1794) – даже более сложный пример, чья первая часть демонстрирует клементиевскую растущую склонность к тонкой метрической амбивалентности. Подобный же стиль обнаруживает Сонатина ор. 36, опубликованная как пример из «Введения в искусство фортепианной игры»; эта пьеса до сих пор исполняется учениками.

Немногие сочинения 1785–1802 гг. соответствуют по их выразительной силе ор. 13 №6. Одним из таких является соната fis-moll ор. 25, чьи бегущие фигуры и противопоставления фраз напоминают Скарлатти. Всплески двойных терций в финале вызывают в памяти стиль раннего Клемента. Все эти старые элементы соединены с стилистической силой и гармонической властью нового периода. Соната g-moll ор. 34 – еще более значительный пример стилистического синтеза Клемента. Ее вступительное Largo, открывающее часть, жесткие диссонансы хроматического фугато адаптированы следующим Allegro, возвращение Largo перед репризой напоминает бетховенскую Сонату ор. 13 и ор. 31 №2 и увеличивает значение этого материала, большего, чем обычная Интродукция, фугированный стиль сочетается с современным фигуративным. В каждой из последующих частей (обе – в сонатной форме) Клемента представляет две побочные тональности и достигает тонального и тематического единства.

В канун своего европейского турне Клемента публикует сонаты ор. 40, которые демонстрируют ясное стилистическое направление. Они широкомасштабны, технически сложны, экспериментальны по форме и чувствуют себя как дома в новом столетии. Все три из них замечательно длинны, все отличаются сложными темами и развернутой мотивной работой, пассажами, тонко связанными с темой – эффект новый для Клемента. Некоторые из старых склонностей заметны. В сонате G-dur (единственная соната у Клемента с четырьмя независимыми частями) есть скерцо в форме канона. Среди них есть сонаты b-moll и D-dur, имеющие по три гармонически изысканные интродукции того типа, который был использован в ор. 2 №4 (1779) и ор. 25 №4 (1790). Эти сонаты, первый пример «позднего стиля» Клемента, представляют самые современные его фортепианные идиомы, они ближе к Дюссеку, чем к Бетховену.

На протяжении клементиевских «годов странствий» (1802–1810) он не опубликовал новой музыки. Очевидно, тем не менее, что он работал над новыми симфониями, и в двух письмах 1804 и 1805 гг. он говорит о «трех новых сонатах», которые почти закончены; вероятно, это три сонаты ор. 50, опубликованные в 1821 году. Ор. 50 стилистически перекликается с сонатами ор. 40 и может быть описан, как его повторение: ор. 40 опубликован под заголовком «первый том», хотя второго тома



не последовало. Наиболее известна соната op. 50 №3, g-moll, «Покинутая Дидона». Первая тема первой части напоминает сонату g-moll op. 7 №3. 1 часть, Allegro, полна энергии и модуляций в далекие тональности. Финал – проще по ритму и напоминает сонату fis-moll op. 25. Разработка использует полифонические формы (канон) и напоминает о ранних сонатах 1780-х гг.

С 1812 по 1824 год, как и в конце 1780-х, Клементи главным образом сочиняет симфонии. Ни одна из них не была опубликована при жизни композитора, многие были потеряны. Но в библиотеке Конгресса и в Британской библиотеке были обнаружены фрагменты симфоний, реконструированные А. Казеллой.

В 1820-х гг. главным делом Клементи стала публикация 3-томного *Gradus ad Parnassum* op. 44 – собрания 100 пьес для фортепиано, итога его эволюции как композитора на протяжении 45 лет, обобщения его композиторских достижений. Этот опус показывает полный спектр клементиевских жанров. В дополнение к сложным упражнениям, в нем содержатся прелюдии и фуги (включающие обработки фуг op. 5 и 6), каноны, разнообразные части сонат, характерные пьесы, программные сочинения, такие, как «Патетическая сцена» или «Bizzaria» («Странность») (№95). Больше половины пьес представляют сюиты из трех или шести частей. Есть скарлаттиподобные сонаты из двух частей в одной тональности. Изобретательность фактуры исчерпывает все варианты.

В поздние годы Клементи получил из уст Бетховена титул «отец фортепианной сонаты» [43, р. 211]. Если это и было преувеличением, то лишь незначительным: он был первым или одним из первых, кто сочинял подобную музыку для фортепиано. Приоритет Клементи в фортепианной музыке сохранялся с op. 2. Но до 1768 или 1770 года (времени, когда И. Х. Бах дал в Лондоне первый сольный фортепианный концерт) Клементи играл на старом инструменте (харпсихорде). Таким образом, его ранний виртуозный стиль относится к клавесинной школе. После 1770 года он использовал клавесин или фортепиано, а к 1780 году перешел на фортепиано, и его слава как исполнителя, композитора, педагога, производителя инструментов связана с новым инструментом.

Влияние Клементи на следующие поколения пианистов и фортепианных композиторов трудно переоценить. Ранние бетховенские фортепианные сочинения безошибочно могут быть связаны с клементиевской музыкой 1780 и 1790-х. Клементи был главным педагогом нескольких лидеров пианизма 1820-х и 1830-х гг., и находился в контакте с другими, такими, как Герц, Мейербер, Дюссек и, возможно, Гуммель. Его методический труд «Введение в искусство фортепианной игры», сонатины op. 36 и *Gradus ad Parnassum* стали важными ступенями в образовании пианистов всех уровней. Так, различным образом он повлиял на фортепианную школу конца XVIII–XIX веков. Как отмечал



авторитетный исследователь Клементи, «Растущее число его изданий и записей его сочинений отмечается всеми музыкантами XX века, и сегодня широкая публика знает о нем, как о первом композиторе-виртуозе» [37].



ЛИТЕРАТУРА



1. ABC Dario Musico. – Bath, 1780.
2. Granmer M. Clementi / M. Granmer // The New Grove Dictionary of Musical Instruments. – Oxford : Oxford Musical Press, 2014. – P. 200–201.
3. Plantinga L. Muzio Clementi / L. Plantinga // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London ; New York : Macmillan Publishers, Grove's Dictionaries of Music, 1995–2000. – P. 450–507.
4. Яковлев М. М. Клементи М. / М. М. Яковлев // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2.
5. Anonim. Über die Musik in London // Allgemeine Musikalische Zeitung. – Leipzig, 1805. – Bd. VII. – S. 437.
6. [Collard W. F.] Mr. Clementi // Quarterly Musical Magazine & Review. – 1820. – Vol. II. – P. 308.
7. Casella A. Le sinfonie di Muzio Clementi / A. Casella // Musical d'oggi. – 1935. – Vol. XVII. – S. 413.
8. Bennet C. Clementi as Symphonist / C. Bennet // The Musical Times. – 1979. – P. 207.
9. Berger L. Erläuterungen eines Mozart'schen Urteils über M. Clementi / L. Berger // (Leipziger) Allgemeine musikalische Zeitung. – Jg. 31. – 1829. – Sp. 467–469 ; Caecilia. – Bd. X. – S. 238–240 ; Berliner allgemeine musikalische Zeitung. – Jg. 6. – S. 201–202.
10. [Nekrolog Field] // Allgemeine Musikalische Zeitung. – Leipzig, 1837. – Bd. I. – S. 1.
11. K. D. Review of Alan Tyson's Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi // Music & Letters. – 1968. – Vol. 49, No. 3. – P. 231–233.
12. Sheldock J. C. Muzio Clementi / J. C. Sheldock // The Monthly Musical Record. – 1894. – Vol. XIV. – P. 171.
13. Sheldock J. C. Clementi Correspondence / J. C. Sheldock // The Monthly Musical Record. – 1902. – Vol. XXXII. – P. 140.
14. Saint-Foix G. de. Les symphonies de Clementi / G. de Saint-Foix // Rivista Musicale Italiana. – 1921. – Vol. XXI. – S. 1.
15. Saint-Foix G. de. Muzio Clementi / G. de Saint-Foix // The Musical Quarterly. – 1923. – Vol. IX. – S. 350–382.
16. Горяинов С. М. // Голос минувшего. – 1913. – № 2. – С. 143–164 ; № 3. – С. 80–108 ; № 4. – С. 124–144.
17. Смесь // Санкт-Петербургские ведомости. – 1822. – № 4 (13 января). – С. 9.
18. Abert H. W. A. Mozart / H. Abert ; transl. by S. Spencer. – Yale : Yale University, 2007.
19. Allorto R. Le sonate per pianoforte di M. Clementi: studio critico e catalogo tematico / R. Allorto. – Firenze, 1959.



20. Badura-Skoda E. Clementi's "Musical Characteristics op. 19" / E. Badura-Skoda // Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer. – London ; New York, 1970.
21. Broughton V. D. (ed.). Court and Private Life in the Time of Queen Charlotte: Being the Journals of Mr. Papendiek / ed. by V. D. Broughton. – London, 1887.
22. Carlo Grande. Tradition and Innovation in Scarlatti's Musical Language / Carlo Grande. – [Б. м.], [б. г.].
23. Cott C. F. The Early Piano / C. F. Cott, A. Miall. – London, 1981.
24. Cooper A. A., 3rd Earl of Shaftesbury. A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules / A. A. Cooper // Characteristicks. – London, 1713. – Vol. 3. – P. 375.
25. Gerhardt A. London und der Klassizismus in der Musik. Die Idee der "absoluten Musik" und Muzio Clementis Klavierwerke / A. Gerhardt. – Stuttgart ; Weimar : Metzler Verlag, 2002.
26. Harding R. E. The Pianoforte: Its History Traced to the Great Exhibition of 1851 / R. E. Harding. – Cambridge, 1933 (rev. 2/1978).
27. Illiano R. Muzio Clementi. Studies and Prospects / R. Illiano, L. L. Sala, M. Sala (eds.). – Bologna, 2002.
28. Jeremy Eskenazi. Clementi's Selection of Practical Harmony / J. Eskenazi. – [Б. м.], [б. г.].
29. Loesser A. Men, Women and the Pianos: A Social History / A. Loesser. – New York, 1954.
30. Sala L. L. Muzio Clementi and British Musical Culture. Sources, Performance Practice, Style / L. L. Sala, R. H. Steward-MacDonald (eds.). – New York : Routledge, 2019.
31. Letters of Mozart to His Family / ed. by E. Anderson. – 3rd ed. – Norton, 1966. – Letter No. 491 to his father, 7 June 1783. – P. 850.
32. Marmontel A. Les pianistes célèbres: silhouettes et médaillons / A. Marmontel. – Paris, 1878.
33. Moscheles C. Aus Moscheles Leben: nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau / C. Moscheles. – Leipzig, 1872.
34. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen / Mozart. – Wien, 1963. – Bd. III.
35. Newman W. The Sonata in the Classic Era / W. Newman. – Chapel Hill, 1963.
36. Paribeni G. C. Muzio Clementi nella vita e nell'arte / G. C. Paribeni. – Milan, 1921.
37. Plantinga L. Muzio Clementi: His Life and His Music / L. Plantinga. – London, 1976.
38. Riehl W. H. Musikalische Charakterköpfe / W. H. Riehl. – Stuttgart, 1899. – S. 5–25.
39. Rowland D. Clementi, Muzio. The Correspondence of Muzio Clementi / D. Rowland // Opera Omnia. Italian National Edition. – 2010. – Vol. XIV.
40. Sala L. L. Muzio Clementi, Sonatas for Harpsichord or Piano Opp. 7–10. Critical Edition / L. L. Sala, R. H. Steward-MacDonald. – Bologna : Ut Orpheus, 2018. – (Opera Omnia. Italian National Edition ; Vol. VIII.2-CCE 3).
41. Sala L. L. Muzio Clementi, Concerto per cembalo e orchestra / Concerto for Piano and Orchestra Op-sn 30. Critical Edition / L. L. Sala. – Bologna : Ut Orpheus Edizioni, 2012. – (Opera Omnia. Italian National Edition ; Vol. II.5-CCE 2).
42. Sala M. Muzio Clementi. Cosmopolita della Musica / M. Sala, R. Bösel (eds.). – Bologna, 2004.
43. Schindler A. F. Beethoven as I Knew Him / A. F. Schindler ; ed. by D. W. MacArdle. – New York : Norton & Co, 1972.



44. Sheldock J. C. The Pianoforte Sonata: Its Origin and Development / J. C. Sheldock. – London, 1895.
45. Spohr L. Selbstbiographie / L. Spohr. – Kassel ; Göttingen, 1860–61.
46. Steward-MacDonald R. H. New Perspectives on the Keyboard Sonatas of M. Clementi / R. H. Steward-MacDonald. – Bologna, 2006.
47. Tyson A. Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi / A. Tyson. – Tutzing, 1967.
48. Unger M. Muzio Clementi Leben / M. Unger. – Diss. Leipzig, 1914.
49. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1978–1985.
50. Геника Р. В. История фортепиано в связи с развитием фортепианной виртуозности / Р. В. Геника. – М. : Юргенсон, 1896.
51. Кошелев В. В. Хордофоны ударные. Научный каталог / В. В. Кошелев. – СПб. : Музей театрального и музыкального искусства, 2024.
52. Кушенов-Дмитревский Д. Ф. Лирический музеум, содержащий в себе краткое начертание истории музыки... / Д. Ф. Кушенов-Дмитревский. – СПб., 1831. – С. 119–120.
53. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма / В. А. Натансон. – М., 1960. – С. 146–147.
54. Николаев А. М. Клементи / А. М. Николаев. – М. : Музыка, 1983.
55. Смирнов Аскольд. О малоизвестном портрете Клементи работы Доменико Босси / А. Смирнов // Смирнов А. В. Мольберт Эвтерпы. – М. : Белый город, 2020.
56. Соловьёв Н. Ф. Клементи, Муцио / Н. Ф. Соловьёв // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. – СПб., 1890–1907.
57. Щукина Т. В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и её историко-стилевые параллели : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. В. Щукина. – М., 2006.

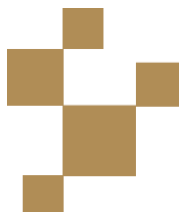
SKORBYASHCHENSKAYA O.A.

Doctor of Art History, Professor
Department of General Course and Methods of Teaching Piano
Saint Petersburg State Conservatory
named after N. A. Rimsky-Korsakov
e-mail: olgaskorby@mail.ru

**“THE FATHER OF THE PIANO SONATA”: THE LIFE AND CREATIVE
WORK OF MUZIO CLEMENTI, PIANIST, COMPOSER, PEDAGOGUE**

ANNOTATION. The article is devoted to the biography and creative activity of Muzio Clementi, a composer who lived at the crossroads of two epochs – Classicism and Romanticism — and laid the foundations of the piano sonata. Contrary to the established view that Clementi was merely the author of educational repertoire for schools and colleges, it is now clear that he determined the development of piano virtuosity, without which there would have been no Beethoven, no Liszt, no Tausig. The article emphasises his role in the development of piano manufacturing and in the creation of a leading pedagogical school at the turn of the 18th–19th centuries, as well as his influence on the St. Petersburg piano school. The aim of the study is to identify the features and differences of Clementi’s virtuoso style in different historical epochs. The scientific novelty lies in the fact that three distinct stages are identified in the development of Clementi’s style, associated with the aesthetics of the Baroque, Classicism, and early Romanticism. A hypothesis is put forward that the composer’s evolution reflects the development of one of the most widespread trends in 19th-century piano performance. The author relies on the idea of the virtuoso nature of Clementi’s artistry, put forward by Leon Plantinga, T. V. Shchukina, and A. A. Nikolaev. The study leads to a conclusion about Clementi’s role in shaping the concept of Romantic virtuosity and the classical sonata form. The material for the study comprises periodicals and epistolary sources of the 18th–19th centuries, as well as literature about the composer in Russian, English, German, and Italian. The practical and theoretical significance of the study lies in the possibility of using its results in lectures on the history of piano art.

KEYWORDS: Muzio Clementi, early Romantic piano sonata, English piano school, St. Petersburg piano school.

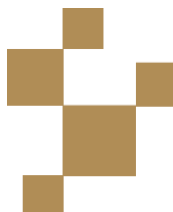


**Г.П. ВИШНЕВСКАЯ В ПАРТИИ
КАТЕРИНЫ ЛЬВОВНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ
В ОПЕРЕ «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА:
СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

АННОТАЦИЯ. Премьера фильма-оперы «Катерина Измайлова», где Г.П. Вишневская снялась в главной роли, состоялась в 1966 году. Летом 1965 года Д.Д. Шостакович сообщил Г.П. Вишневской о том, что на киностудии «Ленфильм» планируют снимать оперу «Катерина Измайлова» и он обратился к ней с предложением спеть партию Катерины. Первая авторская редакция этого произведения была создана композитором почти 30 лет назад, она называлась «Леди Макбет Мценского уезда». Во второй редакции автором были сделаны существенные изменения. Цель настоящей статьи состоит в осмыслении исполнительской интерпретации данной партии Г.П. Вишневской. Постигание этого образа ознаменовало сложный творческий процесс, который потребовал поиска особой вокальной интонации, исходящей из тех или иных сюжетно-сценических ситуаций и самого образа Катерины Измайловой, который принципиально «расходился» с образом литературного источника. Г.П. Вишневская в своих комментариях дала важные методические рекомендации, которые являются актуальными не только для начинающих певцов, но и для уже состоявшихся музыкантов, чья исполнительская карьера связана со многими известными театрами мира.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, Г.П. Вишневская, опера «Катерина Измайлова», интерпретация, вокальная интонация.



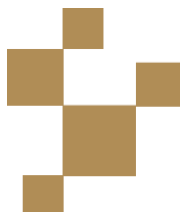


творческая деятельность выдающейся певицы, Народной артистки СССР, ведущей солистки Большого театра Г.П. Вишневской (1926 – 2012) является достоянием не только России, но и зарубежных стран. В 1977 году она была названа одной из лучших певиц мира. Ее вклад в оперное и концертное исполнительство огромен. Помимо исполнительской деятельности Г.П. Вишневская отдавала большие силы педагогической работе. В сентябре 2002 года был открыт в Москве Центр оперного Пения Галины Вишневской, где она преподавала вплоть до своего ухода из жизни. Она делилась своими профессиональными навыками, что очень важно и ценно, так как вокальная техника исполнительства и конкретные рекомендации, собственно инструктивные приемы являются той основой, без которой творческая карьера музыканта не может совершенствоваться и развиваться. Она неоднократно подчеркивала, что хочет передать свой опыт именно русским певцам, неоднократно говорила о том, что Россия богата талантами и ее личная гражданская позиция связана с воспитанием музыкантов, которые могли бы впоследствии выступать в самых престижных театрах мира.

Интерпретация вокальных сочинений Г.П. Вишневской, ее размышления о музыке и технике пения той или иной партии чрезвычайно актуальны для любого исполнителя, музыкантов разных профессиональных ступеней – студентов средних учебных заведений, консерваторий и вузов искусств, а также уже состоявшихся певцов. Г.П. Вишневская оставила интересные методические рекомендации, касающиеся процесса изучения конкретных сочинений – оперных партий, вокальных циклов, отдельных романсов. Изучение ее обширного репертуара является подлинной школой мастерства, и эти традиции на сегодняшний день активно развиваются и приумножаются, переходя из поколения в поколение.

Цель настоящей статьи состоит в осмыслении специфики исполнительской интерпретации партии Катерины Измайловой в опере «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича, где певице была отведена ведущая роль. Постигание этого образа ознаменовало сложный творческий процесс, который потребовал поиска особой вокальной интонации, исходящей из тех или иных сюжетно-сценических ситуаций и самого образа Катерины Измайловой, который принципиально «расходился» с образом литературного первоисточника.

Премьера фильма-оперы «Катерина Измайлова», где Г.П. Вишневская снялась в главной роли, состоялась в 1966 году. Летом 1965 года Д.Д. Шостакович сообщил Г.П. Вишневской о том, что на киностудии «Ленфильм» планируют снимать оперу «Катерина Измайлова» и что он будет счастлив, если певица согласится на партию Катерины. Как известно, первая авторская редакция этого произведения



была создана композитором почти 30 лет назад, она называлась «Леди Макбет Мценского уезда». В январе 1934 года опера была исполнена силами Малого ленинградского оперного театра (МАЛЕГОТ), но вскоре подверглась жесточайшему осуждению со стороны верховных властей и была запрещена к постановке в 1930 – 1950-х годах. Д.Д. Шостакович создал вторую редакцию под названием «Катерина Измайлова», в которую были внесены существенные изменения.

Г.П. Вишневская была рада такому предложению Д.Д. Шостаковича, так как мечтала создать образ Катерины – это в то время стало смыслом, целью ее творческой жизни.

Г.П. Вишневская в своих воспоминаниях отмечала, что Д.Д. Шостакович не любил говорить о своих сочинениях, старался не объяснять исполнителям значение, смысл тех или иных музыкальных фраз, особенности драматургии, будто боялся слов: у него было свое внутреннее видение музыки. Он предпочитал предоставить право исполнителям интерпретировать свои сочинения. Они сами должны были открывать, познавать музыку Шостаковича и потом, погрузившись в нее, выносить на суд композитора.

Первое потрясение, какое испытала Г.П. Вишневская, было связано с воплощением образа Катерины, этой женщины-убийцы – образа, который кардинально расходился у Шостаковича с повестью Н.С. Лескова.



Рис. 1. Г.П. Вишневская в роли Катерины Измайловой в фильме-опере «Катерина Измайлова» (1966). Текст : электронный. – URL: <https://24smi.org/person/5792-katerina-izmailova.html> (дата обращения: 07.08.2026).



Открывая повесть Н.С. Лескова, читатель с начальных строк первой главы погружается в атмосферу жизни данной героини: «Иногда в наших местах задаются такие характеры, что, как бы много лет ни прошло во встречи с ними, о некоторых из них никогда не вспомнишь без внутреннего трепета. К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму, после которой наши дворяне, с чьего-то легкого слова, стали звать ее леди Макбет Мценского уезда» [4, с. 31]. События, описанные в очерке Н.С. Лескова, поражают своей невероятной жестокостью, звериными низменными чувствами. Катерина Львовна Измайлова отравила своего свекра Бориса Тимофеевича, накормив его грибами с крысиным ядом, убила мужа Зиновия Борисовича, задушила подушкой племянника – маленького мальчика Федю. В убийствах мужа и племянника ей помогал ее возлюбленный Сергей. В конце своего жизненного пути, находясь уже на каторге, она сбросила в ледяную воду свою соперницу Сонетку – утопила ее и сама вместе с ней покончила жизнь самоубийством. Но кроме того, и ребенка, который у нее родился в тюремной больнице на каторге от ее возлюбленного работника Сергея, она равнодушно отдала, не испытывая к нему никаких материнских чувств, жалости или сожаления. Она была ослеплена только одной страстью в жизни – любовью к Сергею, который, в конце концов, ее предал. Она совершала злодеяния хладнокровно, расчищая путь к счастью рядом с Сергеем. Чтобы достичь этой цели, она не останавливалась ни перед чем.

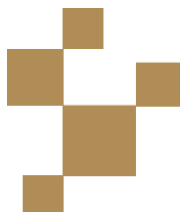
И даже в моменты убийства, которые описаны Лесковым с чрезвычайной экспрессией, она всегда «держала верх», фактически не испытывая угрызений совести, подстрекая Сергея на злодеяния и призывая его в помощники. Хотя Сергей после таких «подвигов» претерпевал невероятные страдания, обезумев от суеверного страха, доходил до сумасшествия.

Испытывала ли она какие-либо человеческие чувства? По-видимому, нет. Единственным «оправданием» ее жизни могло служить непреодолимое желание быть счастливой и любимой, но оно тонуло в бездне дьявольских наваждений и поступков.

На каторге Катерина почти потеряла человеческий облик. Для нее, как пишет Н.С. Лесков, «не существовало ни света, ни тьмы, ни худа, ни добра, ни радостей: она ничего не понимала, никого не любила и себя не любила» [4, с. 61].

Такой персонаж становится центральным в опере Д.Д. Шостаковича.

Но, погрузившись в музыку оперы, Г.П. Вишневская осознала, как волна жалости и сострадания к героине заполняет всю ее душу, и что в ней нет места осуждению. Образ Катерины у Шостаковича парадоксально изменился. Почему так произошло? Такой вопрос



неизменно вставал перед исполнительницей главной роли. Шостакович, которому отвратительно всякое насилие и жестокость – тем более убийство – со всей мощью своего темперамента сочувствует и сострадает героине, заряжает любовью к ней. Он наделяет ее партию прекрасной вдохновенной музыкой. То есть музыка, специфические природные музыкальные эмоции (по теории В.Н. Холоповой) начинают нивелировать, «уничтожать» изобразительные эмоции, идущие от текста либретто и сюжетно-фабульной линии [11, с. 124–145].

Г.П. Вишневская, как ей казалось, разгадала эту тайну. Она обратила внимание на посвящение – «Нине Васильевне Шостакович». Нина Васильевна была супругой композитора. Ему было всего 24 года, когда он начал сочинять «Леди Макбет Мценского уезда», и в то время Нина Васильевна была его невестой. Он был невероятно влюблен в свою жену, о чем невольно и рассказал в своем сочинении.

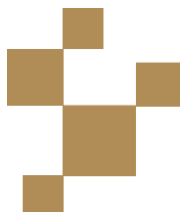
Г.П. Вишневская, однако, заметила, что, если бы в тот период жизни у Д.Д. Шостаковича не было той всепоглощающей любви к Нине Васильевне, то образ Катерины Измайловой получился бы иным.

Вихрь, круговорот чувств захлестнул Шостаковича, и он наградил героиню оперы всеми чертами, которые хотел видеть в любимой женщине – чтобы его так же без оглядки любила жена и была готова на все ради него. Как ни парадоксально, композитор стремился оправдать преступления Катерины, безрассудность ее страсти, стихийность чувств, он готов был «дать ей крылья», чтобы она «улетела» со своим возлюбленным. Он сострадает ей, потому что она погрязла в жесточайшей трясине купеческого быта.

И этот любовный экстаз, как отмечала Г.П. Вишневская, должен был быть передан в ее партии. Показательным, например, является эпизод в пятой картине – сцене в спальне: «Поцелуй меня! Не так, не так, поцелуй, чтобы больно губам было, чтобы кровь к голове прилила, чтобы иконы с киота посыпались!.. Ах, Сережа!..» (первая авторская редакция, ц. 298). Здесь голос певицы разливается как река, звучит мощно, восторженно. Сходная ситуация возникает в предшествующей четвертой картине – также сцена в спальне: «...а теперь эти семь ночей, что мы с тобою вместе проводим, летят как на крыльях» (первая авторская редакция, ц. 220). Высокая тесситура, динамика *ff* подчеркивают выразительность сюжетно-сценической ситуации: Катерина испытывает упоение, счастье.

В этих любовных сценах отразилась вся мощь сокрушительного темперамента Шостаковича, обладавшего еще и обостренным нервным восприятием, но темперамент этот обращен, как считала Г.П. Вишневская, не к лесковской героине, а к Нине Васильевне Шостакович.

У Г.П. Вишневской возникла мысль о том, что «Леди Макбет» является «самым достоверным и ярким автопортретом композитора, написанным



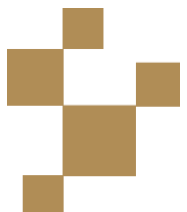
им в самую счастливую пору его жизни» [2, с. 405]. Шостакович был творцом, который всегда писал о себе – лишь о том, что сам переживал и чувствовал.

Некоторые сцены в период знакомства с музыкой оперы вызывали у певицы вопросы, недоумение, и, как сначала казалось, непреодолимые препятствия. Смущала очень высокая тесситура, предельно драматический накал. Это, прежде всего, сцена порки Сергея (четвертая картина, ц. 233-244 по первой редакции), сцена отравления Бориса Тимофеевича, где Катерина кричит по покойнику (четвертая картина, ц. 275 по первой редакции).

В сцене отравления старика в партии Катерины три раза звучит звук си-бемоль (b) второй октавы, затем он повторяется четыре раза (и так – дважды): «Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел!... На кого ты нас с Зиновием Борисовичем покинул? Что мы с Зиновием Борисовичем делать без тебя теперь будем?». Д.Д. Шостакович специально просил Г.П. Вишневскую петь этот вариант с высокой тесситурой (по первой авторской редакции). И говорил, что другие певицы отказывались петь, боясь сорвать голос. Этого боялась и Г.П. Вишневская.

Но позже она нашла психологический «ключ» к роли. Катерина Львовна в этот момент не поет, а голосит, как голосят по покойнику в сельской местности простые деревенские женщины. И Катерина это делает специально, да еще и с преувеличенными страстями, напоказ – продемонстрировать всем, как она сильно убивается: она убила, отравила – и, следовательно, голосить обязана истово. Г.П. Вишневская нашла нужный вокальный прием, белую окраску звука, и то, что казалось чрезвычайно трудным, стало простым и ясным.

Г.П. Вишневская оставила свои замечания и рекомендации относительно исполнительских приемов и интерпретации. Интересные соображения касаются, например, первого ариозо Катерины в первой картине («Муравей таскает соломинку», по авторской редакции «Леди Макбет», ц. 12). Сложнейшими в интонационном плане являются октавные ходы со звука си-бемоль (b) первой октавы на тот же звук во второй октаве на динамике pp и без смены темпа – «только я одна тоскую, только мне одной свет не мил». Здесь исполнительница партии Катерины должна мыслить большими фразами, а не отдельными нотами – в этих фразах заключена безысходность, граничащая с отчаянием. Если петь традиционно, то ничего не будет получаться. Необходима психологическая подкладка, второй план роли: важно не то, о чем поет героиня, важно, прежде всего, то, о чем она думает в этот момент. Тогда у певицы появится нужная окраска звука, необходимый вокальный прием. Хотя Г.П. Вишневская предупреждала певиц о том, что браться за партию Катерины может только артистка с безупречной вокальной и сценической



техникой. В противном случае певица рискует сорвать голос, иметь проблемы с голосовым аппаратом.

Партия Катерины в опере содержит, как говорила Г.П. Вишневская, «богатейшие залежи мелодий», и это дает возможность певице ярко проявить свои профессиональные качества – прежде всего, умение петь широкую кантилену. Чрезвычайно выразительным моментом в опере является ариозо Катерины в сцене на каторге – «Сережа, хороший мой, наконец-то, ведь целый день с тобой не виделась» (девятая картина, ц. 454 – по второй авторской редакции). В этих фразах женщины-убийцы раскрываются новые неожиданные качества героини: нежность, девическая трепетность, искреннее чувство любви. Музыка, обнажая потаенные черты ее души, облагораживает образ Катерины. Сам Д.Д. Шостакович очень любил мелодию этого ариозо и ввел ее в Восьмой квартет, где она проходит рядом с его музыкальной монограммой DSCN.

Совершенно иной образ возникает в другом ариозо – «Нелегко после почета да поклонов перед судом стоять» (девятая картина, 6 т. после ц. 460 – по второй авторской редакции). Здесь от певицы требуется другая окраска звука: мертвая, без вибрации. Катерина, оскорбленная Сергеем, застыла в отчаянии, она предвидит его измену – одиночество и неизбежность катастрофического конца заполняют все ее существо.

Партия Катерины чрезвычайно богата экспрессивными драматическими моментами, где от певицы требуется большое мастерство. Один из них, например, содержится в завершении восьмой картины (Свадебного пира), когда полиция уводит Катерину Львовну и Сергея. Катерина в отчаянии обращается к Сергею: «Ах, Сергей! Прости меня! Прости!» (ц. 443). Ход на *cis* третьей октавы весьма сложен – спеть в указанном темпе, на динамике *ff* и попасть (снайперский прием!) на нужный звук *cis* можно лишь в том случае, если певица находится в правильной эмоциональной «тональности», воплощая максимальную степень экспрессии трагической ситуации.

Последнее ариозо-монолог Катерины – «В лесу, в самой чаще есть озеро» – воплощает ее прозрение после демонического сна греховной жизни (девятая картина, ц. 493). Мощное оркестровое вступление обрушивается, словно лавина, и подготавливает трагическую исповедь Катерины. «Это, – как отмечает Г.П. Вишневская, – ее публичное одиночество и дорога в ад. Она идет, и стонет, и воет... И кричит она не людям, а всему пространству. Здесь впервые: и ужас перед содеянным, и проклятие себе, и, как единственный выход, – смерть» [2, с. 410]. Тем не менее, как говорила певица, у нее нет раскаяния – душа мертва. Она совершает еще одно преступление, сбрасывая Сонетку в ледяную воду, и сама погибает, завершив жизнь самоубийством.

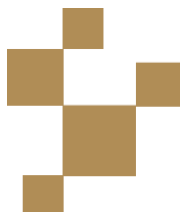
Опера Шостаковича глубоко национальна. Ее интонационный язык удивительно логичен и естественен. Она поражает открытостью



эмоциональных переживаний, огромным масштабом страстей, жизненностью и реалистичностью персонажей. Опера захватывает стремительным развитием событий. В отражении жизненной правды она наследует традиции опер великого русского композитора М.П. Мусоргского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова А. А. Оперный театр Шостаковича / А. А. Богданова. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 249 с.
2. Вишневская, Г. Галина. История жизни / Г. Вишневская. – Чимкент : МП «Аурика», 1993. – 575 с.
3. Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции : дис. ... д-ра искусствоведения / Комарницкая Ольга Виссарионовна. – М., 2012. – 757 с.
4. Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда / Н. С. Лесков // Избранные сочинения / ред. кол.: Алексеев М. П. [и др.] ; вступ. ст., сост. и примеч. П. Пустовойта. – М. : Художественная литература, 1979. – С. 31–70.
5. Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / К. Мейер ; пер. с нем. Е. Гуляевой. – СПб. : Композитор, 1998. – 559 с.
6. Нестеренко Е. Размышления о профессии / Е. Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 184 с.
7. Образцова Е. Любовь и музыка неразделимы: Беседы с Алексеем Париним / Е. Образцова. – М. : Бослен, 2019. – 256 с.
8. Сабина М. Д. Заметки об опере «Катерина Измайлова» / М. Д. Сабина // Дмитрий Шостакович : сб. статей / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 132–166.
9. Сабина М. Д. Шостакович / М. Д. Сабина // Музыка XX века. Очерки. В двух частях (1890–1945). Ч. 2, кн. 4. – М. : Музыка, 1984. – С. 7–43.
10. Сабина М. Д. Шостакович — симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
11. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
12. Холопова В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
13. Шейко И. П. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги / И. П. Шейко. – М. : Искусство, 1984. – 352 с.
14. Дмитрий Шостакович : сб. статей / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – М. : Советский композитор, 1967. – 536 с.
15. Шостакович Дмитрий. Леди Макбет Мценского уезда. Возрождение шедевра. К 60-летию запрещения оперы : сб. статей / ред.-сост. М. Якубов. – М., 1996. – 144 с.



КОМАРНИЦКАЯ О.В.

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

**G.P. VISHNEVSKAYA AS KATERINA LVOVNA IZMAILOVA
IN D.D. SHOSTAKOVICH'S OPERA "KATERINA IZMAILOVA":
THE SPECIFICITY OF PERFORMING INTERPRETATION**

ANNOTATION. The premiere of the film-opera "Katerina Izmailova," in which G.P. Vishnevskaya starred in the leading role, took place in 1966. In the summer of 1965, D.D. Shostakovich informed G.P. Vishnevskaya that Lenfilm studio was planning to produce the opera "Katerina Izmailova" and invited her to sing the part of Katerina. The first authorial version of this work had been created by the composer almost 30 years earlier and was titled "Lady Macbeth of the Mtsensk District." In the second version, the composer made substantial changes. The article examines the specificity of G.P. Vishnevskaya's performing interpretation of this role. Her comprehension of the image marked a complex creative process that required the search for a special vocal intonation, deriving from particular stage situations and from the image of Katerina Izmailova itself, which fundamentally "diverged" from the image of the literary source. In her commentaries, G.P. Vishnevskaya offered important methodological recommendations that remain relevant not only for beginning singers but also for established musicians whose performing careers are connected with many renowned theatres worldwide.

KEYWORDS: D.D. Shostakovich, G.P. Vishnevskaya, opera "Katerina Izmailova," interpretation, vocal intonation.



Зайцева М. Л.

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

Титова Т. М.

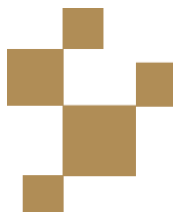
аспирант кафедры сольного пения и музыкально-театрального искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: titovapianist@yandex.ru

**СТИЛЕВЫЕ КОНСТАНТЫ
ТВОРЧЕСТВА ДЗЁ ХИСАИСИ
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ К АНИМАЦИОННЫМ
ФИЛЬМАМ ХАЯО МИЯДЗАКИ)**

Аннотация. Статья посвящена вопросам изучения основных принципов творческого содружества классиков японской анимации и киномузыки – режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси. Авторами прослежена история их творческого взаимодействия в процессе создания полнометражных анимационных фильмов, выявлены в них сквозные образы и темы, обоснована их художественно-эстетическая и этическая роль в контексте Мульти-Метавселенной Миядзаки – Хисаиси, определена эффективность звуковых решений фильмов в процессе раскрытия их концептуальных основ и стимуляции зрительской рефлексии. Научная значимость статьи заключается в создании основы для дальнейшего изучения киномузыки с позиций авторских решений, взаимодействия композитора и режиссера, что создает основу для дальнейших изысканий в сфере эстетики кинофонографии. Авторами представлены методологические позиции для дальнейшего изучения, терминологического описания и систематизации тенденций, проявляющихся в работе композиторов над созданием звуковых пространств фильмов как значимых элементов художественного контекста современности.

Ключевые слова: японская анимационная школа, киномузыка, Хаяо Миядзаки, Дзё Хисаиси, интертекстуальность, полистилистичность киномузыки Хисаиси.



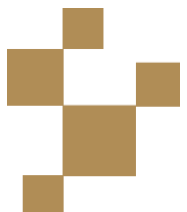


сотрудничество выдающихся мастеров современного японского искусства – кинорежиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси – внесло огромный вклад в развитие национальной и общемировой культуры. Созданные ими многочисленные анимационные фильмы стали классикой кинематографии и вошли в ее «золотой фонд». Особенностью их творческих проектов стали масштабные темы, затрагивающие вопросы прошлого, настоящего и будущего человечества, обретения и утраты его гармонии с миром природы. Фэнтезийные сюжеты фильмов объединяет идея построения счастливого будущего человечества на основе любви, героического самопожертвования ради спасения жизни людей и планеты.

Творчество Миядзаки и Хисаиси становилось темой эссе, научных статей преимущественно зарубежных авторов [1; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16]. В данной статье излагаются результаты проведенного комплексного исследования сотворчества режиссера и композитора на материале анимационных фильмов «Навиская из Долины ветров» (1984 г.), «Небесный замок Лапута» (1986 г.), «Мой сосед Тоторо» (1988 г.), «Унесенные призраками» (2001 г.), «Ходячий замок Хаула» (2004 г.), «Ветер крепчает» (2013 г.).

Масштабные концепции анимационных фильмов стали основой формирования Мета вселенной Миядзаки – Хисаиси. Переплетенные в реальности и фантазии миры и судьбы персонажей фильмов напоминают зрителям о сущностных вопросах их современной жизни, поиск решений которых обретается не в идее технологического прогресса [2, с. 44]. Неслучайно показ трагических последствий бесконтрольного технологического развития в фильме «Навиская из Долины ветров» сделал его одним из самых ярких образцов анимационной антиутопии, а эпическая история о летающем острове («Небесный замок Лапута») стала примером экологической утопии (экотопии). Обретение возможности выйти из цивилизационного тупика режиссер видит в обращении к опыту мифологических и сказочных историй. Неслучайно на премьерных афишах фильма «Навиская из Долины ветров» был написан характерный слоган: «Мы возвращаем вам то, о чем вы забыли» [5].

Режиссерские и композиторские подходы проанализированных в диссертации анимационных картин студии «Гибли» ["Ghibli"] усиливают впечатление о создании Миядзаки и Хисаиси огромной фэнтезийной Мульти-Мета вселенной, в которой ее обитатели проходят череду различных испытаний. Введение в анимационные фильмы персонажей и деталей из предыдущих картин, сохранение стилистики видео– и музыкальных рядов (общность в создании обликов персонажей и фоновых пейзажных видов, в системе музыкальных выразительных средств) – все эти



приемы содействуют формированию единого концептуального и изобразительно-звукового пространства Мульти-Метавселенной.

Во многом феномену единой Мульти-Метавселенной Миядзаки и Хисаиси способствовала манера творческого сотрудничества, разработанная еще в начале совместной деятельности. Начиная с первого фильма «Навсикая из Долины ветров» (1984 г.), несколько ключевых слов, подготовленных Х. Миядзаки, становились импульсом для создания композитором «имиджевого альбома». После одобрения режиссером имиджевого альбома на его основе в дальнейшем формировался саундтрек фильма.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси отражает режиссерскую творческую позицию. Уникальность места Х. Миядзаки в истории японской анимации обусловлена его режиссерским методом, в котором синтезируются национальные и наднациональные черты. Введение мистических сказочных образов, эпических сцен сражений героев с фантастическими животными, колдунами или колдуньями, перемещений в пространстве потребовало от композитора создать систему выразительности, способную раскрыть динамику образов и характер сцен.

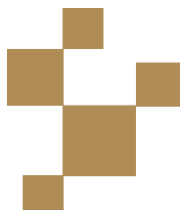
Основными чертами поэтики киномузыки Д. Хисаиси являются ее контекстность, интертекстуальность и полистилистичность.

Важнейшими свойствами музыки композитора Дзё Хисаиси в структуре фильма являются ее контекстность, обусловленность видеорядом и монтажным ритмом. В анимационном фильме «Небесный замок Лапута» композитор соединяет различные принципы использования музыки. При помощи системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей» выстраивается единая линия развития художественного образа. Итогом работы композитора и режиссера стало произведение, в котором зрительный и музыкальный ряды слились в неразрывном единстве.

Композиторский стиль Дзё Хисаиси обладает ярко выраженными чертами, позволяющими узнавать и выделять его произведения из массы современной киномузыки. Это проявляется в особенностях мелодизма, фактуры, гармонического языка на всем пути его сотрудничества с Миядзаки, начиная с фильма «Навсикая из Долины ветров» в 1984 г. вплоть до 2013 г. в фильме «Ветер крепчает».

Поэтические приемы, которые использует Дзё Хисаиси в киномузыке, способствуют усилению ее драматургической функции благодаря выстраиванию единой линии развития художественного образа. Прежде всего, это разработка и введение в саундтрек фильма продуманной системы лейтмотивов, лейттембров, «подписей».

При помощи разнообразных композиторских приемов и техник выстроенной музыкальной драматургии Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие



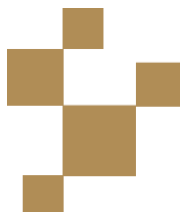
в творчестве режиссера: тему национальной идентичности, экологии и детства. Разветвленная и вместе с тем целостная система лейтмотивов драматургически обогащает, преобразует и, таким образом, расширяет кинопространство аниме. Композитор использует в саундтреках фильмов разные по смысловой нагрузке типы лейтмотивов: концептуальные (тема спасительницы, тема Детства, тема Любви и др.), образно-эмоциональные (тема Полета), конкретизирующие пространственно-временной контекст событий (тема Долины ветров и др.).

Ведущим персонажем, лейтобразом и лейттемой Мета вселенной Миядзаки – Хисаиси стал Тоторо. Его уникальность заключается в том, что вымышленный оригинальный анимационный персонаж, в облике которого проявляются характерные черты, свойственные традиционным мифологическим персонажам японской культуры, стал культовым талисманом студии «Гибли», ее логотипом (см. рис. 1) и приобрел статус «икон» японской поп-культуры.



Рисунок 1. Логотип студии Ghibli.

Лейтмотив Тоторо из фильма «Мой сосед Тоторо» (1988 г.) также обрел популярность и стал одной из самых узнаваемых тем киномузыки Д. Хисаиси. Доминантная драматургическая функция лейтобраза и лейттемы Тоторо в фильмах студии «Гибли» (плюшевая игрушка Тоторо героини фильма «Ведьмина служба доставки» и др.) обусловлена художественно-эстетической и этической ролью персонажа в контексте Мульти-Мета вселенной Миядзаки – Хисаиси. Добрый хранитель леса Тоторо стал символом, транслирующим важные в условиях современности социальные идеи экологического равновесия, гармоничного сосуществования земных существ. Яркий национальный колорит образа Тоторо привлекает зрителя, способствует возрождению японского культурного наследия. Его внешняя характеристика добродушного хранителя леса поддержана темброво-колористическими



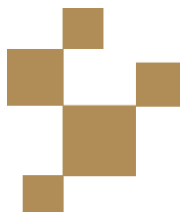
эффектами лейттемы. Лейттембром персонажа становится «волшебное» идилическое звучание флейты-окарины. Художественно-эстетическая функция лейтобраза Тоторо в Мультиметавселенной Миядзаки – Хисаиси представляется чрезвычайно важной в контексте цивилизационного кризиса, обусловившего активизацию национального самосознания и обострившего проблему национальной идентичности в молодежной среде.

Широкий спектр смысловых коннотаций в семиосфере анимационных фильмов Миядзаки и Хисаиси имеет образ полета. Его поэтический потенциал раскрывается в сказочных и реалистических ситуациях: это полет на метле ведьмы Кики («Ведьмина службы доставки»), колдуна Хаула («Ходячий замок Хаула») и девочки Тихиро на драконе Хаку («Унесенные призраками»), Навсикаи на жуке («Навсикая из Долины ветров»), персонажей фильма «Небесный замок Лапута» и «Ходячий замок Хаула», перемещающихся на самых причудливых летательных аппаратах; с полетами на самолетах связана главная мечта Дзиро Хорикоси («Ветер крепчает» – см. рис. 2). Обращение к теме полета связано с детскими впечатлениями Х. Миядзаки, отец которого руководил изготовлением деталей самолетов во время Второй мировой войны.



Рисунок 2. Официальный постер фильма «Ветер крепчает».

Видеоряд фильмов Х. Миядзаки формирует образы, в которых переплетается вымысел и реальность, прошлое и будущее, детские впечатления наполняются философской рефлексией. Поэтический строй фильмов отличается смысловой многоплановостью и многомерностью вызываемых художественными образами ассоциаций, что позволяет провести аналогии с анимационными картинами Ю. Норштейна. У обоих режиссеров эстетическое восприятие экранной истории основано на активизации подсознательных процессов мышления, обращении к мистическому опыту или чувству «безграничного, бескрайнего,



“океанического”, чувству “ощущения вечности” и неразрывной связи, принадлежности к мировому целому» [4, с. 20]. У Д. Хисаиси в саундтреках указанных фильмов формируется целый комплекс лейттем полета (наиболее проработанной из них является система вариативного развития данного типа лейттем в фильмах «Навсикая из Долины ветров» и «Ветер крепчает» – см. пример 1).

「風立ちぬ」のサウンドトラック

Composer: Joe Hisaishi
Arrangement by: Valky



Пример 1. Дзё Хисаиси. Фрагмент музыки к фильму «Ветер крепчает».
Основной мотив темы Полета-Мечты.

Одним из выразительных средств, которые позволяют определить оригинальность музыкального языка композитора, является «Подпись Хисаиси», выполняющая функцию лейтгармонии и представляющая собой последовательность аккордов секвенционного характера (зачастую с параллельными квинтами в басу) с завершением на неустое. Эта лейтгармония часто звучит в саундтреках фильмов («Унесенные призраками», «Небесный замок Лапута», «Ходячий замок», «Мой сосед Тоторо», «Принцесса Мононоке», «Рыбка Поньо», «Брат якудзы», «Кикудзиро»), в ней часто изменяется оркестровка, ритм, варьируется мелодия (см. примеры 2 – 3).

Koi da ne

Howl's Moving Castle

♩ = 80



Пример 2. Дзё Хисаиси. Заставка к анимационному фильму «Ходячий замок Хаула».
Пример «подписи Хисаиси» (тт. 1-3).



One Summer's Day

from Encore

(originally from Spirited Away)

Joe Hisaishi

Transcribed by Pseudo



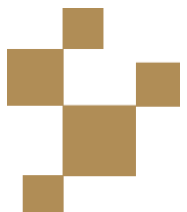
Пример 3. Дзё Хисаиси. Фрагмент музыки к анимационному фильму «Унесенные призраками» (композиция «One summer`s day» – «Однажды летним днем»).

Пример «подписи Хисаиси» (тт. 1-4).

Использование «подписи» становится драматургическим и стилистическим приемом, позволяющим добиться единства авторского стиля и придать лейтгармонии функцию авторской интонации, реплики, некоего пронизывающего разные жанры и темы личностного взгляда. Также слушателю становится занимательным проследить изменение лейтгармонии и понимать методы ее трансформации в зависимости от жанра и сюжета фильма. Развитие этой лейтгармонии мы встречаем в мелодиях «Mei ga Inai» (англ. «Mei is missing», в рус. пер. – «Мэй потерялась») из фильма «Мой сосед Тоторо», «Аситака и Сэн» из «Принцессы Мононоке», «Любовь матери» из «Рыбки Поньо», «Лето» из «Кикудзиро» и др.

Таким образом, можно говорить о выполнении «подписями» функции не только лейтгармонии, но и лейтинтонации. Характерно, что «подписи» композитор включает в музыкальный материал молодых персонажей фильмов. Хрупкость гармонии вполне соответствует ощущению чистоты и свежести молодости, детской непосредственности.

Интертекстуальность и полистилистичность кинопартитур Дзё Хисаиси проявляется в тембральной эклектике, чередовании фрагментов академического звучания симфонического оркестра с эпизодами в джазовой или фольклорно-этнической оркестровке, с привлечением электронных инструментов. Композитор удачно стилизует европейскую академическую музыку XVIII–XIX веков, что выражается в жанровой определенности тематизма, применении приемов оперной драматургии, опоре на фактурные решения и ладогармоническую красочность, свойственные классицистской и романтической музыке. Хисаиси использует прием введения в кинопартитуру музыкальных цитат-символов для расширения образно-эмоционального пространства сцены, формирования в ней широкого ассоциативного шлейфа



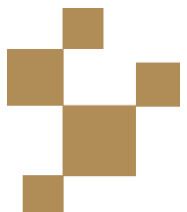
(тема хора «Ты прекрасна, о, Родина наша!» ["Va, pensiero"] из оперы «Набукко» Дж. Верди в фильме «Ветер крепчает», Сарабанда из клавирной сюиты ре минор Г. Генделя в «Навсикае из Долины ветров» и др.). Введение диксилендовой звучности или песенных фрагментов, близких к поп-музыке, делает звуковые миры анимационных фильмов понятными и привычными для современного слушателя [3, с. 47].

Кроме того, характерным интертекстуальным творческим методом композитора становится традиционное для Хисаиси введение в финал фильма японской аутентичной песни-эндинга в исполнении высокого женского голоса. Так, финальной песней фильма «Унесенные призраками» становится саундтрек японской певицы и композитора Юми Кимура «Всегда со мной». В аниме «Ходячий замок Хаула» мы слышим песню того же автора под названием «Обещание мира». И, наконец, в итоговом совместном проекте «Ветер крепчает» песней-эндингом становится саундтрек японской певицы, поэтессы и композитора Юми Мацутоя «Белая полоса». Как правило, звучание аутентичной японской мелодии ассоциируется у зрителей-слушателей с образом главного женского персонажа, теплым голосом возлюбленной или матери.

Таким образом, интертекстуальный и полистилистический метод точного цитирования оригинальных японских мелодий помогает передать глубокое психологическое содержание фильмов и в то же время позволяет вновь говорить об уникальном синтезе национального и наднационального в творчестве тандема Миядзаки – Хисаиси.

Особую роль в акустическом пространстве киномузыки Дзё Хисаиси играет тембр. Наиболее активно Хисаиси, являющийся пианистом-виртуозом, использует темброво-колористические возможности фортепиано. Оно становится голосом-проводником внутреннего мира персонажей во многих кинопартитурах Хисаиси, создавая особый «взгляд изнутри» (как бы глазами героев) на происходящие события. Все это позволяет сделать вывод о неоромантических чертах киномузыки Дзё Хисаиси.

Поэтика киномузыки Д. Хисаиси выстраивается на оппозиции лирического и драматического начал. Такое противопоставление музыкальных сфер кинопартитуры обусловлено фабулой фильмов, в которых раскрывается история противостояния злых и добрых сил в мире духов и людей. Фантасмагорические эпизоды с участием природных духов сопровождаются, как правило, традиционным звучанием симфонического оркестра с эффектными соло духовых, струнных и ударных инструментов (с привлечением этнической перкуссии). Панорамность и рафинированность оркестрового звучания отражает величие и многомерность потустороннего мира. Пленэрные сцены преимущественно раскрываются на фоне развернутой импровизации фортепиано или соло духовых инструментов симфонического оркестра.

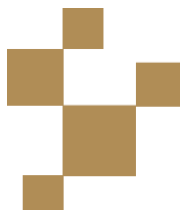


Аудиоряд фильма в данном случае служит «эмоциональной педалью» для сохранения идиллического настроения героев и демонстрации великолепных природных ландшафтов. Для образов зла (войны, разрушения, агрессии) композитор использует атональную технику, резкие тембры электронных инструментов.

Музыкальными средствами Д. Хисаиси выстраивает линию антагонистического противостояния добра и зла, мира и войны в анимационных фильмах. Уровнями контраста и противопоставления образных сфер являются художественный стиль (романтизм – экспрессионизм), жанр (вальсовость, песенность – маршевость), метроритмические решения (рубато – жесткость регулярной пульсации), тембр (естественные тембры инструментов симфонического оркестра и фольклорной традиции – электронные инструменты).

Особое место в киномузыке Д. Хисаиси занимает поэтика тишины. Она амбивалентна в сценах нагнетания страха и атмосферных пейзажных зарисовках. Композитор использует широкий спектр ее выразительных возможностей в рамках музыкальной драматургии, рассеивая тишину длительными ферматами, паузами в различных эпизодах кинопартитуры. Во многом аура тишины в фильмах Миядзаки и Хисаиси сформирована традицией японской культуры и искусства. Тишина как философско-эстетическая категория связана с концептом «ма» (間, букв. – «пробел, пауза»), которым в японской культуре характеризуют преломление синтоистских и буддийских традиций медитативного безмолвия как способа самопознания и выстраивания гармоничного сосуществования человека с социумом, миром природы, Вселенной. Интерпретация пустоты как полного возможностей феномена прослеживается в японской архитектуре, живописи, театральном искусстве, аранжировке цветов, садовом дизайне. Ярким примером драматургического значения тишины в акустическом пространстве фильма является эпизод из картины «Мой сосед Тоторо». На протяжении почти четырех минут (31:26 – 35:07) в нем длится тишина, прерываемая только приглушенными природными, естественными звуками (короткие реплики Мэй, тихое урчание Тоторо, щебет птиц, шелест травы и т. п.). Музыка появляется лишь в заключительный момент сцены, когда девочка засыпает на мягком туловище Тоторо. Зритель словно погружается в волшебный окружающий мир, полностью сосредоточиваясь на его ускользающих в обычной суете звуках и красках.

Прием акцентирования слушательского внимания на определенных звуковых фактурах в аудиоряде фильма помогает выстроить динамику развития его художественного образа. Плавные переходы диегетического и недиегетического типов экранного звучания образуют «фантастический разлом» [6, с. 98] фильма, вводят элемент чудесного в сюжетный нарратив, активизируют процесс слушательского восприятия.



Проведенное исследование намечает пути дальнейшего изучения японского анимационного искусства, выявления специфики взаимодействия музыкального и визуального планов анимационного текста, определения концептуальных основ его музыкальных элементов. Изучение творчества Дзё Хисаиси в отечественном музыковедении и, шире, искусствоведении позволяет, на наш взгляд, приобщиться к иной картине музыкального мира и в целом мира восточной культуры, раскрыть в ней общечеловеческие смыслы.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки / Г. Бертон ; пер. с англ. ; ред. В. Борзова, Т. Трифонова. – М. : Эксмо, 2021. – 280 с.
2. Лю Женвей, Зайцева М. Л. Значение поп-музыки в анимационном фильме «Монстр в Париже» (2011, Франция) // Искусство и образование. – 2024. – № 6. – С. 43–49. – EDN BOHFVW.
3. Лю Женвей, Зайцева М. Л. Концептуальная и режиссирующая функция эстрадной музыки в анимационных картинах студии «Дисней» // Искусствоведение. – 2024. – № 4. – С. 47–55. – EDN CZSOLF.
4. Максименко Л. А. Homo cosmicus: феномен «океанического чувства» / Л. А. Максименко // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 4. – С. 19–25.
5. Миядзаки Х. Интервью. – Текст : электронный. – URL: <http://render.ru/ru/articles/post/11034?ysclid=ls05co69nk620649697> (дата обращения: 30.01.2024).
6. Тавризян А. В. Композиторские техники в кинофантастике на примере саундтрека Дж. Бриона к фильму «Вечное сияние чистого разума» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) / А. В. Тавризян // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2019. – № 3. – С. 97–110.
7. Титова Т. М., Зайцева, М. Л. 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.
8. Титова Т. М., Зайцева, М. Л. Особенности взаимодействия музыкального, речевого и видеорядов в анимационном фильме «Ходячий замок Хаула» / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева // Музыковедение. – 2021. – № 4. – С. 28–36. – DOI 10.25791/musicology.4.2021.1187. – EDN AJUGWJ.
9. Bellano M. From Albums to Images. Studio Ghibli's Image Albums and their impact on audiovisual strategies / M. Bellano // Trans. – 2012. – No. 16. – URL: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_01.pdf (дата обращения: 12.09.2025).
10. Greenberg R. Hayao Miyazaki: Exploring the Early Work of Japan's Greatest Animator / R. Greenberg. – Academia, 2018. – 188 p. – Текст : электронный. – URL: https://www.academia.edu/127830032/Hayao_Miyazaki_Exploring_the_Early_Work_of_Japan's_Greatest_Animator (дата обращения: 24.09.2025).
11. McCarthy H. Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation / H. McCarthy. – Stone Bridge Press, 1999. – 239 p.
12. Miyashita H. Animated Films by Disney and Miyazaki: Comparative Culture Study of «Alice in Wonderland», «Frozen», and «Spirited Away» / H. Miyashita // Academia.edu. – Текст : электронный. – URL: https://www.academia.edu/36293282/Animated_Films_by_Disney_and_Miyazaki_Comparative_Culture_Study_of_Alice_in_Wonderland_Frozen_and_Spirited_Away (дата обращения: 17.09.2025).
13. Napier S. World War II as Trauma, Memory and Fantasy in Japanese Animation / S. Napier // The Asia-Pacific Journal: Japan Focus. – 2005. – 10(S3). – P. 114–121. – Текст : электронный. – URL: https://www.researchgate.net/publication/391513158_World_War_II_as_Trauma_Memory_and_Fantasy_in_Japanese_Animation (дата обращения: 12.09.2025).



14. Norris C. Manga, Anime and Visual Art Culture / C. Norris // The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture / ed. by Y. Sugimoto. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – P. 236–260. – Текст : электронный. – URL: https://www.academia.edu/947170/Norris_CJ_Manga_Anime_and_Visual_Art_Culture_The_Cambridge_Companion_to_Modern_Japanese_Culture_Cambridge_University_Press_Yoshio_Sugimoto_ed_Melbourne_pp_236_260_ISBN_9780521880473_2009 (дата обращения: 12.09.2025).
15. Rusli O. R. Hisaishi'd Away: An Analysis of Joe Hisaishi's Film Scoring Technique / O. R. Rusli. – Middletown, Connecticut : Wesleyan University, 2010. – Текст : электронный. – URL: <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=447e1145f0d457899d97c2313ffe37c31826b0fb> (дата обращения: 05.09.2025).
16. Sweeney P. Miyazaki Hayao and Joe Hisaishi: Facilitating global appeal through the film score / P. Sweeney // Academia.edu. – Текст : электронный. – URL: https://www.academia.edu/13310238/Miyazaki_Hayao_and_Joe_Hisaishi_Facilitating_global_appeal_through_the_film_score (дата обращения: 10.09.2025).



ZAYTSEVA M.L.

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

ТИТОВА Т.М.

Graduate student of the
Department of Solo Singing and Musical and Theatre Arts
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: titovapianist@yandex.ru

**STYLISTIC CONSTANTS OF JŌ HISAISHI'S CREATIVE WORK
(BASED ON MUSIC FOR HAYAO MIYAZAKI'S ANIMATED FILMS)**

ANNOTATION. The article is devoted to the study of the basic principles of the creative collaboration between the classics of Japanese animation and film music – director Hayao Miyazaki and composer Jō Hisaishi. The authors trace the history of their creative interaction in the process of creating full-length animated films, identify cross-cutting images and themes in them, substantiate their artistic, aesthetic, and ethical role in the context of the Miyazaki–Hisaishi Multi-Metaverse, and determine the effectiveness of the films' sound solutions in revealing their conceptual foundations and stimulating audience reflection. The scientific significance of the article lies in creating a basis for further study of film music from the perspective of authorial decisions and the interaction between composer and director, which creates a foundation for further research in the field of film phonography aesthetics. The authors present methodological positions for further study, terminological description, and systematization of trends manifesting themselves in the work of composers on creating sound spaces of films as significant elements of the contemporary artistic context.

KEYWORDS: Japanese animation school, film music, Hayao Miyazaki, Jō Hisaishi, intertextuality, polystylistic nature of Hisaishi's film music.





ВАРЛАМОВА А. В.

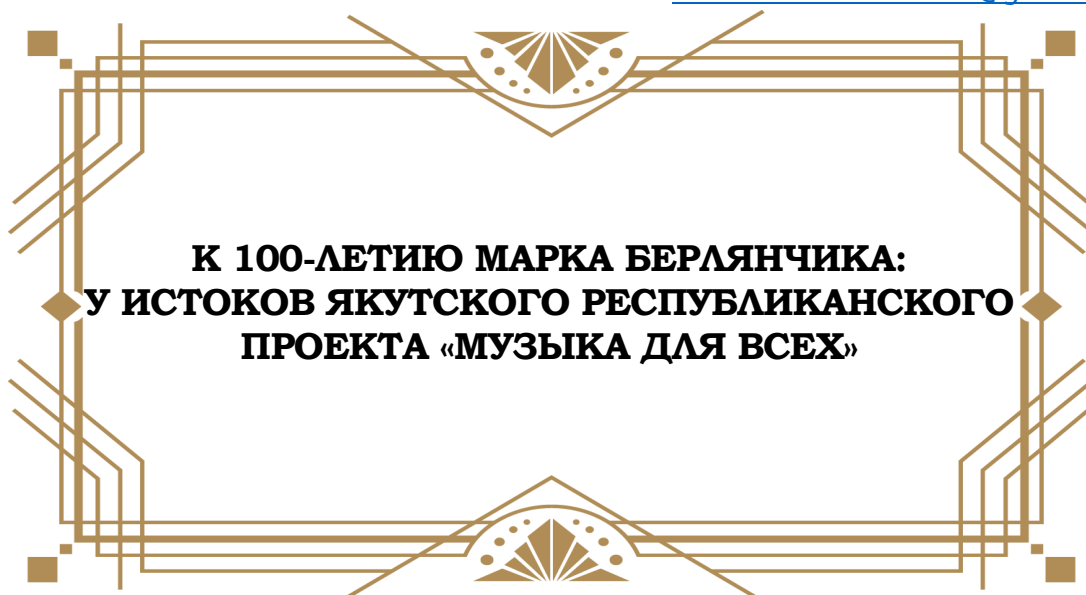
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой общего и специализированного фортепиано
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»

e-mail: aleksandravarlamova16@gmail.com

ДЕДЮКИНА Л. В.

и.о. доцента
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»

e-mail: aleksandravarlamova16@gmail.com

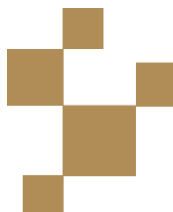


**К 100-ЛЕТИЮ МАРКА БЕРЛЯНЧИКА:
У ИСТОКОВ ЯКУТСКОГО РЕСПУБЛИКАНСКОГО
ПРОЕКТА «МУЗЫКА ДЛЯ ВСЕХ»**

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена роли М.М. Берлянчика – скрипача, учёного и организатора, личности универсального типа – в становлении и развитии музыкального образования в Якутии и истории создания республиканского проекта «Музыка для всех». В 1960–1980-е годы Марк Моисеевич участвовал в строительстве музыкального образования в Сибири, в 1990-е стал одним из создателей Магнитогорской консерватории, Тольяттинского института искусств и двух вузов искусств в Якутии. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, М.М. Берлянчик создал научную школу в области исполнительского музыкознания, среди представителей которой – педагоги Магнитогорска, Сургута, Тольятти, Якутска и зарубежья. С середины 1970-х годов его имя тесно связано с музыкальной культурой Якутии: М.М. Берлянчик внёс вклад в развитие исполнительского искусства и образования республики, в становление проекта «Музыка для всех». Рассматривается его вклад как организатора, учёного и педагога: участие в разработке концепции проекта, формировании Научно-методического совета, подготовке методических материалов и публикаций. На основе архивных документов и публикаций прослеживается эволюция проекта с момента его зарождения до наших дней.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: учёный, организатор музыкального образования, проект «Музыка для всех» Якутии, сборники статей, мероприятия по реализации проекта.

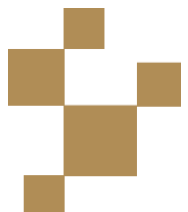




именем Марка Моисеевича Берляника – крупного ученого, видного общественного деятеля, организатора науки и образования, яркого публициста и просветителя, талантливого педагога – была связана музыкальная культура Якутии с 70-х годов прошлого века. Нам доподлинно известно, что история знакомства Марка Моисеевича с Якутией начинается с далекого 1976 года, когда он, будучи заведующим кафедрой музыкальной педагогики Новосибирской консерватории, впервые приехал в Якутск в качестве председателя Государственной квалификационной комиссии в Якутском музыкальном училище.

В дальнейшем неоднократно приезжая в Якутск в роли председателя Государственной аттестационной комиссии, он способствовал тому, чтобы наиболее перспективные выпускники училища поступали в Новосибирскую консерваторию. Вот один из примеров. «На одном из государственных экзаменов – вспоминал Марк Моисеевич, – весьма перспективной показалась выпускница вокального отделения Нина Новикова, приехавшая учиться в Якутск из района. Прекрасный – яркий и тембрально богатый – голос, искренность и теплота передачи, хорошие внешние данные свидетельствовали о том, что она могла бы стать настоящей оперной певицей. Но в ее профессиональной и общемузыкальной подготовке было немало досадных пробелов, которые делали проблематичным поступление в вуз. Однако, к счастью, мне как-то удалось склонить ректорат Новосибирской консерватории к тому, чтобы, несмотря на училищный диплом, принять Нину на подготовительное отделение. А руководство республики – установить ей персональную стипендию. Главное же было в том, что выдающаяся певица, гордость новосибирской оперной сцены, профессор Лидия Владимировна Мясникова согласилась взять способную студентку из Якутии в свой консерваторский класс, где она за годы учебы получила блестящую школу. Позже Нина Чигирева стала ведущей солисткой Якутского театра оперы и балета, заслуженной артисткой России, доцентом Высшей школы музыки РС (Я)» [1, с. 160].

Приведем еще один пример участия М. Берляника в судьбе ведущего музыковеда Якутии: «В один из последующих приездов на государственные экзамены вновь представилась возможность содействовать подготовке собственных якутских кадров высокого уровня. На этот раз то была выпускница теоретического отделения Чаянда Скрыбыкина, вполне показавшая свои возможности на всех экзаменах – выпускных в училище и вступительных в Новосибирской консерватории. Она успешно прошла весь консерваторский путь, стала профессиональным педагогом в учебных заведениях родной республики, а затем, по моему совету, поступила в аспирантуру Магнитогорской консерватории. Здесь Чаянда подготовила кандидатскую диссертацию



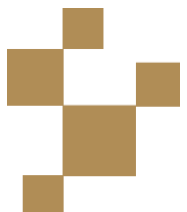
на интересную и актуальную тему – о роли сонорности (звуковой многокрасочности) в современной якутской музыке» [1, с. 160–161].

Позже Марк Моисеевич в своих воспоминаниях напишет: «Сложившаяся в Якутии исключительно благоприятная культурная, художественная атмосфера, в которой своеобразно сочетаются стремление овладевать высотами мирового искусства и уникальные традиции национальной культуры, послужила превосходной средой для открытия высшего учебного заведения» [1, с. 163].

Высокий интеллект, глубокая эрудиция в разных областях знания, неподдельный энтузиазм, постоянно влекущий к новому, неординарному, сделали его не только свидетелем знаковых событий прошлого и настоящего, но и их непосредственным вершителем. По его инициативе задолго до появления Высшей школы музыки в 1986–1992 гг. функционировал Якутский филиал возглавляемой им Сибирской ассоциации деятелей эстетического воспитания. В процессе его деятельности неоднократно поднимался вопрос о необходимости создания в Якутии специальной школы-интерната для обучения музыкально одаренных детей, собранных по всей республике, и организованной по типу Центральной музыкальной школы при Московской консерватории. А в «Целевой программе художественного воспитания подрастающего поколения Сибири и Дальнего Востока», разработанной под руководством М.М. Берляничка в Новосибирской консерватории, было также предусмотрено создание в Якутске многоуровневого творческого вуза.

В процессе осуществления этой идеи – а это указ первого президента Михаила Николаева о создании ВШМ в 1992 году и Постановление правительства Якутии в 1993 году – Марк Моисеевич принимал активное участие в разработке Концепции учебного заведения нового типа – Высшей школы музыки РС (Я). Говоря о дальнейшем тесном сотрудничестве с Высшей школой музыки, отметим, что Марк Моисеевич неоднократно участвовал в работе международного жюри конкурса «Скрипка Севера» в 1997 году, а в 1998 году участвовал в первой аттестации Высшей школы музыки. Являясь с 2005 года приглашенным профессором-консультантом ВШМ РС (Я), в 2010 году он также возглавил группу разработчиков новой Концепции развития ВШМ. Принимал активное участие в становлении учебной и научной деятельности нашего вуза: читал ряд курсов, участвовал в организации и проведении научно-практических конференций.

Нельзя не отметить значительный вклад Марка Моисеевича в зарождение межведомственного проекта Якутии «Музыка для всех». Он активно участвовал в организации научно-методической и организационной деятельности проекта с 2013 года и до своего ухода в 2018 году. Как известно, инициатором проекта был первый Президент



Якутии М.Е. Николаев. Идея всеобщего и целенаправленного приобщения населения Республики Саха (Якутия) к музыкальному искусству, в частности, к его академической ветви, обладающей безграничным потенциалом духовного и творческого развития современной личности, получила единодушное одобрение на первом Международном конгрессе в августе 2013 года с участием ведущих специалистов в области музыки и музыкального образования России (Москва, Новосибирск), Украины, Казахстана, Республики Корея, Японии, Франции, Италии, Австрии.

В итоговом Меморандуме было отмечено, что осуществление этого проекта в Якутии может стать подлинным прорывом в области культурного строительства и примером для других субъектов Российской Федерации. Подчеркнуто также, что практическая реализация данной идеи в существующей социокультурной ситуации потребует консолидированных действий со стороны государственных властей и образовательных учреждений разного уровня, общественных организаций и средств массовой информации, объединения всех возможных ресурсов и средств достижения поставленной цели.

В своем выступлении на открытии проекта Марк Берлянчик говорил: «Проект “Музыка для всех”, на мой взгляд, имеет своей наивысшей целью вернуть подлинной музыке ее истинное предназначение – быть выразителем сокровенных чувств, переживаний и мыслей человека. Заложенные в этом проекте идеи поражают своей глубиной и дальновидностью. И, с моей точки зрения, они вовсе не являются чем-то мифическим, не имеющим под собой реальной почвы» [2, с. 35]. Хорошо зная музыкальную жизнь Якутии на протяжении 40 предыдущих лет, он с уверенностью говорил: «Республике Саха (Якутия), в силу специфики ее культурно-художественного развития в послевоенный период и, особенно, в последние десятилетия, вполне по силам реализовывать обсуждаемую сегодня Концепцию основательных перемен в музыкальном образовании детей и молодежи, поскольку на это есть политическая воля руководства республики, существует осознание конкретных путей ее осуществления и имеется намерение обеспечить ресурсную базу намеченных мер и мероприятий» [2, с. 35].

В том же первом выступлении на конгрессе М. Берлянчик высказал мысль, что проект предусматривает три фундаментальные акции:

1) увеличение удельного веса уроков музыки в средней общеобразовательной школе, что потребует соответствующей разработки новых учебных программ, значительного расширения корпуса учителей музыки;

2) создание оркестров и ансамблей (народных, духовых инструментов, элементарного музицирования) и хоровых коллективов в учебных заведениях разных типов, прежде всего, в школах;



3) повышение эффективности обучения игре на классических инструментах в музыкальных школах и школах искусств, что будет зависеть от переподготовки преподавателей и существенных корректив сложившейся практики их деятельности, овладения современной методологией и прогрессивными методиками [2, с. 36].

Вскоре был сформирован первый состав Научно-методического совета проекта «Музыка для всех», куда вошли известные ученые и практики в области музыкального образования России. Как сопредседатель Научно-методического совета проекта Берляничик представил в 2013 году «Соображения о мерах и мероприятиях по реализации Концепции проекта “Музыка для всех”», которые являются актуальными и сегодня. В своих выступлениях на первых заседаниях Научно-методического совета он настаивал: «В настоящее время – в начальной стадии осуществления проекта – важно детально спланировать, по возможности, полный комплекс действующих сил, их конкретные функции и задачи» [3].

Он говорил, что Программа «Музыка для всех», безусловно, представляет собой многокомпонентный системный проект, в реализации которого главными действующими силами являются:

- 1) общеобразовательные школы, находящиеся в ведении Министерства образования РС (Я);
- 2) детские музыкальные школы (школы искусств), находящиеся в ведении Министерства культуры и духовного развития РС (Я);
- 3) учреждения культуры – дома культуры (в том числе детские), клубы, студии, кружки и проч., находящиеся в ведении муниципальных органов власти улусов, городских и сельских поселений, предприятий и учреждений, общественных организаций, а также частных лиц;
- 4) детские дошкольные учреждения, принадлежащие муниципалитетам или другим учредителям.

По глубокому убеждению Берляничика, проект «Музыка для всех», бесспорно, является долгосрочным проектом, рассчитанным на многие десятилетия, в течение которых формы и методы массового музыкального воспитания, обучения и развития подрастающих поколений постепенно будут обогащаться и расширяться. И действительно, проект успешно перешел уже во второе десятилетие, имеет несомненные успехи, ширится и на сегодняшний день служит примером для других регионов России.

Во многом благодаря М. Берляничу осуществление проекта «Музыка для всех» в общеобразовательных школах стало возможным путем увеличения учебных часов по предмету «Музыка» в 1–7 классах до трех часов в неделю, созданию любительских музыкальных коллективов – хоров, оркестров духовых и народных инструментов в порядке внеклассной или внешкольной работы с учащимися.

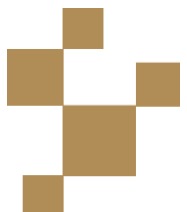


Немаловажным резервом, подчеркивал М. Берляничик, также является укрепление связей общеобразовательных школ с близлежащей музыкальной школой (школой искусств) с целью организации концертных выступлений юных музыкантов, совместного проведения музыкальных праздников, лекториев, фестивалей, посвященных классической, современной, народной и эстрадной музыке.

В тех же «Соображениях» он также писал и о функциональных задачах детских музыкальных школ (ДМШ) и музыкальных отделений детских школ искусств (ДШИ) по реализации проекта «Музыка для всех», которые должны состоять в наиболее активном и профессионально состоятельном осуществлении их двуединой цели: во-первых, готовить компетентных слушателей содержательной и духовно богатой (в том числе народной) музыки, ее ценителей и музицирующих любителей; во-вторых, выявлять музыкально одаренных детей и квалифицированно готовить их к приобретению профессии музыканта-исполнителя и/или преподавателя. При этом важной проблемой, давно существующей в практике работы ДМШ и ДШИ, является отход от узкой ориентации на развитие, в первую очередь, технических навыков игры на инструменте в ущерб пониманию музыки как особого вида искусства, не только позволяющего человеку переживать чувства и жизненные ситуации, с которыми он не встречался в обыденной жизни, но и способствующего формированию важнейших личностных качеств – мышления, внимания, ответственности, собранности и многих других.

Для этого, по предложению М. Берляничика, потребуется существенная переподготовка всего корпуса преподавателей ДМШ и ДШИ, направленная на овладение современной методологией и прогрессивными методиками обучения музыкантов. Необходимо также значительно расширить количество изучаемых учащимися музыкальных произведений различных эпох, жанров и стилей, национальных культур. Важно обеспечить каждому учащемуся возможность непосредственного общения с заинтересованной аудиторией слушателей, а с этой целью широко практиковать выступления перед учащейся молодежью, особенно в общеобразовательных школах.

Он предлагал целесообразным (сначала в экспериментальном порядке) перейти к трехуровневой структуре ДМШ, где на начальном уровне (I–IV классы) значительное число детей овладевало бы элементарными навыками игры на музыкальном инструменте и музыкальными знаниями; V–VII классы давали бы законченное начальное музыкальное образование, а VIII–IX классы (параллельно с основной общеобразовательной школой) готовили к поступлению в музыкальное училище. Такая структура ДМШ, по мнению Марка Моисеевича, позволила бы значительно увеличить число детей, которые учатся музыке и, вместе с тем, дала бы возможность старшим учащимся избирать,



сообразно своим стремлениям и интересам, другие виды дополнительного образования.

Берляничек неоднократно подчеркивал, что в музыкальном образовании – как в общеобразовательных школах, так и в школах искусств – существует общая проблема, фундаментальное (методологическое) значение которой трудно переоценить. Имеется в виду проблема адекватного восприятия музыки, понимания ее содержательности, что непосредственно связано с изучением интонационного языка и выразительных средств музыкальной речи. Недаром основоположники современного отечественного музыкознания Б.В. Асафьев и Б.А. Яворский в своих педагогических взглядах исходили, с одной стороны, из близости музыкального и речевого интонирования, а с другой – из возможности полноценного постижения этой связи именно в процессе исполнения музыки – инструментального, вокального, хорового.

Марк Моисеевич высказывал соображения и для интенсификации музыкального воспитания в детских дошкольных учреждениях, которые постепенно были введены в практику некоторых из них. Это, например, введение предмета «ритмика» в группах детского сада и занятий по элементарному музицированию на высотных (блок-флейтах и ксилофонах) и безвысотных («шумовых») ударных инструментах, создание ансамблей так называемого элементарного музицирования. В августе 2017 года стартовал проект «Музыка для всех – Детские сады» на форуме «Музыкальное и художественное образование – путь к успеху» как одно из направлений проекта «Музыка для всех». Практика создания ансамблей в детских садах показала отличные результаты. Например, в различных конкурсах в номинации «Музыка для всех» все чаще заявляют о себе вокальные и инструментальные ансамбли дошкольных учреждений. Так, в марте 2026 года на юбилейном XXV конкурсе «Новые имена» успешно выступили сразу четыре коллектива детей старших групп детсадов, заняв призовые места.

Берляничек в 2013 году справедливо писал, что успешность реализации столь значительного и сложного социально-культурного проекта в наибольшей мере будет зависеть от первоочередного решения организационных вопросов, в том числе создания специального руководящего органа планирования и контроля, обеспечения современного научно-методического сопровождения и ресурсной поддержки со стороны государственных структур и бизнеса. Со временем Правительством РС (Я) принято Распоряжение «О реализации республиканского проекта «Музыка для всех» на 2015–2022 годы», проект в 2022 году был включен в перечень «100 общественных инициатив к 100-летию образования ЯАССР». Работа эта продолжается: организованы Музыкальные кластеры и Организационная структура



управления проектом «Музыка для всех» и т. д. Второе десятилетие проекта ознаменовалось обновленной Концепцией «Музыка для всех», продолжается интенсивная работа по проведению очередного III Международного конкурса «Розовая чайка» и т. д.

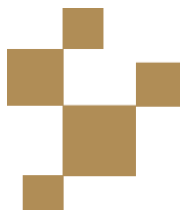
М. Берлянчик не обошел вниманием и проблему подготовки кадров: «Одной из наиболее острых проблем осуществления проекта «Музыка для всех» является отсутствие достаточного количества педагогических кадров, соответствующих его целям и задачам». Сегодня помимо Якутского педагогического училища кадры готовят в Высшей школе музыки и в Арктическом университете. В плановом порядке осуществляется переподготовка преподавателей всех музыкальных школ и школ искусств, а также музыкальных работников детских дошкольных учреждений на базе вузов республики. Многие учителя прошли стажировки и обучение в образовательных учреждениях центральных городов.

Следуя лучшим традициям отечественной культуры, М.М. Берлянчик не только был видным теоретиком в области музыкального исполнительства и педагогики искусства, но и уделял много внимания просветительской деятельности. Поэтому немаловажную роль в осуществлении проекта «Музыка для всех» Марк Моисеевич отводил СМИ, созданию сайта и научно-методического журнала «Музыка для всех», которые были призваны регулярно информировать население республики обо всех существенных фактах успешной реализации заданий проекта и, тем самым, создавать устойчивое общественное мнение относительно его социально-культурной, личностно-творческой, духовно-эстетической значимости.

Нельзя не упомянуть, что по проекту мы подготовили с Марком Моисеевичем издания, где он был главным редактором. Это сборники по материалам первого конгресса (2013) и сборник научных статей к проведению второго конгресса по проекту «Музыка для всех» (2015, 2016), презентационный альбом по проекту (2015) и т. д.

Спустя три года, в 2016 году, выступая на Всероссийской научно-практической конференции, проводимой в Высшей школе музыки, Марк Берлянчик говорил: «Якутский республиканский проект “Музыка для всех”, бесспорно, представляет собой настоящий прорыв в культурной политике России, который может стать хорошим примером для других регионов страны» [5, с. 243].

Обращаясь к историческому отрезку длиной в век вплоть до сегодняшнего дня, отметим, что пройдена огромная дистанция во всех отраслях, видах и формах музыкального образования. Но если вернуться еще на 13 лет назад и вспомнить, когда только зарождался проект «Музыка для всех», то становится ясным, что за прошедшие с той поры годы произошел поистине впечатляющий рост, позволяющий сегодня ставить



самые серьезные задачи развития проекта, а также его масштабирование на другие регионы России, возможно, и мира.

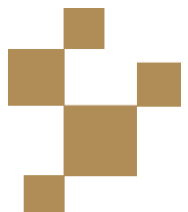
Таким образом, педагог, ученый и общественный деятель Берлянчик Марк Моисеевич за более чем 40 лет активной деятельности в музыкальных организациях и образовательных учреждениях Якутии, сотрудничества с творческими работниками республики в качестве приглашенного профессора Высшей школы музыки РС (Я) и Арктического государственного института искусств и культуры, внештатного эксперта Министерства культуры и духовного развития РС (Я), многолетнего члена Государственных аттестационных комиссий Якутского музыкального колледжа им. М.Н. Жиркова, Высшей школы музыки РС (Я) и Арктического института искусств и культуры, члена жюри Международного конкурса «Скрипка Севера» внес большой вклад в становление учебных заведений Якутии, подготовку профессиональных музыкальных кадров республики, в успешное становление проекта «Музыка для всех» и, в целом, в развитие художественного образования и музыкальной культуры Якутии.

О Марке Моисеевиче в Якутии помнят с большой теплотой, его преданность своему делу снискала уважение, признание и благодарность не только музыкантов, но и широкой общественности республики.



ЛИТЕРАТУРА

1. Берлянчик М. М. Якутия музыкальная: о прошлом и настоящем / М. М. Берлянчик // Юнона Упхолова. Музыкант. Педагог. Просветитель : сборник статей, методических трудов / сост.-ред. А. В. Варламова. – Якутск : Алаас, 2017. – С. 158–167.
2. Берлянчик М. М. Выступление доктора искусствоведения профессора М. М. Берлянчика (Москва) на открытии Первого Международного конгресса «Музыкальное искусство и образование в духовном развитии общества» / М. М. Берлянчик // Музыка для всех : материалы обсуждения Концепции музыкального воспитания и образования на Первом Международном конгрессе «Музыкальное искусство и образование в духовном развитии общества» / сост. А. В. Варламова, З. Г. Павлова ; гл. ред. М. М. Берлянчик. – Якутск : Издательский дом СВФУ, 2013. – С. 235–237.
3. Берлянчик М. М. «Соображения о мерах и мероприятиях по реализации Концепции проекта «Музыка для всех», одобренного Международным конгрессом «Музыкальное искусство и образование в духовном развитии общества» (Меморандум от 30.08.2013 г.) и принятом к руководству Министерством культуры и духовного развития РС (Я) и Министерством образования РС (Я) (Соглашение от 27.08.2013 г.) / М. М. Берлянчик. – Якутск, 2013. – Архив первого состава Научно-методического совета проекта «Музыка для всех».
4. Музыкальное искусство и образование в духовном развитии общества : сборник научных статей I Международного конгресса (27–30 августа 2013 г.) / сост. А. В. Варламова, З. Г. Павлова ; гл. ред. М. М. Берлянчик. – Якутск : РИО Медиа холдинг, 2015. – 408 с.
5. Актуальные вопросы современного музыкального творчества, исполнительства, образования : сборник статей и материалов Всероссийской научно-практической конференции (Якутск, 23–24 марта 2016 г.) / сост. А. В. Варламова, З. Г. Павлова ; гл. ред. М. М. Берлянчик. – Якутск : Издательский дом СВФУ, 2017. – 404 с.



VARLAMOVA A.V.

Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the General and Specialized Piano Department
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute)
named after V.A. Bosikova
e-mail: aleksandravarlamova16@gmail.com

DEDIUKINA L.V.

Acting Associate Professor
Higher School of Music of the Republic of Sakha (Yakutia) (Institute)
named after V.A. Bosikova

**ON THE 100TH ANNIVERSARY OF MARK BERLYANCHIK:
AT THE ORIGINS OF THE YAKUT REPUBLICAN PROJECT
“MUSIC FOR ALL”**

ANNOTATION. The article is devoted to the role of M. Berlyanchik – a violinist, scholar, and organizer, a personality of universal type – in the formation and development of music education in Yakutia and in the history of the creation of the republican project “Music for All.” In the 1960s–1980s, Mark Moiseyevich participated in building music education in Siberia; in the 1990s, he became one of the founders of the Magnitogorsk Conservatory, the Togliatti Institute of Arts, and two arts institutions in Yakutia. A Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of Arts of Russia, M. Berlyanchik created a scholarly school in the field of performance musicology, whose representatives include educators from Magnitogorsk, Surgut, Togliatti, Yakutsk, and abroad. Since the mid-1970s, his name has been closely linked with the musical culture of Yakutia: M. Berlyanchik contributed to the development of the republic’s performing arts and education and to the establishment of the “Music for All” project. His contribution as an organizer, scholar, and pedagogue is examined: participation in the development of the project concept, the formation of the Scientific and Methodological Council, and the preparation of methodological materials and publications. On the basis of archival documents and publications, the evolution of the project from its inception to the present day is traced.

KEYWORDS: scholar, organizer of music education, Yakutia’s “Music for All” project, collections of articles, project implementation activities.



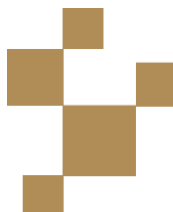


**ОПУСЫ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ БАРОККО
ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ:
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ВОПЛОЩЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА**

Аннотация. Цель исследования – обозначить характерные для духового исполнительского искусства эпохи барокко тенденции, обуславливающие ряд особенностей, выявляющихся в процессе воплощения нотного текста. Обращение к целостному анализу и сравнительному методу позволило акцентировать внимание на свойственных барочному периоду композиторских и исполнительских традициях – артикулирования репетируемых звуков, длинных и коротких длительностей, больших и малых интервалов, различных лиг, затактовых нот, ямбических и хореических двухнотных мотивов, воспроизведения штрихов, – знание закономерностей которых способствует созданию стилистически грамотной интерпретационной версии сочинения. Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые посредством обобщения данных, касающихся технологии игры на духовых инструментах, определяются правила воссоздания сочинений мастеров барокко. В результате исследования установлено: артикулирование репетируемых звуков предопределяет сокращение звучащей части указанной в нотном тексте длительности; более длинные длительности исполняются расчленённо по отношению к коротким; длина звучания нижней ноты при артикулировании интервалов регулируется положением верхней ноты; затактовые ноты, независимо от длительности, сокращаются.

Ключевые слова: барокко, духовые инструменты, интерпретация, композиторы эпохи барокко, музыка эпохи барокко, художественное наследие композиторов эпохи барокко, опусы для духовых инструментов эпохи барокко, интерпретация сочинений эпохи барокко, интерпретация сочинений эпохи барокко для духовых инструментов.



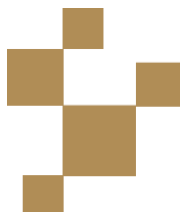


Актуальность статьи обусловлена кардинальным изменением отношения к интерпретации опусов для духовых инструментов авторов эпохи барокко вследствие направления вектора исполнительского искусства в русло аутентичности [1]. Грамотное прочтение и воплощение нотного текста, диктуемое стилиевой спецификой, обозначило необходимость введения в научный обиход новых данных, касающихся не только характерных тенденций эволюции национальных школ, сопровождавшейся естественной рефлексией на происходящие процессы музыкальных жанров, имеющих склонность к мимикрии, но и самобытности черт параллельно проистекающей инструментальной реформы, нацеленной на трансформацию органологических особенностей конструкций старинных инструментальных семейств, что способствовало их выдвижению на авансцену композиторского творчества [2].

В художественном наследии крупнейших барочных мастеров – А. Корелли, И. Баха, А. Вивальди, Т. Альбинони, Г. Генделя, Г. Перселла – присутствуют сочинения, которые в настоящее время продолжают составлять основу «золотого фонда» концертного репертуара [3; 4]. Тем не менее, их воплощение сопряжено с рядом трудностей, возникающих в силу антитез традиций культурного периода, заключающихся, прежде всего, в соотношении ролей композитора и исполнителя. Дошедшие до наших дней в виде уртекстов (urtext) оригиналы рукописей не вносят понимания в процесс дешифровки нотного текста ввиду практически полного отсутствия обозначений, указывающих на идею опуса [5]. В этой связи первичным при интерпретации становится умение расшифровать авторский замысел, так как только понимание и правильное прочтение обеспечивают стилистическую грамотность, и, следовательно, успех при воплощении.

Сложное взаимодействие влияющих на процесс воплощения нотного текста опусов композиторов эпохи барокко для духовых инструментов традиций, выступивших в качестве объекта статьи и до настоящего времени лишь эпизодически попадавших в поле зрения музыковедов, обусловило направление тематического вектора исследования в русло исполнительской специфики. В свете этого, обозначилась цель исследования – выявить характерные для духового исполнительского искусства эпохи барокко тенденции, предрешающие ряд особенностей при воплощении нотного текста.

Обращение к целостному анализу и сравнительному методу позволило акцентировать внимание на свойственных барочному периоду композиторских и исполнительских традициях – артикулирования репетируемых звуков, длинных и коротких длительностей, больших и малых интервалов, различных лиг, затактовых нот, ямбических и хореических



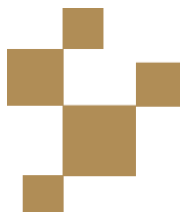
двухнотных мотивов, воспроизведения штрихов, – знание закономерностей которых способствует созданию стилистически грамотной интерпретационной версии сочинения.

Сложность, разрозненность и неоднозначность процессов, происходивших в исполнительском искусстве и композиторском творчестве эпохи барокко, неоднократно отмечалась известными зарубежными и российскими музыковедами, корпус трудов которых возможно разделить на несколько групп. В составивших теоретическую базу источниках первой группы внимание фокусируется на вопросах стилевой и жанровой эволюции (Н. Арнонкур [1], Т. Бочкова [6], М. Лобанова [7], А. Понькина в соавторстве с Г. Соколовым [8]). Вторая группа – это работы таких искусствоведов, как С. Левин [3], Ю. Усов [4], В. Березин [9], В. Носина [10], С. Проскурин [11; 12], Т. Смирнова [13], Ю. Шелудякова [14] – раскрывает суть композиторских и исполнительских традиций эпохи барокко. Акцент на специфике создания интерпретационной версии сочинения – третья группа источников – ставится авторами П. Васниным и Р. Плотниковым [15], С. Кирилловым [16; 17], А. Понькиной [18].

Анализ существующей научно-методической литературы по данной проблеме обозначил лакуны в области исполнительского воплощения нотного текста опусов для духовых инструментов композиторов эпохи барокко. Подобное состояние научной мысли свидетельствует о научной новизне работы, в которой впервые определяются правила воссоздания сочинений мастеров барокко с позиции технологии игры на духовых инструментах. Возможность использования полученных результатов как в исполнительской сфере, так и в педагогической деятельности учебных заведений искусства и культуры различных уровней обуславливает практическую значимость работы.

В свете формирования высококвалифицированного исполнителя на духовых инструментах превалирующее значение приобретает умение воссоздания опусов старых мастеров. Интерпретация художественного наследия композиторов эпохи барокко на протяжении исполнительского пути музыканта – главный критерий, по которому становится возможным судить о мастерстве [5]. При работе с нотным текстом барочных авторов превалирующим является ряд закономерностей, связанных с воплощением исполнительского текста [16; 17; 18]. На первый план, по этой причине, выходит исполнительское артикулирование, так как стилистическая грамотность интерпретационной версии произведения обуславливается сложившимися и авторскими, и историческими традициями, распространяющимися на:

- артикулирование – особенности исполнения репетируемых звуков, длинных и коротких длительностей, больших и малых интервалов,



артикуляционных лиг, затактовых четвертей и восьмых, ямбических и хореических двухнотных мотивов;

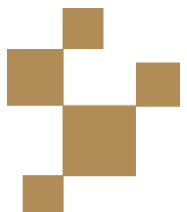
- артикуляцию – технологию воспроизведения штрихов согласно стилевым традициям;
- мелизматику – расшифровку трелей и мордентов наряду с форшлагами и нахшлагами.

Обсуждая проблемы интерпретации нотных текстов барочных авторов прежде всего следует понимать, что термин «артикуляция» гораздо уже термина «артикулирование» [18]. Собственно «артикуляция» понимается нами как звукопроизношение (технология звуковоспроизведения), то есть необходимое расчленение штриха на фазы – начала (атаки), середины и окончания – и сопряженные с ними действия языка. «Артикулирование» – это художественный процесс, не только тесно связанный, но и невозможный без артикуляции.

Главной идеей эпохи барокко стала риторика, принципы которой позволили нивелировать границы между различными видами искусства за счёт универсализации языка [6; 7]. В музыкальной сфере традиции данного культурного учения обозначились путём обращения к всевозможным формулам, символам или так называемым музыкально-риторическим фигурам, использования стихотворных метров и разделения мотивов и смысловых фигур на разнящиеся характером артикулирования женские и мужские. Известный музыковед В. Носина отмечает: «Учение о музыкальных фигурах давало композиторам технику экспрессивного воздействия, образной и смысловой наполненности музыки» [10, с. 8]. В инструментальной музыке фигуры приобретали определенное значение [10] и, следовательно, технику исполнения.

В частности, технология исполнения двух- и трехнотных мотивов соотносилась с закономерностями заимствованных из поэзии стихотворных метров, применявшихся для передачи необходимого настроения и семантики. Активное распространение в эпоху барокко получили отличающиеся сложностью артикуляционных закономерностей двухдольные (хорей с ударением на первую, ямб – на вторую долю) и трехдольные (дактиль с ударением на первую, амфибрахий – на вторую, анапест – на третью долю) метры [5; 10].

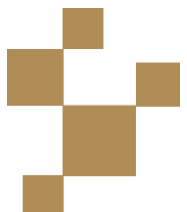
Обращение к стихотворным метрам способствовало увеличению семантической значимости трехдольных и двухдольных (трехнотных и двухнотных или, так называемых, трехчленных и двухчленных) мотивов. Артикулирование мотива-ямба и мотива-хорея – двухдольных мотивов – имело различия, установившиеся в силу специфики стихотворных метров. Собственно, ямбический мотив, со свойственным ему смещением сильной доли на вторую ноту, исполняется согласно законам затактовых интервальных соотношений. Первая (слабая) нота такого мотива немного сокращается, а вторая (сильная) – наоборот, удлиняется, что позволяет



акцентировать внимание на энергичности характера. Касаясь специфики артикулирования отличающихся от ямбических хореических мотивов следует придерживаться традиций артикулирования коротких лиг. Первая нота данного мотива выдерживается полностью и слегка подчеркивается, а вторая сокращается, можно сказать, исполняется «на выдохе». Подобные традиции артикулирования позволяют сопоставить энергичный (мужской) характер ямбических и мягкий (женский) хореических мотивов. Аналогичным образом артикулируются трехчленные мотивы (дактиль, амфибрахий, анапест) – сильная доля выделяется за счёт незначительного удлинения, в некоторых случаях совместно с акцентированием, а приходящиеся на слабое время доли немного укорачиваются.

Традиции барочного периода обусловили не только технологию воспроизведения риторических фигур, но и специфику исполнительского текста, определяющуюся характерными тенденциями барочного концертирования, сущность которого заключалась в динамическом, тембровом, ритмическом и штриховом противопоставлении на различных уровнях музыкального произведения [8]. Типы ритмического и штрихового соотношения предreshают необходимость сокращения звучащей части указанной в нотном тексте длительности. Репрезентация длинных и коротких длительностей сопровождается расчленением более длинных длительностей по отношению к коротким за счёт использования штриха, приближенного по характеру к современному деташе. Подобным образом исполняются изобилующие в барочном тексте сопоставления интервальных соотношений с гаммообразными пассажами – расчленяются интервальные соотношения и залиговываются поступенные пассажи. Обычай сокращения длительностей распространяется и на интерпретацию коротких артикуляционных лиг (состоящих из двух либо трёх нот) путем укорачивания последней ноты.

Исполнительские традиции коллективного музицирования – соединение инструментов, относящихся к различным группам [2; 9; 11; 12; 13], – содействовали, вследствие конструктивных различий струнных и духовых инструментов, модификации артикулирования и унификации исполнения репетированных звуков, больших и малых интервалов, штрихов. В частности, артикулирование репетируемых звуков, требующее незначительной остановки по причине слабого натяжения конского волоса на старинных моделях смычка, предопределило сокращение звучащей части указанной в нотном тексте длительности и изменение общепринятой в музыкальном искусстве второй половины XX века эталонной модели штриха. Соблюдение правил воспроизведения повторяющихся восьмых нот штрихом деташе требует определённых изменений: восьмая нота сокращается приблизительно на половину и после звучащей части следует пауза, по длительности примерно равная



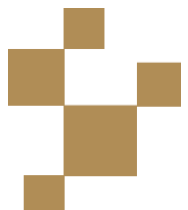
разнице суммы звучащей и незвучащей частей. Простыми словами – после звучащей шестнадцатой ноты следует шестнадцатая пауза.

Исполнительские традиции отличают и артикулирование больших и малых интервальных соотношений. Перенос смычка с одной струны на другую, вследствие вышеупомянутого конструктивного несовершенства, требовал небольшой остановки. Данная проблема предreshила определенные закономерности, спроецировавшиеся и на духовые инструменты. Так, артикулирование интервалов сопровождается сокращением нижней ноты, регулируемой положением верхней (чем шире интервал, тем больше сокращается нижняя нота и увеличивается следующая за ней пауза). Достаточно часто, нижняя нота интервала приходится на последнюю ноту и образует затакт к верхней ноте интервала, находящейся в следующем такте. В таком случае все затактовые ноты (имеется в виду нижняя нота интервала), независимо от выписанной в партитуре длительности, сокращаются согласно величине артикулируемого интервала.

При воссоздании авторского замысла, зашифрованного в нотном тексте барочного периода, отдельно необходимо уделить внимание исполнению штрихов, которое характеризуется отходом от принятого во второй половине XX столетия штрихового эталона. Традиции исполнения штрихов вследствие конструктивного несовершенства струнных во многих случаях обусловили изменение технологии. Так, барочному legato становится свойственно подчеркнутое (тяжёлое) звучание каждого звука, достигающееся при помощи толчков диафрагмой или опускания пальцев после чрезмерного поднятия над клапанами.

Связное *detache* согласуется с канонами принятого на современном этапе штрихового эталона. Особенности воспроизведения маркированного *detache* зависят от степени расчленённости штриха, варьирующейся от современного *non legato* до *staccato*. Подобное изменение штрихового эталона возможно и в настоящее время, в результате чего возникает понятие диапазон штриха. Диапазон штриха барочного маркированного *detache*, при избрании в качестве эталона современной модели данного штриха, зависит от художественного образа. Тем не менее, стоит помнить, что иногда встречающийся в текстах композиторов эпохи барокко штрих *staccato* – это не что иное, как современное акцентированное (тяжёлое) *detache*.

Типичное для эпохи барокко соединение в одном лице двух ипостасей – композитора и исполнителя – обусловило традицию расшифровки мелизмов на усмотрение интерпретатора, что привело к множеству разночтений [14]. Воспроизводится трель, преимущественно, с основной (нижней) ноты. Однако в некоторых случаях встречается расшифровка с верхней ноты, на так называемый «французский манер»



[14]. Прочтение и длинных, и коротких мордентов происходит с нижней ноты. Длина регламентируется длительностью, от которой зависит количество чередований. Форшлаг (перечёркнутые и неперечёркнутые) в эпоху барокко исполнялись за счёт основной ноты, в долю, и трактовались как украшения, отнимающие половину длительности ноты, перед которой написан форшлаг [10; 11; 14].

Круг исполнительских и композиторских традиций, существовавших в эпоху барокко, предрешил особенности воплощения нотного текста сочинений для духовых инструментов. Так, принципы выступившей в качестве главенствующей идеи периода риторики обозначили специфику технологии воссоздания женских и мужских двух- и трехнотных мотивов. Согласно метрическим закономерностям артикулирование сильной доли требовало незначительного выделения, что определило целесообразность полного выдерживания и незначительного подчеркивания, и нивелирования слабой ноты за счет сокращения длительности и исполнения «на выдохе». В рамках традиций барочного концертирования, проявившихся в музыкальном произведении в виде динамического, тембрового, ритмического и штрихового противопоставления, выявилась необходимость изменения звучащей части указанной в нотном тексте длительности при сопоставлении интервальных соотношений с гаммообразными пассажами, а также длинных и коротких длительностей. Характерные тенденции коллективного музицирования обусловили трансформацию принятой в настоящее время модели штриха и пропорциональное уменьшение звучащей части указанной в нотном тексте длительности. Расшифровка мелизмов, вследствие свойственного эпохе барокко соединения в одном лице ипостасей композитора и исполнителя, предопределила руководство семантикой опуса.



ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Музыка барокко: Путь к новому пониманию музыки / Н. Арнонкур. – М. : Пальмира, 2019. – 245 с.
2. Понькина А. М. Преломление тенденций эпохи барокко в художественном наследии для саксофона композиторов второй половины XIX – начала XXI века / А. М. Понькина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2022. – Т. 22, № 2. – С. 50–57.
3. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : учеб. пособие : в 2 ч. / С. Я. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – Ч. 1. – 262 с.
4. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие : в 2 ч. / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1989. – Ч. 1. – 205 с.
5. Понькина, А. М. Произведения композиторов эпохи барокко в подготовке специалистов направления «Музыкальное искусство» / А. М. Понькина // Международный журнал экономики и образования. – 2025. – Т. 11, № 1. – С. 25–34.
6. Бочкова Т. Р. Коды барокко в немецкой романтической органной сонате / Т. Р. Бочкова // Международный журнал исследований культуры. – 2019. – № 2 (35). – С. 114–122.
7. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 335 с.
8. Понькина А. М. Концерт для литавр и оркестра Нея Розауро: особенности стилевых взаимодействий / А. М. Понькина, Г. В. Соколов // Манускрипт. – 2026. – Т. 19, № 1. – С. 41–47.
9. Березин В. В. Трубачи и скрипачи Большой конюшни в архивах и документах французского двора / В. В. Березин // Оркестр без границ : материалы науч. конф. – М., 2009. – С. 50–77.
10. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – СПб., 1997. – 53 с.
11. Проскурин С. Г. Проблемы исполнительства на трубе музыки эпохи барокко: инструментарий, репертуар, традиции : монография / С. Г. Проскурин. – Курск : КГУ, 2007. – 240 с.
12. Проскурин С. Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции : дис. ... канд. искусствоведения / С. Г. Проскурин. – Ростов н/Д, 2006. – 210 с.
13. Смирнова Т. В. К вопросу об истории ранних ансамблей: инструментальные консорты в Англии на рубеже XVI–XVII веков / Т. В. Смирнова // Обсерватория культуры. – 2019. – Т. 16, № 5. – С. 494–503.
14. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. В. Шелудякова. – Саратов, 2008. – 23 с.
15. Васнин П. А. Вопросы интерпретации произведений для классического брасс-квинтета в контексте его исторического развития / П. А. Васнин, Р. В. Плотников // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации : материалы Всерос. межвуз. науч.-метод. конф. – М. : Военный университет, 2021. – С. 27–32.



16. Кириллов С. В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения / С. В. Кириллов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2009. – Т. 11, № 4-4. – С. 1068–1072.
17. Кириллов С. В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений : дис. ... канд. искусствоведения / С. В. Кириллов. – М., 2010. – 166 с.
18. Понькина А. М. Интерпретация сочинения в свете особенностей исполнительского стиля / А. М. Понькина // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2024. – № 3 (29). – С. 22–34.

PONKINA A.M.

Doctor of Art History,
Professor of the Department of Military Orchestra Instruments
Military Institute (Military Conductors)
Military University named after Prince Alexander Nevsky
Ministry of Defense of the Russian Federation
e-mail: ponkina_2006@mail.ru

**WORKS BY BAROQUE COMPOSERS FOR WIND INSTRUMENTS:
SPECIFIC FEATURES OF PERFORMING THE MUSICAL TEXT**

ANNOTATION. The study explores trends characteristic of wind performance in the Baroque era that determine a number of features emerging in the process of embodying musical notation. Turning to holistic analysis and the comparative method allowed focusing on compositional and performance traditions inherent in the Baroque period – articulation of repeated notes, long and short durations, large and small intervals, various slurs, upbeat notes, iambic and trochaic two-note motifs, reproduction of articulations – knowledge of the patterns of which contributes to the creation of a stylistically competent interpretive version of a composition. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time, by generalizing data concerning the technique of playing wind instruments, it determines the rules for recreating works by Baroque masters. The study established: articulation of repeated notes predetermines the reduction of the sounding part of the duration indicated in the musical text; longer durations are performed detached in relation to short ones; the length of sounding of the lower note when articulating intervals is regulated by the position of the upper note; upbeat notes, regardless of duration, are shortened.

KEYWORDS: Baroque, wind instruments, interpretation, composers of the Baroque era, music of the Baroque era, artistic heritage of composers of the Baroque era, opuses for wind instruments of the Baroque era, interpretation of works of the Baroque era, interpretation of works of the Baroque era for wind instruments.



КЕЦМАН А. А.

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский педагогический
государственный университет»

e-mail: annaketsman@mail.ru

УВАРОВ В. Д.

доктор искусствоведения, профессор

кафедра искусства костюма и моды

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

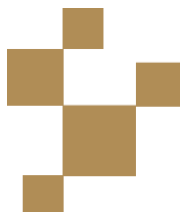
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННЫМ ЗРИТЕЛЕМ
ПРИЕМОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЕ**

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается роль изобразительных приемов в современном театре, особенно в контексте ведущих российских театров, таких как Большой театр Москвы. Подчеркивается, что визуальные элементы, включая цвет, свет, форму и фактуру, становятся неотъемлемыми инструментами формирования эмоционального и смыслового восприятия спектакля, превращаясь в активных участников сценического действия. В статье также анализируется роль интерактивных технологий и когнитивных механизмов в усилении связи между зрителем и сценой, что способствует более глубокому погружению и интерпретации спектакля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр, изобразительное искусство, современный зритель, искусство, музыка, архитектура.

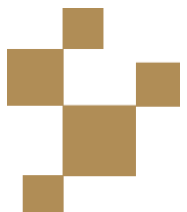




Современный театр все теснее взаимодействует с изобразительным искусством. Живопись, графика, сценография, инсталляции и мультимедийные технологии объединяются внутри одной постановки и формируют ее визуальный облик. От того, как организовано сценическое пространство, во многом зависит реакция зрителя: визуальные решения задают эмоциональный тон, удерживают внимание и связывают отдельные смысловые элементы [10]. В условиях стремительного распространения изображений через цифровые медиа значение такого языка возрастает. Зритель ежедневно воспринимает большие объемы визуальной информации, поэтому легко переносит привычные способы ее считывания в театральное пространство. Например, резкая смена холодной гаммы на теплую может восприниматься почти так же непосредственно, как смена цветового фильтра в цифровом видео. Изучение реакции аудитории на подобные приемы позволяет определить, какие формы соединения изобразительного искусства со сценическим действием работают наиболее убедительно. Одновременно такой анализ показывает, каким образом разные эстетические уровни спектакля объединяются в единое художественное впечатление.

Объектом исследования является синтез пространственных искусств с архитектурой театрального здания и спектаклем как совокупности визуальных практик. В эту систему входят живопись, графика, инсталляции, видеопроекции и сценография. Предмет исследования – конкретные приемы изобразительного искусства, применяемые в театральной среде: цветовая и композиционная организация пространства, светотень, фактура материалов, графический рисунок сценографии, видеографика и мультимедийные эффекты. Особый интерес представляет их воздействие на внимание и эмоциональное состояние аудитории, а также влияние на интерпретацию сюжета и образов персонажей. Например, темная шероховатая поверхность декорации может создавать ощущение тревоги еще до того, как персонаж произнесет реплику. Поэтому визуальное оформление нельзя рассматривать только как внешний слой спектакля. Оно формирует самостоятельную систему знаков и непосредственно участвует в создании смысла.

Современная сценография значительно шире традиционного понятия декорации. Она объединяет цветовые решения, пластические формы, фактуры и световые контуры, создавая собственный визуальный язык постановки. В Большом театре, где исторически важны торжественность и академическая выразительность, современные спектакли используют приемы, близкие к живописи и графике: рассветные и закатные палитры, монохромные решения, контрастные сочетания, а также разнообразные текстуры – барельеф, металл,

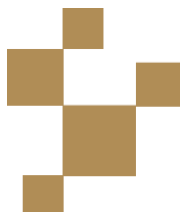


дерево и стекло. Например, металлическая поверхность может не просто отражать свет, а визуально усиливать ощущение холодности пространства. Поэтому сцена перестает быть статичным фоном и включается в драматургию. Цвет способен обозначить время действия, настроение героя или его внутренний конфликт, а форма – передать характер движения, отношение персонажа к окружающей среде и ритм эпизода. Визуальный образ начинает выполнять ту же смысловую работу, что слово, музыка и актерская пластика.

Особую роль в этой системе играет свет. Он не ограничивается освещением сцены, а активно организует ее пространство: выделяет персонажа, направляет взгляд зрителя, подчеркивает движение, создает глубину и регулирует визуальную дистанцию между действующими лицами. В ведущих театрах России световые решения все чаще строятся с учетом принципов изобразительного искусства. Свет может напоминать мазок масляной живописи, прозрачность акварели или четкую графическую линию и одновременно подчеркивать фактуру материалов. Например, узкий луч на шероховатой стене способен сделать ее визуально объемнее, хотя сама декорация остается неподвижной. Благодаря этому спектакль воспринимается как единое изображение, в котором звук, движение и свет дополняют друг друга.

Заметной тенденцией современной театральной практики становится переход от традиционных форм к интерактивным и образовательным перформансам. Интерактивность предполагает непосредственное включение аудитории в художественный процесс: зрители могут участвовать в голосованиях, импровизациях, работе с анимацией и других формах взаимодействия. Их позиция меняется: они уже не только наблюдают, но в определенной степени влияют на формирование сценического опыта. Например, зрительское голосование может определить, какой визуальный вариант появится на экране в следующем эпизоде. Изобразительные приемы в таком случае перестают быть исключительно частью оформления и связывают сценическое действие с реакцией аудитории, делая восприятие более динамичным.

Интерактивные технологии расширяют не только визуальное пространство спектакля, но и само представление о сценическом образе. Постановка может использовать цветовые и световые мотивы как своеобразный мост между происходящим на сцене и психологическим состоянием персонажа. Последовательная смена цветовых темпоритмов и световых контуров способна переносить внутренний мир героя во внешнее пространство. Например, постепенное сгущение синего света может сопровождать нарастающее чувство отчуждения персонажа. В такой ситуации изобразительные средства превращаются в своеобразную мультимедийную палитру: графические эскизы, световые

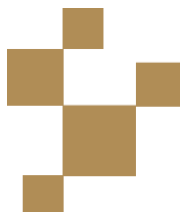


движения и другие элементы включаются в общую смысловую динамику. Зритель считывает не только последовательность событий, но и скрытые эмоциональные уровни спектакля.

Для эффективного объединения этих средств необходима согласованная работа режиссера, сценографа, художника по свету, композитора и актеров. Каждый участник должен понимать общий принцип визуального повествования, чтобы художественные решения поддерживали драматургию, а не конкурировали с ней [7]. Большой театр Москвы дает показательный пример сочетания академической традиции с экспериментальными подходами. Здесь высокий стиль может соседствовать с современной графикой, динамическим светом и мультимедийными решениями. Например, классическая архитектура сцены может служить основой для современной видеопроекции, не разрушая узнаваемую структуру пространства. Подобные эксперименты характерны и для других театральных институтов России и Европы. В таком контексте новаторство становится не способом отказаться от традиции, а инструментом ее переосмысления.

Визуальные решения постепенно отходят от роли простой иллюстрации сценического действия. Цвет и форма становятся самостоятельными единицами театрального рассказа, которые зритель способен воспринимать как часть сюжетной логики. В постановках Большого театра Москвы встречаются пластические решения, напоминающие живопись импрессионизма и постимпрессионизма: свободные световые мазки, переливы оттенков, пятна света, напоминающие следы кисти на полотне. Например, быстро меняющиеся световые пятна могут передавать мгновенную смену настроения героя без дополнительного текста. Такие приемы помогают выразить эмоциональные импульсы персонажей, изменчивость их состояний и фактурность сценического мира. Возникает особая живописная драматургия, которая развивается непосредственно в пространстве спектакля.

Похожие принципы используются в постановках крупных театров России и Европы. Режиссеры стремятся создавать своеобразную визуальную симфонию, где движение, звук, свет и изображение подчиняются единому ритму [2]. Особенно заметен этот подход при соединении изобразительных средств с музыкальной драматургией. Свет может меняться одновременно с музыкальными фрагментами, выделять кульминационные моменты и создавать дополнительные акценты. Например, усиление света вместе с музыкальным нарастанием позволяет зрителю почувствовать приближение кульминации еще до ее сюжетного разрешения. Графика на экранных поверхностях расширяет пространство и поддерживает развитие действия. В результате зритель воспринимает не отдельную декорацию или световой эффект,



а целостную систему эмоциональных состояний, созданную сочетанием цвета, фактуры и света.

Современный зритель привык активно взаимодействовать с медиаконтентом, поэтому театральная интерактивность становится продолжением уже знакомого опыта. Она может принимать разные формы: от выбора дальнейшей сюжетной траектории до участия в создании визуального образа непосредственно во время спектакля или за пределами театральной сцены. В практике Большого театра Москвы подобные эксперименты рассматриваются в контексте обновления репертуара и поиска современных способов коммуникации с аудиторией. Например, цифровой элемент может дополнить классическую сценическую композицию, сохранив ее торжественный характер. Интерактивность в таком случае не отменяет традиционную атмосферу, а расширяет выразительные возможности театра.

Одним из вариантов взаимодействия становится применение интерактивных экранов, при котором реакция аудитории на цветовую гамму или световую палитру может менять сценографические мотивы в реальном времени. Зрительный зал превращается в единое пространство восприятия, а граница между сценой и аудиторией становится менее заметной. Например, изменение визуального рисунка после коллективного выбора зрителей демонстрирует непосредственное влияние аудитории на сценическую среду. Изображение перестает быть заранее заданным объектом наблюдения и начинает реагировать на присутствие людей в зале. Таким образом, участие зрителя становится частью самого механизма спектакля.

Интерактивность расширяет привычные представления о времени и пространстве постановки. Зритель получает возможность влиять на темп действия, эмоциональные оттенки атмосферы и в отдельных случаях – на развитие сюжета. Визуальные приемы связывают психологическое состояние персонажа с коллективной реакцией аудитории. Цвет, свет и фактура приобретают дополнительную смысловую функцию и превращаются в своеобразные языковые единицы. Например, одна и та же световая композиция может восприниматься по-разному в зависимости от предыдущего выбора аудитории. Зритель постепенно учится считывать визуальные коды наряду с актерской игрой, поэтому восприятие спектакля становится более активным и индивидуализированным.

Пандемия и изменение моделей потребления контента усилили интерес к интерактивным формам. Они позволяют сохранять коммуникацию между сценой и аудиторией даже при ограничении непосредственного присутствия зрителей. Визуальный язык в этих условиях выполняет не только эстетическую функцию, но и поддерживает сам процесс общения. Например, цифровая трансляция может использовать

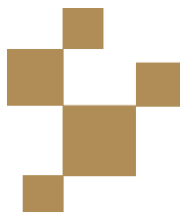


визуальные элементы, позволяющие удаленному зрителю чувствовать себя включенным в происходящее. Возникает важный вопрос: способен ли спектакль сохранять эмоциональную связь с аудиторией при изменении привычной модели присутствия? Интерактивные решения позволяют искать ответ непосредственно внутри структуры театрального опыта. Поэтому визуальные средства становятся одновременно художественным и коммуникативным инструментом.

Современная сценография учитывает сложную нейронную и когнитивную структуру восприятия. Зритель одновременно обрабатывает цвет, форму, свет и движущиеся изображения, следя при этом за непрерывным развитием действия. Цветовые палитры, протяженные во времени световые контуры и фактуры материалов взаимодействуют между собой, вызывая эмоциональные и смысловые ассоциации. Например, сочетание холодного света с гладкими стеклянными поверхностями может создавать ощущение дистанции и отчуждения. В Большом театре Москвы историческая память сценического пространства пересекается с современными технологиями, поэтому аудитория сопоставляет традиционное и новое. Академическая театральная школа соседствует с графическим языком, а живое исполнение – с цифровым фоном. Такое сочетание усиливает эмоциональное вовлечение и стимулирует критическое восприятие: зритель начинает замечать не только сюжет, но и визуальные коды, с помощью которых он создается.

На восприятие спектакля влияет и акустическое окружение, включая планировку театрального зала. В Большом театре Москвы высокий оркестровый зал и особенности акустической архитектуры создают специфические условия для взаимодействия звука и изображения. Световые решения, графика на сценических поверхностях и видеопотоки могут синхронизироваться с музыкальной динамикой и усиливать общее впечатление. Например, изменение интенсивности света одновременно с оркестровым нарастанием воспринимается как единый художественный импульс. Визуальный мотив словно «звучит» вместе с музыкой и становится частью синтетического образа спектакля. Подобное взаимодействие сценографии, света и музыки характерно и для других театров России и Европы. Каждый компонент поддерживает общий темп и эмоциональный ритм постановки.

Современный спектакль все больше напоминает оркестровую партитуру, в которой цвет, свет, фактура, графический рисунок и движение лучей выполняют функции отдельных инструментов. Сценография уже не остается задним планом. Она превращается в самостоятельное выразительное поле, взаимодействующее с актерской игрой, музыкой и драматургией. В Большом театре Москвы этот принцип проявляется в комплексных концепциях, объединяющих специалистов



по светодизайну, сценографии и видеопроециям, композиторов и режиссеров. Например, изменение световой композиции может одновременно поддерживать движение актера, музыкальную кульминацию и смену видеоряда. Все элементы работают на создание единой визуальной ткани. Благодаря этому зритель воспринимает спектакль как целостную художественную систему, где визуальный язык помогает глубже понять эмоциональное и концептуальное содержание сюжета.

ПРИМЕРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРИЕМОВ И ИХ ВОСПРИЯТИЕ.

1. Цветовые нагрузки и палитры. В некоторых современных постановках Большого театра используются рассветные и закатные оттенки, холодные синеватые тона для напряженных эпизодов и теплые золотистые цвета в торжественных или ностальгических сценах. Цвет здесь не ограничивается декоративной задачей. Он помогает обозначить эмоциональное состояние героя и временные характеристики действия. Например, переход от теплой золотистой гаммы к холодной синей может сопровождать изменение эмоционального состояния персонажа. Зритель нередко воспринимает такую перемену интуитивно, еще до того, как способен сформулировать ее смысл словами.

2. Графические поверхности и проекции. Графические рисунки на сценических панелях и видеопроекции создают ощущение глубины и позволяют преодолеть границы фиксированной сценической плоскости. Особенно выразительно они взаимодействуют с костюмами, декорациями и движениями актеров. Например, проекция архитектурных линий может продолжать реальные элементы декорации и создавать иллюзию единого пространства. Благодаря этому возникает плавный переход между различными уровнями сценической реальности. Такой прием помогает усилить эмоциональную связь зрителя с персонажами и расширяет возможности визуального повествования.

3. Свет как картина пространства. В современной постановке свет становится самостоятельным способом организации сцены. Он выделяет персонажей и движения, создает глубину и формирует эмоциональный ритм визуального ряда. Один и тот же сценический объект может выглядеть совершенно иначе при изменении направления, интенсивности или температуры света. Например, яркий боковой свет способен подчеркнуть рельеф декорации, тогда как рассеянное освещение сделает пространство визуально мягче. Поэтому световой рисунок влияет на интерпретацию сцены даже без изменения декораций.

4. Интерактивность и динамика восприятия. Некоторые постановки используют визуальные и световые материалы, которые изменяются в зависимости от реакции аудитории или движения, фиксируемого на экране. Благодаря этому восприятие становится более гибким и персонализированным. Например, движение зрителей или их



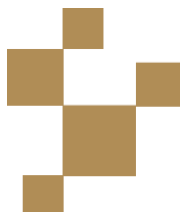
коллективный выбор может запускать изменение графического рисунка. Каждый показ при таком подходе способен приобрести собственные визуальные особенности. Интерактивность превращает спектакль из полностью фиксированного произведения в изменяющийся художественный опыт.

5. Текстурность материалов и тактильные ассоциации. Барельеф, металл, дерево и стекло воздействуют не только на зрение, но и на воображение зрителя, вызывая тактильные ощущения. Человек словно ощущает поверхность, хотя физически к ней не прикасается. Например, грубая деревянная фактура может ассоциироваться с теплом и естественностью, а холодный металлический блеск – с жесткостью и дистанцией. В сочетании с видеопроекциями фактурность создает многослойное сценическое изображение и усиливает ощущение материальности происходящего.

6. Динамическая композиция кадра. Организация сценического пространства во многом напоминает принципы живописи. Композиция, ракурс, перспектива, смена плоскостей и направление движения становятся элементами своеобразного художественного монтажа. Например, перемещение актера из глубины сцены на передний план может изменить визуальный акцент так же, как изменение масштаба объекта в кинематографическом кадре. Поэтому сцена воспринимается как развернутая во времени визуальная история. Каждый ее «кадр» получает собственную смысловую нагрузку и одновременно сохраняет связь с общей драматургической логикой.

Проведенный анализ показывает, что современный театр проходит качественную трансформацию: изобразительные приемы все активнее участвуют в формировании художественного языка спектакля. Сценография, свет, цвет, фактура и пространственная организация больше не выполняют только декоративную задачу. Они воздействуют на эмоциональное и когнитивное восприятие аудитории и включаются в драматургию. Например, изменение цветовой гаммы может заранее обозначить перелом в судьбе героя, не требуя отдельной словесной реплики. Визуальная составляющая постепенно приобретает статус самостоятельного выразительного средства. Она структурирует смысл и направляет интерпретацию происходящего. Поэтому зритель воспринимает спектакль не только через действие и слово, но и через систему визуальных сигналов.

Анализ практики ведущих театров, включая Большой театр, показывает стремление объединять традиционные и инновационные методы. Художники все чаще обращаются к принципам живописи, графики и скульптуры, создавая многослойные сценические образы. Цветовые палитры, световые контуры, композиционные структуры и фактуры взаимодействуют с музыкой, актерской игрой и драматургией. Например,



классическая композиция сцены может сохранять традиционный характер, а современная видеографика – придавать ей новое смысловое измерение. Одновременно меняется и роль аудитории. В интерактивных и мультимедийных форматах зритель становится активным участником художественного процесса: он считывает визуальные коды, соотносит их с собственным опытом и формирует индивидуальное понимание действия. Спектакль приобретает выраженный интерпретативный характер.

Это свидетельствует о переходе от линейной модели восприятия к более сложной системе взаимодействия сцены и аудитории. Важную роль играют когнитивные механизмы: цвет, свет, форма и движение вызывают ассоциации и эмоциональные реакции, усиливая вовлеченность. Акустические особенности театрального пространства дополняют визуальный ряд и формируют синтетический эффект. Например, одновременное изменение света и музыкальной динамики воздействует сразу на несколько каналов восприятия. Современный зритель воспринимает спектакль комплексно: он одновременно реагирует на визуальные, звуковые и пространственные сигналы и объединяет их в единое художественное впечатление.

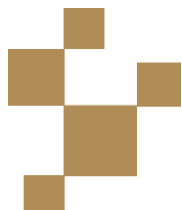
В заключение можно сказать, что современный театр переходит от преимущественно декоративной сценографии к визуально ориентированной модели, где изобразительные приемы выполняют смыслообразующую функцию. Например, декорация может не просто обозначать место действия, а заранее задавать эмоциональный тон сцены.

Цвет, свет, форма и текстура становятся элементами самостоятельного визуального языка, способного передавать эмоциональные состояния, временные характеристики и внутренние конфликты персонажей. Например, холодная палитра может сопровождать состояние отчуждения героя.

Синтез живописи, музыки, сценографии и цифровых технологий создает целостную художественную систему и усиливает выразительность сценического действия. Например, видеопроекция может продолжать композицию декорации и одновременно синхронизироваться с музыкой.

Современный зритель выступает активным интерпретатором: он воспринимает визуальные образы как знаковую систему и участвует в процессе формирования смысла. Например, зритель может самостоятельно связывать повторяющийся цветовой мотив с определенным персонажем или событием.

Интерактивные и мультимедийные практики расширяют границы театрального пространства и усиливают вовлеченность аудитории. Например, изменение визуального ряда в ответ на действия зрителей делает каждый показ потенциально уникальным.



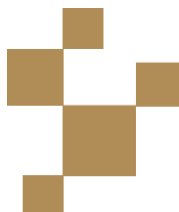
Когнитивные механизмы восприятия играют ключевую роль в интерпретации визуальных приемов, способствуя возникновению ассоциаций и эмоционального отклика. Например, сочетание определенной фактуры, света и цвета может вызывать ощущение тревоги еще до развития соответствующего сюжетного эпизода [4].

Дальнейшее развитие театра связано с интеграцией визуальных технологий, усилением междисциплинарного взаимодействия и поиском новых способов коммуникации между сценой и зрителем. Например, объединение сценографии, видеографики и интерактивного света позволяет создавать изменяющееся сценическое пространство, которое реагирует на развитие действия.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бархин Г. Б. Архитектура театра / Г. Б. Бархин. – Москва : Издательство Академии архитектуры СССР, 1947. – 246 с.
2. Выготский, Л. С. Психология искусства : анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – Москва : Лабиринт, 1997. – 416 с.
3. Гуткина И. М. Культурное пространство: проблемы и перспективы изучения / И. М. Гуткина // Философия и современность : сборник научных трудов. – Саратов : Научная книга, 2003. – С. 79–87.
4. Кармин А. С. Языки и символы культуры / А. С. Кармин // Культурология : учебник для вузов / под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. – Москва : Высшее образование, 2009. – С. 115–130. – (Основы наук).
5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка : 72 500 слов и 7 500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Азъ, 1994. – 907 с.
6. Путеводитель по истории мирового искусства : FAQ: Синтез искусств // La-Fa.ru : материалы в помощь студентам. – Текст : электронный. – URL: <https://www.la-fa.ru/faq169.html> (дата обращения: 15.05.2025).
7. Павлова Е. Ю. Синтез искусств на примере театральных зданий / Е. Ю. Павлова // Вестник науки. – 2020. – Т. 4, № 5 (26). – С. 26–30.
8. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Ч. 1, Ч. 2 ; Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Эксмо, 2025. – 560 с. – (Всемирная литература).
9. Уваров В. Д. Промышленное производство таписсерии для повышения конкурентоспособности изделий дизайна интерьера / В. Д. Уваров // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2022. – № 1 (397). – С. 295–303.
10. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств : сборник статей / Академия наук СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР ; отв. ред. Б. В. Веймарн. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1978. – С. 5–20.



KETSMAN A.A.

Graduate student
Moscow Pedagogical State University (MPGU)
e-mail: annaketsman@mail.ru

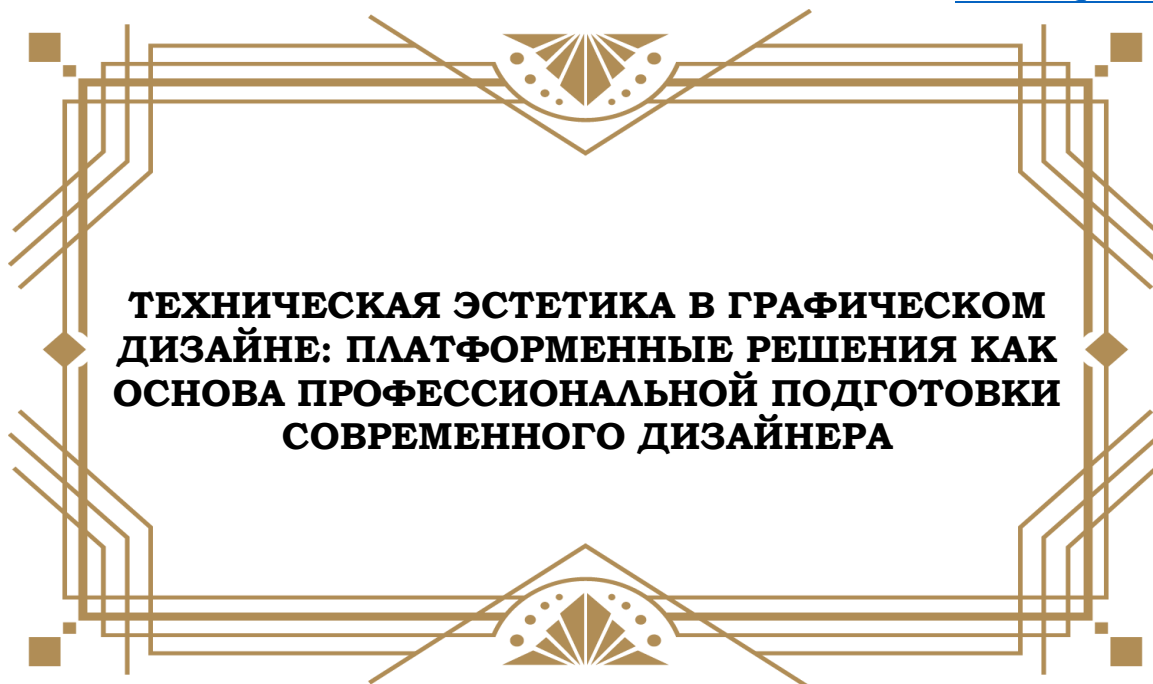
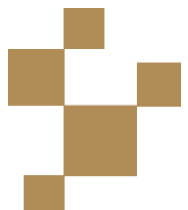
UVAROV V.D.

Doctor of Art History, Professor
Department of Costume and Fashion Art
Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
e-mail: artuwaroff@yandex.ru

**THE PERCEPTION OF VISUAL ART TECHNIQUES BY MODERN
AUDIENCES IN THE THEATRICAL ENVIRONMENT**

ANNOTATION. The article examines the role of visual techniques in contemporary theatre, particularly in the context of leading Russian theatres such as the Bolshoi Theatre in Moscow. It emphasizes that visual elements, including colour, light, shape, and texture, become integral tools for shaping the emotional and semantic perception of a performance, turning into active participants in the stage action. The article also analyses the role of interactive technologies and cognitive mechanisms in enhancing the connection between the viewer and the stage, which contributes to a deeper immersion in and interpretation of the performance.

KEYWORDS: theatre, visual arts, modern viewer, art, music, architecture.

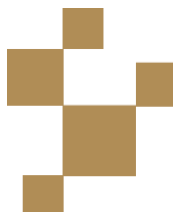


ТЕХНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ: ПЛАТФОРМЕННЫЕ РЕШЕНИЯ КАК ОСНОВА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СОВРЕМЕННОГО ДИЗАЙНЕРА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности применения платформенных решений Pixso и Tilda в системе подготовки бакалавров направления 54.03.01 «Дизайн», профиль «Графический дизайн». Обосновывается актуальность использования цифровых платформ как инструмента формирования профессиональных компетенций, отвечающих современным требованиям дизайн-индустрии. Особое внимание уделено понятию технической эстетики, которое в условиях цифровой трансформации приобретает новое содержание и рассматривается как единство художественной выразительности, эргономики, функциональности, технологичности и пользовательского опыта. Предлагается методическая модель интеграции платформенных решений в образовательный процесс, ориентированная на освоение полного жизненного цикла цифрового проекта: от аналитического этапа и проектирования интерфейсов до публикации готового цифрового продукта. Рассматриваются возможности платформ Pixso и Tilda как взаимодополняющих инструментов, обеспечивающих переход от разработки визуальной концепции к её практической реализации. Показано, что внедрение комплексного подхода к обучению способствует развитию проектного мышления, цифровой грамотности, навыков системного проектирования и формированию у будущих дизайнеров способности создавать современные цифровые продукты, соответствующие требованиям профессиональной практики.

Ключевые слова: техническая эстетика, графический дизайн, цифровой дизайн, платформенные решения, Pixso, Tilda, цифровые компетенции, проектное обучение, UX/UI-дизайн, дизайн-образование.





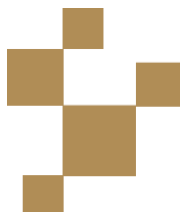
Современный этап развития графического дизайна характеризуется активной цифровой трансформацией практически всех сфер профессиональной деятельности. Если ещё десять–пятнадцать лет назад основными объектами проектирования являлись печатная продукция, фирменный стиль и рекламные материалы, то сегодня дизайнер всё чаще работает с цифровыми сервисами, пользовательскими интерфейсами, интерактивными презентациями, мобильными приложениями, веб-ресурсами и комплексными системами визуальной коммуникации. В этих условиях существенно меняются требования как к профессиональной деятельности дизайнера, так и к содержанию его подготовки в системе высшего образования.

Выпускник направления подготовки «Дизайн» должен обладать навыками анализа пользовательских потребностей, проектирования информационной архитектуры, создания дизайн-систем, разработки адаптивных интерфейсов, прототипирования, тестирования и реализации цифровых продуктов. Таким образом, деятельность графического дизайнера постепенно выходит за рамки создания отдельных визуальных объектов и приобретает комплексный проектный характер.

Одним из ключевых понятий, определяющих современное развитие цифрового проектирования, становится техническая эстетика. Исторически данное направление рассматривалось как область знаний, объединяющая художественное конструирование, эргономику, инженерное проектирование и промышленный дизайн. Однако в условиях цифровизации понятие технической эстетики существенно расширяется. Сегодня оно включает вопросы организации пользовательского опыта, визуальной навигации, доступности цифровой среды, логики взаимодействия человека с интерфейсом, а также обеспечения гармоничного сочетания эстетических и функциональных характеристик цифрового продукта.

Следовательно, техническая эстетика перестаёт рассматриваться исключительно как направление промышленного дизайна и становится универсальным принципом проектирования современной цифровой среды. Эстетическая выразительность сегодня не может существовать отдельно от функциональности, удобства использования и технологической реализации проекта. Именно поэтому процесс подготовки графического дизайнера требует пересмотра традиционных подходов и интеграции современных цифровых инструментов, обеспечивающих формирование комплексных профессиональных компетенций.

В отечественной системе высшего образования данная проблема приобретает особую актуальность. Несмотря на активное развитие цифровых технологий, содержание многих образовательных программ



продолжает ориентироваться преимущественно на изучение классических графических редакторов и выполнение отдельных проектных заданий. При этом реальные условия профессиональной деятельности предполагают использование специализированных платформ коллективного проектирования, систем прототипирования и инструментов публикации цифровых продуктов.

В результате между образовательной практикой и требованиями современной дизайн-индустрии сохраняется определённый разрыв. Студенты успешно осваивают композицию, типографику, фирменный стиль и графические редакторы, однако значительно реже получают возможность пройти полный цикл создания цифрового продукта – от постановки проектной задачи до публикации готового веб-ресурса. Это затрудняет адаптацию молодых специалистов к требованиям работодателей и увеличивает период профессионального становления выпускников.

Одним из возможных направлений решения данной проблемы является внедрение платформенных решений в образовательный процесс. Современные цифровые платформы позволяют объединить различные этапы проектирования в единую систему, обеспечивая непрерывность процесса разработки, совместную работу участников проекта, использование единых компонентов интерфейса и реализацию готовых цифровых решений без необходимости глубокого изучения языков программирования.

Особый интерес в этом отношении представляют платформы Pixso и Tilda. Первая ориентирована на проектирование пользовательских интерфейсов, разработку дизайн-систем и создание интерактивных прототипов, вторая – на реализацию цифровых проектов, публикацию веб-страниц и организацию пользовательского взаимодействия. Комплексное использование данных инструментов позволяет приблизить учебный процесс к реальной профессиональной практике и обеспечить формирование компетенций, востребованных современной цифровой экономикой.

Цель исследования заключается в разработке концептуальной модели интеграции платформенных решений Pixso и Tilda в образовательный процесс подготовки графических дизайнеров на основе принципов технической эстетики.

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи исследования:

- проанализировать современное содержание понятия технической эстетики в условиях цифровой трансформации дизайна;
- определить особенности подготовки графических дизайнеров в условиях цифровой экономики;



- обосновать возможности использования платформенных решений Pixso и Tilda в образовательном процессе;
- разработать модель поэтапного внедрения платформенных технологий в профессиональную подготовку студентов;
- определить ожидаемые результаты применения комплексного подхода к обучению цифровому проектированию.

Объектом исследования является процесс профессиональной подготовки студентов направления 54.03.01 «Дизайн».

Предмет исследования — методические подходы к интеграции платформенных решений Pixso и Tilda в систему формирования профессиональных компетенций будущих графических дизайнеров.

Научная новизна исследования заключается в разработке концептуальной модели комплексного применения платформенных решений Pixso и Tilda как основы формирования цифровых компетенций графического дизайнера с позиций современной технической эстетики.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕХНИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СОВРЕМЕННОМ ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ.

Понятие технической эстетики сформировалось во второй половине XX века в результате развития промышленного дизайна, инженерного проектирования и эргономики. В отечественной научной школе техническая эстетика традиционно рассматривалась как научная дисциплина, изучающая закономерности формирования предметной среды, обеспечивающей единство функциональности, технологичности и художественной выразительности изделий.

Однако в XXI веке объект технической эстетики существенно изменился. Если ранее главным предметом исследования являлись промышленные изделия и материальные объекты, то сегодня всё большую роль приобретают цифровые продукты: веб-сайты, мобильные приложения, информационные сервисы, интерактивные панели, цифровые платформы и пользовательские интерфейсы.

В этих условиях традиционные принципы технической эстетики получают новое развитие. Вместо анализа физической формы объекта исследуются структура цифрового пространства, логика взаимодействия пользователя с интерфейсом, организация навигации, визуальная иерархия информации, адаптивность и сценарии пользовательского поведения. Таким образом, техническая эстетика постепенно трансформируется в междисциплинарную область, объединяющую графический дизайн, UX/UI-проектирование, эргономику, информационный дизайн и цифровые технологии.

Если традиционный графический дизайн предполагал преимущественно индивидуальную работу автора, то современные цифровые проекты создаются междисциплинарными командами, включающими дизайнеров, программистов, маркетологов, аналитиков,



специалистов по пользовательскому опыту и менеджеров проектов. Это обстоятельство требует формирования у будущих дизайнеров не только художественных способностей, но и навыков коллективной работы, управления версиями проектов, использования компонентов и ведения единой цифровой документации.

В этих условиях техническая эстетика становится связующим элементом между художественным творчеством и цифровыми технологиями. Она обеспечивает согласованность всех этапов проектирования и позволяет рассматривать цифровой продукт как единую систему, в которой композиционные решения, эргономика, программная реализация и пользовательское взаимодействие находятся в постоянной взаимосвязи.

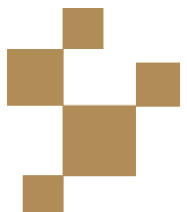
Таким образом, современная техническая эстетика значительно выходит за пределы традиционного понимания художественного конструирования. Сегодня она представляет собой междисциплинарную область знаний, объединяющую дизайн, информационные технологии, эргономику, психологию восприятия, цифровые коммуникации и методы проектирования пользовательского опыта. Именно такой комплексный подход должен лежать в основе подготовки современного графического дизайнера.

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНЕРА.

Изменения, происходящие в сфере цифровых коммуникаций, закономерно отражаются на содержании профессиональной подготовки специалистов. Работодатель ожидает от выпускника не только высокого уровня художественной подготовки, но и способности эффективно работать в условиях цифровой экономики, быстро осваивать новые технологии и участвовать в разработке комплексных цифровых проектов.

Федеральный государственный образовательный стандарт по направлению подготовки 54.03.01 «Дизайн» предусматривает формирование у выпускников универсальных, общепрофессиональных и профессиональных компетенций, связанных с проектной деятельностью, цифровыми технологиями, визуальной коммуникацией и созданием объектов графического дизайна. Вместе с тем стремительное развитие цифровой среды приводит к постоянному расширению перечня профессиональных требований, что требует регулярного обновления содержания образовательных программ [1].

Современный дизайнер всё чаще выступает не только автором визуальной концепции, но и участником полного цикла разработки цифрового продукта. В его профессиональную деятельность входят анализ потребностей целевой аудитории, проектирование структуры цифрового ресурса, разработка пользовательского интерфейса,



создание интерактивных прототипов, подготовка адаптивных макетов, взаимодействие с разработчиками и сопровождение проекта на этапе его реализации.

Подобные изменения требуют перехода от традиционной модели обучения, ориентированной преимущественно на освоение отдельных графических программ, к комплексной системе формирования проектного мышления. В центре образовательного процесса оказывается не программный продукт как таковой, а последовательность проектных действий, позволяющих создавать полноценные цифровые решения.

Поэтому особое значение приобретают платформенные технологии, объединяющие различные этапы проектирования в единую цифровую среду. Их использование позволяет моделировать реальные условия профессиональной деятельности и значительно сокращает разрыв между учебным процессом и требованиями современной дизайн-индустрии.

Именно в этом контексте особый интерес представляют платформы Pixso и Tilda, которые позволяют организовать полный цикл разработки цифрового продукта – от создания концепции и интерактивного прототипа до публикации готового веб-проекта. Использование данных платформ в образовательном процессе рассматривается не как замена традиционных графических редакторов, а как их логическое развитие, обеспечивающее формирование компетенций, необходимых современному графическому дизайнеру.

2. ПЛАТФОРМЕННЫЕ РЕШЕНИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ЦИФРОВЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ.

Современная система профессионального образования в области графического дизайна находится на этапе активной трансформации, обусловленной развитием цифровых технологий и изменением требований профессионального сообщества. Если ранее основное внимание уделялось освоению отдельных графических редакторов и выполнению самостоятельных проектных заданий, то в настоящее время приоритетным становится формирование комплексных компетенций, обеспечивающих способность выпускника работать в условиях цифровой проектной среды.

Профессиональная деятельность современного графического дизайнера представляет собой последовательность взаимосвязанных этапов, включающих анализ проблемы, исследование потребностей целевой аудитории, разработку концепции, проектирование интерфейсов, создание дизайн-систем, прототипирование, тестирование и последующую цифровую реализацию проекта. Каждый из перечисленных этапов требует применения специализированных инструментов, позволяющих обеспечить согласованность проектных решений и высокий уровень качества конечного продукта [2].



В связи с этим особую актуальность приобретает использование платформенных решений, объединяющих различные стадии проектирования в единую цифровую экосистему. Под платформенными решениями в рамках настоящего исследования понимаются специализированные цифровые сервисы, обеспечивающие создание, сопровождение, совместное редактирование и публикацию дизайн-проектов на протяжении всего жизненного цикла разработки.

Использование подобных платформ позволяет отказаться от фрагментарного освоения отдельных программных продуктов и перейти к комплексной модели подготовки, ориентированной на последовательное формирование профессиональных компетенций.

Следует отметить, что традиционная образовательная модель зачастую предполагает изучение различных программ изолированно друг от друга. Студенты осваивают инструменты создания растровой и векторной графики, знакомятся с основами композиции, типографики и фирменного стиля, однако редко получают возможность реализовать завершённый цифровой проект, который можно представить заказчику или использовать в профессиональном портфолио.

Подобная ситуация приводит к тому, что выпускники обладают достаточными художественными знаниями, но испытывают определённые трудности при переходе к практической деятельности, связанной с проектированием современных цифровых продуктов.

В этой связи представляется целесообразным использование платформенных решений Pixso и Tilda, обеспечивающих последовательное прохождение всех этапов цифрового проектирования в рамках единой образовательной модели.

2.1. Возможности платформы Pixso в подготовке графического дизайнера.

В последние годы наблюдается стремительное развитие облачных платформ коллективного проектирования, ориентированных на создание цифровых интерфейсов и дизайн-систем. Одной из наиболее перспективных платформ является Pixso, представляющая собой современную среду проектирования пользовательских интерфейсов, поддерживающую совместную работу, создание компонентов, библиотек элементов, интерактивных прототипов и адаптивных макетов.

Особое значение использование Pixso приобретает в условиях российского образовательного пространства. Ограничения доступа к отдельным зарубежным сервисам обусловили необходимость поиска альтернативных инструментов, способных обеспечить сопоставимый уровень функциональности при сохранении доступности для образовательных организаций и студентов. В настоящее время Pixso рассматривается как одна из наиболее перспективных платформ данного класса.



Работа с компонентами, модульными сетками, Auto Layout, дизайн-системами и интерактивными сценариями позволяет студентам перейти от проектирования отдельных графических элементов к разработке комплексных цифровых продуктов.

Особое внимание целесообразно уделять формированию навыков построения дизайн-систем. Использование повторно применяемых компонентов способствует развитию понимания принципов масштабируемости проектов, унификации элементов интерфейса и обеспечения визуального единства цифрового продукта. Подобный подход соответствует современным требованиям профессиональной практики, где разработка большинства цифровых сервисов осуществляется на основе единых библиотек компонентов.

Немаловажным преимуществом платформы является возможность организации коллективной работы над проектом. Студенты получают опыт совместного проектирования, распределения задач, согласования проектных решений и ведения единой проектной документации, что максимально приближает образовательный процесс к реальным условиям деятельности дизайн-команд.

Кроме того, использование интерактивного прототипирования позволяет моделировать пользовательские сценарии ещё до этапа программной реализации проекта. Это способствует развитию аналитического мышления, формированию навыков оценки пользовательского опыта и пониманию взаимосвязи между визуальной организацией интерфейса и логикой его функционирования.

Таким образом, Pixso становится не только графическим редактором нового поколения, но и полноценной образовательной платформой, обеспечивающей формирование современных цифровых компетенций будущих графических дизайнеров.

2.2. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПЛАТФОРМЫ TILDA КАК СРЕДСТВА ЦИФРОВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ ДИЗАЙНЕРСКИХ ПРОЕКТОВ.

Если Pixso обеспечивает этап проектирования цифрового продукта, то следующим логическим этапом профессиональной подготовки становится его практическая реализация. Именно на данной стадии особую значимость приобретает использование платформы Tilda.

Современный графический дизайнер всё чаще принимает участие не только в разработке визуальной концепции, но и в её цифровом воплощении. Специалисту необходимо понимать принципы построения веб-страниц, особенности адаптивной вёрстки, организацию пользовательской навигации, структуру информационных блоков и требования к публикации цифрового контента.

Использование Tilda позволяет перенести разработанный в Pixso проект в рабочую цифровую среду без необходимости глубокого изучения языков программирования. При этом студент получает



возможность самостоятельно реализовать созданную концепцию, оценить её функционирование на различных устройствах и провести первичное тестирование пользовательского взаимодействия.

Особое место в образовательном процессе занимает инструмент Zero Block, позволяющий отказаться от шаблонных решений и создавать авторские композиции практически без ограничений. Благодаря этому студент сохраняет художественную индивидуальность проекта, одновременно осваивая принципы адаптивного веб-проектирования.

Важным преимуществом Tilda является ориентация на современные требования цифровых коммуникаций. Платформа поддерживает адаптивную структуру страниц, интеграцию мультимедийного контента, настройку пользовательских сценариев, работу с формами обратной связи, а также базовые инструменты поисковой оптимизации и веб-аналитики.

Таким образом, использование Tilda позволяет завершить полный цикл проектной деятельности, обеспечивая переход от концептуального проектирования к созданию функционирующего цифрового продукта.

Следовательно, совместное применение Pixso и Tilda формирует непрерывную образовательную траекторию, отражающую реальные этапы современной профессиональной деятельности графического дизайнера.

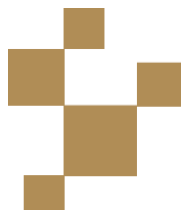
3. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ.

Методологическую основу исследования составляют положения компетентностного подхода, принципы проектного обучения, концепция технической эстетики, а также современные представления о цифровой трансформации высшего образования и дизайн-проектировании.

В работе использовались методы анализа отечественной и зарубежной научной литературы, сравнительного анализа цифровых образовательных платформ, педагогического моделирования, структурно-функционального анализа, а также метод проектирования образовательных процессов.

В отличие от исследований, ориентированных на анализ уже реализованных образовательных практик, настоящая работа предлагает концептуальную модель внедрения платформенных решений в систему подготовки графических дизайнеров. Данная модель рассматривается как перспективное направление модернизации содержания профессионального образования и может быть адаптирована образовательными организациями с учётом особенностей реализуемых образовательных программ.

Основным результатом исследования является разработка поэтапной модели формирования профессиональных компетенций посредством комплексного использования платформ Pixso и Tilda. Предлагаемый подход ориентирован не на изучение отдельных программных продуктов,



а на организацию полного жизненного цикла цифрового проектирования, максимально приближённого к современной профессиональной практике.

4. МОДЕЛЬ ИНТЕГРАЦИИ ПЛАТФОРМЕННЫХ РЕШЕНИЙ PIXSO И TILDA В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ.

Современная профессиональная деятельность графического дизайнера представляет собой последовательный процесс разработки цифрового продукта, включающий аналитический, проектный, технологический и презентационный этапы. В связи с этим подготовка специалистов должна быть ориентирована не на освоение отдельных программных средств, а на формирование целостного представления о жизненном цикле проектирования.

В рамках настоящего исследования предлагается концептуальная модель интеграции платформенных решений Pixso и Tilda в образовательный процесс подготовки студентов направления 54.03.01 «Дизайн». Предлагаемая модель основана на принципах технической эстетики, компетентностного подхода и проектного обучения и ориентирована на формирование профессиональных компетенций посредством последовательного выполнения полного цикла разработки цифрового продукта.

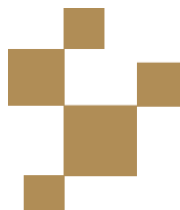
Ключевой особенностью предлагаемой модели является объединение процессов художественного проектирования и цифровой реализации в единую образовательную систему. В отличие от традиционного подхода, при котором изучение графических редакторов и технологий веб-разработки осуществляется независимо друг от друга, предлагаемая модель предусматривает их логическую взаимосвязь в рамках одного проектного задания.

В процессе обучения студент проходит все стадии создания цифрового продукта – от анализа поставленной задачи до публикации готового проекта. Подобная организация образовательного процесса позволяет максимально приблизить учебную деятельность к профессиональной практике современной дизайн-индустрии.

Предлагаемая модель состоит из восьми взаимосвязанных этапов (табл. 1).

Таблица 1. Этапы интеграции платформенных решений Pixso и Tilda

Этап	Содержание деятельности	Основной инструмент	Формируемые компетенции
1	Анализ проектной задачи и целевой аудитории	Аналитические методы	Исследовательское мышление
2	Построение структуры проекта	Pixso	Системное мышление



3	Разработка композиции и дизайн-системы	Pixso	Композиция, дизайн-системы
4	Создание интерактивного прототипа	Pixso	UX-проектирование
5	Подготовка адаптивных макетов	Pixso	Адаптивный дизайн
6	Реализация проекта	Tilda	Web-дизайн
7	Тестирование	Pixso, Tilda	UX-оценка
8	Публикация проекта	Tilda	Цифровые коммуникации

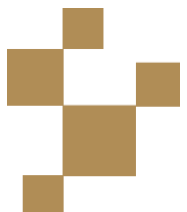
Предлагаемая последовательность этапов ориентирована на постепенное усложнение проектной деятельности студентов. На начальных этапах основное внимание уделяется аналитической работе и исследованию проектной проблемы. Далее акцент переносится на разработку композиционного решения, построение пользовательских сценариев и формирование единой дизайн-системы. Заключительные этапы предусматривают практическую реализацию проекта и его представление в цифровой среде.

Подобная организация образовательного процесса позволяет сформировать у студентов представление о непрерывности проектной деятельности и взаимосвязи всех этапов создания цифрового продукта.

Особое место в предлагаемой модели занимает техническая эстетика. На каждом этапе проектирования студенты оценивают создаваемый продукт одновременно с позиций художественной выразительности, эргономики, технологической реализуемости и удобства взаимодействия пользователя с цифровой системой. Благодаря этому эстетические характеристики проекта рассматриваются не изолированно, а как составная часть его функционального качества.

Важным преимуществом модели является возможность её использования при изучении различных профессиональных дисциплин.

Она может применяться в рамках курсов, посвящённых графическому дизайну, веб-дизайну, проектированию пользовательских интерфейсов, цифровым коммуникациям, мультимедийным технологиям и основам проектной деятельности. Это обеспечивает преемственность содержания обучения и способствует формированию единой системы профессиональных компетенций.



4.1. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВНЕДРЕНИЯ МОДЕЛИ.

Внедрение предлагаемой модели предполагается осуществлять поэтапно, начиная с включения отдельных платформенных решений в существующие учебные дисциплины и заканчивая построением комплексной образовательной траектории подготовки графического дизайнера.

На первом этапе целесообразно использовать платформу Pixso как средство формирования навыков цифрового проектирования. В рамках практических занятий студенты осваивают принципы построения интерфейсов, модульных сеток, компонентов и дизайн-систем, а также изучают основы интерактивного прототипирования.

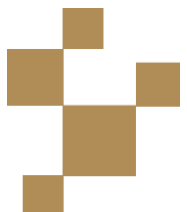
Следующим этапом становится интеграция платформы Tilda, позволяющей реализовать разработанные проектные решения в виде полноценных цифровых продуктов. Студенты получают возможность перенести созданные макеты в веб-среду, выполнить адаптивную настройку страниц, протестировать работу пользовательского интерфейса и подготовить проект к публикации.

Заключительным этапом внедрения модели является организация комплексных проектных работ, предусматривающих выполнение полного цикла цифрового проектирования. В рамках подобных проектов обучающиеся самостоятельно проходят все стадии разработки: анализируют задачу, исследуют целевую аудиторию, проектируют структуру цифрового продукта, создают дизайн-систему, разрабатывают интерактивный прототип, реализуют проект в Tilda и представляют результаты экспертной комиссии.

Подобная организация обучения позволяет существенно повысить практическую направленность образовательного процесса и сформировать у студентов опыт выполнения комплексных профессиональных задач.

Кроме того, предлагаемая модель ориентирована на развитие навыков командной работы. Современные цифровые продукты редко создаются одним специалистом, поэтому студенты должны овладеть основами коллективного проектирования, распределения функциональных обязанностей, совместного редактирования проектной документации и согласования дизайнерских решений. Использование облачных платформ делает подобную организацию учебной деятельности максимально приближенной к условиям современной дизайн-индустрии.

Таким образом, предлагаемая модель интеграции платформенных решений представляет собой не просто последовательность изучения отдельных программных средств, а комплексную методическую систему, ориентированную на формирование современного графического дизайнера, способного работать в условиях цифровой экономики,



применять принципы технической эстетики и создавать конкурентоспособные цифровые продукты.

5. ОЖИДАЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ВНЕДРЕНИЯ ПЛАТФОРМЕННЫХ РЕШЕНИЙ В СИСТЕМУ ПОДГОТОВКИ ГРАФИЧЕСКИХ ДИЗАЙНЕРОВ.

Разработанная модель интеграции платформенных решений Pixso и Tilda ориентирована на совершенствование профессиональной подготовки студентов направления 54.03.01 «Дизайн» посредством формирования комплекса компетенций, соответствующих современным требованиям цифровой экономики и дизайн-индустрии.

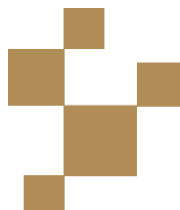
В отличие от традиционной организации образовательного процесса, предусматривающей преимущественно освоение отдельных программных средств и выполнение разрозненных практических заданий, предлагаемый подход рассматривает обучение как последовательный процесс разработки полноценного цифрового продукта. Это позволяет объединить художественную подготовку, техническую эстетику, цифровое проектирование и практическую реализацию проекта в единую образовательную систему.

Предполагается, что внедрение предлагаемой модели позволит обеспечить более высокий уровень профессиональной готовности выпускников к выполнению реальных проектных задач. Последовательное прохождение всех этапов разработки способствует формированию устойчивого понимания взаимосвязи между аналитической деятельностью, художественным проектированием, цифровыми технологиями и пользовательским опытом.

Одним из наиболее значимых ожидаемых результатов является развитие проектного мышления студентов. Выполнение полного цикла цифрового проектирования позволяет рассматривать дизайнерскую деятельность не как создание отдельных визуальных объектов, а как комплексный процесс решения профессиональной задачи, включающий исследование проблемы, проектирование структуры, разработку визуальной концепции, создание интерактивной модели, цифровую реализацию и экспертную оценку полученного результата.

Использование платформенных решений также способствует развитию системного подхода к проектированию. Работа с компонентами, дизайн-системами, модульными сетками и повторно используемыми элементами интерфейса формирует у студентов понимание принципов масштабируемости цифровых продуктов и необходимости поддержания единого визуального языка проекта.

Ожидается, что комплексное использование Pixso и Tilda позволит повысить уровень цифровой грамотности обучающихся. Освоение современных облачных платформ способствует развитию навыков коллективного проектирования, организации совместной работы



над проектами, ведения цифровой документации и применения актуальных инструментов профессиональной деятельности.

Важным педагогическим эффектом предлагаемой модели является формирование практических компетенций в области цифровой реализации дизайнерских решений. Студенты получают возможность не только разработать визуальную концепцию проекта, но и самостоятельно реализовать её в виде функционирующего веб-продукта, провести тестирование пользовательского взаимодействия и подготовить проект к публикации.

Существенным преимуществом предлагаемого подхода является сокращение разрыва между образовательной практикой и требованиями профессиональной среды. Выполнение учебных проектов с использованием современных платформенных решений моделирует реальные условия деятельности дизайнерских студий и цифровых агентств, что способствует более успешной адаптации выпускников к профессиональной деятельности.

Таблица 2. Предполагаемые результаты внедрения

Направление подготовки	Традиционный подход	Предлагаемая модель
Организация обучения	Изучение отдельных программ	Комплексное цифровое проектирование
Тип учебных заданий	Отдельные графические работы	Полный цикл разработки цифрового продукта
Формирование компетенций	Освоение инструментов	Проектное мышление и цифровые компетенции
Проектная деятельность	Индивидуальные задания	Комплексные проекты
Использование платформ	Эпизодическое	Системное применение Pixso и Tilda
Итог	Демонстрационный макет	Функционирующий цифровой продукт

Как видно из таблицы 2, предлагаемая модель ориентирована не столько на расширение перечня изучаемых программных средств, сколько на изменение логики профессиональной подготовки будущих дизайнеров. Центральное место в образовательном процессе занимает проектная деятельность, основанная на последовательном выполнении взаимосвязанных этапов цифрового проектирования.



Следует отметить, что использование платформенных решений не предполагает отказа от традиционных средств графического проектирования. Напротив, Pixso и Tilda рассматриваются как инструменты, дополняющие существующую систему подготовки и обеспечивающие переход от создания отдельных визуальных объектов к разработке комплексных цифровых продуктов.

Предлагаемый подход также создаёт предпосылки для дальнейшего развития образовательных программ. В перспективе модель может быть дополнена использованием технологий искусственного интеллекта, генеративного дизайна, систем совместной разработки, инструментов автоматизированного тестирования интерфейсов и аналитики пользовательского поведения. Это позволит обеспечить соответствие подготовки дизайнеров современным тенденциям развития цифровой индустрии.

Таким образом, ожидаемые результаты внедрения разработанной модели позволяют рассматривать платформенные решения Pixso и Tilda как перспективный инструмент модернизации профессионального дизайн-образования, обеспечивающий интеграцию художественной подготовки, технической эстетики и современных цифровых технологий.

Современная цифровая трансформация существенно изменяет содержание профессиональной деятельности графического дизайнера и предъявляет новые требования к системе его подготовки. В условиях стремительного развития цифровых коммуникаций специалист должен обладать не только художественными знаниями и навыками композиционного проектирования, но и компетенциями в области цифрового проектирования, разработки пользовательских интерфейсов, создания адаптивных цифровых продуктов и организации эффективного взаимодействия пользователя с информационной средой.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что техническая эстетика в современных условиях приобретает новое содержание и становится одним из ключевых методологических принципов профессиональной подготовки графического дизайнера. Её значение выходит далеко за рамки традиционного художественного конструирования и охватывает вопросы эргономики, информационной архитектуры, пользовательского опыта, цифровой реализации и комплексного проектирования современных визуальных коммуникаций.

В статье предложена концептуальная модель интеграции платформенных решений Pixso и Tilda в образовательный процесс подготовки студентов направления 54.03.01 «Дизайн». Особенностью предлагаемого подхода является объединение художественного проектирования и цифровой реализации в единую систему формирования профессиональных компетенций. Предлагаемая модель ориентирована на последовательное освоение полного жизненного



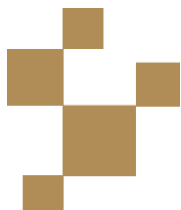
цикла цифрового продукта и максимально приближена к современной практике деятельности графического дизайнера.

Использование платформы Pixso позволяет организовать обучение проектированию пользовательских интерфейсов, созданию дизайн-систем, интерактивному прототипированию и коллективной работе над проектами. Применение платформы Tilda обеспечивает реализацию разработанных проектных решений в цифровой среде, формирует навыки адаптивного веб-проектирования и позволяет студентам доводить учебные проекты до стадии функционирующего цифрового продукта.

Предполагается, что внедрение разработанной модели будет способствовать развитию проектного мышления, повышению уровня цифровой грамотности студентов, формированию навыков системного проектирования и сокращению разрыва между образовательной подготовкой и требованиями современной профессиональной практики.

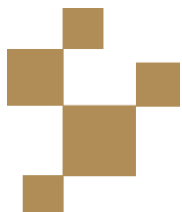
Практическая значимость исследования заключается в возможности использования предложенной модели при модернизации образовательных программ высших учебных заведений, осуществляющих подготовку специалистов в области графического дизайна, цифровых коммуникаций и визуального проектирования. Методические положения исследования могут быть адаптированы при разработке рабочих программ дисциплин, организации проектной деятельности студентов и совершенствовании практико-ориентированных технологий обучения.

Перспективы дальнейших исследований связаны с экспериментальной апробацией предложенной модели в образовательном процессе, разработкой критериев оценки эффективности формирования профессиональных компетенций, а также изучением возможностей интеграции технологий искусственного интеллекта, генеративного дизайна и автоматизированных систем проектирования в подготовку будущих графических дизайнеров.



ЛИТЕРАТУРА

1. Цифровые технологии в дизайне. История, теория, практика : учебник и практикум для вузов / под ред. А. Н. Лаврентьева. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2026. – 215 с.
2. Попов, С. А. Искусственный интеллект в дизайне: творческие возможности и перспективы : учебно-методическое пособие / С. А. Попов ; ФГБОУ ВО «РГУТИС», Высшая школа дизайна. – М. ; Воронеж : Строки, 2024. – 112 с.



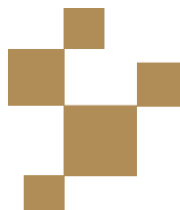
POPOV S.A.

Associate Professor at the Higher School of Design
Russian State University of Tourism and Service
e-mail: 4708528@mail.ru

**TECHNICAL AESTHETICS IN GRAPHIC DESIGN: PLATFORM
SOLUTIONS AS A BASIS FOR THE PROFESSIONAL TRAINING
OF MODERN DESIGNERS**

ANNOTATION. The article examines the application of Pixso and Tilda platform solutions in the bachelor's degree program 54.03.01 "Design," specializing in "Graphic Design." It substantiates the relevance of using digital platforms as a tool for developing professional competencies that meet the modern requirements of the design industry. Particular attention is paid to the concept of technical aesthetics, which, in the context of digital transformation, is acquiring new meaning as a unity of artistic expressiveness, ergonomics, functionality, technology, and user experience. A methodological model for integrating platform solutions into the educational process is proposed, focused on mastering the full life cycle of a digital project: from the analytical stage and interface design to the publication of the finished digital product. The capabilities of the Pixso and Tilda platforms are explored as complementary tools that facilitate the transition from the development of a visual concept to its practical implementation. It has been shown that the implementation of an integrated approach to training contributes to the development of design thinking, digital literacy, systems design skills, and the formation of the ability of future designers to create modern digital products that meet the requirements of professional practice.

KEYWORDS: technical aesthetics, graphic design, digital design, platform solutions, Pixso, Tilda, digital competencies, project-based learning, UX/UI design, design education.

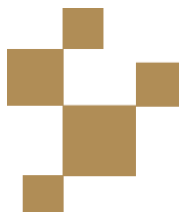


**«МУЛЬТИ-МЕТАВСЕЛЕННАЯ
МИЯДЗАКИ – ХИСАИСИ»: РЕЦЕНЗИЯ НА
МОНОГРАФИЮ ТИТОВОЙ Т.М. И ЗАЙЦЕВОЙ М.Л.**

В 2026 г. вышла в свет монография Титовой Татьяны Михайловны и Зайцевой Марины Леонидовны «Мульти-Метавселенная Миядзаки – Хисаиси»¹.

Актуальность монографии не вызывает сомнения и обусловлена несколькими факторами. В последние десятилетия исследователи все чаще отмечают «визуальный поворот» в культуре, рост интереса к зримым образам и приемам передачи информации. В связи с этим новой линией в работах музыковедов стало обращение к аудиовизуальным искусствам – прежде всего, к кино. Свидетельство тому – новейшие исследования, посвященные изучению медиатекстов в целом и киномузыки в частности: это диссертации Т.Ф. Шак, В.Ф. Познина, Е.А. Калининой, О.Р. Русли, Гвон Гюн Гжа и др. Монография Т.М. Титовой и М.Л. Зайцевой вписывается в эту линию исключительно актуальных исследований последнего времени. Современная культура все больше обращается на Восток, западный мир открывает для себя дальневосточную культуру, и изучение достижений китайского, японского, корейского искусства становится насущной необходимостью.

¹ Титова, Т. М. Мульти-Метавселенная Миядзаки – Хисаиси / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева. – М. : ИП Потапов Д. А., 2026. – 179 с. – ISBN 978-5-600-05460-8.



Т. М. ТИТОВА, М. Л. ЗАЙЦЕВА

МУЛЬТИ-МЕТАВСЕЛЕННАЯ МИЯДЗАКИ — ХИСАИСИ

Монография
Москва - 2026

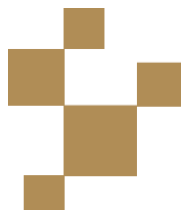
Рис. 1. Мульти-Метавселенная Миядзаки — Хисаиси / Т. М. Титова, М. Л. Зайцева.
— М.: ИП Потапов Д. А., 2026. — 179 с. — ISBN 978-5-600-05460-8.



Актуален и выбранный материал. Творческий тандем режиссера Хаяо Миядзаки и композитора Дзё Хисаиси – уникальный в истории мировой анимации пример слияния двух индивидуальностей, когда музыкальный идиостиль Хисаиси становится не просто одной из важнейших составляющих художественного мира анимационных фильмов Миядзаки («Навиская из Долины ветров», «Небесный замок Лапута», «Мой сосед Тоторо», «Унесенные призраками», «Ходячий замок Хаула» и др.), а тем маркером, по которому зритель безошибочно узнает их, еще не успев взглянуть на экран. Очевидно, что функция музыки в данном случае выходит далеко за рамки традиционной для анимации иллюстративной или организующей во времени, и детальный анализ поэтики киномузыки Хисаиси в ее связи с драматургическими, изобразительными особенностями и философией фильмов японского режиссера представляется необычайно интересным и полезным. Дополнительную ценность проведенной работе авторов придает то, что это первая монографическая работа о музыке Хисаиси на русском языке: в переводных изданиях, посвященных мультфильмам Миядзаки, фигура композитора упоминается лишь пунктиром, хотя авторы и признают важность их творческого сотрудничества.

Очень удачной представляется идея рассмотреть саундтреки анимационных фильмов Миядзаки как часть Мульти-Метавселенной Миядзаки – Хисаиси. Это не только подчеркивает степень единения музыкального и визуального пластов, но и позволяет выявить общие сквозные образы и темы фильмов, а также конкретные средства их звукового воплощения, что закономерно приводит к выявлению стилевых констант творчества композитора, составляющих основу его поэтики, и особенностей экранного синтеза музыки и изображения. Еще одно достоинство работы – попытка взглянуть на музыку Хисаиси в фильмах Миядзаки сквозь призму японской культуры и мировосприятия, что позволяет должным образом интерпретировать такие факторы, как тембровое решение саундтреков и роль тишины в них.

В каждом из аналитических очерков авторы приходят к важным выводам о специфике киномузыки Хисаиси, об отдельных предпочтениях композитора и общих принципах, которые складывались в процессе работы. Так, первый совместный фильм Миядзаки и Хисаиси – «Навиская из Долины ветров» – справедливо рассматривается как источник для дальнейшей совместной работы режиссера и композитора, где определились ведущие принципы киномузыки Хисаиси. Партитура к «Моему соседу Тоторо» анализируется с позиции творческих экспериментов композитора, а «Ветер крепчает» – как подведение итогов творчества. На примере сопоставления двух версий музыки к «Небесному замку Лапута», обращенных соответственно к японской и американской



аудитории, авторам удастся продемонстрировать специфику японского подхода к киномузыке.

Важной в научном исследовании видится позиция авторов по обоснованию контекстности, интертекстуальности и полистилистичности как ведущих черт поэтики киномузыки Дзё Хисаиси. Особую ценность в рамках исследования имеет проведенная авторами аналитическая работа по выявлению особенностей развития основных лейтмотивов, смысловой и формообразующей роли лейттембров, лейтинтонаций в киномузыке Дзё Хисаиси.

Посредством аналитического исследования музыкального текста композиций авторы убедительно доказывают, что при помощи разнообразных композиторских приемов и техник, продуманной и выстроенной музыкальной драматургии, Д. Хисаиси выделяет в фильмах Х. Миядзаки магистральные темы, получающие сквозное развитие в творчестве режиссера. Это темы национальной идентичности, экологии и детства, которые лежат в основе смылосодержательного контекста творений режиссера. Разветвленная и, вместе с тем, целостная система лейтмотивов драматургически обогащает, преобразует и, как следствие, расширяет кинопространство фильмов.

Выявление музыкально-эстетических и стилевых констант поэтики киномузыки Дзё Хисаиси, метасюжетной логики и метакультурных смыслов саундтреков анимационных фильмов Хаяо Миядзаки в свете недостаточной изученности современной киномузыки демонстрирует своевременность обращения авторов к данной тематике.

ПОТАПОВ Д.А.

Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor,
Deputy Editor of the "Bulletin of Art and Education",
"Anthropological didactics and upbringing" journal
e-mail: dimacreator@mail.ru

**"THE MIYAZAKI-HISAISHI MULTI-METAVESE":
A REVIEW OF THE MONOGRAPH
BY T.M. TITOVA AND M.L. ZAITSEVA**