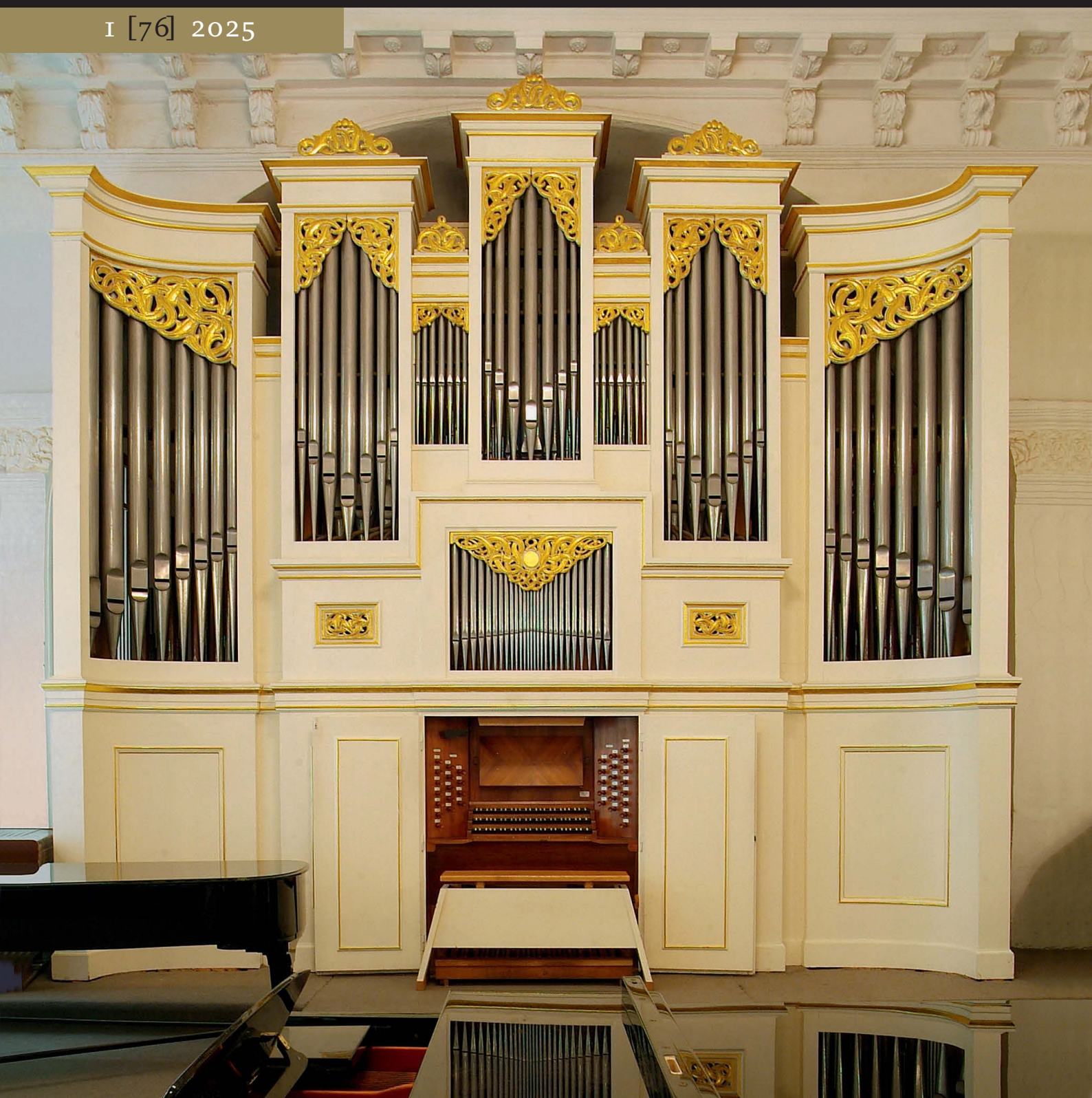




ISSN 2220 – 1769

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1 [76] 2025





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

I [76] 2025

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по
надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(свидетельство о регистрации
СМИ ПИ № ФС77-65182
от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Компьютерная верстка
М. С. Лежнева
Дизайн обложки
В. А. Музыченко
Корректор
Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:
03.04.2025
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 8,37. Тираж 100 экз.
Заказ № 04-2025.

Издание включено в систему
Российского индекса науч-
ного цитирования (Договор
№ 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:
федеральное государствен-
ное бюджетное образова-
тельное учреждение высшего
образования «Нижегородская
государственная консервато-
рия им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:
603950, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консервато-
рия им. М. И. Глинки»
603950, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным
специальностям

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикацион-
ной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакто-
ров — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы ста-
тей.

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»
размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing на
платформе EBSCOhost.

Главный редактор:

Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:

Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор (Москва)

Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)

Смирнова Наталия Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора
философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)

Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор (Ростов-на-Дону)

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор
Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
профессор (Москва)

Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник
(Нижний Новгород)

Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

Ульянова Римма Арташессовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal publishes scientific articles, the subject matter of which corresponds to scientific specialties

- 5.10.1. Theory and history of culture, arts (cultural studies),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (art history),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences),
- 5.10.3. Types of art (musical art) (art history)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

Editor-in-Chief:

Sidneva Tatiana B. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

Senior Editor:

Zarodnyuk Oksana M. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat N. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Moscow)

Kuznetsova Elena I. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Smirnova Natalia M. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher (Moscow)

Radeev Artem E. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Saint Petersburg)

Bragina Natalya N. — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Krylova Alexandra V. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Rostov-on-Don)

Amrahova Anna A. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Valkova Vera B. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Dulova Ekaterina N. — Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)

Evdokimova Alla A. — Doctor of Arts, Professor (Nizhny Novgorod)

Zenkin Konstantin V. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Krom Anna E. — Doctor of Arts, Professor (Nizhny Novgorod)

Savenko Svetlana I. — Doctor of Arts, Leading Researcher, Professor (Moscow)

Syrov Valery N. — Doctor of Arts, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

Zander M. — Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)

Peng Cheng — Candidate of Arts, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)

Chan Viong Thanh — Candidate of Arts, Lecturer (Hanoi, Vietnam)

Ulyanova Rimma A. — Candidate of Arts, Professor (Nizhny Novgorod)

Pridanova Elena V. — Candidate of Arts, Professor (Nizhny Novgorod)

Bukharova Tamara G. — Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zheleznova Tamara Y. — Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

Artemyeva Elena V. — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zelexon Lev A. — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

ISSN 2220–1769

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФИ77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

Free price.

Make-up graphic:

M. S. Lezhneva

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelekson

Date of publication:

3 April 2025

Format 60×84/8.

Pr. sh. 8,37. 100 copies .

Order No. 04-2025.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603950,
nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603950
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Бочкова Т. Р., Гун Минчуань. Звуковой образ традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки</i>	8
<i>Никитенко О. Б., У Сяолэй. О музыкально-лингвистическом значении китайских «школьных песен»</i>	19
<i>Федусова А. А., Цюй Кэлэй. «Marimba d'Amore» К. Абэ: французский росток на японской почве</i>	24
<i>Иванченко Н. С. Трио Алексея Ретинского для скрипки, виолончели и фортепиано: музыкальные персонажи и их метаморфозы</i>	34

Вопросы этномузыкологии

<i>Татаринова Т. Л., Чэнь Яньшу. Традиционная музыкальная драма наньмутэ китайской провинции Ганьсу</i>	44
---	----

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Шайхутдинов Р. Р., Сафина Л. Р. Рустем Яхин и другие выдающиеся современники: интервью с Эдуардом Трескиным</i>	50
<i>Сиднева Т. Б. Диалог музыки и поэзии в архитектонике культуры: идеи Канта и их значение в современном гуманитарном дискурсе</i>	58
<i>Малыхина М. А. Демидовские этюды: эксперимент в дистанционном формате</i>	64

Content

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.001

Problems of music theory and history

<i>Bochkova T. R., Gong Mingchuan.</i> The sound image of traditional Chinese percussion instruments in works for violin	8
<i>Nikitenko O. B., Wu Xiaolei.</i> On the musical and linguistic meaning of Chinese “school songs”	19
<i>Fedusova A. A., Qu Kelei.</i> K. Abe’s “Marimba d’Amore”: a French sprout on Japanese soil	24
<i>Ivanchenko N. S.</i> Alexey Retinsky’s Trio for violin, cello and piano: musical characters and their metamorphoses	34

Questions of ethnomusicology

<i>Tatarinova T. L., Chen Yanshu.</i> Nanmute traditional musical drama of the Chinese province of Gansu	44
--	----

Music in its artistic parallels and interrelations

<i>Shaykhutdinov R. R., Safina L. R.</i> Rustem Yakhin and other outstanding contemporaries: interview with Eduard Treskin	50
<i>Sidneva T. B.</i> Dialogue of music and poetry in the architectonics of culture: Kant’s ideas and their significance in contemporary humanitarian discourse	58
<i>Malykhina M. A.</i> Demidov sketches: experiment in a remote format	64

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 1 (76). С. 8–18.

Actual problems of high musical education. 2025. No 1 (76). P. 8–18.

Научная статья

УДК 787

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.002

Звуковой образ традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки

Бочкова Татьяна Рудольфовна¹, Гун Минчуань²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения звучания традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки. Цель работы — выявить специфику артикуляционных приемов, позволяющих в скрипичных опусах имитировать тембры и ритмы китайских национальных мембранофонов и идиофонов (по классификации Хорнбостеля-Закса), а также показать их роль в создании локального колорита и специфического образного строя сочинений. В качестве материалов исследования анализируются композиции из семитомного собрания «Сто лет классики китайских скрипичных произведений» (2019), включая сочинения Мао Юаня, Ли Хуаньчжи, Лу Пэя и других авторов. Методологическую основу исследования определили труды по теории артикуляции и истории китайской музыки. Результаты исследования демонстрируют, что имитация звучания ударных инструментов (бяньчжун, бяньцин, гонг, барабан) достигается через специфические штрихи (*détaché*, *staccato*, *martele*), динамические акценты, ритмические паттерны (например, «дун-дун-цян»). Анализ артикуляционной специфики пьес «Радость новой весны», «Увертюра к Празднику Весны» и «Тайпингу» подтверждает ее значимость в обозначении ритуальной символики, этнической идентичности, образной сферы сочинений. Авторы приходят к выводу, что синтез западной исполнительской техники с китайскими традиционными элементами обогащает музыкальную выразительность, способствует межкультурному диалогу и расширению репертуара. Работа вносит вклад в методику исполнительской интерпретации китайских скрипичных произведений, акцентируя важность понимания их культурного контекста.

Ключевые слова: китайская музыка, скрипка, ударные инструменты, артикуляция, межкультурный обмен, имитация звучания

Для цитирования: Бочкова Т. Р., Гун Минчуань. Звуковой образ традиционных китайских ударных инструментов в произведениях для скрипки // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 8–18. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

The sound image of traditional Chinese percussion instruments in works for violin

Bochkova Tatyana R.¹, Gong Mingchuan²

Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Abstract. This article is dedicated to the study of the embodiment of the sound of traditional Chinese percussion instruments in chamber music for violin. The aim of the work is to identify the specifics of articulation techniques that allow violin compositions to imitate the timbres and rhythms of Chinese percussion instruments, as well as to demonstrate their role in creating national color and the unique image structure of the compositions. The study analyzes pieces from the seven-volume collection “Chinese violin works century classic” (2019), including compositions by Mao Yuan, Li Huanzhi, Lu Pei, and other composers. The methodological framework of the research is based on theoretical works on articulation and the history of Chinese music. The results show that the imitation of percussion instruments (*bianzhong*, *bianqin*, *gong*, *drum*) is achieved through specific bow strokes (*détaché*, *staccato*, *martele*), dynamic accents, rhythmic patterns (e.g., “*dung-dung-jiang*”), and pentatonic melodies. The analysis of the articulation specifics in the pieces “Joy of the New Spring”, “Overture to the Spring Festival”, and “Taipinggu” confirms its significance in revealing ritual symbolism, ethnic identity, and the character of the musical images. The conclusions emphasize that the synthesis of Western performance techniques with Chinese traditional elements enriches musical expressiveness, fosters intercultural dialogue, and expands the repertoire. The work contributes to the methodology of interpreting Chinese violin works, emphasizing the importance of understanding their cultural context.

Keywords: Chinese music, violin, percussion instruments, articulation, intercultural exchange, imitation of sound

For citation: Bochkova T. R., Gong Mingchuan. The sound image of traditional Chinese percussion instruments in works for violin. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 8–18 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.002>

© Бочкова Т. Р., Гун Минчуань, 2025

В процессе расширения культурного обмена между Востоком и Западом, особенно в области музыкального искусства, возникает необходимость в углублении знаний, касающихся проблем исполнительской интерпретации китайской музыки западными музыкантами. В последние несколько десятилетий произведения, созданные композиторами Поднебесной, активно входят в репертуар российских и европейских исполнителей и используются в учебном процессе. При этом обнаруживается, что многие музыканты, работающие с китайскими сочинениями для скрипки, сталкиваются с такими проблемами, как «невозможность передать национальный колорит» или «сложности в интерпретации глубины произведений». При поиске решений таких проблем как воссоздание ки-

тайских мифологических и природных образов, использование фольклорных мотивов и подражание звучанию традиционных народных инструментов становится очевидно, что часто именно артикуляция в этих композициях становится ключом для воплощения художественных задач. В данной статье внимание сосредоточено лишь на одном аспекте, а именно на создании звукового образа ударных инструментов в произведениях для скрипки.

Теоретическое осмысление артикуляции как концепции, имеющей устойчивую западную традицию, имеет почти шестисотлетний путь развития — от начала XV века в контексте медицины и фонетики до 1887 года, когда этот термин был впервые введен в музыкальное терминологическое поле в словаре Хуго Римана [1], и до совре-

Рис. 1. Бяньчжун²
III. 1. Biān Zhōng²



менности. Поскольку эволюция исторического толкования понятия не является основным предметом данной статьи, ограничимся его кратким определением применительно к музыке. Оно сформировалось в процессе осмысления заявленной проблемы. В узком смысле артикуляция обозначает «штрихи», «способы» или «приемы игры» на инструменте, а также артикуляционные знаки в музыкальной нотации. А в широком смысле артикуляция имеет отношение к выразительному произнесению музыкальной ткани и созданию художественного образа произведения.

С 1919 года, когда известный ученый-геолог и музыкант Ли Сигуан создал первое произведение для скрипки, китайская школа композиции, исполнительства и педагогики в области скрипичного искусства прошла почти столетний путь развития. В апреле 2019 года в Шанхае было издано

семитомное нотное собрание «Сто лет классики китайских скрипичных произведений» [7]. Оно включает в себя наиболее значимые сочинения, созданные за XX век. Анализ сто одной музыкальной композиции, представленной в сборнике, показал, что во многих из них имитируется звучание китайских национальных инструментов. Ударные занимают в этом процессе своеобразное «переинтонирования» важнейшее место.

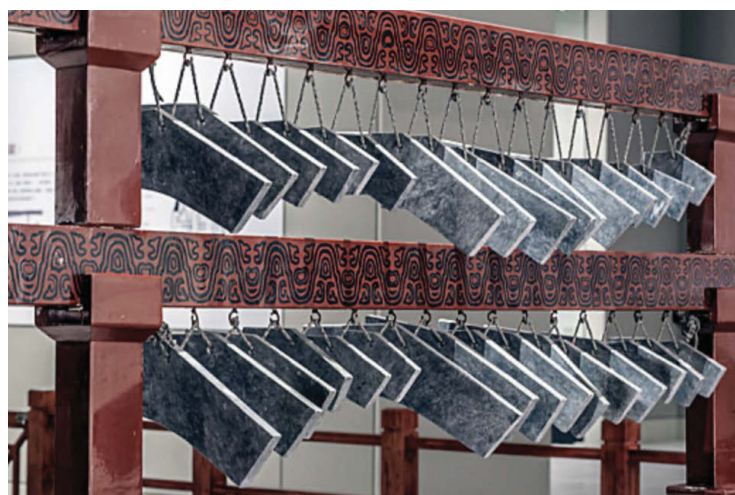
Будучи древнейшими музыкальными инструментами человечества, ударные прошли многовековой путь развития. В доисторическую эпоху до появления языка люди использовали удары по различным предметам для передачи информации, отпугивания диких животных, а также в религиозных обрядах и праздниках.

В музыкальной культуре Китая ударные инструменты являются одними из старейших и име-

ют особое значение в ритуальных практиках. Также они повлияли на процесс формирования традиционной музыкальной системы и ее дальнейшего развития. В своей статье Хуан Сянпэн¹ подчеркивает, что первый период в развитии традиционной музыки Китая можно охарактеризовать как «этап музыкально-танцевального искусства доциньского периода (до 221 года до н.э.), представленный в основном инструментами чжун (钟) и цин (磬)» [11, с. 116]. Здесь под чжун понимается бяньчжун, а под цин — бяньцин. Они, как символы древнекитайской ритуальной культуры, в полной мере демонстрируют важность и значимость ударных инструментов в религиозных обрядах и дворцовых церемониях.

Бяньчжун (рис. 1) возник в жестко регламентированную системой ритуалов эпоху Западного Чжоу (西周, 1046–771 гг. до н.э.) и получил наибольшее распространение в период Чуньцю (春秋, 770–476 гг. до н.э.), а также во времена правления династий Цинь (221–206 гг. до н.э.) и Хань (206 до н.э. – 220 н.э.). Этот инструмент представляет собой набор бронзовых колоколов, подвешенных на деревянной раме в соответствии с их звуковысотностью. Каждый колокол может извлекать два звука разной высоты благодаря своей конструкции. При ударе в разные зоны корпуса колокола (например, в центр, на котором расположены 36 “шишечек (枚)” или в гладкий край) создаются звуки, которые отличаются

Рис. 2. Бяньцин³
III. 2. Biān Qīng³



на небольшой интервал. Это обеспечивает широкий диапазон звучания.

Бяньчжун не только свидетельствует о высоком уровне металлургии того времени, но и отражает достижения в области музыкальной акустики.

Наиболее известным образцом является бяньчжун, найденный в 1978 году в гробнице правителя княжества Цзэн Хоу И (曾侯乙), относящейся к раннему периоду Сражающихся Царств (476–221 гг. до н.э.). Этот инструмент, состоящий из шестидесяти пяти колоколов, позволяет воспроизводить семиступенную гамму и двенадцатитоновую хроматическую систему, что делает его выдающимся памятником мировой музыкальной истории.

Бяньцин (рис. 2) представляет собой ударный инструмент, состоящий из набора каменных пластин, подвешенных на раме. Это — также

звуковысотный инструмент. Изготавливаемые из яшмы или других видов камня пластины бяньцина создают чистый и мелодичный тон. Бяньцин часто использовался вместе с бяньчжуном, их совместное звучание символизировало торжественность и гармонию.

Широкое распространение получили также гонг и барабан, которые играют важную роль в торжественных мероприятиях и национальных праздниках. Гонг — традиционный китайский металлический ударный инструмент с богатой историей. Он находит широкое применение в национальной традиции, в том числе в народной музыке, театральных постановках, а также в обрядовых и ритуальных действиях. Гонги различаются по размерам и типам. Они имеют форму большого металлического диска, при ударе по которому возникает мощный, насыщенный звук с богатым

Рис. 3. Основные типы конструкции китайских гонгов⁴
 III. 3. The main types of construction of Chinese gongs⁴

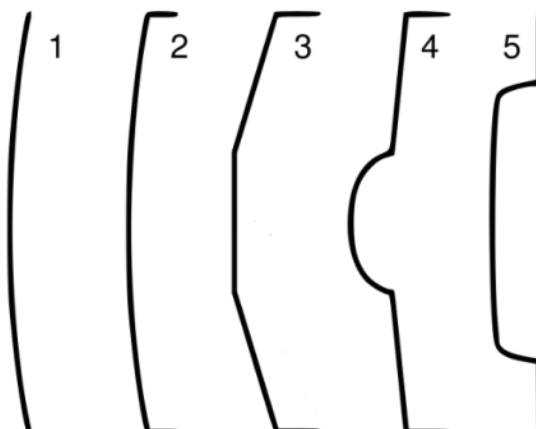
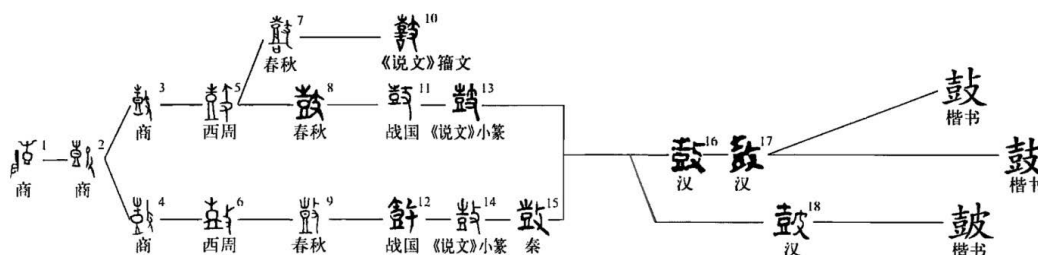


Рис. 4. Эволюция иероглифа «鼓»⁵
 III. 4. The evolution of the character «鼓»⁵



спектром обертонов. Основные типы конструкции китайских гонгов представлены на *рисунке 3*.

Гонг ассоциируется с силой и величием, его используют для подчеркивания значимости события, создания торжественной атмосферы или обозначения важных моментов, таких как начало или завершение церемонии. В народной музыке этот инструмент играет важную роль: он используется как в ансамблях, так и в сольных выступлениях. Часто гонг звучит совместно с другими инструментами, особенно с барабанами, что позволяет создавать уникальные музыкальные эффекты, подчеркивающие праздничный характер событий.

Согласно классификации китайских музыкальных инструментов, представленной Ван Гуанци в книге «История китайской музыки» [6], ударные инструменты делятся на две основные категории. Первая включает инструменты, звук которых создается вибрацией самого корпуса, например, упомянутые бянъжун, бянъцин и гонг. Вторая — это инструменты с мембраной, такие как барабаны, где звук возникает за счет вибрации натянутой

кожи, например, разнообразные китайские «鼓» (произносится как «гу»).

Как показано на *рисунке 4*, китайский иероглиф «鼓» претерпел значительные изменения с периода Шан (1600–1064 до н.э.) до современности.

На ранних этапах его эволюции иероглиф наглядно изображал человека, поднимающего руки для ударов по барабану. Согласно другой интерпретации, он представляет собой инструмент с закрепленными на нем перьями. Вне зависимости от толкования, эти графические образы отражают тысячелетнюю историю барабана в Китае.

И неважно, о каком конкретно инструменте — барабане или тамбурине — идет речь. В китайском языке оба инструмента обозначаются словом «鼓» («гу»)⁶. В данном случае «барабан» и «тамбурин» являются «означающими» (в семиотической терминологии «означающее» — это фонетическая или графическая форма знака, связанная с его содержанием). Однако звуки, имитирующие в китайских произведениях для скрипки национальные ударные мембранофоны и идиофоны, можно рас-

считать как «означаемые», которые отсылают к узнаваемым инструментам китайской музыкальной культуры и их уникальному звучанию.

Показательным примером является знаменитая скрипичная миниатюра Фрица Крейсlera «Китайский тамбурин» (в оригинале *Chinese Tambourin*), в названии которой используется именно термин «тамбурин». Здесь возникает вопрос: почему Крейслер не выбрал другое слово, например, «барабан»?

Ответ в том, что это не имеет принципиального значения. В системе языковых «означающих» (по Соссюру⁷) слова «тамбурин» и «барабан» понимаются как синонимы, так как в китайской культуре и языке для них нет индивидуальных словесных обозначений. Крейслер, подбирая название, опирался на систему понятий и терминов,

характерных для определенного национального контекста. «Китайский тамбурин заметно отличается от европейского инструмента с таким же названием. Он представляет собой небольшой, яркий по цвету (чаще красный), круглый или цилиндрический инструмент, на котором всегда играют деревянными палочками» [5, с. 45]. То есть, по сути, он тоже является барабаном.

Этот пример подчеркивает, что в данном контексте любые термины, будь то «барабан», «тамбурин» или их аналоги, функционируют как «означающие». При этом, говоря об артикуляции в китайских произведениях для скрипки, будем обращаться к национальным инструментам, которые являются их «означаемыми». Таким образом, в дальнейшем тексте под этими терминами подразумевается именно китайский «鼓» («гу») как му-

Пример 1. Хэбэйская народная песня «Продажа Бяньши»
Example 1. Hebei folk song "The Sale of Bianshi"



Пример 2. «Радость новой весны», тт. 1–4
Example 2. "Joy of the New Spring", bars 1–4



зыкальный инструмент с его уникальными культурными и звуковыми особенностями.

Рассмотрим произведение, связанное с празднованием Нового года в Китае. «Радость новой весны» (新春乐) — это широко известное скрипичное произведение для скрипки и фортепиано, созданное композитором Мао Юанем⁸ в 1952 году. Сочинение написано в тональности D-гу⁹, имеет трех-пятчастную форму с краткой кодой. «В начальном мотиве этого произведения композитор подражает ритмическим рисункам китайских новогодних барабанов¹⁰, что придает музыке насыщенную праздничную атмосферу» [8, с. 164].

В основе «Радости новой весны» лежит народная песня из провинции Хэбэй под названием «Продажа Бяньши», как показано в *примере 1*.

В первоначальном варианте этой мелодии темп соответствует Allegretto (♩ = 100) в европейской традиции, но композитор в пьесе ориентируется на более быстрое движение, добавляя ритмические элементы, характерные для звучания новогодних гонгов и барабанов. Как показано в *примере 2*, музыка с первых тактов создает атмосферу веселого и оживленного празднования китайского Нового года, наполняя ее энергией и радостью.

В третьей главе работы «Артикуляция» И. А. Браудо «Произношение мотива» автор приводит описание трех его простейших форм — ямба, хорей и трехдольного мотива [2, с. 45]. Как показано в *примере 2*, в первых двух тактах отсутствуют какие-либо обозначения артикуляции, но само звучание мотива, относящегося к хорейскому типу, подсказывает, что акцентом следует подчеркнуть первый звук в такте. Эта особенность, в сочетании с вышеупомянутыми факторами, создает эффект шумного и праздничного звучания, напоминающего китайский народный оркестр с ударными инструментами.

Аналогичное имитирование звуков и ритмов традиционных новогодних гонгов и барабанов

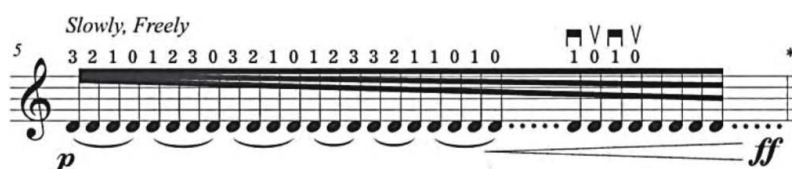
встречается в «Увертюре к Празднику Весны». Это произведение было изначально написано композитором Ли Хуаньчжи как часть «Сюиты о Празднике Весны» для симфонического оркестра. В 1956 году Си Ту Хуачэн¹¹ адаптировал его для скрипки и фортепиано, представив произведение в камерной версии (*Пример 3*).

В начале этого произведения также используется ритмический рисунок, имитирующий звучание китайского гонга и барабана. Однако артикуляция напева существенно отличается от похожего в пьесе «Радость новой весны». В «Увертюре к Празднику Весны» мотив явно относится к ямбическому типу, где акцент падает на первую долю следующего такта. Этот подход имитирует другой

Пример 3. «Увертюра к Празднику Весны», тт. 1–5
Example 3. "Overture of Spring Festival", bars 1–5



Пример 4. «Флейта и барабан на закате», т. 5
Example 4. "Flute and Drum at Sunset", bar 5



тип китайского ритма — «дун-дун-цян», в котором первые два удара исполняются на барабане, а третий — на гонге. Более того, композитор дополнительно обозначил акцент, что усиливает ритмическую выразительность и создает еще более приподнятую и оживленную атмосферу.

«Флейта и барабан на закате» — это произведение для скрипки соло, которое представляет собой адаптацию традиционной пьесы для пипы¹², созданное композитором Лу Пэем¹³ в 1999 году. Уже из названия становится понятно, что музыкальное произведение связано со звучанием ударных. В пятом такте, как показано в *примере 4*, «эффект звучания барабана воспроизводится с помощью последовательного использования коротких *détaché*,

которые постепенно ускоряются и усиливаются» [12, с. 55], что ярко передает звучание традиционного ударного приема под названием «каидан» (开荡) или «цзицифэн» (急急风)¹⁴, характерного для национальной китайской оперы.

На первый взгляд, эта простая последовательность звуков, трактуемых в манере *rubato*, предоставляющая исполнителю широкие возможности для интерпретации. Музыкальное движение организовано по принципу ускорения. Кроме того, в нем меняются ритмические группы, состоящие из четырех и трех звуков, исполняемых *p* на *legato*. Изменение аппликатуры при повторе одной ноты напоминает чередующееся движение рук при ударе по поверхности китайского барабана. Посте-

пенное нарастание динамики и ускорение темпа приводят к технике коротких ровных штрихов с чередованием движений смычка вверх и вниз, подводящих к кульминации.

Кроме вышеупомянутых аспектов артикуляции, таких как структура мотива, *détaché* и ударные акценты, в китайской скрипичной музыке существует множество других уникальных особенностей, которые также обладают ярко выраженной национальной спецификой и демонстрируют высокий художественный потенциал в воплощении звучания китайских народных ударных инструментов.

В скрипичном произведении «Праздник на-

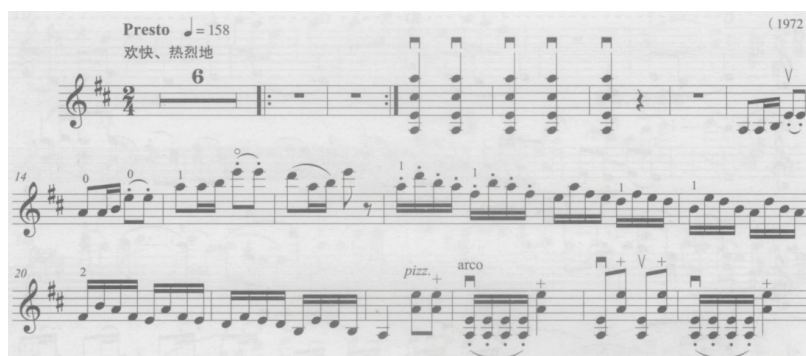
рода Ли»¹⁵, созданном в соавторстве китайскими композиторами Хэ Дуном¹⁶ и Ли Чаожанем¹⁷ в 1972 году, использованы различные приемы для имитации звуков гонгов и барабанов, что подчеркивает характерные черты национальной музыкальной традиции.

В 1968 году, в разгар ожесточенного периода «культурной революции», авторы по политическим причинам, чтобы познакомиться с жизнью и бытом китайского крестьянства, были направлены для работы в горный район Ужишань (находится на юге Китая, в провинции Хайнань). Там они часто выступали с художественной агитаци-

Пример 5. «Праздник народа Ли», партия фортепиано, тт. 1–6
Example 5. “Festival of Li People”, piano part, bars 1–6



Пример 6. «Праздник народа Ли», партия скрипки, тт. 1–25
Example 6. “Festival of Li People”, violin part, bars 1–25



онной бригадой перед местными жителями. В их репертуаре особую популярность у слушателей народа Ли приобрела музыка для скрипки. Неоднократно они слышали от сельских жителей такое предложение: «Оказывается, игра скрипки может быть такой мелодичной и интересной. Если бы вы создали произведение на основе наших знакомых народных мелодий, это было бы замечательно» [9, с. 213]. Так родилось это произведение, в основе которого лежат народные песни народа Ли.

Композиция написана в простой трехчастной форме. Партия фортепиано уже с первых тактов

создает энергичную атмосферу (Пример 5). В такте 13 вновь появляется ранее упомянутый ритмический рисунок, имитирующий звучание гонгов и барабанов, как показано в примере 6.

Однако не эти детали составляют акцент музыкального анализа. Основное внимание уделено тому, как после серии нисходящих нот, «звучание» гонгов и барабанов, воплощенное с помощью *pizzicato* обеими руками на разных струнах и техники *ricochet*, становится центральным элементом композиции.

Подобный эффект, как показано в примере 7, присутствует и в первых тактах скрипичной ком-

позиции Чэнь Гоцюаня¹⁸ «Проводы», созданной в 1958 году.

В скрипичном произведении Чжоу Луна¹⁹ «Тайпингу» (1983) также содержится яркий пример имитации тембра и ритмического рисунка, характерных для этих инструментов. Тайпингу или барабан Тайпин, известный как «односторонний барабан», представляет собой ударный инструмент круглой формы с кожаной мембраной, используемый на северо-востоке Китая со времен династии Тан (618–907 н.э.).левой рукой исполнитель держит барабан с помощью железного кольца, а правой ударяет по мембране кожаным ремнем. Изначально этот барабан применялся

маньчжурами для охоты и ритуалов, но со временем стал частью танцевальных форм, характерных для монгольских, маньчжурских и ханьских этнических групп. В них ударные ритмы барабана сопровождаются исполнением мелодий и танцевальными движениями [10, с. 217].

В процессе создания произведения автор использовал пентатонические напевы, характерные для песенно-танцевального жанра «эржэньтай» из Внутренней Монголии и северо-восточных районов Китая.

В 15-м и 16-м тактах также используется техника *pizzicato* для имитации звучания барабана, но в данном случае, как показано в *примере 8*,

Пример 7. «Проводы», тт. 1–4
Example 7. “Seeing Off”, bars 1–4



Пример 8. «Тайпингу», партия скрипки, тт. 1–19
Example 8. “Taiping Drum”, violin part, bars 1–19



на одном и том же аккорде композитор добавляет сразу два артикуляционных знака — *staccato* и акцент *martele*. Это сделано с целью наиболее точной передачи звука барабана: если использовать только акцент, то будет недостаточно упругости, характерной для барабанного звучания, а если только *staccato*, то окажется недостаточно громкости.

Аналогичные обозначения находим в произведении «Китайский тамбурин» Фрица Крейсера.

Это свидетельствует о том, что китайские и западные композиторы обнаруживают опреде-

ленное сходство в выборе артикуляционных приемов для имитации звучания национальных «гу». В Америке Крейслер неоднократно наблюдал выступления традиционных оркестров. «В китайском театре в Чайнатауне Сан-Франциско еженедельно проходили выступления народных театральных трупп... Скрипач мог видеть эти мероприятия. Эти впечатления, вероятно, сильно повлияли на музыканта» [5, с. 44–45] и, в частности, на создание пьесы «Китайский тамбурин».

Таким образом, данное явление не только раскрывает наличие перекрестных элементов в му-

зыкальных культурах Китая и Запада, но и демонстрирует уникальные попытки композиторов интегрировать экзотические звуковые находки в свои произведения, написанные для скрипки. Подобное межкультурное взаимодействие и музыкальная практика не только обогащают формы художественного выражения, но и приносят новый импульс и вдохновение в процесс, с одной стороны глобализации, с другой — национальной идентичности искусства.

Примечания

¹ Хуан Сянпэн (1927–1997) — выдающийся китайский музыковед, один из первых исследователей древнекитайской музыки.

² Источник: <https://www.hbwww.org.cn/zgzb/p/4695.html> (дата обращения: 20.03.2025).

³ Источник: <https://www.qiheritagemuseum.com> (дата обращения: 20.03.2025).

⁴ Источник: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гонг> (дата обращения: 20.03.2025).

⁵ Источник: <https://baike.baidu.com/item/鼓/8562780> (дата обращения: 20.03.2025).

⁶ В европейской музыкальной традиции тамбури ассоциируется с бубном, однако в китайской традиции термины «барабан» и «тамбурин» взаимозаменяемы, так как оба эти инструмента в китайском контексте относятся к общей категории «гу (鼓)». В китайском языке, независимо от того, используем ли мы слово для обозначения конкретного типа ударного инструмента, они могут быть охарактеризованы одним термином, который включает в себя как барабаны, так и китайские тамбурины, отражая более универсальное и общее понимание ударных инструментов.

⁷ Фердинанд де Соссюр (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) — швейцарский лингвист и один из основоположников современного структурного подхода к лингвистике.

⁸ Мао Юань (1926–2022) родился в Пекине, в 1950 году окончил факультет гражданского строительства Университета Цинхуа. С детства увлекался музыкой, с 1951 года начал профессиональную деятельность в этой области. Его наиболее известными произведениями являются созданная в соавторстве с композитором Лю Тешанем «Танцевальная музыка народа яо» и скрипичная пьеса «Радость новой весны».

⁹ Гун — первая ступень китайского пятиступенного пентатонического лада.

¹⁰ Вероятнее всего, речь идет именно о китайских тамбуринах, которые часто используются

в новогодних церемониях.

¹¹ Сыту Хуачэн (1927–1987) — выдающийся скрипач, родом из музыкальной семьи. Его отец, Сыту Мэньян, был одним из первых музыкантов в Китае, кто освоил игру на скрипке и западный репертуар. Помимо блестящей исполнительской карьеры, Сыту Хуачэн также перевел труд Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», опубликованный в 1980 году, что сыграло значительную роль в развитии скрипичного образования в Китае.

¹² Пипа (кит. 琵琶, pípá) — традиционный китайский щипковый музыкальный инструмент, относящийся к семейству лютневых. При исполнении держится вертикально перед собой. Звук извлекается с помощью специальных накладок на пальцы. История инструмента насчитывает более двух тысячелетий, и на протяжении веков он занимал значимое место в китайской музыкальной культуре. Пипа обладает широкими выразительными возможностями и разнообразием исполнительских приемов, включая *tremolo*, *glissando* и сложные пассажи, что позволяет передавать как лирические, так и динамичные образы.

¹³ Лу Пэй (род. 1956) — композитор, профессор кафедры композиции Шанхайской консерватории музыки, научный руководитель докторантов. Он является плодовитым композитором, чьи произведения охватывают практически все области музыкального искусства. В его творческом наследии — шесть симфоний, четыре концерта, три оркестровые увертюры, две балетные сюиты, а также большое количество камерной и вокальной музыки. Его работы неоднократно удостоивались наград на международных конкурсах.

¹⁴ Каидан (开荡) или цзицифэн (急急风) — традиционные ритмические паттерны в китайской опере, являющиеся частью системы «Ло гу цзин (锣鼓经)» — мнемонической нотации для китайских ударных инструментов. Эти паттерны используются на различных инструментах, таких как гонги, барабаны и деревянные клавиесы, в зависимости от контекста сцены. Цзицифэн — интенсивный барабанный рисунок, который создает напряжение в боевых сценах, часто ассоциируется с быстрым ритмом и резким звуком. Каидан — ритмическая структура с волнообразной динамикой, часто используемая в церемониальных сценах для создания атмосферы торжественности и величия. Каждый ритмический паттерн имеет свое название и выполняет важную роль в координации действий участников и создании необходимой драматургии в бытовых ритуалах.

¹⁵ Народ Ли (黎族) — это одно из южных национальных меньшинств Китая, которое главным образом проживает на острове Хайнань, особенно в районе гор Учжишань (五指山). У Ли богатая история и уникальные культурные традиции, включая искусство ткачества, народные песни, танцы и разнообразные праздничные обычаи. Музыка народа Ли отличается жизнерадостным характером и ярким местным колоритом, являясь важной частью их культурного наследия.

¹⁶ Хэ Дун (何东, род. 1948 г.) — китайский скрипач и композитор. В 7 лет начал изучать игру на скрипке под руководством своего отца. В 1977 году был назначен концертмейстером в симфоническом оркестре Гуанчжоу. В 1980 году он совместно с композитором Цзун Цзяном создал крупный скрипичный концерт «Легенда о возвращении оленя», который выделился в области китайской симфонической музыки и был назван «прорывом в создании скрипичных концертов».

¹⁷ Ли Чаожань (李超然, род. 1923 г.) — китайский композитор, с 1945 года изучал теорию композиции под руководством Ма Сыцуна.

¹⁸ Чэнь Гоцюань (род. 1937) — музыкальный теоретик, композитор, дирижер. В 1961 году окончил Вуданьскую музыкальную академию, в настоящее время является профессором этой академии.

¹⁹ Чжоу Лун — известный китайский композитор, родился в 1953 году. В 1983 году он окончил Центральную музыкальную академию Китая, в 1985 году получил стипендию Колумбийского университета в Нью-Йорке и уехал учиться в США. В настоящее время является профессором композиции в Школе музыки и танца Университета Миссури.

Список источников

1. Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5-го нем. издания. М.: Юргенсон, 1901. 1531 с.
2. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Л.: Музыка, 1973. 198 с.
3. Черныш Э. Э. Вопросы теории музыкальной артикуляции: от традиций XVIII в. к актуальным проблемам терминологии // Вестник Вятского государственного университета. 2010. №3 (2). С. 176–182.
4. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. Изд. второе, исправленное и дополненное. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018. 232 с.
5. Гун Минчуань, Бочкова Т. Р. Китайские «сю-

жеты» в творческой биографии Ф. Крейсlera // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 43–48.

6. Ван Гуанци. История китайской музыки. Гуйлинь: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2005. 189 с. (王光祈. 中国音乐史[M]. 广西: 广西师范大学出版社. 2005).
7. Сто лет классики китайских скрипичных произведений, 1919–2019. В 7 тт. / под ред. Дин Чжинуо. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019 (丁芷诺. 中国小提琴作品百年经典 (共七卷) [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2019).
8. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. II: 1950–1957. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 200 с.
9. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. IV: 1966–1976. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 240 с.
10. Сто лет классики китайских скрипичных произведений / под редакцией Дин Чжинуо. Т. V: 1991–2015. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2019. 260 с.
11. Хуан Сяньпэн. Традиция — это река (Сборник музыкальных эссе). Пекин: Издательство народной музыки, 1990. 225 с. (黄翔鹏. 传统是一条河流 (音乐论集) [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1990).
12. Ван Юй. Исследование национализации исполнительских техник в китайских произведениях для скрипки. Магистерская диссертация. Циньхуандао: Университет Яньшань, 2019. 70 с. (王毓. 中国小提琴作品演奏技法民族化探析[D]. 燕山大学, 2019).

References

1. Riemann, H. (1901), *Muzykalnyy slovar* [Musical Dictionary], 5th German edition translated by B. Yurgenson, Moscow, Russia.
2. Braudo, I. A. (1973), *Artikulyatsiya (Oproiznoshenii melodii)* [Articulation (On the Pronunciation of Melody)], *Muzyka*, Leningrad, USSR.
3. Chernysh, E. E. (2010), "Issues of Musical Articulation Theory: From 18th Century Traditions to Current Terminology Problems", *Iskusstvovedenie* [Art Studies], Moscow, Russia. pp. 176–182.
4. Imkhanitsky, M. I. (2018), *Novoye ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii* [New Insights on Articulation and Bowing in

Musical Intonation], Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.

5. Gong, Mingchuan and Bochkova, T. R. (2023), “Chinese Plots in the Creative Biography of F. Kreisler”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 2, pp. 43–48.
6. Wang, Guangqi (2005), *Zhong guo yin yue shi* [History of Chinese Music], Guangxi Normal University Press, Guangxi, China.
7. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works (7 volumes)], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
8. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. II: 1950–1957, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
9. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. IV: 1966–1976, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
10. Ding, Zhinuo (ed.) (2019), *Zhong guo xiao ti qin zuo pin bai nian jing dian (gong qi juan)* [A Century of Classic Chinese Violin Works], vol. 1991–2015, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.
11. Huang, Xiangpeng (1990), *Chuán tǒng shì yī tiáo hé liú (Yīnyuè lùnjí)* [Tradition is a River (Collection of Music Essays)], People's Music Publishing House, Beijing, China.
12. Wang, Yu (2019), “Research on the Nationalization of Violin Performance Techniques in Chinese Works”, Master's Dissertation, Yanshan University, Qinhuangdao, China.

Информация об авторах

Бочкова Т. Р. — доктор искусствоведения, и.о. заведующего кафедрой истории музыки, профессор

Гун Минчуань — аспирант кафедры истории музыки

Information about the authors

Bochkova T. R. — Doctor of Art History, Acting Head of the Department of Music History, Professor
Gong Mingchuan — Postgraduate student of Department of Music History

Вклад авторов

Бочкова Т. Р. — редактирование текста, корректура грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии (например, в разделе, посвященном понятию «цзицзифэн»).

Гун Минчуань — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Bochkova T. R. — text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Russian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology, e.g., in the section dedicated to the concept of “Jijifeng”).

Gong Mingchuan — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and formatting the article), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 08.02.2025; одобрена после рецензирования 24.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 08.02.2025; approved after reviewing 24.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

Научная статья

УДК 78.045

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.003

О музыкально-лингвистическом значении китайских «школьных песен»

Никитенко Оксана Борисовна¹, У Сяолэй²

^{1,2} Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

¹ E-mail: nikitenko-k@list.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2654-3900>

² E-mail: 602854595@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8114-2874>

Аннотация. Статья посвящена социокультурному анализу «школьных песен» — явления, суть которого не до конца осмыслена в истории нового Китая. Внутренняя оценка «школьных песен» до недавних пор основывалась на их социальном значении, в работах историков подчеркивалось их тематическое содержание, связанное с новыми демократическими устремлениями. Позднее молодые исследователи рассматривают «школьные песни» как жанровую сферу, предшествующую становлению и развитию китайской художественной песни. Однако и этот взгляд не исчерпывает масштабов влияния этой гуманистической акции. В статье предложен культурологический ракурс анализа китайских «школьных песен», выявляющий их музыкально-лингвистическое значение.

Ключевые слова: «школьные песни», музыкальный язык, музыкальный слух, массовое музыкальное образование, диалог культур

Для цитирования: Никитенко О. Б., У Сяолэй. О музыкально-лингвистическом значении китайских «школьных песен» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 19–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.003>

Original article

On the musical and linguistic meaning of Chinese “school songs”

Nikitenko Oksana B.¹, Wu Xiaolei²

^{1,2} The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia

¹ E-mail: nikitenko-k@list.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2654-3900>

² E-mail: 602854595@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8114-2874>

Abstract. The article is devoted to the socio-cultural analysis of “school songs”, a phenomenon whose essence is not fully understood in the history of new China. Until recently, the internal assessment of “school songs” was based on their social significance, and the works of historians emphasized their thematic content related to new democratic aspirations. Later, young researchers consider “school songs” as a genre sphere preceding the formation and development of Chinese artistic song. However, even this view does not exhaust the scale of the impact of this humanistic action. The article offers a culturological perspective of the analysis of Chinese “school songs”, revealing their musical and linguistic significance.

Keywords: “school songs”, musical language, musical ear, mass musical education, dialogue of cultures

For citation: Nikitenko O. B., Wu Xiaolei. On the musical and linguistic meaning of Chinese “school songs”. *Actualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 19–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.003>

В истории новой китайской культуры песни и музыка в школьных учебных заведениях первых десятилетий XX века рассматривается как начало и исток современной китайской музыки [1, с. 79]. Более определенный исследовательский взгляд позволяет увидеть в «школьных песнях» будущие черты китайской вокальной музыки XX столетия [2]. Однако ценность этих на первых порах весьма безыскусных опусов осознана не в полной мере. Чтобы осмыслить подлинное значение «школьных песен», необходимо обратиться к культурному контексту явления.

К концу XIX века в стране работали музыканты, в полной мере освоившие западную музыку. Сегодня можно оценить новое качество профессионализма, которым обладали основоположники школьного образования Ли Шутун (1880–1942), Цзэн Чжиминь (1879–1929) и Шэнь Синьгун (1870–1947). Таковым являлось полноценное владение двумя весьма далекими друг от друга музыкальными языками: системой тональной гармонии, лежащей в основе классической западноевропейской музыки, и китайскими ладами. Понимая, как важно выйти в диалог с евро-

пейской культурой, основанный на музыкальном же взаимопонимании, они разрабатывают специальную систему освоения европейской тональной гармонии. Внедрение системы в образовательные институты приобретает массовый характер.

Новый тип школы, имитирующий европейскую и американскую модель, в которой классы используются как единицы для коллективных занятий, постепенно заменил патриархальное частное обучение. Название песен, преподаваемых в классах музыки новых школ, 学堂乐歌 — Сюэтан Юэ Гэ — стало названием курса, положенного в основу нового образования в Китае, которого никогда не было в феодальных аристократических школах за более чем две тысячи лет их существования.

«Школьные песни» или, если искать более точный смысловой перевод для русскоязычного читателя, «школа песен» знаменует собой развитие новой демократической культуры Китая в области музыки, которая не только глубоко повлияла на студенческую молодежь того времени в плане идеологического просвещения, но и заложила основу для популяризации музыкальных знаний и развития профессионального музыкального образования. Изданный цинским правительством 13 января 1904 года «Устав императорской школы Цзоудин» повлек за собой проведение довольно детальных образовательных реформ, тем самым разрушив устаревшие тысячелетние формы обучения. В результате одна за другой были изданы различные книги по пению в Китае и Японии. Многие школы нового стиля в Китае постепенно открыли «классы Юэ Гэ». Кроме того, после 1902 года люди продолжали добровольно изучать музыку в Японии и Европе или дополнительно заниматься ею [3, с. 19].

После образования Китайской Республики в 1912 году правительство четко утвердило обязательность курса «Юэ Гэ» в начальных и средних школах, и предложило ввести «эстетическое воспитание» для младших школьников. С тех пор школьное пение постепенно стало новым течением в общественной и культурной жизни того времени. Новые песни в школьном классе под собирательным названием «Сюэтан Юэ Гэ» вошли в историю музыкальной культуры Китая.

«Школьные песни» имели двойную функцию. Первую ее часть можно назвать музыкально-лингвистической: на основе музыкальных элементов школьных песен, методически выстроенных в порядке возрастания структурных сложностей,

эти опусы способствовали освоению нового для китайского населения музыкального языка. Вторая функциональная направленность — содержательная: если бы песни оставались скучными музыкально и бессодержательными, они бы не были качественно усвоены учащимися. Создатели этих песен хорошо понимали, что музыка воспринимается и познается эмоционально, а не только как ряд формальных элементов. Песни получили свои отличительные музыкально-смысловые черты. Основное содержание школьных песен можно свести к следующим аспектам:

1. Патриотический строй чувств, который активизирует национальное самосознание китайского народа. Таковы песни «Китаец» (автор Ши Гэн), «Желтая река» (автор Ян Ду и Шэнь Сингун), «Река Янцзы» (под редакцией¹ Ван Иньцая), «Песня о Родине» (автор Ли Шутун) и другие.

2. Песни, в которых воплощался боевой дух страны: «Гимнастика — военные упражнения» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Армейская песня» (под редакцией Хуан Гунду), «Морской бой» (под редакцией Цзэн Чжиминя), «Сухопутная война», «Марш» и др.

3. Активно поддерживалось свержение имперской системы и приветствие создания нового демократического и республиканского правительства. Например: «Революционная армия» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Мемориал Гуанфу» (под редакцией Хуа Ханчэня), «Прекрасный Китай» (автор сценария Шэнь Сингун, композитор Чжу Юньван) и так далее.

4. Призыв к женскому освобождению, гендерному равенству, которое утверждалось антифеодальным движением. Среди них самые представительные: «Поощряйте права женщин» (под редакцией Цю Цзинь), «Женская гимнастика» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Женщины идут в армию» (под редакцией Е Чжунлэн), «Женская революционная армия» (под редакцией Хуа Ханчэня) и другие.

5. Пропаганда изучения новых культур и продвижение демократической идеи «изменения традиций и обычаев». Репрезентативными песнями являются: «Земля», «Спартакиада», «Экспозиция», «Телеграф», «Цивилизованный брак» и другие.

6. Сочетание школьной жизни с идейным воспитанием трудолюбия и жизнелюбия у молодежи. Например: «Торжественное открытие» (под редакцией Шэнь Сингуна), «Поощрение в учебе» (под редакцией У Хуайю), «Прощание» (под ре-

дакцией Ли Шутуна), «Весенняя прогулка» (автор Ли Шутун) и другие.

Согласно певческому опыту японских школ нового стиля и национальным условиям Китая того времени, формой исполнения «школьных песен» в Китае являлось коллективное пение в классах. Благодаря такому исполнению песен широкие массы получили возможность познакомиться с базовыми музыкальными теоретическими знаниями, изучив западную нотацию (нотный стан, цифровая музыкальная нотация). Однако эти песни чаще были основаны на уже готовых иностранных мелодиях (японских, европейских, американских), приспособленных к сочиненным стихотворным строфам. Некоторые мелодии даже неоднократно использовались с разными текстами разных авторов. В основном большую часть текстов привнесли многочисленные представители интеллигенции, занимавшиеся в то время аранжировками песен, а позже служившие учителями музыки в школах. Они были демократами, которые любили музыку и заботились об образовании нового стиля, среди них были и японские учителя, которых пригласили для преподавания в Китае. В основной своей массе они не были знакомы с китайской народной музыкой.

Среди первых опусов довольно мало песен, наполненных тонами традиционной китайской музыки; еще меньше песен написано с использованием мелодий, созданных китайскими музыкантами.

Важной особенностью смыслового аспекта «школьных песен» была тесная связь с обучением и жизнью детей. Эта характерная черта берет свое начало в пропаганде «единства письменного и разговорного языка», которую проводила Япония в начале XX века. Требовалось унифицировать язык детской повседневной жизни со «школьными песнями»: тексты песен не должны быть написаны на классическом китайском или древнем китайском языке, который трудно понять детям. Можно сказать, что большая часть текстов китайских Юэ Гэ следовала этому принципу. Кроме того, большинство этих песен принимало форму «одноголосного исполнения» (то есть пения в унисон), редко — форму многоголосного хора. Кроме того, за исключением лидеров этого направления, обладавших высоким уровнем музыкальной грамотности, у большинства первых авторов песен не было особых требований к аккомпанементу.

Расцвет Юэ Гэ стал главным символом современного школьного музыкального образования

в Китае. Дальнейшее художественное развитие «школьных песен» знаменует собой серьезные преобразования в области музыки. Произошел поворот в музыкальном воспитании китайской молодежи, впервые утверждается его массовый характер. Эта классная модель музыкального образования используется и по сей день [4, с. 7–8].

«Школьные песни» отражают социальную реальность, а голос народа распространяет передовую идеологию и сохранённую в них культуру. Эпоха зарождения и развития «школьных песен» была беспокойным временем, Китай сталкивался как с внутренними, так и с внешними проблемами. Будь то падение феодальной династии или подъем демократической революции, основные произведения «школьных песен» могли своевременно отразить чаяния людей и требования времени. В то же время развитие курса «школьных песен» действительно приобщает народ к знаниям и умениям западной музыкальной культуры. В частности, введение и распространение двух новых способов нотации — нотной и цифровой записи — заложило основу для популяризации музыкальных знаний и утверждения коллективного пения в массах, что подготовило создание базы профессионального музыкального образования в Китае [5, с. 22].

Подводя итог, мы видим, что этот тип учебной музыки стал уникальным прецедентом построения программы образовательного вовлечения населения в освоение музыкального языка прогрессивной для Китая, но изначально весьма далекой культуры. Передовые музыканты могли бы ограничиться частными инициативами — обучением избранных, особо одаренных и т. д. Однако они выстраивают программу массового охвата населения, которая обеспечит не только подъем музыкального образования, но и изменит музыкальный слух, воспитанный на китайском ладовом строе и жанрах традиционной культуры. Песни — по содержанию и форме — призывали учиться у западной цивилизации и одновременно наполнялись «родным» содержанием: поддерживали идею укрепления страны, способствовали воплощению духа науки и демократии, отстаиваемого движением за новую культуру в области музыки. Сегодня, после прошедших многих лет раскаленных дискуссий и споров, очевидно, что это был неизбежный выбор истории. И этот выбор был осуществлен не стихийно, а сознательными усилиями просвещенных китайских музыкантов, которых можно назвать первыми музыкантами нового типа.

Подготавливая население к освоению западного опыта, музыкант-просветитель видел будущее разных культур, основанное на диалогическом взаимодействии, где *понимание* инокультурной музыки имеет основополагающее значение. Самодостаточность западной культуры не предполагала освоения неевропейских культур, оставляя им роль «экзотических» красот, без глубокого проникновения в смыслы. Следовательно, выйти навстречу западной культуре, предложить ей понимание глубин собственной культуры должны сами китайцы, но для этого они должны полноценно «заговорить» на языке западной музыки. Поэтому роль тогдашних первопроходцев видится сегодня как миссионерская.

Время показало, что курс «школьных песен», внедренный в массы китайскими педагогами-просветителями, выполнил роль программы освоения языка тональной гармонии, а шире — основ классической западноевропейской музыки, приобщив население к ее пониманию. Мелодия с аккордовым аккомпанементом, положенная в основу элементарных песенных упражнений, способствовала развитию тонально-гармонического слуха. Близкое населению актуальное содержание текстов, а в дальнейшем — художественное развитие песен способствовали перестроению музыкального слуха у молодых людей, формируя отзывчивость к языку европейской музыки, к ее жанровым, инструментальным, социокультурным традициям. Поток вхождения китайской культуры в мировое пространство классики уже невозможно было сдержать, и роль Сюэтан Юэ Гэ в этом процессе неоценима.

Примечания

¹ Здесь и далее «под редакцией» обозначает приспособление к тексту заимствованной мелодии.

Список источников

1. Сюй Цзе. Предварительное исследование музыкальных песен в школах в начале XX века // Журнал Университета Сenan. 2007. Вып. 4. С. 79–83.
2. Пан Ифэй. О значении жанра «школьной песни» для новой музыки Китая XX столетия // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 (48). С. 48–50.
3. Лян Цичао. Коллекция комнат для питья со льдом. Пекин: Книжный магазин Чжунхуа, 1936. 109 с.
4. Ван Юхэ. История современной китайской

музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. 178 с.

5. Цзоу Янь. Протокол симпозиума по публикации книги г-на Цянь Ренкана «Источник для изучения музыки и песен Сюэтана» // Музыка и искусство. 2001. № 4. С. 22–26.

References

1. Xu, Jie (2007), “Preliminary study of musical songs in schools at the beginning of the twentieth century”, *Journal of the University of Senan*, vol. 4, pp. 79–83.
2. Pan, Yifei (2018), “On the importance of the ‘school song’ genre for the new music of China in the twentieth century”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 2 (48), pp. 48–50.
3. Liang, Qichao (1936), *Collection of rooms for drinking with ice*, Zhonghua Bookstore, Beijing, China.
4. Wang, Yue (2009), *The history of modern Chinese music*, National Music Publishing House, Beijing, China.
5. Zou, Yan (2001), “Minutes of the symposium on the publication of Mr. Qian Renkan’s book ‘A source for studying music and songs of Xue-tang’”, *Muzyka i iskusstvo* [Music and Art], no. 4, pp. 22–26.

Информация об авторах

Никитенко О. Б. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования

У Сяолэй — аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования

Information about authors

Nikitenko O. B. — Candidate Art History, Associate Professor of the Department of Musical Education and Study

Wu Xiaolei — Postgraduate student of the Department of Musical Education and Study

Вклад авторов

Никитенко О. Б. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта

статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

У Сяолэй — разработка концепции исследования, формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции, проведение исследования, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных, написание текста, утверждение окончательного варианта статьи.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Nikitenko O. B. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of

the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Wu Xiaolei — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.02.2025; одобрена после рецензирования 10.02.2025; принята к публикации 10.02.2025.

The article was submitted 05.02.2025; approved after reviewing 10.02.2025; accepted for publication 10.02.2025.

Научная статья

УДК 789

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.004

«Marimba d'Amore» К. Абэ: французский росток на японской почве

Федусова Алина Алексеевна¹, Цюй Кэлэй²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>

² E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

Аннотация. Предметом исследования является произведение «Marimba d'Amore» (1998) японского композитора и маримбистки Кейко Абэ (род. в 1937). Основанное на теме старинного французского романса Ж.-П. Мартини (1784), оно демонстрирует оригинальную адаптацию первоисточника к японской музыкальной эстетике. Цель статьи состоит в выявлении специфики композиторского подхода К. Абэ, а именно принципов творческого переосмысления чужого материала в аспекте диалога французской и японской культурных традиций.

В контекст исследования помимо первоисточника и оркестровой версии романса Г. Берлиоза вводится песня «Sur un vieil air» Ш. Борда. В ней тема романса, хотя и проводится контрапунктом к вокальной партии, не подвергается коренному преобразованию. К. Абэ уходит от первоисточника дальше других: модифицирует форму рондо в трехчастную, близкую свободной, выстраивает разомкнутый тональный план, монтажно «склеивает» свой и чужой материал. Тема оказывается завуалированной в скрытых голосах, в фигуративной фактуре, в прерывающей ее тишине пауз. Значение тишины, полиметрии, темповых ускорений выявляют особое ощущение непостоянства художественного времени.

Авторы статьи приходят к выводу, что К. Абэ не просто трансформирует тему романса Ж.-П. Мартини, создавая на ее основе концертную фантазию, но меняет ее дух. За внешними «вольностями» скрываются важнейшие для японской эстетики явления — закон дзё-ха-кю (закон динамической прогрессии), эстетические категории ма (тишина, пустота) и югэн (красота, что лежит в глубине вещей и неотделима от интуитивного постижения их скрытой сущности). Они и составляют основу творческого подхода К. Абэ.

Ключевые слова: Кейко Абэ, «Marimba d'Amore», Ж.-П. Мартини, японская эстетика, югэн, диалогичность, дзё-ха-кю, ма, музыка для маримбы

Для цитирования: Федусова А. А., Цюй Кэлэй. «Marimba d'Amore» К. Абэ: французский росток на японской почве // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 24–33. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.004>

Original article

K. Abe's "Marimba d'Amore": a French sprout on Japanese soil

Fedusova Alina A.¹, Qu Kelei²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>

² E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

Abstract. The subject of this research is the piece "Marimba d'Amore" (1998) by the Japanese composer and marimba player Keiko Abe. Based on the theme of an old French romance by J.-P. Martini (1784), it demonstrates an original adaptation of the source material to Japanese musical aesthetics. The aim of the article is to reveal the specifics of K. Abe's compositional approach, namely the principles of creative reinterpretation of another's material in the aspect of the dialogue between French and Japanese cultural traditions.

In addition to the original source and the orchestral version of G. Berlioz's romance, the context of the research includes the song "Sur un vieil air" by Ch. Bord. In it, the romance theme, although held in counterpoint to the vocal part, does not undergo a radical transformation. K. Abe departs from the source further than others: she modifies the rondeau form into a three-part form, close to the free form, builds an open tonal plan, and montage "glues" her own and another's material together. The theme appears veiled in hidden voices, in figurative texture and in the silence of pauses interrupting it. The significance of silence, polymetry and tempo accelerations reveal a special sense of the impermanence of artistic time.

The authors of the article come to the conclusion that K. Abe does not simply transform the theme of J.-P. Martini's romance, creating a concert fantasy on its basis, but changes its spirit. The external "liberties" conceal the most important

For citation: Fedusova A. A., Qu Kelei. K. Abe's "Marimba d'Amore": a French sprout on Japanese soil. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high music education*. 2025; 1(76); 24–33 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.004>

В этой пьесе обнаруживаются черты, позволяющие говорить о художественной самобытности дарования К. Абэ и о цельности ее стиля. Импровизационная природа ее композиторского мышления обусловила широту использования фигурационного типа фактуры в сочетании со

скрытой полифонией. Стремление к расширению звукового пространства предопределило разнообразие сочетаний и сопоставлений далеких регистров. Истоком достаточно свободного пространственно-временного развертывания композиций К. Абэ являются традиции японской музыки (принципы *дзё-ха-кю* и *ма*). Отметим, что усиление композиционной роли фактурного компонента, прихотливое расцветчивание музыкальной ткани, внимание к регистровым контрастам, чередование предельного сжатия и рассредоточения музыкального времени сближают сочинения К. Абэ с сонорной музыкой. Важнейшей чертой стиля К. Абэ является диалогичность. Нередко она внедряет в свои сочинения чужой тематический материал. Иностранная тема является как бы изначальным условием задачи, которую она решает оригинальным образом, демонстрируя сквозь призму «чужого» свой собственный почерк. Происходит процесс присвоения, перера-

[illegible]

ботки и, наконец, осуществляется акт создания современного прочтения старинного текста.

С этой стороны «Marimba d'Amore», написанная в 1998 году, особенно интересна, ведь строится она на материале далекой для композитора национальной традиции и эпохи. Цель данной статьи состоит в выявлении характерных композиторских принципов К. Абэ в контексте диалога французской и японской культурных традиций на примере пьесы «Marimba d'Amore».

В ее основе — тема романса французского композитора Жана-Поля Мартини¹ «Plaisir d'Amour» («Радость любви», или «Восторг любви»). Это вокальное произведение было написано в 1784 году на стихи Жана-Пьера Клари де Флориана (впервые произведение было опубликовано в виде переложения для голоса и гитары, сделанного Шабосьером. См. *пример 1*) [1].

Тема Ж.-П. Мартини не впервые становится объектом внимания композиторов: в 1858 году

Гектор Берлиоз создал оркестровую версию романса. В сравнении с его новаторскими симфоническими опусами оркестровка данного произведения отличается прозрачностью фактуры, предельно экономным использованием ресурсов (*пример 2*). Состав оркестра близок раннеклассическому (правда, вместо двух гобоев включены два кларнета). Существенное изменение, которое внес французский романтик, — замена оригинального F-dur на Es-dur (что позволило ему ввести валторны в строе Es).

Пример заимствования данной темы встречаем в вокальном произведении «Sur un vieil air» («На старинную мелодию») Шарля Борда² на текст «Le piano que baise une main frêle» («Целуемые хрупкою рукой...») из «Забытых ариетт» Поля Верлена [2, р. 3]. В поэтическом тексте Верлена отсутствует указание на романс Мартини, однако Бورد цитирует эту популярную тему в фортепианной партии, что образует контрапункт к вокаль-

**Пример 2. Ж.-П. Мартини. Plaisir d'Amour. Оркестровка
Г. Берлиоза. Лейпциг, издательство «Breitkopf и Härtel» (1900–1907)
Example 2. J.-P. Martini. Plaisir d'Amour. Orchestrated by G. Berlioz. Leipzig,
Breitkopf and Härtel publishing house (1900–1907)**

The image shows a page from a musical score. At the top right, it says 'H. Berlioz. Instrumentiert in Paris 1859.' The title 'Plaisir d'Amour' is at the top. The tempo is 'Adagio'. The score is for voice (Baritone) and orchestra. The instruments listed are Flauti I. & II., Clarinetti in B (Si b) I. & II., Corni I. II. in Es (Mi b), Voce. (Baritone), Violino I., Violino II., Viola, Violoncello e Contrabasso. The lyrics are in French, German, and English. The French lyrics are: 'Plaisir d'a -mour ne de -re qu'un mo -'. The German lyrics are: 'Der Lie -be Glück wähet fück - ge Sten -den'. The English lyrics are: 'The joys of love but for a mo - ment'. The score is in E major and 3/4 time. The tempo is 'Adagio'. The score is for voice (Baritone) and orchestra. The instruments listed are Flauti I. & II., Clarinetti in B (Si b) I. & II., Corni I. II. in Es (Mi b), Voce. (Baritone), Violino I., Violino II., Viola, Violoncello e Contrabasso.

ной мелодии декламационного склада (*пример 3*). Примечательно, что сочинение Шарля Борда, как и у Берлиоза, написано в Es-dur. Вероятно, причина замены оригинальной тональности состоит в том, что Борду была известна именно оркестровая версия Берлиоза, а не источник.

Произведения Г. Берлиоза и Ш. Борда дали новое продолжение жизни романсу Ж.-П. Мартини, пустив корни на родной французской почве. Но причудливая судьба старинного популярного сочинения в XX веке «перенесла» его в другую часть света — в Японию. Благоприятным условием для

«всхода» послужило одно юношеское впечатление К. Абэ. В 1955 году во время обучения в университете в вокальном классе она познакомилась с романсом «Plaisir d'Amour» и попыталась сделать его транскрипцию для четырехоктавной маримбы, но по ряду причин прервала работу (сказались и иной круг интересов, и состояние конструкции инструмента, и активная концертная деятельность). К. Абэ вновь обратилась к нему только в преклонном возрасте, взглянув на тему любви с позиции мудрого человека и колоссально расширив свой композиторский опыт [3, р. 47]. Так появилась

Пример 3. Шарль Бورد. Sur un vieil air. Париж, издательство «Rouart, Lerolle & Cie» (1914)
Example 3. Charles Bord. Sur un vieil air. Paris, Rouart, Lerolle & Cie publishing house (1914)



творчески переработанная, художественно самостоятельная пьеса «Marimba d'Amore» 1998 года. Характерно, что К. Абэ и позднее возвращается к этой старинной французской мелодии. Биограф Ребекка Кайт в монографии о К. Абэ упоминает о создании обновленной версии ранней транскрипции под названием «Piacere d'amore», включающей транспозиции на октаву и новый материал, доступный усовершенствованному пятиоктавному инструменту [4, р. 211].

Произведение «Marimba d'Amore» примечательно оригинальной работой над темой источника. Смелость подхода К. Абэ обнаруживается с первых тактов, где в качестве основы одного

из контрастных элементов вступления становится фигура трехзвучного форшлага, а в качестве второго — инверсированная интонация *lamento* — обе заимствованы из вступления романса, зафиксированного во втором издании для голоса и фортепиано (сравн. выделенные фигуры в *примере 4* и *примере 5*). Вступление намечает ведущую роль импровизационности в творческом методе К. Абэ: тема как бы собирается из хаотичных отголосков прошлого — небольших узнаваемых мотивов, которые, соприкоснувшись со слухом, тут же развеиваются, не давая вниманию ухватить себя как целостный объект (см. тт. 7–9³). В этом прослеживается глубокая связь художественного

принципа К. Абэ с эстетической категорией *югэн* (幽玄), обозначающей тайну и принципиальную невозможность постижения сути вещей: «невыраженная тайна и невысказанное чувство могут быть восприняты только через намек» [5, с. 16].

Мозаика, постепенно складывающаяся на уровне микроформы (строения мотивов и фраз произведения), проецируется на макроформу: со-

поставляя «лоскутки» контрастного материала первоисточника (разные фрагменты темы, например, в тт. 12–19, тт. 29–31, тт. 49–56, тт. 67–72 и т.д.) и собственных тем (тт. 21–28, тт. 39–43, тт. 64–66), композитор свободно играет с узнаваемыми интонациями, легко отдаваясь от них в течениях виртуозного движения, как будто «растворяя» мелодию Ж.-П. Мартини и вновь возвращаясь к ней.

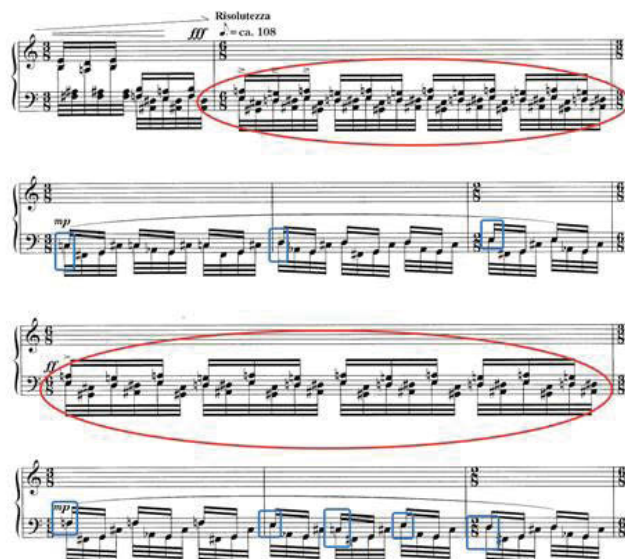
Пример 4. Ж.-П. Мартини. *Plaisir d'Amour* (для голоса и фортепиано). Вступление. Второе издание (ок. 1790), тт. 1–3
Example 4. J.-P. Martini. *Plaisir d'Amour* (for voice and piano). Introduction. Second edition (c. 1790), bars 1–3



Пример 5. К. Абэ. *Marimba d'Amore*. Вступление, тт. 1–3
Example 5. K. Abe. *Marimba d'Amore*. Introduction, bars 1–3



Пример 6. К. Абэ. *Marimba d'Amore*. Раздел *Risolutezza*, тт. 76–84
Example 6. K. Abe. *Marimba d'Amore*. *Risolutezza* section, bars 76–84



Простая структура романса (рондо) превращается в сложноорганизованную, близкую к свободной трехчастной форме. Стремление К. Абэ к «поискам полярных контрастов и несовместимых данностей» [6, с. 68] закономерно приводит ее к идее монтажа. «Резка» кадров проявляется, например, в разделе, начинающемся ремаркой *Risolutezza*. Основная тема (пример 6, тт. 78–80, тт. 82–84, синее выделение) обрывается упорно скандируемым

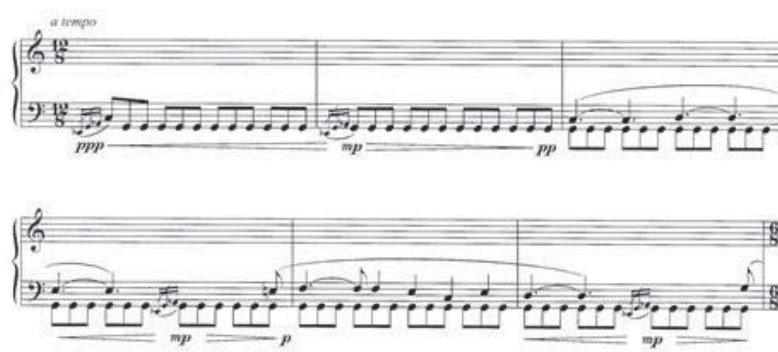
на *fff* материалом из общих форм движения (пример 6, тт. 77, 81, красное выделение).

Отметим еще одну важную связь музыки «*Marimba d'Amore*» с *югэн*. Внутренний отказ побороть и подчинить хаос природы человеческому композиционному порядку ведет К. Абэ не только к асимметрии формы, отсутствию точных повторений материала, но и к тональной разомкнутости. Введенный во вступлении первоэлемент по звукам

es-g-as-c (пример 5) намекает на сложившуюся во Франции (начиная с Г. Берлиоза) традицию транспозиции романса в *Es-dur*. В первом разделе японский композитор проводит тему не в нем, и не в оригинальном у Ж.-П. Мартини *F-dur*, а в *C-dur*. Однако его она тоже не утверждает, а модулирует в первозданный *F-dur*, символически возвращая музыку Ж.-П. Мартини от чужеродного *Es-dur* через доминанту к тональному истоку.

Обратим внимание, что тональное развитие «*Marimba d'Amore*» имеет автентическую природу (D–T). Вообще доминантовость (квинтовотонность) в пьесе К. Абэ занимает важное место. Как указывает А. И. Климовицкий, значение квинты определяется ее двойственностью: «она проявляет себя как квинтовый устой в аккорде тонической функции и как ярчайший неустой — функциональная опора доминантовой»

Пример 7. К. Абэ. *Marimba d'Amore*. Основная тема, тт. 10–15
Example 7. K. Abe. *Marimba d'amore*. Main theme, bars 10–15



Пример 8. К. Абэ. *Marimba d'Amore*. Основная тема, такты 95–101
Example 8. K. Abe. *Marimba d'amore*. Main theme, bars 95–101



[7, с. 4]. В этом тоже есть глубокая связь пьесы К. Абэ с категорией *югэн* — «эстетикой пограничных состояний, когда нечто уже заканчивается, а другое еще не началось, и непонятно, чем именно это будет». Едва ли найдется нечто более подходящее, чем квинта, для отражения «присутствия потенциального» [5, с. 16]. Особое значение V ступени подчеркнуто уже в главной теме (пример 7), где квинтовый тон находится

в основе органного пункта, порождая ее изначальную неустойчивость.

Интуитивное поле содержания пьесы К. Абэ наполняют два ключевых элемента — это намеки, возвращающие слушателю чувство радости узнавания, и завесы, вуалирующие его. Естественным музыкальным выражением «сокрытости» [5, с. 5] становится в изобилии представленный фигуративный тип фактуры и прием скрытой

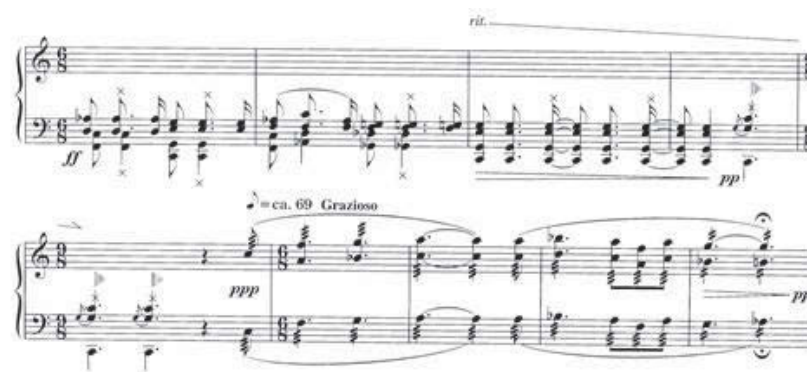
полифонии. Так, в разделе с ремаркой *Con energia* каждый звук начальной мелодической фразы Ж.-П. Мартини (представленной в ритмическом увеличении) оказывается за вуалью цветистых взлетов аккордовых пассажей и рассеивающих звуковое пространство пауз (пример 8, скрытый голос выделен красным). Для К. Абэ проведение темы в скрытом голосе становится естественным вариантом ее экспонирования.

Этот музыкальный пример примечателен и обилием звучащей тишины — *ма* (яп. 間) — что дополняет картину выраженного в музыке «Marimba d'Amore» японского мироощущения. Под *ма* понимается «прорыв в область непроявленного» «истинное воплощение классической буддистской концепции Пустоты» [8, с. 52]. Думается, в произведении К. Абэ отражение *ма* более

чем очевидно в эпизоде, непосредственно предшествующем третьему разделу (пример 9). Здесь кроме темпового замедления (*rit.*) с *diminuendo* широко используются «мертвые ноты» (прием, в тексте обозначенный крестом над нотами, которые должны быть исполнены с помощью удара по клавише без отскока). Последние, создающие быстрое угасание звука, его уход в ничто, вероятно имеют для К. Абэ вполне определенное символическое наполнение. Наконец, и потерявший всякий вес звук исчезает в пустоте после троекратного озвучивания сухих ударов палочками по ребрам клавиш. Четвертная пауза знаменует долгожданное наступление тишины.

Ма несет в себе не только символический смысл, но и является существенным драматургическим принципом пространственно-временного

Пример 9. К. Абэ. Marimba d'Amore. Отражение категории ма, тт. 145–153
Example 9. K. Abe. Marimba d'amore. Reflection of the ma category, bars 145–153



развертывания. К противоположному полюсу *ма* (как категории тишины, остановки движения) тяготеет *дзё-ха-кю* (яп. 序破急) — закон динамической прогрессии. *Дзё-ха-кю* на уровне формы проявляется в трехчастности (без репризы!), где *дзё* понимается как вступление в очень медленном темпе и свободном метроритме, *ха* — метризованная экспозиция в более быстром темпе и с ускорением, *кю* — заключение, еще быстрее и в метризованном ритме [8, с. 45; 9, р. 8]. Структура пьесы К. Абэ с учетом тематического развития, тонального плана, темповых изменений может быть представлена так: А (тт. 1–49, C-dur, Misterioso), В (тт. 50–149, тонально неустойчивый раздел с постепенным ускорением темпа: Dolce espressivo — Rubato — Risolutezza — Con energia), С (тт. 150–207, F-dur, Grazioso). Как вид-

но, развитие музыкального материала вполне соответствует обозначенному принципу динамической прогрессии.

Принцип *дзё-ха-кю* обнаруживает себя на уровне метроритмической организации, для которой, как отмечает М. В. Есипова, характерна непредсказуемость и эластичность [8, с. 50]. Это проявляется прежде всего в ритмическом смещении (например, в тт. 19–20 замена четырехзвучных восьмых на шестнадцатые и тридцать вторые, напоминающая прием фазового сдвига⁴; в тт. 108–110 проведение скрытой мелодической линии в среднем голосе на слабую долю).

Важную роль в воплощении принципа *дзё-ха-кю* играет прием полиметрического исполнения *фусоко-фури* (обозначает две вещи, существующие сами по себе) [8, с. 50]. Обнаружива-

емый в тт. 125–131, он встречается в произведениях К. Абэ неоднократно, причем, как правило, связан с ключевыми для драматургии разделами (пример 10). Значение тишины, полиметрии, темповых ускорений выявляют особое ощущение непостоянства художественного времени, охвата его полюсов — от колоссального расширения до предельного сжатия.

Сравнение произведения К. Абэ и опыта работы над темой романса Ж.-П. Мартини французских музыкантов, позволяет утверждать, что японский композитор не просто трансформирует ее, создавая на ее основе концертную фантазию, но меняет сам дух первоисточника. За внешними «вольностями» скрываются важнейшие для японской эстетики явления — закон *дзё-ха-кю* (закон динамической прогрессии), эстетические катего-

рии *ма* (тишина, пустота) и *югэн* (красота, что лежит в глубине вещей и неотделима от интуитивного постижения их скрытой сущности).

Вдохновленная оригинальной мелодией Ж.-П. Мартини, К. Абэ представила миру оригинальную ее интерпретацию, гармонизовав французскую аристократическую утонченность музыки и таинственную отстраненность японского мироощущения. Успешность воплощения ее замысла — адаптации французской вокальной темы в инокультурных условиях — обусловлена органичным соединением музыкального материала с японской эстетикой, послужившей питательной средой для творческой переработки. Все стиливые средства и композиционные приемы создают загадочные блики вечного образа романса Ж.-П. Мартини, недоступного рациональному

Пример 10. К. Абэ. Marimba d'Amore. Прием полиметрического исполнения фусоко-фури, тт. 125–129
Example 10. K. Abe. Marimba d'amore. Reception of polymetric fusoko-furi performance, bars 125–129



осмыслению и угадываемого лишь интуитивно, — образа любви, что длится лишь мгновение⁵. Своеобразие прочтения К. Абэ — в мерцании смыслов, полунамеках, в погружении в бездны тишины. В наслаждении ускользающей красотой, в котором вся суть: «Lift not the painted veil...»⁶.

Примечания

¹Жан Поль Мартини (1741–1816) — французский придворный композитор, преподаватель Парижской консерватории (1796–1802).

² Шарль Борд (1863–1909) — французский музыковед, композитор, один из основателей Schola Cantorum в Париже. В его композиторском наследии — Баскская рапсодия для фортепиано с оркестром, вокальные сочинения на стихи Верлена, ряд фортепианных пьес. Музыка Борда

была практически забыта в XX веке (по утверждению Л. Пазини не последнюю роль здесь сыграл Венсан Д'Энди и невнимательное руководство церкви Сен-Жерве-Сен-Проте, в которой он служил многие годы [2, р. 7]).

³Здесь и далее авторы статьи опираются на издание Schott (Abe K. Marimba d'amore // Schott. URL: <https://www.schott-music.com/en/marimba-d-amore-no129084.html> (Accessed 02.02.2025)).

⁴ Фазовый сдвиг (gradual phase shifting) — прием, введенный в обиход С. Райхом. Его суть заключается в смещении повторяющейся фразы в одной партии на 1/8 долю с продолжением ее исполнения без смещения в другой, что приводит к постепенной рассинхронизации звучания и ее дальнейшему возвращению к исполнению в унисон.

⁵ «Plaisir d'amour ne dure qu'un moment / Cha-

grin d amour dure toute la vie» («Любовь длится не более одного мгновения / Радость любви длится всю жизнь») — две поэтические строчки, в которых отражена ключевая мысль романса Ж.-П. Мартини [10].

⁶«Lift not the painted veil» («Узорный не откидывай покров») — первая строчка сонета Перси Шелли.

Список источников

1. *Cauchie M.* La Version Authentique de La Romance “Plaisir d’amour” // *Revue de Musicologie* 18. 1937. No. 61. P. 12–14. URL: <https://doi.org/10.2307/924922> (Accessed 26 February 2025).
2. *Pasini L.* Le compositeur se trompe-t-il? // *Captures: Figures, théories et pratiques de l’imaginaire*. 2023. Vol. 8. No. 1. URL: <https://shs.hal.science/halshs-04117051/document> (Accessed 26 February 2025).
3. Юкико Исихара. Сольные произведения на маримбе Кейко Абэ: Исследование творческого стиля, техники и особенностей музыкального языка: дисс... док. искусств. Хиросима: Музыкальный колледж Элизабет, 2018. 220 с. URL: https://www.eum.ac.jp/graduate_school/2018%20ishihara.pdf (Accessed 26 February 2025). (石原 有希子. 安倍圭子のソロ・マリンバ作品 —創作スタイル、奏法、および音楽語法的特徴の考察— 度 博士後期論文. 広島: エリザベト音楽大学大, 2018. 220秒。)
4. *Kite R.* Keiko Abe. A virtuosic life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba. Leesburg: GP Percussion, 2007. 302 p.
5. *Тарнапольская Г. М.* Эстетика Японии: Учебное пособие. Томск: СибГМУ, 2008. 32 с.
6. *Синельникова О. В.* Монтажный принцип и музыкальная форма // *Вестник Томского государственного университета*. 2009. № 319. С. 68–72.
7. *Климовицкий А. И.* О квинтовотонности в мелодике Бетховена: теоретико-аналитические заметки // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 4 (50). С. 3–13.
8. *Есипова М. В.* Закон динамической прогрессии (дзё-ха-кю) и «пауза» (ма) в традиционном музыкальном театре, музыке и других временных искусствах Японии: проблема аналитического подхода // *Журнал Общества теории музыки*. 2023. № 2 (42). С. 43–55.

9. *Hoefler C. K.* Two sides of the ancient vase: eastern and western principles in the works of Keiko Abe: Doctoral Dissertation. Baton Rouge: Louisiana State University, 2012. 65 p. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/2602 (Accessed 26 February 2025).
10. *Schnapper L.* Chanter la romance // *Napoleonica. La Revue*. 2010. Vol. 1. No. 7. p. 3–20. URL: <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-3.htm> (Accessed 26 February 2025).

References

1. Cauchie, M. (1937), “La Version Authentique de La Romance ‘Plaisir d’amour’”, *Revue de Musicologie* 18, no. 61. pp. 12–14, available at: <https://doi.org/10.2307/924922> (Accessed 26 February 2025).
2. Pasini, L. (2023), “Le compositeur se trompe-t-il?”, *Captures: Figures, théories et pratiques de l’imaginaire*, vol. 8, no. 1, available at: <https://shs.hal.science/halshs-04117051/document> (Accessed 26 February 2025).
3. Yukiko, I. (2018), “Keiko Abe’s solo works on marimba: A study of creative style, technique, and features of musical language”: Ph.D. dissertation, musical art, Elizabeth College of Music, Hiroshima, Japan, available at: https://www.eum.ac.jp/graduate_school/2018%20ishihara.pdf (Accessed 26 February 2025) (石原 有希子. 安倍圭子のソロ・マリンバ作品 —創作スタイル、奏法、および音楽語法的特徴の考察— 度 博士後期論文. 広島: エリザベト音楽大学大, 2018. 220秒。)
4. Kite, R. (2007), *Keiko Abe. A virtuosic life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, GP Percussion, Leesburg, USA.
5. Tarnapolskaya, G.M. (2008), *Aesthetics of Japan: Textbook*, SibGMU, Tomsk, Russia.
6. Sinelnikova, O. V. (2009), “Montage principle and musical form”, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], no. 319, pp. 68–72.
7. Klimovitsky, A. I. (2018), “On the fifth-tonality in Beethoven’s melody: theoretical and analytical notes”, *Aktual’nyye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 4 (50), pp. 3–13.
8. Esipova, M.V. (2023), “The Law of Dynamic Progression (jo-ha-kyu) and ‘pause’ (ma) in traditional musical theater, music and other temporal arts of Japan: the problem of the analytical

approach”, *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], no. 2 (42), pp. 43–55.

9. Hoefer, C. K. (2012), “Two sides of the ancient vase: eastern and western principles in the works of Keiko Abe”, Ph.D. dissertation, musical art, Louisiana State University, Baton Rouge, USA, available at: https://repository.lsu.edu/grad-school_dissertations/2602 (Accessed 26 February 2025).
10. Schnapper, L. (2010), “Chanter la romance”, *Napoleonica. La Revue*, vol. 1, no. 7, pp. 3–20, available at: <https://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-3.htm> (Accessed 26 February 2025).

Информация об авторах

Федусова А. А. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

Information about authors

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music History

Qu Kelei — Postgraduate student of the Department of Music History

Вклад авторов

Федусова А. А. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта

статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Цюй Кэлэй — разработка концепции исследования, формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции, проведение исследования, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных, написание текста, утверждение окончательного варианта статьи.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Fedusova A. A. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Qu Kelei — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 03.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.005

Трио Алексея Ретинского для скрипки, виолончели и фортепиано: музыкальные персонажи и их метаморфозы

Иванченко Наталья Сергеевна

Российская академия музыки имени Гнесиных,

Москва, Россия

E-mail: nata_nsi96@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0131-1092>

Аннотация. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Алексея Ретинского — образец современной академической музыки, гармонично сочетающий в себе традиционное и новое. Музыкальное пространство цикла рассматривается как особый тип музыкального театра, где действие разворачивается в воображаемом поле, включающем широчайший спектр ассоциаций: звуковые декорации как фоновый элемент, протеические сущности, живущие чрезвычайно напряженной жизнью, отражающие изменчивость и многообразие человеческой природы. В этом театре выделяются два условных музыкальных персонажа, отчасти выполняющие тематические функции: один из них воплощает образ созерцания, другой, противоположный ему, — идею движения и изменчивости (с «птичьими» символическими коннотациями). В статье раскрывается эволюция, специфика, метаморфозы этих персонажей, их смысловое и драматургическое наполнение, а также диалоги, противостояния на протяжении всего камерного цикла. В результате этого взаимодействия складывается остро противоречивая картина мира, в которой разрешение конфликта вынесено за грань рационального познания.

Ключевые слова: Алексей Ретинский, камерная музыка, трио, музыкально-протеические персонажи, «новая театральность»

Для цитирования: Иванченко Н. С. Трио Алексея Ретинского для скрипки, виолончели и фортепиано: музыкальные персонажи и их метаморфозы // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 34–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.005>

Original article

Alexey Retinsky's Trio for violin, cello and piano: musical characters and their metamorphoses

Ivanchenko Natalia S.

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russia

E-mail: nata_nsi96@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0131-1092>

Abstract. The Trio for violin, cello and piano by Alexei Retinsky is an example of modern academic music that harmoniously combines the “traditional” and the “new”. The musical space of the cycle is considered as a special type of musical theater, where the action unfolds in an imaginary field that includes a wide range of associations: sound decorations as a background element, proteic entities living extremely intense lives, reflecting the variability and diversity of human nature. In this theater, two conventional musical characters stand out, partly fulfilling thematic functions: one of them embodies the image of contemplation, the other, the opposite of it, embodies the idea of movement and variability (with “bird-like” symbolic connotations). The article reveals the evolution, specifics, and metamorphoses of these characters, their semantic and dramatic content, as well as their dialogues, interactions, and confrontations throughout the chamber cycle. As a result of this interaction, a sharply contradictory picture of the world is emerging, in which conflict resolution is placed beyond the bounds of rational cognition.

Keywords: Alexey Retinsky, chamber music, trio, musical and dramatic characters, “new theatricality”

For citation: Ivanchenko N. S. Alexey Retinsky's Trio for violin, cello and piano: musical characters and their metamorphoses. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 34–43 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.005>

В современной отечественной музыке Алексей Ретинский занимает особое место, представляя так называемое умеренно-новаторское крыло художественных поисков своего поколения. Показательным образцом этих поисков является Трио Ретинского (соч. 2007) — камерное произведение в пяти частях, которое и будет в центре рассмотрения предлагаемой статьи. Сочинение отличается масштабом философской концепции, отражающей индивидуально неповторимый путь решения трансцендентных вопросов бытия.

Это произведение может служить прекрасным образцом органичного сочетания традиционных и новых черт. Традиционное начало прояв-

ляется в Трио в различных формах. Композитор использует устоявшиеся техники и приемы музыки XX века: в произведении естественно соединяются островки тональности и атональности, сонористика, алеаторика. Состав исполнителей весьма традиционен (стандартные для фортепианного трио инструменты, включая скрипку и виолончель). Музыкальный материал развертывается в обычном ключе для современной музыки: и цикл, и каждая из частей имеют свободное строение. Традиционным является и принцип контраста в чередовании частей.

Новым в Трио Ретинского можно считать уникальность раскрытия центральной идеи.

Пример 1. Трио, 1 часть, экспозиция «первого персонажа»
Example 1. Trio, part 1, exposition of the “first character”



Композитор погружает слушателя в необычный мир — другую реальность, населенную некими «живыми сущностями», которые проходят разные стадии своей судьбы, опосредованно отражающие узнаваемые реалии любой человеческой жизни. Все это складывается в некое подобие созданной композитором «новой театральности». При этом здесь речь не идет об инструментальном театре в его строгом значении, поскольку в музыкальном повествовании не участвует лицедейство исполнителей: квазитеатральные эффекты достигаются чисто музыкальными средствами.

Музыкальный мир произведения строится на взаимодействии условных символических идей.

Они воплощены конкретными комплексами выразительных средств, которые играют роль важнейших элементов формы. Их можно было бы назвать «темами» или «тематическими основами», «ведущими образами», «макро-темами»¹. Однако в данном случае их особая и принципиальная для композитора изменчивость требует иного обозначения. Можно предложить в качестве такового термин «музыкальные персонажи». Однако эти персонажи необычны: их природа не столько театральная, сколько мифологическая и метафизическая.

В связи с ними можно представить некий параллельный реальному фантастический мир, в чем-то близкий эстетике мультипликационных

фильмов, с их самыми невероятными фантазиями и превращениями. Персонажи произведения Ретинского своей изменчивостью и метаморфозами образуют параллель античному мифу о Протее, умевшему принимать любой облик, оставаясь, тем не менее, самим собой.

В Трио Ретинского можно выделить два таких персонажа. Первый из них заявляет о себе в первой части, фактически целиком заполняя ее собой. В первоначальном своем облике (*пример 1*) этот персонаж предстает тихим и созер-

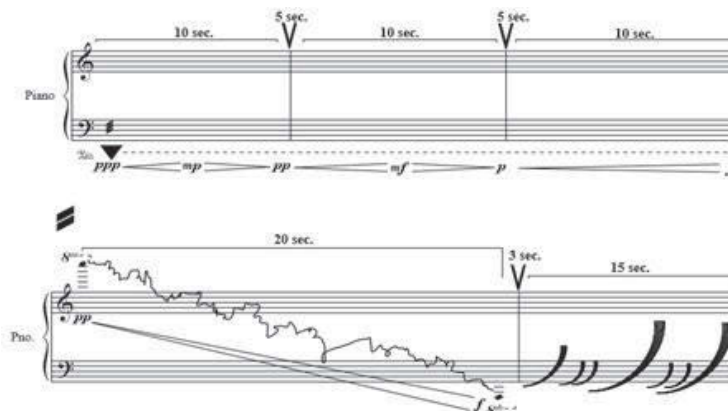
цательным, самоуглубленным. Его музыкальное воплощение — спокойные секундо-терцовые интонации, поддержанные прозрачными аккордами, с флажолетами у виолончели, которые придают мистический оттенок звучанию. В дальнейшем этот персонаж претерпевает множество метаморфоз, сохраняя свою порой глубоко скрытую, едва уловимую слухом ритмоинтонационную основу.

Второй музыкальный персонаж впервые появляется во второй части (*пример 2*) и несет в себе

Пример 2. Трио, 2 часть, экспозиция «второго персонажа»
Example 2. Trio, part 2, exposition of the “second character”



Пример 3. Трио, 1 часть, фоновый сонористический эпизод
Example 3. Trio, part 1, background sonorous episode



совершенно иной круг ассоциаций: в отличие от созерцательности и подчеркнутой «надмирности» первого персонажа, он подвижен и вызывает вполне конкретные «физические» представления, чаще всего отсылая к звучанию птичьих голосов. Далее будет представлена подробная картина эволюции этих музыкальных персонажей и их взаимодействия в рамках Трио.

Появлению первого музыкального персонажа в начале Трио предшествует сонористическое соло фортепиано, которое погружает слушателя

в особый звуковой абстрактно-ассоциативный мир, создающий своего рода декорацию для последующего действия и составляющий материал первого из трех четко выделенных фрагментов первой части (*пример 3*). Здесь отсутствуют четкий метр и ритм, автор дает указание только лишь временной длительности предполагаемого звучания. Тембр фортепиано (игра по струнам) создает некую звенящую мистическую звуковую атмосферу, словно уводя слушателя от каких-либо конкретных образов.

Автор использует три способа звукоизвлечения, которые приобретают функции трех фактурно-тембровых характеристик. Они описаны в ремарках композитора: 1) «апериодическое тремолирование ладонью по струнам в самом низком регистре»; 2) «хаотичные фигуры пальцами на струнах, спускаясь от верхнего регистра к нижнему»; 3) «движение ногтем (от себя) вдоль струны» (в нотной записи разная величина каждой графической фигуры «означает степень скорости движения руки»)². Все три элемента графически четко выделены в партитуре. Однако особую роль здесь, на наш взгляд, автор отводит громкостной динамике: при отсутствии мелодии, гармонической и метроритмической основы, сонористический раздел первой части демонстрирует широкий динамический спектр (от *ppp* до *f*). Первый элемент этого раздела (см. *пример 3*, такты 1–3) включает динамическое развитие от *ppp*

к *f*; второй (такт 4) — от *pp* к *f*; а третий (такты 5–7) усиливает динамику предыдущего элемента за счет более агрессивного звукоизвлечения.

Вся структура первой части включает в себя три раздела: первый уже описан как сонористическое вступление, последующие два раскрывают различные грани созерцательного персонажа.

Образный мир, воплощенный сонористической партией, в следующем фрагменте первой части сохраняется как фон для «первого выхода» созерцательного музыкального персонажа. Он представлен здесь дуэтом скрипки и виолончели, в котором впервые появляется ритмический рисунок и мелодическое начало. Этот мелодический материал уже является метаморфозой первого персонажа, образуя еще один сквозной элемент в других частях Трио.

В последнем (третьем) фрагменте первой части сонористический фон фортепиано отсут-

Пример 4. Трио, 2 часть
Example 4. Trio, part 2



ствует. В дуэте скрипки и альта более явным становится мелодическое начало как «продолжение жизни» первого музыкального персонажа. Проясняется и тональность — *as-moll*, однако в завершении части она хроматизируется за счет диссонантного одновременного звучания высокой и низкой терции от *as*. В связи с этим можно говорить о применении хроматической тональности. Как указывает Л. С. Дьячкова, «включение в рамки тональности все большего круга явлений, тенденции к разного рода объединениям, наложениям, совмещениям средств нескольких тональностей, не только диатонического, мажорно-минорного, но и хроматического родства закономерно привели к возникновению новой формы тональности в условиях двенадцатитоновости — тональности хроматической» [4, с. 71]³.

Взаимодействие двух протеических персонажей произведения начинается уже во второй

части, соединяющей в себе экспозицию второго персонажа и метаморфозы первого. Как уже говорилось, этот новый персонаж связан с представлением о птичьих голосах. Здесь есть отсылка к произведениям самого Ретинского «Из жизни птиц», «Мечты/сны птиц». Сама по себе птичья тема, как известно, нашла самое последовательное выражение в творчестве О. Мессиана, а инструментальный состав и некоторые интонации в произведении Ретинского напоминают знаменитый «Квартет на конец времени».

«Птичий» персонаж предстает здесь наполненным светом — его составляют мерцающие интонационные переключки, преимущественно прозрачная фактура, преобладание легкости и консонантности звучаний. Голоса птиц имитируются вполне традиционными средствами: репетициями одного звука в высокой тесситуре, форшлагами у скрипки и фортепиано. В партии

виолончели используются *pizzicato* и *glissando*, словно передающие птичий клекот. Позже в развитии части к «птичьим» приемам присоединяются трели. В тот же смысловой комплекс входят характерные реплики фортепиано — повторение одного звука или терции в обращенном пунктирном ритме (*пример 4*)⁴.

«Продолжает свою жизнь» и первый персонаж, претерпевая важную метаморфозу (т. 13). Он превращен в некое подобие сумрачного вокала, напоминающего отдаленное пение голосов или инструментов. Время от времени в этот материал внедряются мотивные реплики второго (птичьего) персонажа — «мерцающие» репетиции звуков, трели, форшлагги.

Диалог между двумя главными персонажами продолжается на протяжении первых двух разделов второй части, образуя особый музыкальный сюжет — в котором два начала гибко взаимодействуют, изменяясь и перетекая друг в друга, далее их диалог становится все более напряженным. При этом смысловое наполнение каждого из этих начал обогащается и расширяется. Метаморфоза первого персонажа с его мелодичностью исподволь заявляет о себе уже в рамках первого раздела — это краткие секундовые интонации и поступенное движение. Новую краску в его характере (и особый выразительный эффект) в начале этого раздела (т. 19) создает вторжение квинты *c-g* у виолончели в динамике *mf* после глубочайшего *pianissimo* (*ppp*, *pppp*) во всех партиях. Верхний голос этой квинты (развивая мелодический элемент) благодаря густому басовому регистру наполняется скрытой мрачной энергией. Эта энергия постепенно все ярче проявляет себя, ее носителями остаются тембры скрипки и виолончели, почти полностью заслоняя тихие «птичьи» интонации у фортепиано, которое вскоре надолго замолкает вовсе.

После этого уплотняется фактура (появляются двойные ноты у струнных), исчезает прозрачность, расширяется диапазон — происходит одно из самых радикальных превращений первого персонажа, приобретающего агрессивные черты. Намеренное усиление диссонантности в сочетании с нарастающей динамикой создает ощущение нагнетания энергии. В кульминации второго раздела (т. 46) фортепиано словно берет реванш, утверждая господство второго музыкального персонажа, выраженного в одном из «птичьих» элементов (повторение терций) в динамике *fortissimo* и на фоне диатонического кластера в басовом ре-

гистре. Этот «героический жест»⁵ останавливает натиск метаморфозы первого персонажа в партиях струнных и возвращает начальное просветленное звучание и пение птиц.

Однако диалог двух персонажей в этой части продолжается. Следующий, третий ее раздел содержит интонации созерцательного первого персонажа. Голоса птиц, энергетическая напряженность ослабевает, а сам сумрачный облик первого персонажа (в партии фортепиано) просветляется и соединяется с умиротворенным звучанием струнных. Таким образом, в этой части в другом звуковом материале реализуется та же идея, что и в предыдущей — взаимодействие созерцательности и беспокойного поиска.

Метаморфозой первого музыкального персонажа ознаменовано дальнейшее развитие — соло виолончели, плавно сменяющееся партией скрипки. Оно знаменует начало *третьей части*. Первый персонаж вновь вводит слушателя в сферу созерцания, однако окрашенную иными эмоциями — глубоко затененными, таящими в себе скрытое напряжение. Экспрессивные секундовые интонации являются метаморфозой того же протеического персонажа. Для его характеристики композитор применяет особый штрих: мягко глиссандирующие форшлагги. В соответствии с авторской ремаркой они играют «одним пальцем с минимальным *glissando*».

Постепенное, но интенсивное динамическое развитие (от *p* к *ff*), изменение тесситуры звучания с низкого глубокого регистра на высокий создают впечатление мощного энергетического нагнетания, почти надрыва, максимальной психологической напряженности. Таким образом, еще раз созерцательное начало, исподволь насыщаясь энергией, перерастает в открытый эмоциональный всплеск.

Метаморфоза второго («птичьего») персонажа продолжает дальнейшее музыкальное повествование, заявляя о себе контрастным материалом в партии фортепиано (*пример 5*).

Здесь соединяются два пласта: аккорд квинто-секстового строения, состоящий из двух созвучий в крайних регистрах (в партиях обеих рук) и тремоловидное движение. На протяжении всей третьей части первый пласт остается неизменным, создавая приглушенный остигатный фон, напоминающий отдаленное звучание колокола — здесь можно уловить отсылку к началу прелюдии Дебюсси «Затонувший собор». Другой фактурный пласт более подвижен — это своего

Пример 5. Трио, 3 часть
Example 5. Trio, part 3

Пример 6. Трио, 3 часть, завершающий раздел
Example 6. Trio, part 3, final section

рода мелодизированное *tremolo* в диапазоне различных интервалов, напоминающее «птичьего голоса» из первой части. Эти пласты неотделимы друг от друга, сочетание их несет в себе сложные и неоднозначные смыслы. Повторяющийся аккорд можно трактовать как неотвратимое фатальное начало, голос вечности или символ высшей

воли. Подвижный пласт в партии фортепиано воплощает представление о светлом и свободном течении жизни.

Длительное противостояние двух главных протейческих персонажей (уже, скорее, их метаморфоз) происходит на протяжении всего второго раздела третьей части. В процессе этого противо-

стояния изменяется партия струнных, построенная на тремолирующем тематическом элементе: сумрачность и затененность уступает место светлому началу, противостояние изначально полярных образов перерастает в диалог, в котором преобладает консонатность. Партии, дополняя друг друга тембрально, создают единую звуковую, гармонично выстроенную картину. В кульминации (пример б) «птичий» персонаж претерпевает очередную метаморфозу: исчезает подвижное тремоловидное движение, переливы голосов (светлое начало постепенно отходит на задний план), неизменный аккорд впервые в нескольких тактах (с «повисающей» лигой в последнем из них) отделяется от подвижного пласта партии фортепиано, олицетворяя

господство холодных внечеловеческих сил. В тех же тактах музыка у скрипки и виолончели также вновь возвращается к сумрачности, динамика постепенно усиливается (от *pp* до *mf*), и в кратком кульминационном фрагменте партий струнных возрождается психологическая напряженность.

Дальнейшие метаморфозы первого персонажа складываются в краткий дуэт скрипки и виолончели, возвращающий материал начальных тактов, знаменуя новый виток событий. Этот завершающий раздел третьей части плавно переходит посредством аттасса в четвертую часть. Глиссандирующие интонации превращаются в *tremolo*, которое составит основу фактуры в начале следующей части.

Пример 7. Трио, 4 часть
Example 7. Trio, part 4

Метаморфозой первого персонажа ознаменовано начало четвертой части. Именно здесь его драматизм, до времени глубоко скрытый, полностью раскрывается и господствует на протяжении всей части. Источником наивысшего драматизма в судьбе этого персонажа становятся те же секундовые и терцовые (часто глиссандирующие) интонации, усиленные квинтовыми вертикалями.

В партиях скрипки и виолончели в сочетании с *tremolo* (в диапазоне от *fis* до *a*) они приобретают особенно острое звучание именно в начале четвертой части, воплощая еще большую психологическую напряженность, даже надрывность в сравнении с предыдущими частями. В начальном фрагменте они могут восприниматься слушателем как

выражение болезненных стонов, а *tremolo* отражает лихорадочные метания действующего здесь музыкального персонажа. Эта энергетическая накалированность выражена в дуэте струнных, в котором, на протяжении всей части, динамика колеблется от *mf* до *ffff*, оттенки *p* не используются вовсе.

Партия фортепиано здесь (пример 7) основана на вертикалях, исполняемых в соответствии с авторской ремаркой как «аперiodическое тремоло». Она охватывает больший, чем в предыдущем разделе, динамический диапазон: начинается с *ppp* и посредством постепенного *crescendo* приходит к *fff*. В отличие от первых трех частей цикла какое-либо смысловое противостояние партий инструментов здесь практически отсутствует. Партия фортепиано

но местами дублирует мелодический и фактурный рисунок партий струнных, что еще раз утверждает господство первого музыкального персонажа, превратившегося в этой части в носителя образов драматического нагнетания, рока.

Продолжительное действие первого музыкального персонажа в четвертой части отличается непрерывностью, однако может быть условно разделено на два фрагмента с разными уровнями напряжения: движение к первой кульминации (которая достигается в 19–20 тактах) и дальнейшее развитие, приводящее к центральной кульминации (с 29 такта и до конца части).

Апериодическое *tremolo* (в соответствии с авторской ремаркой) в партии фортепиано перерастает в мелодизированную линию секстолей в противоположном движении — этот материал является одной из метаморфоз второго музыкального персонажа (т. 17). Каждая кульминация знаменуется резким прекращением движения *tremolo* и секстолей, а также внезапным вторжением аккордовых реплик. Именно такого типа реплика завершает развитие этой части (здесь впервые появляется динамика *ffff*), приобретая характер внезапного повелительного жеста (подобные аккордовые реплики, выведенные из тех же секундовых интонаций, приобретают особое смысловое значение в пятой части). Как видим, в четвертой части продолжается диалог между метаморфозами двух главных музыкальных персонажей.

В дальнейшем, в завершающей цикл пятой части, первый музыкальный персонаж по-прежнему интенсивно изменяется. Здесь материал его представлен не в такой энергетической накатности, с менее выраженной экспрессией сравнительно с четвертой частью, скорее, наблюдается энергетический спад, явно чувствуется приближающееся завершение. Как и в других частях, форма финала сквозная с условным делением на этапы или фрагменты. В первых тактах части сопоставляются первоначальный (мелодический) и производный материал второго тематического элемента (персонаж в своем исходном варианте вступает во взаимодействие со своей метаморфозой, словно происходит соприкосновение двух времен его жизни — прошлого и настоящего): секундо-терцовые опевания в спокойном ритме и резкие синкопированные аккорды в динамике *fff*. Мелодический вариант — экспозиционный образ первого персонажа — звучит в партии фортепиано в первоначальном виде в динамике *ppp*, являя собой, как и в предыдущих частях, тихую

созерцательность, спокойствие и отрешенность. Выросший из этого элемента в четвертой части материал-метаморфоза, символизирующий агрессивную энергию, обособляется и приобретает самостоятельный «голос». Он неожиданно прерывает звучание тихих интонаций фортепиано в первых трех тактах. Возникает своеобразный конфликт в рамках одного тематического элемента. В следующем фрагменте формы (такт 13) меняется смысловое соотношение инструментальных партий (фортепиано и струнных): теперь созерцательный элемент преобладает у струнных (*mp*), а фортепиано сохраняет в смягченном варианте агрессивные реплики.

Подобный смягченный вариант агрессивных реплик появляется и в следующем фрагменте (такты 22–34) в сольной партии фортепиано. Внутреннее психологическое напряжение и накаленность здесь скрыты в приглушенной динамике (преимущественно *p*), в максимально статичном движении, в отсутствии какой-либо выраженной экспрессивной яркости. Однако в этом фрагменте все еще остается ощущение неустойчивости, психологической надломленности, болезненности, даже некой обреченности.

Здесь образность, отраженная в партии фортепиано, подхватывается партией виолончели в следующем условном разделе (т. 35–52) и вновь звучат глиссандирующие секундовые интонации. Со вступления скрипки (т. 39) начинается возвращение второго элемента (в варианте из второй части). Сглаженные агрессивные реплики в партии фортепиано постепенно исчезают, однако, за счет диссонирующих интервалов (аккорды, включающие увеличенные кварты и квинты) остается скрытая психологическая напряженность. На первый план выходит мелодическая линия в партиях струнных, отдаленно напоминающая вокальный речитатив. Созерцательность метаморфозы второго музыкального персонажа, заложенная в этой мелодической линии, приобретает трепетно-щемящую окраску (в отличие от второй части, где на первый план выходили спокойствие и относительная простота). Это новое эмоциональное наполнение связано с тем, что в этом разделе голоса скрипки и виолончели сопровождаются материалом не светлого «птичьего» элемента, а напряженно-диссонирующими аккордами у фортепиано — отдаленной метаморфозой первого персонажа.

Завершенности всего цикла способствует намек на возвращение фоновой сонористической «декорации» из начала первой части (апериоди-

ческая вибрация струнных), как бы обрамляя весь цикл. Возникает выразительный диалог между материалом вступления и метаморфозой первого персонажа (синкопированные реплики — т. 53–60). Эти реплики в партии фортепиано продолжают звучать и после того, как едва уловимое *tremolo* у струнных постепенно затихает и исчезает, тем самым утверждая последнее слово за созерцательным персонажем. Но это еще не финал истории.

«Энергетический взрыв» последних тактов воплощен в стремительном *crescendo* от *ppp* к *fff* в пределах одной ноты *sul ponticello* («с экстремальным нажатием смычка», — как гласит авторская ремарка). Звучание внезапно и резко обрывается, завершая все произведение. Этот эпизод можно истолковать как отчаянное усилие первого персонажа утвердить свое господство. Это попытка терпит сокрушительное поражение, отступая перед властью тишины (т. 61–68, подобный эффект «резкого взрыва» можно заметить в завершении четвертой части).

Как видно из анализа, в произведении представлен своеобразный музыкальный театр, в котором действуют специфические персонажи. Мы предложили определить их как «протеические», то есть способные свободно менять облик, сохраняя свою сущность.

Два персонажа (два основных тематических элемента) и фоновый (декорационный) образ составляют главные смысловые сферы Трио: сонористический элемент (появляется во вступлении и в пятой части), два тематических элемента — первый персонаж, заключающий в себе разные смыслы (созерцания, нагнетания, рока), и второй, «птичий» персонаж. В процессе развития каждый из персонажей произведения подвергается значительным изменениям (порой почти до неузнаваемости), в разных частях эти элементы вступают в диалог, конфликтуют, взаимодействуют и дополняют друг друга, соединяясь, образуют новые звуковые миры.

В результате этого взаимодействия складывается остро противоречивая картина мира, в которой разрешение конфликта не происходит. Резкий эмоциональный взрыв, завершающий цикл (5 часть 61–68 такты), подобен отчаянной попытке прорваться к тайнам бытия и мироздания, гаснущих в масштабах Вселенной.

В Трио Ретинского действие происходит в воображаемом пространстве, включающем в себя широчайший спектр ассоциаций: звуковые деко-

рации как фоновый элемент, изменчивые персонажи, живущие чрезвычайно напряженной жизнью, отражающие богатство и многообразие человеческой природы.

Примечания

¹ Понятие используется в работах В. Б. Вальковой [1], В. Н. Холоповой [2; 3].

² Ретинский А. [Комментарии к партитуре] // Ретинский А. Trio for violin, violoncello and piano. Score. (2008 год, Нидерланды).

³ Этот тип тональности описан также в работах Холопова Ю. Н. [2; 3] и Гуляницкой Н. С. [5].

⁴ Эти интонации напоминают аккордовую пульсацию фортепиано в некоторых частях «Квартета на конец времени» О. Мессиана.

⁵ Понятие музыкального жеста в применении к музыке XX–XXI веков разрабатывается в труде Т. В. Цареградской [6].

Список литературы

1. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 168–190.
2. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1983. 88 с.
3. Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. Вып. 3. С. 58–73.
4. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
5. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с.
6. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.

References

1. Valkova, V. B. (1978), "On the question of the concept of 'musical theme'", *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical art and science], vol. 3, pp. 168–190.
2. Holopova, V. N. (1983), *Muzykal'nyj tematizm. Nauchno-metodicheskij ocherk* [Musical themes. Scientific and methodological essay], Muzyka, Moscow, USSR.
3. Holopova, V. N. (2021), "Contrast of worldview as a principle of musical and philosophical think-

ing by Sofia Gubaidulina”, *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 3, pp. 58–73.

4. D'yachkova, L. S. (1994), *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in 20th century music], Izdatel'stvo RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
5. Gulyanickaya, N. S. (1984), *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu: Ucheb. posobie dlya muz. vuzov* [Introduction to modern harmony: A textbook for the muses. Universities], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Tsaregradskaya, T. V. (2018), *Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii* [A musical gesture in the space of a modern composition], Kompozitor, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Иванченко Н. С. — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Ivanchenko N. S. — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 07.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 07.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 1 (76). С. 44–49.

Actual problems of high musical education. 2025. No 1 (76). P. 44–49.

Научная статья

УДК 78.045

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.006

Традиционная музыкальная драма *наньмутэ* китайской провинции Ганьсу

Татарина Татьяна Леонидовна¹, Чэнь Яньшу²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: demestvo@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0978-2454>

² E-mail: 1048080980@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1350-1742>

Аннотация. В статье речь идет о синтетическом виде народного искусства китайской провинции Ганьсу — тибетской музыкальной драме, или традиционной опере *наньмутэ* (南木特). В работе прослеживаются степень изученности вопроса в русской и китайской науке, история появления, развития и распространения традиционной оперы в Тибете, выделяются смежные с изучаемым явления, которые подготовили формирование этого нового вида — оперы *адзиламу*, *ланда* (сяньнью), *лхамо*. В них сложились основные сюжеты, типы героев, их маски, способы раскрытия противостояния добра и зла. Рассматриваются различные жанры, вошедшие в состав спектаклей или повлиявшие на оригинальный стиль *наньмутэ*. В числе таковых называются тибетские религиозные элементы богослужений — мантра и сутра, декламационные жанры *шосюн* и *даобай*, звучание инструментов *тунцин*, *цойбингу*, тарелок, религиозный танец *цянму*, фольклорные по происхождению круговые танцы *чжо*, *гочжо*. Выявляются черты пекинской оперы, выраженные в сценическом воплощении, реквизите, костюмах, гриме, музыкальном сопровождении и хореографии. Делается вывод о том, что именно тибетские фольклорные песенные и танцевальные компоненты, элементы шаманизма делают стиль *наньмутэ* неповторимым.

Ключевые слова. Пекинская опера, Ганьсу, *чжо*, *гочжо*, тибетская опера, *наньмутэ*, фольклор, буддизм, шаманизм

Для цитирования: Татарина Т. Л., Чэнь Яньшу. Традиционная музыкальная драма *наньмутэ* китайской провинции Ганьсу // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 44–49. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.006>

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

Nanmute traditional musical drama of the Chinese province of Gansu

Tatarinova Tatiana L.¹, Chen Yanshu²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: demestvo@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0978-2454>

² E-mail: 1048080980@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1350-1742>

Abstract. The article deals with a synthetic form of folk art in the Chinese province of Gansu — Tibetan musical drama, or traditional opera Nanmute. The work traces the degree of research of the issue in Russian and Chinese science, the history of the emergence, development and dissemination of traditional opera in Tibet, and identifies related phenomena that prepared the formation of this new type. These are the operas of *adzilamu*, *landa* (*xiannyuwu*), *lhamo*. In them the basic plots, types of heroes, their masks, the way of revealing the confrontation of good and evil were formed. Various genres that were included in the performances or influenced the original style of Nanmute are considered. Among them are Tibetan religious elements of worship — mantra and sutra, declamatory genres of *shosyun* and *daobai*, the sound of instruments *tunqin*, *tsyubingu*, cymbals, religious dance *tsiangmu*, folkloric in origin circular dances *zho*, *gozho*. The features of Beijing opera expressed in the stage realization, props, costumes, make-up, musical accompaniment and choreography are revealed. It is concluded that Tibetan folklore song and dance components and elements of shamanism make the style of Nanmute unique.

Keywords. Peking opera, Gansu, *zho*, *gozho*, Tibetan opera, nanmute, folklore, Buddhism, shamanism

For citation: Tatarinova T. L., Chen Yanshu. Nanmute traditional musical drama of the Chinese province of Gansu. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 44–49 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.006>

Провинция Ганьсу (甘肃) расположена на северо-западе Китая. Ее история связана с формированием Великого Шелкового и чайного путей, соединивших территории Китая, стран Азии и Европы, и строительством Великой китайской стены. Эти земли имеют сложный этногенез. Здесь проживает наибольшее, чем в других частях Китая, число национальных меньшинств, из которых доминируют тибетцы. Именно в их среде появилась опера *наньмутэ*.

Приступая к изучению этого явления, авторы статьи ознакомились с некоторыми российскими источниками, касавшимися других региональных видов этого искусства [1]. У китайских авторов была почерпнута информация о *наньмутэ* о танцевальной культуре *наньмутэ*, пении и игре актеров, о связях с пекинской оперой пишут Ли Юнь (李云) [2] и Ли На (李娜) [3], о *наньмутэ* в районе Амдо сообщает Чэнь Фэй (陈飞) [4]. Однако в их работах не проводится анализ музыкального материала, не говорится о связи с религиозными корнями, что позволяет авторам углубиться в указанные вопросы.

В августе 2023 года состоялась экспедиция Чэнь Яньшу в деревню Синьси (新寺) Тибетского автономного округа Ганьнань. Здесь произошло ее знакомство с жителем деревни Няньцуйхуцзя (娘去乎加) и тибетским монахом Чэньлаем (陈来) из Красного храма, знающими *наньмутэ*. Ими были сообщены подробности о традиции игры, о местных сюжетах «Сонгцэн Гампо», «Принц Носан», «Адэламу», «Чизун Дэцзань», «Чжимэйгэндэн», сделаны записи спектаклей, которые ранее никем не описывались. Впоследствии был проанализирован состав номеров, выявлена структура спектаклей, что позволило расширить представления о *наньмутэ*.

Тибетская традиционная опера зародилась в Тибете в VIII веке, к XIV–XV векам приобрела основные черты жанра, а к XVIII — стала самостоятельным видом театрального искусства. На тибетском языке она называется *адзиламу* (阿吉拉姆), *ланда* (朗达), или *сяньнюйу* (仙女舞), что означает «танец небесной девы», и представляет собой новое относительно возраста китайской музыкальной культуры синтетическое искусство, основанное на музыке, поэзии, танце, песнях-сказах и драматической игре. В Ганьсу есть другое название тибетской оперы — *наньмутэ*. В переводе с тибетского языка это означает «рассказывать истории». Спектакль *наньмутэ* представляет собой совокупность различных явлений традици-

онной тибетской культуры, включает в себя элементы мифологии, религии, истории, философии, этики, тибетской музыки, танцев, сказок, живописи, ваяния, народных обычаев и имеет непреходящую культурную ценность для этого региона.

Корни *наньмутэ* уходят к древним тибетским шаманским ритуалам, в которых обязательным атрибутом был танец, вводящий в транс, а также к церемониям религиозного содержания, проводившимся в буддийских монастырях в присутствии паломников. Известно, что с такими религиозными драмами во время праздников познакомился в своих поездках и смог их описать Николай Рерих. Мистерии игрались по распоряжению ламы самими монахами, которые переодевались в костюмы и маски, чтобы рассказать об истории и буддийском учении. Подобные мистерии имели место и в Европе. Их цель — доведение сути религиозного учения до народа, установление контакта с духовным миром. Представления начинались с молитвенного ритуала и жертвенного подношения духам. Чтение молитв присутствовало в самой драме и сопровождалось звучанием огромных труб *тунцин* (筒钦), раковин и ударных инструментов [5].

В самом Тибете известен прототип *наньмутэ* — опера *лхамо* (阿吉拉姆). Она зародилась в XIV веке в местечке Чушул (曲水) и представляла собой религиозную мистерию для восхваления Будды, получая по мере возрастания популярности в народе признаки бытовых жанров (песен и танцев, мифов и сказок). Первая труппа, организованная ламой Тхантонгом Гьялпо (唐东杰布), исполняла песни, прославляющие учение Будды. В качестве платы зрители приносили железные цепи для строительства горных мостов. Герои оперы *лхамо* — тибетские правители, противостоящие им злые персонажи, божества, небесные девы дакини, оракулы и мудрецы [6]. Указанные признаки можно найти и в тибетской опере, бытующей в Ганьсу.

Формирование *наньмутэ* началось в секте тибетского буддизма *гелугпа*, которая в настоящее время располагается в монастыре Лабранг (拉卜楞寺, *Лабулэнсы*) в Тибетском автономном округе Ганьнань провинции Ганьсу. Монастырь Лабранг был построен в XVIII веке как религиозный, политический и культурный центр тибетского региона Амдо. Основание монастыря способствовало созданию *наньмутэ*. Буддийская литература и искусство монастыря, а также живое звучание народных жанров *гоцжо* (果卓, «песня с танцем»),

гуэрлу (古尔鲁, «песня с декламацией»), *даогэ* (道歌, «песня-напутствие»), *гээр* (格尔, «петь, исполнять»), *гэсарадяо* (格萨尔调, «мелодия о герое Гэсаре»), *сицундяо* (喜庆调, «праздничная песня»), *цянму* (羌姆, религиозный танец «пляска духов», по-другому *тяошэнь* (跳神)) оказались важны для появления оперы *наньмутэ*.

В 1946 году в монастыре Лабранг была официально представлена первая тибетская опера *наньмутэ* о первом правителе Тибета Сонгцэн Гампо (松赞干布), в которой роли исполняли монахи монастыря. Опера быстро распространилась в близлежащих монастырях в Сычуане (四川) и Цинхэе (青海) и стала жанром с местными региональными чертами.

С началом «культурной революции» религиозная деятельность в стране была приостановлена, монастыри были закрыты, монахи вернулись к мирской жизни, а выступления с *наньмутэ* были запрещены. Только с 1980-х годов этот вид тибетского театра возродился снова. Причинами для этого стали большая востребованность в религии и осуществленные в то время реформы открытости, способствовавшие возрождению и сохранению традиционной культуры.

Репертуар монастыря Хунцзяо, расположенного рядом с Лабрангом, с того времени включает несколько спектаклей: «Сонгцэн Гампо», «Дабба Даньбао» (达巴丹保, мифологическая фигура в школе буддизма *кадам*, персонаж из тибетских сказок), «Чжимэй Гэндэн» (智美更登, персонаж из сказок Будды, которые он рассказывал людям, передавая суть учения), «Ванцзы Носан» (мифологический персонаж).

Наньмутэ игралась прежде каждый год в течение седьмого месяца по лунному календарю, с 11 по 16 января, на тибетских фестивалях *маоланьмуце* (茂兰木节, «молитва о счастье, мире и здоровье»), проходящих в январе, *няннайце* (娘乃节, «фестиваль поста и молчания»), проводящемся в апреле, и *сянланце* (乡浪节, «сельский праздник»), характерном для июня. В настоящее время *наньмутэ* играют в ночь с 5 по 10-й день первого лунного месяца после встречи Нового года, что сближает его с новогодними танцами-обрядами *бадан* (巴当), *янгэ* (秧歌), *цзецзы* (节子舞).

Новый год является самым важным праздником для китайского народа, в том числе и для тибетцев. Утром первого дня Нового года в монастыре проходит пуджа (богослужение), во время которой читают священное писание, совершают паломнические подношения статуе Будды ради

получения от нее благодати. Статуя выставляется под открытым небом, рядом с ней организуются религиозный танец *цянму* для изгнания злых духов и молитвы об удаче в Новом году. Спектакль *наньмутэ* тоже входит в комплекс религиозных мероприятий.

В своем развитии этот вид театрального искусства испытал влияние пекинской оперы *цзинцзюй* (京剧). С 1928 года лама Ланцанхофо (琅仓活佛) из монастыря Лабранг в течение десяти лет ездил на зиму в Пекин для обучения у знаменитых исполнителей пекинской оперы — Мэй Ланьфана (梅兰芳), Шан Сяюня (尚小云), Ма Ляньляна (马连良). Он изучил классические произведения пекинской оперы, особенности исполнительского искусства в ней [7]. В итоге спектакль *наньмутэ* впитал из пекинской оперы: костюмы, антураж, сценический шаг и движения, в том числе жест *шуйсайю* (甩袖, «бросать рукава», подразумевающий использование длинных рукавов костюма для увеличения эмоционального воздействия), вращения, медленные и быстрые шаги, шаг назад и поворот по кругу, прыжки на одной ноге и приветствия с поворотом головы и другие характерные способы изображения персонажей.

Тибетские же танцы в *наньмутэ* имитируют некоторые движения людей и животных в соединении с особой эстетикой хореографии, в которой реализм танца сочетается с условностью. В итоге сложилось сценическое действо, содержание которого взято из жизни, но более изящно воплощено в постановке, а в результате специфического сплава местной и пекинской традиции родился особенный стиль хореографии представлений.

Музыка в пекинской опере основывается на устоявшихся формулах, связанных с типажам персонажей, действием. Существуют определенные правила и для создания инструментальных интерлюдий. Это есть и в *наньмутэ*, где персонажам свойственны особые мелодии, а музыку интерлюдий нельзя менять по своему усмотрению. Поскольку тибетская опера — искусство устное, ассоциативность музыки и образов способствует запоминанию материала.

Первоначально тибетская опера исполнялась на открытом пространстве. Затем под влиянием пекинских спектаклей задняя часть игровой площадки стала закрываться занавесом, меняющимся в соответствии с картинами. Появились реквизит, сцена, а над ней — навес. Костюмы в постановках *наньмутэ* также частично заимствованы из пекинской оперы (официальная одежда с изо-

бражением драконов, обувь на высокой подошве эпох Мин и Цин). В дополнение к традиционному реквизиту-оружию, тибетским лукам, стрелам, ножам и мечам в *наньмутэ* используется также унаследованный от пекинской оперы хлыст, означающий езду на лошади.

Музыка в *наньмутэ* — это пение и игра на инструментах. С народной традицией связано сольное исполнение, а также запев и следующий за ним припев небольшим составом. Совместное пение означает движение к самой захватывающей части. В процессе пения в опере любого сюжета добавляется множество припевок *хэйцзыцян* (嘿字腔, «язык междометий») и *чжунгу* (仲古, «старый, находящийся в середине»), которые готовят выход героя на сцену и встречаются только в тибетской опере. Ансамблевые припевки основаны на имитационном многоголосии. Исполнитель главной роли начинает, остальные вступают последовательно. В припевках присутствует ритмика, заимствованная из чтения священных текстов. Для нее характерно чередование короткой и долгой длительностей. Этот прием — одно из средств погружения в состояние транса.

Можно выделить несколько типов мелодий для характеристики героев или момента в сюжете. *Доэрдуньянда* (朵尔顿央达, «радостная мелодия, драгоценная, как сокровище») в унисонном звучании с пунктирными ритмами используется в сценах празднеств для создания эмоционального подъема. *Бэйгэдяо* (悲歌调, «грустная мелодия») поется медленно, печально, с носовыми призвуками в голосе в сценах расставания и плача. *Манидяо* (嘛呢调, «драгоценная мелодия»), называемая «мантрой лотоса», поется монахами в сценах моления. Тибетская *манидяо* отличается изощренной мелизматикой и ритмикой.

На *наньмутэ* оказывает влияние местный жанр *гээр* (格尔), или *цзэжю* (则柔, «петь, исполнять»), — сопровождаемая танцевальными движениями застольная песня, которую исполняют хором во время пира. Ее появление подчеркивает единение героев. А жанры *шосюн* (说雄, «декламировать, восхвалять») и *даобай* (道白, «декламировать») выполняют функцию рассказа, комментария к действию и связаны с богослужением.

Танцевальные номера в *наньмутэ* тесно взаимодействуют с фольклорной традицией Тибета, с шаманскими ритуалами. Один из таких круговых танцев — *чжо* (卓, «прыжок»), исполняемый под пение а *саррелла*. В нем мелкие движения — шаги, тряска тела, как в шаманской практике, или

размашистые — прыжки, махи ногами. Большое значение имеют танцы *гочжо* (果卓) и *гуэрлу* (古尔鲁). Метр их двухдольный, в ритмическом рисунке присутствуют синкопы и пунктиры. Сопровождающие круговые движения песни основаны на малозвучных ладах — тетрахордах. Под влиянием танца *цянму* из шаманских обрядов экзорцизма и богослужebной практики тибетского буддизма родились многие движения в хореографии *наньмутэ*. Танцуется *цянму* под аккомпанемент двадцати барабанов *цюйбингу* (曲柄鼓) с изогнутыми как лук колотушками, двадцати больших тарелок и двух *тунциней*. Танцоры скрывают свое лицо под масками.

В спектаклях тибетской оперы в Ганьсу применяются цирковые акробатические движения и трюки. Техника владения ими называется *жэ-цзэ* (热则, «горячий, энергичный»). Например, актер должен лечь на спину и вращать тело, создавая вихрь.

Инструментальная музыка в *наньмутэ* зависит от появления персонажа и сопровождает пение. Каждому инструменту свойственна своя символика. По мнению верующих, барабаны могут отгонять демонов, передавать голос Будды, предсказывать удачу, устанавливая близкие отношения с духом. Барабан ассоциируется с громом, а гром соответствует силе, разрушающей тьму. Тарелки соотносимы с молнией, которая символизирует энергию природы.

Репертуар, существующий в Ганьсу, устно хранят жители деревни Синьси и отчасти письменно — монахи монастыря Хунцзяо. Сюжеты спектаклей связаны с историей и мифологией, показывают борьбу с человеческими пороками, религиозную концепцию представлений о жизни и смерти, стремление к достижению идеального состояния в буддизме.

В результате традиционная тибетская опера *наньмутэ* имеет коннотации синтетического вида народного искусства Китая — музыкальной драмы, но, в то же время, соединяет в себе элементы тибетской религиозной мистерии и шаманского обряда, песенное и танцевальное искусство, музыкальную декламацию и акробатику. В систему сцен входят сольные, сольные с ансамблевым припевом, массовые эпизоды. Один из важных приемов — ритмизованное чтение сутр, встречающееся в декламационных эпизодах и молитвах. В хореографии и типах движения соединяются прыжки и круг из народных танцев, броски рук, вращения, медленные и быстрые шаги из

пекинской оперы, позы Будды со скульптурных изображений. Уникальным этот вид делает проникновение фольклорных тибетских элементов, которые не встречаются в других разновидностях китайской оперы.

Искусство *наньмутэ* живо и в настоящее время.

Список источников

1. Будаева Т. Б. Пекинская опера *цзинцзюй*: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.
2. Ли Юнь, Чжоу Цюаньгэнь. Устная нематериальная культура человечества — герои тибетской оперы. Ханчжоу: Чжэцзянское народное издательство, 2005. 209 с. (李云, 周泉根 人类口头与非物质文化遗产 — 藏戏).
3. Ли На. Ганьнаньская *наньмутэ*: дисс. ... магистра: Университет Ланьчжоу. Ланьчжоу, 2011. 54 с. (李娜:甘南南木特探析 (《兰州大学》2011年54页)).
4. Чэнь Фэй. Исследование тибетской музыки в районе Амдо: дисс. ... магистра: Северо-Западный национальностей университет. Ланьчжоу, 2016. 53 с. (陈飞:安多地区藏族音乐研究《西北民族大学》2016年53页).
5. Рерих Ю. Н. Тибетская драма. 1930-е // Вестник Ариаварты. 2002. № 2 (3). URL: <https://etikavomne.ru/trydu-rerihov/gn-rerih/nauchnue-statii/tibetskaya-drama> (дата обращения: 24.05.2024).
6. Фромэж А. Тибетская опера *лхамо*. URL: http://savetibet.ru/2010/12/24/lhamo_opera.html (дата обращения: 09.12.2024).
7. Санцзидунчжи. Создание *наньмутэ* «Амдо» // Исследование искусства Сицзана. 2007. № 2. С. 67–71. (桑吉东智:安多“南木特”剧种的形成 — 拉卜楞寺藏戏《西藏艺术研究》2007年第2期).

References

1. Budaeva, T. B. (2019), *Beijing Opera Jingju: music, actor and stage of the Chinese traditional theater*, Nestor-Istoriya, Moscow, St. Petersburg, Russia.
2. Li, Yun and Zhou, Quangen (2005), *The oral intangible culture of mankind — the heroes of the Tibetan opera*, Zhejiang People's Publishing House, Hangzhou, China.
3. Li, Na (2011), “Exploration of Gannan Nannut”: Master's Thesis, Lanzhou University, Lanzhou, China.
4. Chen, Fei (2016), “Research on Tibetan Music

in Amdo Region: Master's Thesis, Northwestern University of Nationalities, Lanzhou, China.

5. Roerich, Y. N. (2002), “*Tibetan drama. 1930s*”, *Bulletin of Ariavarta*, vol. 2 (3), available at: <https://etikavomne.ru/trydu-rerihov/gn-rerih/nauchnue-statii/tibetskaya-drama> (Accessed 24 May 2024).
6. Fromage, A. (2010), “The Tibetan opera Lhamo”, available at: http://savetibet.ru/2010/12/24/lhamo_opera.html (Accessed 09 December 2024).
7. Sangjidongzhi (2007), “The Formation of the “Nammut” Opera in Amdo” — Tibetan Opera in Labrang Monastery”, *Xizang Art Research*, [Xizang yishuyanjiu], no. 2, pp. 67-71.

Информация об авторах

Татарина Т. Л. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки
Чэнь Яньшу — соискатель кафедры теории музыки

Information about the authors

Tatarinova T. L. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory
Chen Yanshu — Postgraduate student of the Department of Music Theory

Вклад авторов

Татарина Т. Л. — редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Чэнь Яньшу — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии между ними конфликта интересов.

Contribution of the authors

Tatarinova T. L. — text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Russian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects.

Chen Yanshu — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and for-

matting the article), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 03.12.2024; одобрена после рецензирования 13.01.2025; принята к публикации 13.01.2025.

The article was submitted 03.12.2024; approved after reviewing 13.01.2025; accepted for publication 13.01.2025.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 1 (76). С. 50–57.

Actual problems of high musical education. 2025. No 1 (76). P. 50–57.

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.007

Рустем Яхин и другие выдающиеся современники: интервью с Эдуардом Трескиным

Шайхутдинов Рустам Раджапович¹, Сафина Лейла Раисовна²

^{1,2} Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке,
Москва, Россия

¹ E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3406-7620>

² E-mail: safina.leila@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5938-8271>

Аннотация. Интервью с Народным артистом Татарстана Эдуардом Германовичем Трескиным сосредоточено вокруг творческого сотрудничества с соотечественником музыканта, татарским композитором-пианистом Рустемом Яхиным. В ходе беседы Эдуард Германович делится воспоминаниями о ярких событиях своей творческой биографии, рассказывает о знаковых встречах с выдающимися современниками. В интервью затрагиваются вопросы о национальном своеобразии музыкально-исполнительского искусства, об отличительных особенностях татарской музыки и трудностях в ее исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: Э. Г. Трескин, Р. М. Яхин, исполнительство, вокальная музыка, татарская культура, национальное своеобразие

Для цитирования: Шайхутдинов Р. Р., Сафина Л. Р. Рустем Яхин и другие выдающиеся современники: интервью с Эдуардом Трескиным // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 50–57. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.007>

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Original article

Rustem Yakhin and other outstanding contemporaries: interview with Eduard Treskin

Shaykhutdinov Rustam R.¹, Safina Leila R.²

^{1,2} Moscow A. Schnittke State Music Institute,
Moscow, Russia

¹ E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3406-7620>

² E-mail: safina.leila@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5938-8271>

Abstract. The interview with the People's Artist of Tatarstan Eduard Germanovich Treskin is focused on creative cooperation with the musician's compatriot, Tatar composer-pianist Rustem Yakhin. In the course of the conversation Eduard Germanovich shares his memories of vivid events of his creative biography, tells about significant meetings with outstanding contemporaries. The interview touches on the national originality of musical performing art, the distinctive features of Tatar music and the difficulties in its performing interpretation.

Keywords: E. G. Treskin, R. M. Yakhin, performance, vocal music, Tatar culture, national originality

For citation: Shaykhutdinov R. R., Safina L. R. Rustem Yakhin and other outstanding contemporaries: interview with Eduard Treskin. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 50–57 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.007>

*В век физиков и лириков
Мы в шутку и всерьез
Ходили на свидания
С букетом алых роз.
(Д. Гренадер)*

Одним из своеобразных и значительных периодов в истории отечественной культуры являются 50–60-е годы XX века. В это время, называемое эпохой «оттепели», в советском обществе появляется новое поколение интеллигенции,

вошедшее в историю как поколение «шестидесятников» [1; 2]. Этот термин утвердился после выхода в журнале «Юность» в декабре 1960 года статьи критика С. Б. Рассадина, в которой автор провел аналогию поколения писателей конца 1950-х годов с демократической интеллигенцией 1860-х годов, активно боровшейся с самодержавным строем, инертностью, духовным спадом [3, с. 569]. Это определение С. Б. Рассадина стало впоследствии названием целой эпохи и генера-

ции людей, которая противостояла тоталитарной политической системе, жесткой цензуре, критическому восприятию демократических начал. Емко и образно передает суть рассматриваемого явления высказывание яркого представителя этого поколения, поэта-шестидесятника Е. А. Евтушенко: «“Шестидесятники” — это поколение генетически предрасположенных к страху, но начавших его побеждать» [4, с. 7].

Одной из острых тем для дискуссий в тот период стал вопрос, что первостепенно для общества — наука или искусство. Этот спор возник между представителями двух взаимосвязанных, но разных сфер — научно-технической и гуманитарной. Первые обобщенно назывались «физиками», а вторые — «лириками». Своеобразной «иллюстрацией» этого спора, в чем-то типичной, в чем-то уникальной, является творчество одного из выразителей той эпохи — Эдуарда Германовича Трескина¹ [5].

Будущий солист российских и европейских оперных театров в свое время успешно окончил физический факультет Казанского государственного университета (1971), но еще во время учебы почувствовал непреодолимую тягу к музыке². Так, одновременно с математическим образованием он начал получать образование музыкальное: поступил в Казанскую консерваторию по классу вокала. Сразу после окончания консерватории (в 1973 году) певец погрузился в активную концертную деятельность, побывал в более чем девяносто четырех странах и пел не только на самых знаменитых концертных площадках мира, но и даже в Антарктиде.

Многие друзья и коллеги Эдуарда Трескина отзываются о нем как о человеке исключительной образованности. «Эдуард не только замечательный певец, он — замечательный мыслитель. Он, действительно, редкость — поющий интеллектуал», — так написал о своем друге поэт Евгений Евтушенко [6].

Благодаря многогранной деятельности Эдуард Трескин дружил и общался со многими выдающимися личностями своего времени. Отправной точкой нашего интервью послужило творческое сотрудничество с соотечественником музыканта, татарским композитором-пианистом Рустемом Яхиным. Вместе с тем в ходе беседы раскрываются интересные штрихи к портрету самого Эдуарда Германовича, касающиеся его художественно-эстетических взглядов, круга общения, ярких моментов творческой биографии.

Одной из примечательных тем беседы стал также вопрос о национальном своеобразии музыкально-исполнительского искусства. Будучи русским по национальности, Эдуард Трескин вырос и долгое время работал в Казани, в татарской среде, а затем — в Чехии, где близко познакомился с особенностями чешской культуры. Благодаря богатому опыту в постижении различных культурных традиций размышления Эдуарда Германовича относительно сложного вопроса «о национальном» являются для нас очень ценными и актуальными.

— *Эдуард Германович, у Вас очень интересная творческая судьба. Расскажите, пожалуйста, кто наиболее всего повлиял на Вас как на человека и артиста? Какие знаковые встречи, знакомства можете вспомнить?*

— Мне вообще в жизни везло на встречи с замечательными людьми. Например, посчастливилось встретиться с таким великим деятелем культуры и искусства, как Нияз Курамшевич Даутов³. Он был выдающимся просветителем. Меня назвали Эдуардом в честь его персонажа. В 1944 году на экранах страны вышел фильм «Сильва» по оперетте Имре Кальмана. Его посмотрели миллионы. И, казалось бы, в стране идет война, женщины ходят в ватниках, не хватает еды, и вдруг на экранах появляется этот фильм, где предстает великосветское общество во главе с красавцем Даутовым. И когда я родился, моя мама, которая смотрела этот фильм в семнадцатый раз, сказала отцу: «Иди, запиши его в честь Эдвина». Но записали Эдуардом. Я помню, мне потом жена говорила: «Этот человек должен сыграть роль в твоей жизни». И, действительно, Даутов приезжает в Казань в качестве главного режиссера и принимает меня в театр. Я становлюсь его учеником. В последние годы его жизни у нас уже были настоящие дружеские отношения. Я о нем писал — и художественную прозу, и статьи. После его смерти я уехал в Прагу. Однажды меня позвали на рождественский концерт. Этот концерт был под Веной. Там был ресторан, в котором бывали многие знаменитости. В залах ресторана висят портреты Карузо, Марии Каллас, Одри Хепберн, Рудольфа Нуреева, и я там тоже есть. Я там пел как-то «Очи черные». И вдруг входит женщина — высокая, в роскошной шубе, в бриллиантах. Я сразу понял, кто это такая. Это была девяностолетняя красавица Вера Кальман, вдова Имре Кальмана⁴. Она позвала меня за свой столик, я рассказал о фильме «Сильва», и она сказала: «Да... Имре плакал два раза в жизни. Первый раз, когда я его бросила и ушла к друго-

му, а второй раз, когда в освобожденном Будапеште демонстрировали советский фильм “Сильва”». Через пару лет я присутствовал на похоронах Веры Кальман, и там я увидел гроб Имре Кальмана. Видите, как замкнулся круг: меня назвали в честь героя Кальмана, потом меня пригласил к сотрудничеству его прототип, Нияз Даутов, а потом я встретился с вдовой Кальмана. У меня есть рассказ об этом, называется «Имя». Люди гораздо больше связаны друг с другом, чем это может показаться на первый взгляд.

Большое влияние на меня оказало общение с композиторами-современниками, из которых особенно хочу выделить Рустема Яхина и Серафима Туликова⁵. Оба были выдающимися мелодистами. У Серафима Туликова много патриотических песен. Я пел с ним в 1980 году в Ульяновске. Это был Выездной пленум Союза композиторов СССР, приуроченный к 110-летию со дня рождения Ленина. Накануне концерта Туликов спросил меня: «Вы знаете песню “Ленин всегда живой”»? Я ответил: «Конечно знаю, ее все знают». И мы пошли с Туликовым репетировать. Помню, как он заиграл на фортепиано: он был прекрасным пианистом, у него были невероятно «поющие» руки, и он очень хорошо чувствовал певца. Мы тогда с успехом выступили, и после выступления, в коридоре, ко мне с поздравлениями подходит широкоплечий человек. Это был Тихон Хренников. Спустя много лет мне жена сказала: «Тебе бы тогда ответить ему: “Тихон Николаевич, ведь я же с Вами мечтаю работать!”» (*смеется*).

Мне повезло так же общаться с Назибом Гаязовичем Жигановым⁶. Он был уникальным человеком. Он был интуитивист. Он «видел» людей. У Жиганова был большой масштаб мышления. Он первым заметил талант Хайдара Бигичева⁷. Хайдар приехал из деревни в Казань, и его случайно услышал Жиганов. И сразу сказал: «Взять».

Накануне смерти Жиганова в Уфе было концертное исполнение оперы «Джалиль»⁸. Партию Джалиля исполнял Хайдар Бигичев. И Фуат Мансуров, который присутствовал в зале, рассказывал мне: «Вы не представляете, какой это был фурор, какой был успех. Публика сошла с ума от счастья. Это был настоящий триумф Жиганова!». И в эту ночь Жиганов не проснулся. Дай бог так каждому умереть. А ведь он вырос в детдоме. И несмотря на это смог добиться таких высот.

— *Эдуард Германович, расскажите, пожалуйста, о Вашем знакомстве и общении с Рустемом Яхиным*⁹.

— Я познакомился с Рустемом Хаджиевичем еще будучи молодым человеком. Его все знали, любили, обожали. Рустем Хаджиевич был ярчайшим представителем элиты. Исключительно интеллигентный, светлый, светящийся человек. Конечно, Яхин — это особое имя в музыке, и тем более в татарской вокальной музыке. Я не знаю певца, который бы относился к нему равнодушно. Я вспоминаю случай: я был в гостях у Нияза Курамшевича Даутова, и ему позвонил Рустем Хаджиевич и сообщил о присвоении звания Народного артиста СССР¹⁰. И Даутов сказал: «Ну, Рустем, ты давно этого звания достоин, ты давно вышел за рамки республики».

— *Удавалось ли вам музицировать вместе?*

— Да, мне повезло, я с ним пел однажды, под его аккомпанемент. Это было на юбилее Первой музыкальной школы имени Чайковского, которую закончил сам Яхин, а также София Губайдулина, Рауф Белялов, Михаил Плетнев. Я тоже закончил эту школу. Мы исполнили романс «В душе весна», я пел его на русском языке (*напеваает*). Чудесный, радостный, от этой музыки хочется жить.

Также у меня есть запись его романса на виниле, не помню название (*напеваает*)¹¹. Это было очень импровизационно. Мы с Рустемом Хаджиевичем очень быстро нашли общий язык.

Рустем Хаджиевич говорил, что он хочет писать романсы на современную, высокую поэзию. Я ему сначала предлагал стихи моей жены Галины Свинцовой¹² — она известная поэтесса. Потом разговор зашел о стихах Евтушенко. А мы с Евтушенко были близкими друзьями, дружили целых сорок восемь лет. Яхин с восторгом откликнулся на эту идею, но в то время было трудно достать сборники его стихов. А у меня было много его сборников, и я дал Рустему Хаджиевичу двухтомник с автографом автора. Рустем Хаджиевич уже было что-то выбрал, но потом я уехал [в Чехию. — Л.С.], а Рустем Хаджиевич заболел. В последний раз мы с ним увиделись в больнице, где он лежал. Потом я уехал, и его не стало. И этот двухтомник остался где-то в архивах Яхина. Вот такая интересная судьба...

Рустем Хаджиевич хорошо понимал природу вокала. Есть великие композиторы. Например, Чайковский. Но я не могу сказать, что он очень понимал вокальную природу. Не случайно многие говорят, что Чайковского петь неудобно. Потому что он шел от инструментального начала, у него было симфоническое мышление. Говоря же о понимании вокального удобства — это

у него не так было развито. А Рустем Хаджиевич — он чувствовал. И с ним было очень удобно петь. Он знал, как дышать с певцом. Он не «гнал» свой темп, не подавлял солиста, это был настоящий дуэт. И он очень удобно писал.

— **Как Вы думаете, почему Рустем Хаджиевич не посвятил себя сольной карьере? Ведь он был замечательным пианистом.**

— Потому что на это нужно время, а Яхин ушел в сочинительство. Может быть, у него и было стремление выступать, но тогда он должен был поумерить свою композиторскую деятельность, а он этого не хотел.

— **Как Вы думаете, возможно ли превращение национальных черт в исполнительстве? Есть ли какие-то нюансы, особенности, которые выделяют вокалиста, воспитанного в татарской среде, от вокалиста европейского склада, который не знаком с этим большим пластом народного искусства?**

— Я думаю, да. Прежде всего, это генетическое наследие пентатоники. Пентатоника, на мой взгляд — это самый устойчивый лад в мире. Несмотря на то, что это очень древний лад, он еще не открыт по-настоящему для мира, хотя присутствует практически везде. Пентатоника — лад, который еще раскроет свои возможности, повлияет на музыку.

Говоря о татарской музыке, нельзя обойтись без слова «моң»¹³. Конечно, любая музыка это подразумевает. Но в татарской музыке это нечто особенное. Конечно, есть понятие «мелизмы», которое присутствует в музыке многих национальных культур. Но, все-таки в татарских народных песнях мелизмы имеют особое значение. Знаете, я сейчас сразу перекину «мостик». Об этом никто не писал. А я думаю, что это достойно, чтобы этим заняться. Возьмем искусство Шаляпина. Вот как поет Шаляпин? (*напеваает песню «Ой ты, ноченька»*). В оригинале написано ведь не так, как он поет. Это же моң, что-то очень близкое! А Шаляпин рос в Казани. Какую музыку он слушал? Русскую и татарскую. Он вырос среди этой музыки, он был пропитан ею. И у него это в исполнении русских народных песен проявилось как ни у кого. Ни один русский певец не поет народные песни так, как Шаляпин. Мелизматические распевы, которые он сочинял, добавлял при исполнении русских песен — это неотъемлемый элемент именно татарской народной музыки, которую Шаляпин воспринял на генетическом уровне, находясь в татарской среде. Нас воспитывали,

что на человека влияет народ. Но не на всякого он влияет. Надо быть восприимчивым. Шаляпин был восприимчивым.

— **Как Вы думаете, почему Яхин сосредоточился на камерной музыке?**

— Я думаю, это склад души такой. Внутренняя поэтика определяет масштаб. Есть такое понятие — лабильность. Мой консерваторский друг, который изучал это явление, сказал мне однажды, что у меня высокая лабильность и, как следствие, тяготение к камерным формам. А я об этом никогда не думал, я хотел в опере петь. Он говорит: «Ты в опере можешь петь, но крупная форма — это не твое. Это природа психики такая». И хотя я всю жизнь пропел в опере, спустя много лет понял, что он был прав.

Приведу один интересный случай. На одном Шаляпинском фестивале¹⁴ пел знаменитый бас Александр Ведерников. Однажды я зашел в зал театра (там шла опера «Русалка»), а там сидит Александр Ведерников. Он спрашивает: «А вы что, ходите слушать оперные спектакли?». Я удивился этому вопросу, а он говорит: «Я-то пришел послушать коллегу, Борисенко¹⁵. А вы-то что? Я-то оперу ненавижу». Я подумал, что это у него шутка такая, ирония. Но потом понял, что он, наверно, сказал правду. Может, опера — это не его жанр? Но где еще с таким большим голосом реализоваться? В филармонии — невозможно. И он, конечно, пошел в оперу.

Или, например, вспоминаю Рената Ибрагимова¹⁶. На самом деле, его настоящего голоса никто не знает. Я знаю. У него был несравненный по красоте тембр. Но в восемнадцать лет он заболел, и голос пропал. Его вылечила моя будущая теща. Но в голосе осталась небольшая «трещина». Голос перестал лететь. Но это не помешало ему стать выдающимся певцом. Он мог бы петь в опере. Но его затащило в эстраду. Это совершенно разные манеры. Ведь и камерную музыку могут петь далеко не все. Кстати, это очень тонкий вопрос. Например, я всегда думал, что Елена Образцова не близка к камерной музыке. В ее голосе есть нотка металла. Но однажды я услышал ее живую. Она выступала с Важей Чачавой (в Казани, в зале Сайдашева), пела старинные романсы. Я был очарован ее исполнением!

А у Яхина, конечно, было явное тяготение к камерной музыке, и шло оно именно от его психики, от эмоциональной фактуры.

— **Да, и кстати, многие современники отмечали его интровертность.**

— Как человек он был невероятно тонкий, мягкий. Ему хотелось тишины. Он не был человеком деятельным, ему не хотелось быть в центре внимания.

— ***Исполняли ли Вы музыку Яхина за рубежом?***

— Нет, Яхина не исполнял. Исполнял Сайдашева¹⁷, романс «Ядран дингез» [рус. «Адриатическое море». — Л.С.]. У меня был очень интересный случай в жизни, который очень вовремя мне подвернулся. Я пять лет провел в море, на круизном судне, работал там артистом. Однажды мы доплыли до самой Антарктиды, и там я исполнил татарскую народную музыку: «Ай, былбылым» и другие песни.

— ***Чем для Вас наиболее ценна музыка Яхина?***

— В песнях Рустема Хаджиевича наблюдается удивительное слияние — татарского народного и привнесенного из мировой музыки. Как у Чайковского. Имя Яхина нельзя ограничивать рамками «татарского композитора». Он не татарский композитор, он композитор милостью Божьей. Татарские корни его напитали, а его образование и талант сделали его таким, каким он стал.

— ***Вы долгое время проработали в Чехии. По Вашим наблюдениям, есть ли у чехов сложности в понимании и исполнении русской музыки?***

— Здесь дело в языке. Потому что язык, как и музыка, определяет фразировку. Приведу такой пример: в Пражской национальной опере идет «Борис Годунов». Одну из партий поет русский певец — у него все понятно. Другую партию поет белорус — у него тоже все понятно, потому что он знает русский язык как свой родной. А третью партию поет чех — он старается, но что-то есть другое, неорганичное для русской музыки.

— ***А что это — что-то другое? Можете сформулировать?***

— Есть особенности исполнения русской музыки, которые понятны только русским исполнителям. Прежде всего, это касается эмоциональной сферы: особой задушевности и глубины чувств, правдивости интонации. Хотя бывают и исключения, когда иностранцы очень органично исполняют русскую музыку. Однажды я был на юбилейном концерте Ливайна. Там пела одна пара — она испаноязычная, а он американец. Они пели заключительную сцену из «Евгения Онегина». Это было блестяще! С таким пониманием вокала, с таким чувством и накалом! Или, напри-

мер, Шаляпин. Он исполнял итальянскую музыку так, как итальянцам и не снилось!

Хочу вспомнить еще один интересный опыт исполнения русской музыки в Чехии. Я ставил там оперу «Евгений Онегин». Это можно назвать музыкально-литературной композицией, то есть я включил в оперу еще и чтение стихов: восемнадцать страниц произведения Пушкина, которых нет в опере. Кстати сказать, этого очень не хватает в опере. Петр Ильич не зря назвал оперу «сценами». Там есть такие фрагменты, которые «свинчивают» оперу. Мне встретился в Праге Аронзон¹⁸, знаток Пушкина. Он когда услышал, сказал: «Как это интересно! Мне, как и Набокову, всегда не хватало в опере этого пушкинского стихотворного “ветра”».

Это была моя задумка. На сцене минимальные декорации и большой экран-проектор. Я выходил в образе Пушкина и между музыкальными номерами читал стихи. У меня не было хора, но я заменял его записями. А на другом конце сцены сидела Татьяна, читала письмо Онегину. И в этот момент я преображаюсь: откладываю микрофон и становлюсь Онегиным, пою. А публика же этого не ожидает.

Однажды мы ставили этот спектакль в одном из городов Чехии. И там, по рассказу моей жены, была одна чешка, которая, услышав русскую речь, начала ругаться, мол, «я ничего не понимаю на русском». Я уже предвидел такие вещи. Поэтому письмо Татьяны читалось на чешском языке, так же, как и письмо Онегина. Таким же образом я хочу сделать в Казани: чтобы письма Татьяны и Онегина читались на татарском языке. Это было бы очень здорово!

— ***А Вы сталкиваетесь с какими-либо трудностями при исполнении татарской музыки?***

— Трудностей нет. Мне татарская музыка очень близка, потому что я родился в Казани. И хотя меня в детстве не воспитывали в приближенности к татарскому языку, но, когда я возвращался в Казань, приезжал на вокзал, там громко звучала татарская музыка. И я сразу понимал, что я на родине, что это свое. Вот есть понятие — «свое». Я пел в татарской опере: исполнял партии в опере «Алтынчеч» [«Златоволосая». — Л.С.]. Жиганова и в опере Хуснуллы Валиуллина «Самат». Как потом отзывались слушатели, акцента слышно не было. И пел «Адриатическое море» Сайдашева. Мне нравятся некоторые особенности татарского языка. Например, звук «ә». Это

звук, который выводит гласную вперед и создает резонанс.

— **Как Вы оцениваете современное состояние татарской культуры?**

— Сейчас наблюдается взлет. На мировых сценах можно услышать целый ряд татар-вокалистов: Альбина Шагимуратова, Аида Гарифуллина, Альбина Латипова, Ильдар Абдразаков. Много хороших певцов. Исторически так сложилось, что татарам удалось сберечь свой фольклор. И именно фольклор в сочетании с языком дал татарским певцам возможность освоить нечто особенное, неповторимое. Надеюсь, что татарская культура будет и дальше процветать и профессионально расти.

— **В заключение беседы хочу спросить: что для Вас музыка?**

— Дело в том, что мы до конца не знаем, что такое музыка. Это что-то космическое. Вы, наверное, знаете, что звезды и планеты имеют свои голоса и тональности. Вибрациями пронизано все. Когда ты занимаешься вокалом, дивишься тому, что не знал этого раньше. Особенно, когда преподаешь. Говорят, что певцу нужно две жизни: одна — чтобы учиться, а другая — чтобы петь. Но для меня большое счастье, что я по сей день имею возможность и силы петь.

Примечания

¹ Эдуард Трескин — певец, режиссер, писатель, Народный артист Татарстана (1987). В 1974–1976 гг. — солист Татарской государственной филармонии. С 1976 года — солист Татарского академического государственного театра оперы и балета им. М. Джалиля, с 1992 года — солист Государственной оперы Праги и Национального театра Чехии.

² Интересно, что несколькими десятилетиями ранее, в 1958 году, Казанский университет (исторический факультет) окончила Светлана Назибовна Жиганова (1936–1998) — певица (меццо-сопрано), педагог, заслуженный деятель искусств ТАССР (1979 г.), дочь Н. Г. Жиганова. После окончания университета Светлана Назибовна поступила на вокальный факультет Казанской консерватории, став впоследствии профессором кафедры оперной подготовки.

³ Нияз Курамшевич Даутов (1913–1986) — оперный певец, театральный режиссер, педагог. Народный артист РСФСР (1957), лауреат Республиканской премии имени Габдуллы Тукая (1958).

⁴ Вера Кальман (урожденная Мария Мендель-

сонс) (1907–1999) — австрийская актриса, писательница. Родилась в еврейской семье в Перми, после революции вместе с матерью эмигрировала из России. Жили в Бухаресте, затем в Вене. После эмиграции изменила свое имя и фамилию, стала называться Верой Макинской. Как актриса Вера Кальман известна своими ролями в фильмах «Пэ-рис Актуэль» (1966), «Цвишенмахлзайт» (1963) и «В. И. П.-Шаукель» (1971). Также она сыграла статистку в немом классическом фильме Фрица Ланга «Метрополис».

⁵ Серафим Сергеевич Туликов (1912–2004) — советский и российский композитор, пианист. Народный артист СССР (1984). Известен, главным образом, как автор свыше 470 песен.

⁶ Назиб Гаязович Жиганов (1911–1988) — выдающийся советский татарский композитор, педагог, общественный деятель. Народный артист СССР (1957), Герой Социалистического Труда (1981).

⁷ Хайдар Аббясович Бигичев (1949–1998) — певец (драматический тенор), солист Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля. Народный артист Татарской АССР (1980), заслуженный артист РСФСР (1986), лауреат Государственной премии Татарской АССР имени Габдуллы Тукая (1984).

⁸ Исполнение оперы (в новой редакции) состоялось 1 июня 1988 года в рамках Дней литературы и искусства ТАССР в Башкирии.

⁹ Рустем Мухаметхазеевич Яхин (1921–1993) — татарский композитор, пианист, педагог. Народный артист СССР (1986). Заслуженный деятель искусств Татарской АССР (1964).

¹⁰ Это звание было присвоено Р. М. Яхину в 1986 году.

¹¹ Речь идет о романсе «Встреча невесты», который был записан Р. М. Яхиным и Э. Г. Трескиным в 1988 году.

¹² Галина Викторовна Свинцова (род. 1947) — журналист, поэт, переводчик.

¹³ «Моң» — это непере译имое понятие, отражающее национальную особенность татар, мировосприятие, присущее только этому народу. Передает тоску, печаль, лиризм, меланхолическое состояние души.

¹⁴ Международный оперный фестиваль имени Ф. И. Шаляпина (Шаляпинский фестиваль) — ежегодный международный музыкальный фестиваль в Казани. Один из старейших в стране, проводится с 1982 года на сцене Татарского академического государственного театра оперы и балета

им. Мусы Джалиля.

¹⁵ Петр Владимирович Борисенко (род. 1975) — российский актер оперетты и певец (тенор), Заслуженный артист России, солист Московского театра оперетты.

¹⁶ Ренат Исламович Ибрагимов (1947–2022) — советский и российский эстрадный певец (бас-баритон), актер, композитор, продюсер, кинорежиссер.

¹⁷ Салих Замалетдинович Сайдашев (1900–1954) — татарский композитор, один из основоположников татарской профессиональной музыки. Народный артист Татарской АССР.

¹⁸ Леонид Львович Аронзон (1939–1970) — русский поэт. Один из лидеров поэзии ленинградского андеграунда 1960-х годов.

Список источников

1. Беляева К. С. Феномен россиян – «Шестидесятников»: попытка идентификации // Вестник МГУКИ. 2015. № 3 (65). С. 65–71.
2. Игнатова М. П. «Физики» и «Лирики»: две культуры вчера и сегодня // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2015. № 3. С. 17–20.
3. Орлов А. С., Георгиева Н. Г., Георгиев В. А. Исторический словарь. 2-е изд. М.: Проспект, 2012. 591 с.
4. Евтushenko Е. А. Волчий паспорт. М.: Вагриус, 1998. 574 с.
5. Эдуард Трескин. От физики до лирики один шаг. URL: <https://kpfu.ru/news/analitika/eduard-treskin-ot-fiziki-do-liriki-odin-shag-73287.html> (дата обращения: 16.02.2025).
6. Поющий интеллектуал Эдуард Трескин. URL: <https://proza.ru/2024/06/28/1184> (дата обращения: 16.02.2025).

References

1. Belyaeva, K. S. (2015), “The phenomenon of Russians – “Sixties”: an attempt at identification”, *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 3 (65), pp. 65–71.
2. Ignatova, M. P. (2015), “‘Physics’ and ‘Lyrics’: two cultures yesterday and today”, *Izvestiya of Saratov University. Philosophy. Psychology. Pedagogy*, no. 3, pp. 17–20.
3. Orlov, A. S. and Georgieva, N. G. and Georgiev, V. A. (2012), *Istoricheskij slovar'* [Historical Dictionary], 2nd ed., Prospekt, Moscow, Russia.

4. Evtushenko, E. A. (1998), *Volchij passport* [Wolf passport], Vagrius, Moscow, Russia.
5. Treskin, E. (2014), “One step from physics to lyrics”, available at: <https://kpfu.ru/news/analitika/eduard-treskin-ot-fiziki-do-liriki-odin-shag-73287.html> (Accessed 16 February 2025).
6. “The singing intellectual Eduard Treskin” (2016), available at: <https://proza.ru/2024/06/28/1184> (Accessed 16 February 2025).

Информация об авторах

Шайхутдинов Р. Р. — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой фортепианного искусства, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

Сафина Л. Р. — лауреат всероссийских и международных конкурсов, концертмейстер секции концертмейстерского мастерства

Information about authors

Shaykhutdinov R. R. — Candidate of Art History, Head of the Piano Art Department, Professor, Honored Artist of the Republic of Bashkortostan

Safina L. R. — laureate of national and international competitions, concertmaster of the Concertmaster section

Вклад авторов

Шайхутдинов Р. Р. — разработка концепции исследования, формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции, проведение исследования, проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных, написание текста, утверждение окончательного варианта статьи.

Сафина Л. Р. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Shaykhutdinov R. R. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence,

analyzing and interpreting the data obtained), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Safina L. R. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments of

intellectual content), approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 16.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 16.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.008

Диалог музыки и поэзии в архитектонике культуры: идеи Канта и их значение в современном гуманитарном дискурсе

Сиднева Татьяна Борисовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Ниžний Новгород, Россия

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Аннотация. Статья посвящена обоснованию актуальности философии искусства Иммануила Канта. Для понимания сложных и полицентричных процессов, происходящих в современной культуре, идеи основоположника немецкой классической философии имеют важное методологическое значение. Определение поэзии и музыки, их диалога и особой роли в культуре, значимо не только для классической парадигмы искусства, но и является ключом для понимания актуальных процессов в современном художественном творчестве. В статье отмечен когнитивный парадокс: философ, который неоднократно подчеркивал, что «в поэтике он не специалист», интуитивно пророчествовал о непреходящем значении вымысла, «иллюзии», «игры», свободы и истины в художественном творчестве. Для изучения кантовской теории музыки, поэзии и синтеза искусств, в статье, наряду с «Критикой способности суждения», привлекается найденная Л. Н. Столовичем «Тартуская рукопись» Канта, еще ожидающая своего глубокого изучения.

Ключевые слова: Иммануил Кант, философия искусства, поэзия, музыка, синтез искусств

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Диалог музыки и поэзии в архитектонике культуры: идеи Канта и их значение в современном гуманитарном дискурсе // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 58–63. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.008>

Original article

Dialogue of music and poetry in the architectonics of culture: Kant's ideas and their significance in contemporary humanitarian discourse

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Abstract. The article is devoted to the substantiation of the relevance of Immanuel Kant's philosophy of art. To understand the complex and polycentric processes occurring in modern culture, the ideas of the founder of German classical philosophy have an important methodological significance. The definition of poetry and music, their dialog and special role in culture, is significant not only for the classical paradigm of art, but is also a key to understanding the actual processes in contemporary artistic culture. The article points out a cognitive paradox: the philosopher, who repeatedly emphasized that "he is not a specialist in poetics", intuitively prophesied about the enduring significance of fiction, "illusion", "play", freedom and truth in artistic creation. In order to study Kant's theory of music, poetry and synthesis of arts, the article, along with the "Critique of Judgment", attracts Kant's "Tartu Manuscript" found by L. Stolovich, which is still awaiting in-depth study.

Keywords: Immanuel Kant, philosophy of art, poetry, music, synthesis of arts

For citation: Sidneva T. B. Dialogue of music and poetry in the architectonics of culture: Kant's ideas and their significance in contemporary humanitarian discourse. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 58–63 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.008>

Прошедший 2024 год, среди других важных событий, ознаменован широким празднованием 300-летия со дня рождения основоположника немецкой классической философии Иммануила Канта (1724–1804). И международный Кантовский конгресс «Мировое понятие философии» в Калининграде, и многочисленные публикации,

посвященные рецепции его трудов, и дискуссии о его толковании метафизических, этических, эстетических проблем — всё это свидетельствует о масштабном влиянии философского наследия мыслителя на последующую интеллектуальную историю. Очевидно, что и сегодня «его идеи служат точкой опоры при решении как метафизи-

ческих вопросов, так и вполне прагматических задач согласованного функционирования и развития общества» [1, с. 566]. Причем труды классика философии важны не только как «хрестоматия» или школа мышления. Их актуальность в беспрецедентно многополярном и динамично меняющемся мире, ситуации множественности позиций и мнений, столкновении различных «логик» заключается в «настройке» понятийного инструментария» [1, с. 571] в разных сферах гуманитарного знания. Суждения И. Канта об эстетическом чувстве, о специфике искусства (в его сравнении с природой, ремеслом, наукой), о гении и свободе творчества находятся в этом русле обретения новой актуальности.

Определив антропологические и психологические основания «вненаучного» познания, Иммануил Кант показал, что истина не ангажирована исключительно наукой. В русле его размышлений о когнитивных ресурсах человека дано обоснование того, что во вненаучных формах знания «есть свои истины, существенно отличающиеся от научных по критериям доказательности и проверяемости, по формам достоверности, но не в меньшей степени, чем научные, претендующие на необходимость и общезначимость» [2, с. 6]. Философ открыл широкие горизонты нового понимания эстетического сознания в его всеобщности и субъективности, априорности и логической неформулируемости. Естественным и закономерным в контексте кантовской философской системы стало принципиально новое толкование гения и гениальности. Благодаря «смещению» центра внимания философа на субъект, происходит существенное обновление понимания искусства. Удивительно, что при очевидной спорности и даже откровенной наивности некоторых тезисов о художественном (и более всего музыкальном) творчестве Кант дает penetrating и смелые для своего времени характеристики каждого вида изящного искусства. При этом, характеризуя особенности поэзии, музыки, живописи, театра, Кант впервые в истории формулирует единые принципы классификации искусства как системы видов.

О мощной силе влияния Канта на художественную практику и философию искусства во все последующие периоды интеллектуальной жизни написано много и хорошо. Его трудами зачитывались и бунтари-экспериментаторы, и охранители-традиционалисты, его «Критика способности суждения» была настольной книгой

для композиторов и поэтов — романтиков, модернистов, постмодернистов.

К концу XX столетия эстетические идеи Канта приобрели новую актуальность, став едва ли не самой популярной сферой интересов неклассической философии искусства.

Прежде всего в дискуссионное поле вовлечено определение эстетического, фокусирующего в себе, по Канту, незаинтересованное в практической цели, логически необосновываемое «любование» предметом. Как исконно присущая природе человека рефлексивная способность суждения, *эстетическое* (чувство, переживание, вкус) сегодня находится во власти метаморфоз.

Одной из характерных примет нашего времени является так называемая «эстетизация» культуры. Эстетическое становится доминантой, императивом, определяющим значимость природной среды, мира вещей, личностных качеств человека. Характеризуя современную цивилизацию, Жан Бодрийяр ставит точный диагноз: «Закон, который нам навязан, есть закон смешения жанров. Все сексуально, все политично, все эстетично» [3, с. 16]. И действительно, красота незаметно вытесняет иные ценности современной цивилизации. Привлекательная дизайнерская упаковка нередко снижает внимание к полезным свойствам продуктов питания, «раскрученность» брэндовой марки производителя подменяет качество предметов быта, пластические манипуляции имитируют молодость и телесное здоровье, даже «мораль становится эстетикой и косметикой поведения человека» (Ив Мишо) и т.д. В ситуации подмен и имитаций кантовское толкование эстетического оказывается жизненно необходимым. Понятие «эстетизация культуры» прочно укоренилось в современном лексиконе, однако произошло забвение его классического определения и в самом эстетическом устраняется не только идея гармонизации внешнего и внутреннего, но и отмеченная Кантом «целесообразность без цели», незаинтересованность удовольствия, что и позволяло видеть в эстетическом творчестве высшее проявление антиутилитарного отношения к действительности. «Целесообразность без цели» превращается в реальную целесообразность, обнаруживая сугубо утилитарные смыслы. Эстетизация охватывает буквально все сферы жизни и приобретает всеобщий характер. Именно в этой ситуации изменяет свои задачи искусство. Оно, как отмечает Ж. Бодрийяр, «растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетиза-

ции повседневной жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности» [3, с. 20].

В «Критике способности суждения» Кант много размышляет о «всеобщей сообщаемости удовольствия» [2, с. 236] как атрибуте эстетического и подчеркивает, что «удовольствие должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии» [2, с. 236–237]. Это поистине пророческое утверждение имеет важнейшую значимость для понимания смысла искусства, которое, согласно позиции философа-классика, хотя и целесообразно «без цели», но «содействует культуре способностей души для общения между людьми» [2, с. 236]. Надеясь искусство высокими полномочиями, Иммануил Кант в своей теории гения последовательно доказывает возможность проявления гениальности только в искусстве (оригинальность, способность создавать правила, невозможность объяснения процесса создания произведения). Хотя это утверждение в среде ученых в разные времена и вызывало возражения своей категоричностью, оно было подхвачено и возведено на пьедестал немецкими романтиками и далее воспринималось как аксиома. Давая дефиниции гения и гениальности на страницах третьей «Критики», Кант, по сути, открывает широкую магистраль изучения этой сложнейшей проблемы философами, культурологами, психологами (от А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Н. Бердяева, М. Хайдеггера — до Ю. Лотмана, Н. Бехтеревой, И. Бесковой, Т. Черниговской и др.).

Ключевые особенности художественного мышления (обостренное чувствование границы реального и идеального, материального и духовного, общего и индивидуального, установка на постижение сокрытости-открытости истины бытия, интимное переживание событий мира и т.д.) и сегодня остаются притягательным для исследования средоточием тайны и эвристической открытости культуры.

Иммануил Кант, выстраивая иерархическую систему искусств, очевидное предпочтение отдает поэзии. Первое место поэзии, в его интерпретации, обусловлено прежде всего тем, что «почти полностью обязана своим происхождением гению и меньше всего руководствуется примерами и предписаниями» [2, с. 254]. Поэзия превосходит другие искусства в соединении свободы воображения и богатства мыслей, чувственного и сверх-

чувственного начал и тем самым более других искусств «укрепляет душу». Высшее проявление в поэзии находит серьезность игры: она «играет видимостью, создаваемой по своему усмотрению, не прибегая к обману» [2, с. 255].

Для понимания уникальной проницательности Иммануила Канта в толковании поэзии чрезвычайный интерес представляет принадлежащая его перу рукопись, которая случайно была обнаружена в библиотеке Тартусского университета в 1984 году выдающимся российским философом Л. Н. Столовичем. Рукопись датирована 1777 годом, она представляла собой отзыв оппонента на латинском языке на «Филологическо-поэтическую диссертацию об общих принципах вымысла» некоего «достопадного, высокоуважаемого, превосходнейшего, наипросвещеннейшего мужа» (определение Канта [5, с. 55]) — Иоганна Готтлиба Крейцфельда. Отметив, что «в поэтике он не специалист» [5, с. 53], оппонент замечает, что Крейцфельд «в своей диссертации сам проводит ручейки философов на свои поля» [5, с. 53]. И далее: «Я обвиняю автора диссертации в том, что он со своим серпом пошел на чужое поле, а именно: он должен был выступать на обозначенную тему как поэт, но неожиданно сыграл роль философа». Кант формулирует проблему диссертации Крейцфельда так: «...об обманах чувств и их влиянии на искусство и обычное человеческое познание» [5, с. 57].

Диссертация, в которой Крейцфельд «определяет обманы чувств как лучшую кладовую искусства поэзии» [5, с. 58], по мнению Канта отражает полное непонимание сущности этого искусства. Оппонент утверждает, что поэзия «проистекает из другого источника». Здесь Кант затрагивает одну из сложнейших проблем отношения художественного и философского дискурса и обвиняет диссертанта в непонимании различия позиций и предназначений: «философ, которого обманывают чувства, конечно же не философ» [5, с. 58]). Поэт, напротив, «сам обманывает иллюзиями чувств» [5, с. 58]. В то же время вымысел поэта принципиально отличен от «искусности обманщиков», видимость, которой он искусно владеет «возбуждает душу и оживляет ее».

Поэт не обманывает нас, создавая образы людей, событий и ситуаций, которых никогда не существовало. Он не обманывает нас, потому что не выдает вымысел за реальность. «Но ведь слезы, порожденные вымыслом, — настоящие слезы!» [5, с. 58].

В отзыве на диссертацию Кант формулирует высокий смысл искусства поэзии: «Через эту видимость создатель ее не вводит в обман легковверных, а выражает истину, облаченную видимостью. Эта видимость не затемняет внутренний образ истины, которая предстает перед взором украшенной, и не вводит в заблуждение неопытных и доверчивых притворством и надувательством, а, используя проницательность чувств, выводит на сцену сухую и бесцветную истину, наполняя ее красками чувств» [5, с. 55]. В этом оппонентском отзыве, казалось бы, частном случае научной деятельности, Кант формулирует высокое предназначение поэзии, ее фантазийной свободы, основанной на игре вымысла и иллюзии, и — одновременно — ее непосредственного отношения к истине.

По родству силы «возбуждения и душевного волнения» [2, с. 256], по прочности и многообразию связей с поэзией вслед за ней идет музыка. Кант, при выдающихся по проницательности и глубине эстетических прозрениях, все же о музыке оставил спорные и наивные (даже для дилетанта) суждения о музыке. «Закрытыми» для него оказались сложные духовные смыслы музыки, ее философичность, уникальная власть над человеком (воздействующая не только на слух, но и на организм в целом!), специфическая предрасположенность к диалогу с другими искусствами. Его одновременно утомляет в музыке и повторяемость, и ее преходящий временной характер. В пении птиц он находит больше свободы и пользы для воспитания эстетического вкуса, чем в человеческом пении. По свидетельству современников, «шумную военную музыку он предпочитал всякой иной» (Цит. по: [4, с. 75]), она приводила его в неопишуемый восторг. При этом на страницах «Критики способности суждения» философ замечает, что музыке не хватает «вежливости, поскольку она <...> распространяет свое влияние дальше, чем требуется (на соседей)» [2, с. 257], он обвиняет музыку в навязчивости, в ущемлении свободы других.

Признавая силу чувственного воздействия музыки на человека, Кант замечает, что «по суду разума она имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство» [2, с. 256], он не видит в ней определенности эстетической идеи. Чистая «игра изящных ощущений» — музыка полезна, по его представлению, только тем, что может быть «приятной».

Естественно, великий Кант, оставивший столь парадоксальные оценочные суждения о му-

зыке, не нуждается ни в оправдании, ни в защите или осуждении. Здесь важнее другое: выявить причину и таковых оценок, и неизбежности обращения философа к описанию специфики музыки. И задача настоящей статьи заключается отнюдь не в том, чтобы найти ошибки или отметить его заблуждения. Важно понять, как переворот в предмете философии обусловил переворот в эстетике и теории искусства.

Напомню, что именно XVIII столетие стало в истории европейской музыки поворотным. Преодолевая ограниченное толкование как «языка аффектов», музыка постепенно обретала самостоятельность и утверждалась в процессе своей эмансипации как концентрированное воплощение сущностных качеств художественности в целом — как «колыбельное имя всякого искусства» (И. — В. Гете), «праоснова бытия» (А. Шопенгауэр), «истинная всеобщая человеческая речь» (К. Вебер). Восторг нового откровения музыки еще предстояло пережить. Кант находился на «пограничье» понимания власти звуковой стихии.

Вместе с тем философу удалось уловить такое суверенное качество музыки, как ее особенная предрасположенность к синтезу искусств. Современное Канту искусство находилось в состоянии «готовности» к новому пониманию диалога искусств и всеобъемлющему синтезу, всё более и более полному соединению художественных языков. В XX и XXI столетиях продолжается развитие этой магистрали (достаточно вспомнить метахудожественные проекты А. Скрябина, М. Чюрлениса, П. Булеза, К. Штокхаузена и др.).

Кант пророчески возвещает, что в «сочетаниях изящное искусство есть еще в большей степени искусство» [2, с. 254], при этом делает важное замечание, что синтез не должен создаваться с целью усиления чувственного удовольствия и наслаждения. Возрастает и ответственность художника — ответственность связи с «моральными идеями». При этом музыке принадлежит наиболее значимая роль в союзе различных искусств. Особая «открытость музыки синтезу со словом, пластикой, изобразительным, а также ее особая восприимчивость (чувствительность) к различным жизненным процессам» [6, с. 72] — понимание этого, вероятно, было одной из самых глубоких интуиций Канта, который, не будучи ни музыкантом, ни поэтом, многое пророчествовал о союзе искусств.

В многообразии соединения изящных искусств Кант наиболее естественным полагает синтез музыки и поэзии. Особая взаимная распо-

ложенность этих искусств друг к другу обусловлена (вышеупомянутыми) качествами тождества и различия. Философ, обращаясь к этой теме, открывает широкие дискуссии о диалоге звука и слова, не утихающие и сегодня.

В архитектонике современной культуры существуют два взаимосвязанных процесса, отражающие диалог поэзии и музыки. Первый — художественная практика освоения традиционных и инновационных путей взаимосвязи и взаимовлияния музыки и поэзии. Здесь отрывается широкий спектр, развернувшийся от углубления интереса к архаике (С. Прокофьев, И. Стравинский, К. Орф, Я. Ксенакис, Ф. Гласс, Г. Канчели) до радикальных экспериментов (К. Штокхаузен, А. Пярт, П. Аблингер).

Свою неисчерпаемость подтвердил и другой процесс — исследование диалога музыки и слова: от изучения словесно-звукового синкретизма «младенческих вокализаций» (Т. Калужникова), постижения тайн связи поэзии и музыки в фольклорной традиции (И. Земцовский), обоснования взаимосвязанности звучания и тишины в музыке и поэзии (И. Барсова, А. Михайлов, Е. Чигарева), до выявления множественности диалога вербального и музыкального начал в культуре.

Исследование синтеза музыки и поэзии прошло колоссальный путь накопления и апробации различных научных методологий. И среди других перспектив этой объемной темы высокую когнитивную продуктивность открывает изучение диалогического взаимодействия музыки и поэзии в архитектонике культуры. Логикой и историей обсуждаемой проблемы доказана ее междисциплинарность¹: выявление многоаспектной иерархической системности диалога музыки и поэзии не под силу какой-либо герметически замкнутой сфере знания. Общегуманитарный ее смысл оказывается естественным следствием «прорастания» идей И. Канта.

Примечание

¹ Необходимость междисциплинарного подхода, объединяющего разные области гуманитарного знания в осмыслении синтеза искусств, подчеркивается М. Н. Афасижевым [7, с. 107].

Список источников

1. Астафьева О. Н., Малыгина И. В. Рецепции идей философской антропологии И. Канта в контексте дискурса государственной культурной политики России // Обсерватория

культуры. 2024. № 21(6). С. 564–574.

2. Кант И. Критика способности суждения / вст. ст. Ю. В. Петрова. СПб.: Наука, 2001. 512 с.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М.: Добросвет, 2000. 258 с.
4. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х томах. Том 1: Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. М.: Музыка, 1982. 415 с.
5. Столович Л. Н. Тартуская рукопись Канта // Эстетика Иммануила Канта и современность: Сб. ст. по материалам V Кантовских чтений, Калининград–Светлогорск, 1990 год. М.: Знание, 1991. С. 53–62.
6. Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. 400 с.
7. Афасижев М. Н. На пути к созданию комплексной методологии исследования искусства // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019 № 4 (54). С. 104–107.

References

1. Astafieva, O. N. and Malygina, I. V. (2024), “Receptions of the ideas of philosophical anthropology of I. Kant in the context of the discourse of the state cultural policy of Russia”, *Obseratorya kul'tury* [Observatory of Culture], no. 21(6), pp. 564–574.
2. Kant, I. (2001), *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Critique of the faculty of judgment], contributed by Petrova, Yu. V., Nauka, St. Petersburg, Russia.
3. Baudrillard, J. (2000), *Prozrachnost' zla* [Transparency of evil], Dobrosvet, Moscow, Russia.
4. Mikhailov, A. (ed.) and Shestakov, V. (ed.) (1982), *Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka. V 2-kh tomakh. Tom 1: Antologiya* [Musical aesthetics of Germany in the 19th century. In 2 volumes, vol. 1: Anthology], Muzyka, Moscow, USSR.
5. Stolovich, L. N. (1991), “Kant's Tartu manuscript”, *Estetika Immanuila Kanta i sovremennost'*: Sb. st. po materialam V Kant. chteniy, Kaliningrad — Svetlogorsk, 1990 god [Aesthetics of Immanuel Kant and Modernity: Collection of articles based on the materials of the V Kant. readings, Kaliningrad — Svetlogorsk, 1990], Znaniye, Moscow, USSR.
6. Sidneva, T. B. (2014), *Dialektika granitsy v muzyke* [Dialectics of the border in music], ABSdesign, Moscow, Russia.
7. Afasizhev, M. N. (2019), “Towards the creation of a comprehensive methodology for studying art”,

Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education], no. 4 (54), pp. 104–107.

Информация об авторе

Сиднева Т. Б. — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

Information about author

Sidneva T. B. — Doctor of Cultural Studies, Full Professor, Vice-Chancellor, the Head of the Philosophy and Aesthetics Department

Статья поступила в редакцию 20.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 20.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

Научная статья

УДК 792.028

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.009

Демидовские этюды: эксперимент в дистанционном формате

Малыхина Марина Анатольевна

Донецкий государственный университет,

Донецк, Россия

E-mail: matveeva.cntu@mail.ru, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3686-1537>

Аннотация. В статье представлены результаты проведения актерского тренинга «Демидовские этюды: прикосновение к методу» с использованием дистанционных технологий, который проводился для студентов первого и третьего курсов специализации «Артист музыкального театра». Программа авторского тренинга была разработана на основе изучения работ Н. В. Демидова, с учетом рекомендаций его учеников и последователей, а также исходя из собственного исполнительского и педагогического опыта преподавателя. Автор анализирует специфику работы над одиночными и парными этюдами «по Демидову» в условиях онлайн обучения; рассматривает возможность дальнейшего использования полученных результатов и выводов в формате проведения офлайн занятий.

Исходя из результатов тренинга и материалов обратной связи от его участников, автор делает вывод об эффективности демидовского этюдного метода даже в условиях использования дистанционных технологий для проведения занятий. Отмечено, что опыт, полученный участниками в ходе тренинга, позволяет им эффективнее справляться с мышечными и эмоциональными зажимами, подталкивает начинающих актеров к творческой свободе, спонтанности. Автор статьи акцентирует внимание на актуальности внедрения в практику театральных учебных заведений инструментария демидовской школы, независимо от формата проведения занятий.

Ключевые слова: театральное искусство, актерское мастерство, демидовский этюд, психология актера, театральная педагогика, актерский тренинг в дистанционном формате

Для цитирования: Малыхина М. А. Демидовские этюды: эксперимент в дистанционном формате // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 64–70. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.009>

Original article

Demidov sketches: experiment in a remote format

Malykhina Marina A.

Donetsk State University,

Donetsk, Russia

E-mail: matveeva.cntu@mail.ru, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3686-1537>

Abstract. The article presents the results of the acting training “Demidov’s Etudes: Touching the Method” using distance technologies, which was conducted for first- and third-year students of the specialization “Musical Theater Artist”. The author’s training program was developed based on the study of the works of N. V. Demidov, taking into account the recommendations of his students and followers, as well as based on his own performing and teaching experience. The author analyzes the specifics of working on single and paired etudes “according to Demidov” in the context of online learning; the possibility of further use of the obtained results and conclusions in the format of offline classes is considered.

Based on the results of the training and feedback materials from the participants, the author concludes that the Demidov etude method is effective even when using distance technologies to conduct classes. It is noted that the experience gained by the participants during the training allows them to cope more effectively with muscular and emotional clamps, pushes novice actors to creative freedom and spontaneity. The author of the article focuses on the relevance of introducing the Demidov school tools into the practice of theater educational institutions, regardless of the format of the classes.

Keywords: theatrical art; acting; Demidov etude; actor’s psychology; theatrical pedagogy; acting training in a distance format

For citation: Malykhina M. A. Demidov sketches: experiment in a remote format. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 64–70 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.009>

Данная статья завершает своеобразную «триаду» публикаций, посвященных результатам проведения авторского онлайн-тренинга «Демидовские этюды: прикосновение к методу» (2022). Ранее нами рассматривалась специфика демидовского подхода к профессиональной подготовке актера, в частности, с учетом использования демидовских упражнений и заданий. Особенностью первой части исследования было сравнение исполнительского и педагогического опыта автора статьи [1].

Кроме того, нами исследовались особенности использования демидовского инструментария в условиях проведения актерского тренинга с использованием дистанционных технологий [2].

В данной статье будет предложен анализ заключительного этапа тренинга — работы над созданием одиночных и парных этюдов в условиях онлайн обучения.

Исследование темы проводилось на основе трудов Н. В. Демидова [3; 4]; работ театроведов (Л. А. Богдановой, М. Н. Ласкиной, Л. В. Шульги и др.) и театральных педагогов (Л. В. Грачевой, А. А. Ивановой, А. А. Малаева-Бабея, О. Г. Окулевича и др.). Кроме того, при подготовке данной статьи были использованы материалы переиздания второго тома творческого наследия Н. В. Демидова «Творческий процесс на сцене. Из опыта педагога» (2024), которое «является последней редакцией авторского текста в окончательном виде» [5].

Материалами исследования стали также результаты исполнительской и педагогической практики автора; записи студентов, сделанные ими в «Творческих дневниках» (приводятся с согласия участников тренинга).

Среди основных методов исследования можно выделить логико-критический, который был использован для выявления актуальности темы исследования; аналитический — для выявления проблемы исследования и изучения материалов по теме; описательный — для изложения основных результатов практической работы в ходе тренингов.

Н. В. Демидов, выдающийся театральный педагог XX столетия, чьи труды до настоящего времени не получили достойной оценки в отечественной науке о театре и в практике актерского профессионального образования.

В то же время Демидов был одним из трех первых педагогов системы Станиславского, обученным и признанным самим автором системы. Имея не только знание театральной природы, сценический и педагогический опыт, но и профессиональное медицинское образование (Н. В. Де-

мидов — выпускник медицинского факультета Московского государственного университета), именно Демидов способствовал знакомству Станиславского с последними открытиями в сфере медицины, физиологии, психологии творчества и т. д. По мнению исследователей демидовского наследия (П. В. Дмитриева, Л. В. Шульги и др.), «бесспорно значение Демидова в формировании истоков системы Станиславского (в частности, влияния йоги на разработку основных ее положений)» [5, с. 9].

Современники, ученики и последователи Демидова неоднократно отмечали, что его исследовательский дар опережал свое время. Возможно, это и стало одной из причин незаслуженного забвения демидовских открытий. О. Г. Окулевич подчеркивал: «Действительное развитие театра не может не пойти по тому пути, по которому шел Н. В. Демидов, не может обойтись без его открытий» [6, с. 206]. В. И. Немирович-Данченко отмечал, что Демидов «...беспрерывно шел вперед, находя много нового, что обогатит и будущие школы театрального искусства, и самую науку о теории и психологии творчества» [5, с. 9].

Не имея возможности в рамках данной статьи подробно анализировать все демидовские открытия, выразим солидарность со следующей характеристикой демидовского этюда, данной А. А. Малаевым-Бабелем: «Именно эти чудодейственные упражнения, включающие в себя все грани творческого процесса актера, являются основным, уникальным вкладом Демидова в театральную педагогику» [7, с. 6].

Демидовский этюд возник на основе упражнения «Вопросы и ответы». Подробно об этой метаморфозе пишет Л. Шульга в статье «Педагогические принципы Н. В. Демидова. По материалам практических занятий в студиях Московского Художественного театра (1921–1925 гг.)» [6].

Демидовские этюды как метод воспитания актера-творца подробно анализирует в своих работах Л. А. Богданова [8; 9].

П. В. Дмитриев, Л. В. Шульга, рассматривая путь от простого упражнения к настоящему открытию в театральной педагогике отмечают, что, предлагая ученикам-студийцам Художественного театра упражнение «Вопросы и ответы» Демидов «на тот момент не догадывался, что в процессе апробации системы Станиславского открыл комплексный инструмент воспитания творческого процесса актера, настоящие “актерские гаммы”» [5, с. 10].

По мнению исследователей, лишь со временем самому Демидову откроется «удивительная включенность» в упражнение всех «элементов» одновременно, а «многолетняя практика подтвердит полную самостоятельность и эффективность выросшей из эксперимента новой “этюдной техники”» [5, с. 10].

Свой взгляд на магию демидовского этюда предлагает А. А. Иванова в работе «Актерский тренинг. Демидовский подход» (2022). Более того, исследователь, являясь педагогом-практиком, разрабатывает собственные упражнения и программы тренингов, умело используя инструментарий демидовской школы. В частности, очень любопытными и полезными для театральной педагогики, на наш взгляд, могут быть программы тренингов «Тряпочка», «Зернышко»; разработка понятия «эмбрион роли»; предложения по внедрению демидовского этюда в процессе работы над ролью.

Активное изучение специальной литературы, приобщение к практике демидовских открытий натолкнуло на мысль о разработке и проведении авторского онлайн-тренинга «Демидовские этюды: прикосновение к методу». Необходимость использования дистанционных технологий в процессе профессиональной подготовки актеров была обусловлена сложной военной обстановкой в Донецкой Народной Республике. Большая часть учебных заведений вынуждено перешла на формат дистанционного обучения, что актуализировало поиски новых методических приемов для успешного решения учебных задач.

Попытаемся, на основе изученных источников, собственного практического опыта приобщения к технике демидовского этюда, а также на основе результатов проведения тренинга рассмотреть специфику этюдной работы «по Демидову», оценить эффективность работы над одиночными и парными этюдами. Тренинг проводился со студентами первого и третьего актерских курсов специализации «Артист музыкального театра».

Осознавая ответственность и учитывая отсутствие эмпирического опыта внедрения практики демидовского этюда, мы ставили довольно скромные цели и задачи. В основу нашей программы онлайн-тренинга «Демидовские этюды: прикосновение к методу» были положены некоторые идеи и методы тренинга А. А. Ивановой, инструментарий демидовской школы, практические рекомендации из работ А. А. Малаева-Бабея, О. Г. Окулевича, Л. А. Богдановой, а также резуль-

таты наблюдений за участниками тренинга, сделанные в процессе предыдущих занятий.

В самом названии было обозначено, что предлагаемый тренинг лишь первое знакомство, «прикосновение» к демидовским идеям, методике и инструментам.

Программу первого дня составили рассказы участников об их прогнозах и ожиданиях от участия в онлайн-тренинге; краткое ознакомление с биографией Н. В. Демидова и сутью его основных открытий.

В практической части тренинга были введены некоторые правила, например, изначально все участники процесса договорились о том, что «Все верно», все, что они сделают, скажут, ощутят — все будет правильно. Договорились и об особенностях обратной связи: мы ничего не осуждаем, не критикуем, а только присматриваемся, сравниваем, изучаем.

Основными в процессе разминки были упражнения на расслабление, на дыхание, наблюдения за рождением первой реакции и «пусканием». К финалу первого дня тренинга участники отметили, что разминка была не похожа на уже привычную по занятиям актерскими тренажами программу, а ощущения, впечатления и реакции, которые возникали в течение дня, вызывали очень сильный эмоциональный отклик.

Первое, что поразило участников тренинга и сильно повлияло на происходящее, это установка «Все верно». По окончании всей программы тренинга студенты (по своему желанию) делились своими записями-реакциями. С разрешения участников тренинга приводятся эти цитаты из отзывов.

Студентка Т. «Теперь я знаю, что быть неправильно не может и это стало моим спасательным кругом не только в актерском, но и в жизни. Я всегда была мнительной и сдержанной, нерешительной в каких-то вещах потому, что боялась ошибиться. Установки “Пусть идет, как идет”, “Все правильно”, так крепко пустили корни в мою душу, что я не хочу их отпускать. Я знаю, что еще не все у меня получается хорошо, но я не боюсь!».

Студентка М. в своих записях отметила, что предложенная Демидовым установка «Все верно» изменила ее восприятие, помогла эффективнее бороться с мышечными и эмоциональными зажимами. «Первоначально в моем разуме существовала установка “я обязана сделать все правильно, должна следовать правилам, если буду

ошибаться, из меня не выйдет актера». Эта установка путала мысли, сбивала с толку и зажимала мои мышцы горла и плеч. <...> Сейчас я принимаю установку «все верно, в одной ситуации все может быть по-разному — это нормально»».

Как видим, демидовская формула «Все верно» сама по себе способна позитивно повлиять на мироощущение и самовосприятие.

Действие упражнений также удивляло своими результатами. Элементарные, казалось бы, задания на работу с мимикой и «пускание» себя на первую реакцию, вызвали настоящий шквал эмоций. Например, одно и то же «дрожание подбородка» вызывало у разных участников «смущение», «слезы, которые текут сами собой», «напряжение в челюсти, потому что не позволила себе плакать» и т.д. А задание «растянуть губы в улыбку» обеспечило эмоциональный спектр от «отвращения» до «захотелось смеяться».

Но самыми удивительными для участников тренинга в первый день стали сюрпризы со временем и пространством. Большинство студентов очень удивились, узнав, что тренинг длился больше четырех часов. «Не заметили», «по ощущениям гораздо меньше», «я не устала, хотя прошло четыре часа».

Студент А. «Возникло ощущение незнакомого места, хотя я дома; напряжение в ногах, пояснице... стал на руки вверх ногами почему-то».

Студент П. «Перекинуло на семь лет назад... тренировка... резкий прилив энергии... хотелось кого-то ударить».

Главные результаты первого дня тренингов, которые были отмечены участниками в процессе письменной и устной обратной связи:

- «разрешение» себе быть несовершенными, делать ошибки и не ощущать вину за это; исчез страх, появилась радость;
- удивительные ощущения, возникающие «сами собой» («я — злая ромашка», «когда я был медведем...», «я — древняя ива», «я хотел, чтобы мои ноги и руки вытягивались и тело занимало больше места в комнате» и т.д.);
- возник интерес к себе, своему телу и ощущениям, к процессу самонаблюдения.

Остальные два дня тренинга мы посвятили прикосновению к демидовским этюдам. После разминки с использованием упражнений «Дурак» (упражнение Н. В. Демидова), «Чудики» (из тренинга А. А. Ивановой), «Кто я сегодня» (авторское упражнение) и других заданий участники

познакомились с алгоритмом создания этюда «по Демидову».

Начали с одиночных этюдов, основой которых была всего одна фраза, позже стали пробовать парные. В одиночных этюдах участникам предлагалось отключить камеры, оставив «в кадре» только «исполнителя» и (иногда) «тренера».

Один из этюдов начался с задания следующего текста: «У меня ничего не получается». Эта фраза была задана другому студенту, но самым ярким стал этюд участника Р. Он забыл отключить камеру и не знал, что за ним наблюдают. Расслабился, «растворил в себе текст», пустил себя на первую реакцию и «перетянул внимание» всех участников онлайн-тренинга на себя. На экране была настоящая борьба с нахлынувшими бурными эмоциями. Погружение в новую для Р. реальность было столь интенсивным, что он испугался новых ощущений и прекратил этюд. В ходе обсуждения результатов сообщил, что еще долго «отходил» от этого погружения. Но главное! Студент Р. получил тот самый опыт нового самоощущения, о котором писал Демидов и которое предполагает, что артист «чувствует себя каким-то другим», потому что обстоятельства и воображаемая новая жизнь изменили его. И это произошло с первокурсником после двух дней знакомства с демидовской техникой.

Важно отметить, что позже участники делились тем, что у них получалось «провалиться» в новую реальность именно тогда, когда «в кадре» этюд выполняли другие. То есть, забрасывая в себя текст, растворяя его и выныривая в новой реальности «за кадром», они ощущали ту самую свободу, пустоту и безответственность, которой им не хватало в присутствии зрителей. Для короткой программы «прикосновения» к методу это уже достаточно существенный результат.

Судя по отзывам участников, им вначале мешало «знакомство» друг с другом, то есть в этюдах они ожидали «продолжения личных взаимоотношений» и их очень удивляло, когда они встречались в этюде с «незнакомым человеком». А студентка Т., например, написала, что ей удобнее всего работало в этюдах с теми, с кем в жизни у нее не складываются отношения.

Один из участников «не случившихся» парных этюдов написал в письме обратной связи: «Мне мешали партнеры». Но в ходе последующего обсуждения выяснилось, что «мешали» они ему только тем, что пытались «нарушить историю, которую он уже придумал на основе заданного

текста». То есть пока один участник парного этюда «растворял в себе текст», «забывал», «прислушивался к первой реакции», чтобы очутиться в «новой ранее не бывшей реальности», всматривался в лицо партнера, чтобы уловить его импульсы, студент П. пытался навязать свой сознательно продуманный сценарий и злился, когда «ему мешали».

Между вторым и третьим днем тренинга студенты получили домашнее задание. Письменно проанализировать свои ощущения в ходе выполнения одиночных и парных этюдов. Основа данного задания практика письменного наговора, когда нужно «выписывать» свои впечатления, ощущения, реакции даже тогда, кажется, что писать уже нечего. Именно в тот момент, когда кажется, что все сказано, а задание диктует необходимость продолжения «наговора», случаются, как правило, самые любопытные, неожиданные, парадоксальные мысли. Они пишутся «сами собой», «появляются случайно» и становятся самыми ценными открытиями. Подробнее о процессах речевого и письменного наговора можно узнать из работы Л. В. Грачевой «Психотехника актера» (2015).

Приведем фрагмент одного из студенческих дневников. Студентка Т.: «Во время домашнего задания мне пришлось много усилий приложить, чтобы перестать реагировать на внешние раздражители и стать более внимательной к себе. И когда получилось это сделать, мне было даже проще дышать. Поняв, что такое демидовский этюд в паре, определить его в одиночном этюде было невероятно легко. Не было даже тени сомнения, что это именно то, что должно быть».

Еще один парный этюд мы сделали со студентами через месяц после проведения тренинга. Текст задан был такой:

- Надо что-то делать!
- Что?
- Не знаю.
- Я тоже не знаю.

Этюд «случился», но позже в обсуждении зрители отметили, что все могло бы быть еще ярче, если бы один из участников не «остановил» себя, испугавшись нахлынувших эмоций. В процессе задания студентами Р. и М. наметился контур некой «истории», но в этюде герои внезапно для них самих «поменялись ролями».

Предлагаемые обстоятельства возникли сами собой. Спонтанно родилась история о двух друзьях. М. предал друга и теперь искусно изображает жалость. Да так, что сам начал верить в свои «лучшие» побуждения. Р. догадался (или узнал)

о предательстве и ведет диалог, с позиции этого «знания». Презрение, которое у Р. прорывалось мимически и интонационно, просто заворожило зрителей и оказало сильное влияние на партнера. Как сказал потом Р., он не контролировал эту волну презрения, «оно само» прорывалось, хотя он пытался скрывать эмоции от бывшего друга. Не выдержав столь интенсивной волны презрения, М. «сошел с дистанции», *по-настоящему испугавшись вымышленной реальности*.

Трехдневный тренинг был, безусловно, полезным опытом для всех нас. Студенты по собственной инициативе начали читать книги Демидова, чтобы разобраться в том, «что это было». А каждое возвращение к демидовским упражнениям и этюдам в ходе занятий воспринимались, как награда, как праздник.

Хотя участники отмечали, что в процессе трехдневного интенсива они уже ощущали себя более свободно и уверенно, а после перерыва им приходится заново себя преодолевать. Но возникающие барьеры, тем не менее, преодолевались ими легче и быстрее.

Эффективными в нашей практике были также тренинги «Тряпочка» и «Зернышко», разработанные А. А. Ивановой. Эти тренинги-метаморфозы, которые были созданы под влиянием демидовского метода, дают актерам возможность «пережить себя другим, трансцендировать — т.е. выйти за границы себя привычного, разотождествиться с повседневным образом себя, своим Эго, пережить себя в ином масштабе, попасть в пространство надментального, откуда рождается творческий поток» [10, с. 129].

Подробное описание этих опытов станет темой отдельного исследования, а в рамках данной статьи отметим, что участники знакомые с демидовскими упражнениями и этюдами, добиваются в данных тренингах-метаморфозах, более ощутимых результатов.

Л. А. Богданова справедливо отмечает, что неудачи в демидовских этюдах случаются чаще всего по вполне определенным причинам. «Не так задан текст. Текст плохо “выброшен” из головы. Исполнитель не пустил себя на то, что хотел» [8, с. 93].

Важно остановиться и на технике «подсказа», как обязательной составляющей этюдного процесса. «Подсказ», по мнению Демидова во много раз ускоряет процесс воспитания актера, так как при помощи «подсказа» уже в конце первого урока ученик ПРАКТИЧЕСКИ ОЩУЩАЕТ на себе: что значит не мешать себе, что значит

жить на сцене, как это легко, просто и приятно» (выделено — Н. В. Демидовым) [5, с. 201].

Демидов отмечал в книге «Искусство жить на сцене», что педагогу во время этюда нужно, наблюдая за учеником, пристально следить за «каждым его дыханием, за каждым малейшим движением, за дрогнувшей бровью, за изменчивой жизнью глаз». Тогда увидев, ощутив, что ученик сейчас испугается происходящих в нем процессов и «затормозит», «не пустит» педагог тут же направляет ученика как легким толчком в спину: «Пуškai! Смело пускай!». И ученик рискнет, осмелится [5 с. 198].

Реплики педагога звучат тихо, «фоном», не отвлекая ученика от основного занятия — жизни в этюде. Важно оговорить изначально «условия игры»: исполнители этюда слышат «подсказки», реагируют на них, но как бы «краем сознания».

Среди слов-«подсказок», которые использовались Демидовым, можно упомянуть не только стимулирующие («верно», «пускайте» и т.п.), но и сдерживающие («не торопитесь», «все верно, не спешите» и т.д.). При помощи этих и других «подсказок» педагог на первых порах «ведет» исполнителя к верному состоянию. Со временем ученик становится все более самостоятельным на этом пути.

«Отличие методики Демидова от других существующих способов “ведения” актера заключается в том, что педагог школы Демидова наблюдает и поощряет реально протекающие в актере процессы (мысли, желания, чувства, движения и речевые позывы), не навязывая ему путем подсказа свои собственные (педагога и режиссера) видения данного образа и данной сцены. Метод поддержки, как и сам этюд, воспитывает в актере рефлекс пускания себя на возникшие под влиянием текста и окружающей обстановки (среда, партнер) спонтанных (первичных) творческих импульсов» [7, с. 18].

Отдельно хотелось бы остановиться на финальном этапе работы над демидовскими этюдами в аудитории, а именно на обсуждении результатов.

Еще один «волшебный» демидовский секрет, по нашему мнению, кроется как раз в этом процессе: заострять внимание на успешных пробах, а не на неудачах. Демидов подчеркивал в своих работах неоднократно, что не нужно много думать об ошибках, а следует замечать, что было сделано правильно и «хвататься за хорошее».

Подводя итоги, хотелось бы подчеркнуть, что гипотеза о действенности демидовского этюдного метода нашла подтверждение в нашей педагогиче-

ской практике, даже в условиях использования дистанционных технологий для проведения занятий.

Принципы педагогики Демидова, а именно разрешение участникам творческого процесса быть несовершенными, спонтанными, значительно снижает уровень эмоционального и мышечного напряжения; увеличивается уровень вовлеченности в происходящее на площадке не только у исполнителей, но и у зрителей. Кроме того, использование данных принципов, усвоенных в процессе обучения, в повседневной жизни оказывает позитивное влияние не только на формирование актера-творца, но и на верное звучание его «инструмента».

По утверждению студентов, участников тренинга, они продолжают «прислушиваться к себе» не только в этюдах, но и в не учебное время; учатся рассматривать ошибку в качестве полезного результата, начинают доверять себе и верить в себя.

Исходя из личного исполнительского и педагогического опыта, добавим, что именно в демидовском этюде всегда точно ощущается «было» или «не было». Причем, по нашему наблюдению, данный эффект одинаково проявляется в онлайн и офлайн форматах занятий. Секунды, минуты «настоящего» абсолютно точно ощущаются всеми участниками процесса: исполнителями, педагогом и зрителями. Вот почему так мучительны иногда бывают первые пробы для тех, кто зажат, не верит своему первому импульсу, не слышит себя. Зато первый же успешный опыт «выныривания в новой реальности» раз и навсегда дает понимание того, что такое жить на сцене.

Атмосфера поддержки, одобрения, доверия оказывает удивительное воздействие на учеников. Исчезает боязнь ошибки, так как любая неудача рассматривается как этап на пути к верному самочувствию. Знакомясь с принципом неделимости творческого процесса, получая опыт верного творческого самочувствия, уже в первые месяцы обучения начинающие артисты сознательно стремятся к свободе проявления, к поискам творческого состояния, в котором возможным становится искусство жить на сцене.

Эффективность использования инструментов школы Демидова подтверждается работами его учеников и последователей, а также результатами применения в педагогической практике автора статьи. Вот почему, на наш взгляд, театральным педагогам, активно внедряющим демидовское наследие в собственную практику, важно постоянно обмениваться результатами, инициировать

дискуссии и обсуждать проблемы внедрения демидовских открытий в программу театральных учебных заведений.

Список источников

1. Мalykhina M. A. Демидовские этюды: специфика и потенциал // Искусство и образование. 2024. № 4 (150). С. 76–84.
2. Мalykhina M. A. О некоторых аспектах воспитания актера Демидовской школы // Музыкальное искусство. 2022. № 27. С. 73–85.
3. Демидов Н. В. Творческое наследие: В 3[4] т. Т. 1. Кн.1. Искусство актера в его настоящем и будущем. Кн. 2 Типы актера. Под ред. и с предисл. М. Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион, 2004. 421 с.
4. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 4 т. Санкт-Петерб. гос. театр. б-ка. — [Т. 4], кн. 5: Теория и психология творчества актера аффективного типа / [сост., подгот. текста, примеч. М. Н. Ласкиной]. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. 654 с.
5. Демидов Н. В. Творческий процесс на сцене: Из опыта театрального педагога / под ред. П. В. Дмитриева, Л. В. Шульги. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Чистый лист, 2024. 464 с.
6. Шульга Л. Педагогические принципы Н. В. Демидова. По материалам практических занятий в студиях Московского Художественного театра (1921–1925 гг.) // Вопросы театра. 2017. № 1–2. С. 198–208.
7. В театральной школе Николая Демидова / автор и сост. А. А. Малаев-Бабель. М.: Российский институт театрального искусства. ГИТИС, 2018. 446 с.
8. Богданова Л. А. Школа актерской индивидуальности Н. В. Демидова: Демидовские этюды. М.: Российский институт театрального искусства. ГИТИС, 2017. 165 с.
9. Богданова Л. А. Школа Н. В. Демидова. Демидовские этюды как метод воспитания актера-творца: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. СПб.: Рос. ин-т сценических искусств, 2016. 26 с..
10. Иванова А. А. Актерский тренинг. Демидовский подход. М.: ГИТИС, 2022. 138 с.

References

1. Malykhina, M. A. (2024), “Demidov’s sketches: specifics and potential”, *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], vol. (150), pp. 76–84.

2. Malykhina, M. A. (2022), “On some aspects of the upbringing of an actor of the Demidov school”, *Muzykalnoe iskusstvo* [Musical art], vol. 27, pp. 73–85.
3. Demidov, N. V. (2004), *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage], no. 1, vol. 1–2, Giperion, Saint-Petersburg, Russia.
4. Demidov, N. V. (2009), *Tvorcheskoe nasledie* [Creative heritage], no. 4, vol. 5 Baltiyskie sezony, Saint-Petersburg, Russia.
5. Demidov, N. V. (2024), *Tvorcheskiy protsess na stsene: Iz opyta teatral'nogo pedagoga* [The creative process on stage: From the experience of a theater teacher], Chisty list, Saint-Petersburg, Russia.
6. Shulga, L. (2017), “Pedagogical principles of N. V. Demidov. Based on the materials of practical classes in the studios of the Moscow Art Theater” (1921–1925), *Voprosy teatra* [Theater Issues], vol. 1–2, pp. 198–208.
7. Malaev-Babel, A. A. (ed.) (2018), *V teatral'noy shkole Nikolaya Demidova* [At the theater school of Nikolai Demidov], GITIS, Moscow, Russia.
8. Bogdanova, L. A. (2017), *Shkola akterskoy individual'nosti N. V. Demidova: Demidovskie etyudy* [Demidov’s School of acting individuality: Demidov’s Sketches], GITIS, Moscow, Russia.
9. Bogdanova, L. A. (2016), “The school of N. V. Demidov. Demidov’s sketches as a method of educating an actor-creator”, Abstract of the dissertation of the Candidate of Art History, Theatre arts, Russian Institute of Performing Arts, Saint-Petersburg, Russia
10. Ivanova, A. A. (2022), *Akterskiy trening. Demidovskiy podkhod* [Acting training. The Demidov approach], GITIS, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Малыхина М. А. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии

Information about the author

Malykhina M. A. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies

Статья поступила в редакцию 03.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 03.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.

IX Всероссийская научная конференция «Биография как предмет междисциплинарного исследования»

*посвященная 80-летию Победы
в Великой Отечественной войне*

**24–25 апреля 2025 г.
Нижний Новгород**

Информационное письмо

Приглашаем преподавателей вузов, студентов и аспирантов к участию в IX Всероссийской научной конференции «Биография как предмет междисциплинарного исследования», посвященной 80-летию Победы в Великой Отечественной войне, которая состоится 24–25 апреля 2025 года в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

Основные тематические направления научной конференции:

- Биография творческой личности: векторы междисциплинарных исследований
- От биографии личности — к биографии эпохи
- Биография художника: между мифом и реальностью
- Творческая биография как текст
- Биография и автобиография как форма самопрезентации творческой личности
- Биография художника в истории и теории исполнительского искусства
- Первые опыты в изучении биографии (студенческая секция)

Для участия в конференции необходимо направить **до 14 апреля 2025 г.** включительно в электронном виде на адрес оргкомитета конференции konf@nnovcons.ru заявку и текст публикации (объемом до 12 000 печатных знаков).

Регламент докладов — 15 минут.

Оплата всех расходов за счет направляющей стороны.

Допускается заочное участие в форме стендовых докладов.

Всем участникам будут отправлены сертификаты в электронном виде. Лучшие материалы конференции будут опубликованы в одном из научных журналов ННГК: «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» или «Музыкальное образование и наука». Перед публикацией статьи проходят проверку в системе «Антиплагиат» и должны содержать не менее 75% оригинальности текста, а также рецензируются (по системе двойного слепого рецензирования).

Расценки на публикацию и предпечатную подготовку:

1. в журнале «Музыкальное образование и наука» (РИНЦ, EBSCOhost, объемом до 4 стр.) — 1100 р.*
2. в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (Перечень ВАК, РИНЦ, EBSCOhost) — 6000 р.*

* Информация не является публичной офертой. Окончательная стоимость публикации будет определена после получения текста статьи, успешного прохождения проверки в системе антиплагиат и двойного слепого рецензирования.

Требования к оформлению текста статьи:

Программа набора текста: Word (расширение файла: doc, docx).

Поля: 2 см со всех сторон.

Шрифт: Times New Roman (размер в основном тексте — 14, в сносках — 12).

Межстрочный интервал: одинарный.

Статья должна содержать следующую информацию

- УДК
- заголовок статьи (на русском и английском языках);

- сведения об авторах с указанием фамилии, имени и отчества (полностью), ученой
- степени, ученого звания, должности, места работы, контактного телефона для связи с
- редакцией, e-mail;
- аннотация — 150–200 слов (на русском и английском языках);
- ключевые слова 5–7 слов (на русском и английском языках);
- текст статьи 12000 знаков.

Статьи публикуются в авторской редакции. Статья оформляется отдельным файлом, название файла — фамилия автора статьи.

Библиографические ссылки на цитируемую литературу оформляются цифрами внутри текста в квадратных скобках (в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008, например: [1, с. 3]), где первая цифра — указатель источника, который приводится в разделе «Список источников», вторая — указатель страницы источника.

Литература оформляется следующим образом:

1. источники по мере цитирования автором в тексте статьи,
2. список использованной литературы называется «Список источников»,
3. указывается только те, источники, на которые ссылается автор в тексте публикации.

Производится автоматическая нумерация списка. Оформление литературы производится согласно ГОСТ Р 7.0.5–2008.

Примечания к тексту приводятся в конце статьи перед списком источников без применения автоматической функции «сноска», сквозная нумерация примечаний производится в тексте статьи с использованием опции «верхний индекс».

Названия оригинальных музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п.

приводятся обычным шрифтом, с прописной буквы, в кавычках. Жанровые названия — без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.