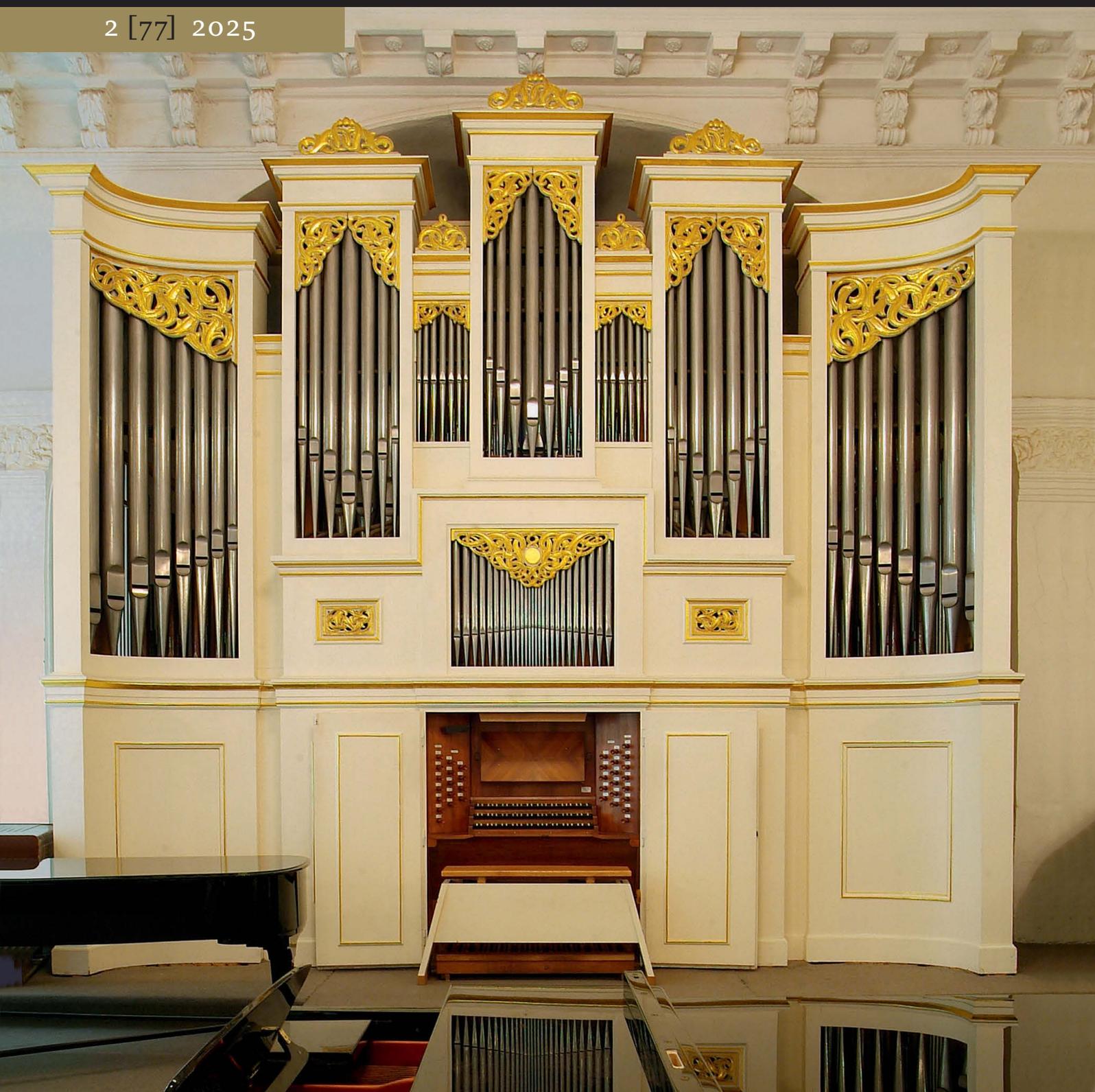
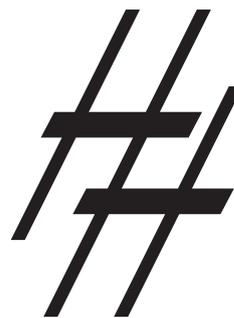




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2 [77] 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

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:

14.07.2025

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 13.95. Тираж 100 экз.

Заказ № 07-2025.

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://nngvcons.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 (виды искусства) (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)

У Вэй — кандидат искусствоведения (Чунцин, Китай)

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 (types of 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)

Wu Wei — Candidate of Arts (Chongqing, China)

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.

Friquency: 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:

14 July 2025

Format 60×84/8.

Pr. sh. 13,95. 100 copies.

Order No. 07-2025.

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://nnocons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Проблемы теории и истории музыки

<i>Кривицкая Е. Д.</i> «Мне нужен первоклассный органист». К вопросу о роли органа в Восьмой симфонии Малера	8
<i>Дьячкова М. А.</i> Картина мира сказочной оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель»	17
<i>Богомолов И. А.</i> «AUS.WEG» Георга Фридриха Хааса — путь от рационального к интуитивному	26
<i>Вэй Шанмяо, Гуревич В. А.</i> Методические основы учебника «Одноголосное сольфеджио» преподавателей Шанхайской консерватории	33
<i>Федусова А. А., Чжан Юй.</i> Тема Великой Отечественной войны в опере: вехи истории	39

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Цюй Кэлэй.</i> Музыка Кейко Абэ в аспекте влияния ее исполнительской деятельности	49
<i>Федусова А. А., Чжао Линь.</i> «Восемь воспоминаний в акварели» Тань Дуня: особенности исполнительской интерпретации	57

Вопросы этномузыкологии

<i>Татарина Т. Л.</i> Оппозиция «правых» и «левых» в русской народной смеховой культуре	64
<i>Евдокимова А. А.</i> Квнтет «Из села» Й. Славенски: становление стиля	70

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Корчагина Ю. П.</i> Музыкальные прочтения поэзии Р. Демеля: от романтизма к Новой музыке	80
<i>Лаврентьев А. Н., Ли Вэйчжэн.</i> К проблеме взаимовлияния цифровых технологий и традиционной культуры Китая в современном медиадизайне	89
<i>Петри Э. К., Сюй Жуньцзэ.</i> Опыт контакта культур: «Ревизор» Н. В. Гоголя в китайской кукольной опере	100

Актуальные вопросы современного культурологического знания

<i>Харитонова Е. В.</i> Российско-африканский межкультурный диалог в сфере науки и образования: возможно ли взаимопонимание?	108
<i>Харитонова Е. В.</i> Традиционно-суверенное и глобально-универсальное в африканской деловой культуре	114

Content

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.001

Problems of music theory and history

<i>Krivitskaya E. D.</i> “I need a first-class organist”. On the role of the organ in Mahler’s Eighth Symphony	8
<i>Dyachkova M. A.</i> The world of E. Humperdinck’s fairy tale opera “Hansel and Gretel”	17
<i>Bogomolov I. A.</i> “AUS.WEG” by Georg Friedrich Haas – the path from rational to intuitive	26
<i>Wei Shangmiao, Gurevich V. A.</i> Methodological foundations of the textbook “One-voice solfeggio” by teachers of the Shanghai Conservatory	33
<i>Fedusova A. A., Zhang Yu.</i> The theme of the Great Patriotic War in opera: historical milestones	39

Problems of theory and history of performing arts

<i>Qu Kelei.</i> Keiko Abe’s music in the aspect of influence of her performance	49
<i>Fedusova A. A., Zhao Lin.</i> Tan Dun’s “Eight Memories in Watercolor”: Features of Performer’s Interpretation	57

Questions of ethnomusicology

<i>Tatarinova T. L.</i> The opposition of the “right” and “left” in the Russian folk laughter culture	64
<i>Evdokimova A. A.</i> Quintet “From the village” by Y. Slavenski: the formation of style	70

Music in its artistic parallels and interrelations

<i>Korchagina J. P.</i> Two songs for one poetic text by R. Dehmel: from Romanticism to New Music	80
<i>Lavrentiev A. N., Li Weizheng.</i> Towards the problem of the mutual influence of digital technologies and traditional Chinese culture in modern media design	89
<i>Petri E. K., Xu Runze.</i> The experience of cultural contact: N. V. Gogol’s “The Inspector General” in the Chinese puppet opera	100

Current issues of modern cultural knowledge

<i>Kharitonova E. V.</i> Russian-African intercultural dialogue in the field of science and education: is mutual understanding possible?	108
<i>Kharitonova E. V.</i> Traditional-sovereign and global-universal in African business culture	114

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 8–16.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 8–16.

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.007

«Мне нужен первоклассный органист». К вопросу о роли органа в Восьмой симфонии Малера

Кривицкая Евгения Давидовна

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Аннотация. Восьмая симфония Малера — одно из самых популярных сочинений композитора: в силу новизны формы, идейного содержания, количественного состава (неслучайно еще до премьеры она получила прозвище «Симфония тысячи участников»). Восьмая симфония неоднократно изучалась — в контексте всего симфонизма Малера и как самостоятельный опус. В данной статье предложен оригинальный ракурс — взглянуть на специфику использования композитором органа в составе симфонического оркестра. А также попутно уточнить некоторые интересные детали премьерного исполнения этого во всех смыслах культового сочинения. Автору показалось уместным сравнить партии органа и фисгармонии и найти объяснение включения этих инструментов в партитуру.

Ключевые слова: Восьмая симфония, Густав Малер, орган, фисгармония, Volle Werk

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. «Мне нужен первоклассный органист». К вопросу о роли органа в Восьмой симфонии Малера // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2. (77). С. 8–16. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.007>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

“I need a first-class organist”. On the role of the organ in Mahler’s Eighth Symphony

Krivitskaya Evgeniya D.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Abstract. Mahler’s Eighth Symphony is one of the composer’s most popular works: due to its novelty of form, ideological content, and quantitative composition (it is no coincidence that even before the premiere it was nicknamed “Symphony of a Thousand”), the Eighth Symphony has been studied many times — in the context of Mahler’s entire oeuvre and as an independent opus. This article offers an original perspective — to look at the specifics of the composer’s use of the organ as part of a symphony orchestra. And also, along the way, to clarify some interesting details of the premiere performance of this cult work in every sense. The author also considered it appropriate to compare the parts of the organ and harmonium and find an explanation for the inclusion of these instruments in the score.

Keywords: Eighth Symphony, Gustav Mahler, organ, harmonium, Volle Werk

For citation: Krivitskaya E. D. “I need a first-class organist”. On the role of the organ in Mahler’s Eighth Symphony. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 8–16 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.007>

В 2025 году исполняется 165 лет со дня рождения Густава Малера и 115 лет с момента мировой премьеры его самого грандиозного опуса — Симфонии № 8. Несмотря на солидную временную дистанцию, исследование творчества композитора интенсивно продолжается — остаются малоизученные аспекты, вопросы, не привлекавшие пристального внимания музыковедов или требующие нового осмысления.

К таким моментам относится, на наш взгляд, факт включения партии органа в Симфонию № 8. Насколько Малер был связан с этим инструмен-

том, вообще с органной культурой своего времени, какую функцию поручил органу в оркестровой ткани Симфонии № 8?

Начнем со свидетельства самого Малера. В письме барону Адольфу фон унд цу Гильза он вспоминал: «Свои первые музыкальные опыты я осуществил под руководством соборного органиста моего родного города, где я в то же время посещал гимназию» [1, с. 39].

Речь идет о костеле Св. Иакова в Йиглаве (Йглау) — главном храме города. Это огромная, готическая трехнефная церковь с двумя

четырёхгранными башнями над фасадом строилась несколько столетий, начиная с 1243 года. В 1702 году к северной стене церкви была пристроена барочная часовня в форме восьмигранника, посвященная Пресвятой Деве Марии, в 1898–1906 году церковь была обновлена и получила свой неоготический облик. До сих пор в ней находятся два органа в стиле барокко, построенные в 1740 году [2]. Их фасады украшены большими и малыми фигурами ангелов, играющих на музыкальных инструментах (*Рис. 1, Рис. 1а*).

Хотя в своей музыке Малер лишь дважды включает орган в партитуры — в финал Симфонии № 2 и в Симфонию № 8, но звуки инструмента, его аккомпанемент католическим песнопени-

ям он слышал с детства. Затем, когда он учился в Вене, общался с Антоном Брукнером, Гансом Роттом — не только композиторами, но и действующими органистами, — он мог сформировать собственные вкусовые предпочтения и представления об искусстве игре на органе.

В этом контексте симптоматичной выглядит фраза из письма организатору премьеры Восьмой симфонии Эмилю Гутману, написанного в конце мая 1910 года: «Кто будет играть на органе? Обращаю внимание, что для этой партии мне нужен перворазрядный артист! И он должен явиться в Мюнхен к июньским репетициям (по крайней мере к последним 4-м). Так что никак не позже 19 июня, если он иногородний. — Есть ли в Мюн-

Рис. 1. Костел Св. Иакова
Ill. 1. Church of St. Jacob



Рис. 1а. Орган в костеле Св. Иакова
Ill. 1a. The organ at church of St. Jacob



хене такой органист? Если нет, то что думаете Вы о Штруве из Лейпцига? И есть ли у него время в июне?» [1, с. 686].

В примечании к письму редакторы публикации указывают, что «возможно, имеется в виду знаменитый лейпцигский органист, кантор церкви св. Фомы Карл Штраубе» [1, с. 688]. Упоминание органиста, который был пропагандистом музыки Иоганна Баха и Макса Регера [3], одним из величайших виртуозов своего времени, — серьезное свидетельство погруженности Малера и в эту сферу европейского музыкального искусства.

Из афиши премьеры Восьмой симфонии, которая состоялась в Мюнхене 12 и 13 сентября 1910 года, мы знаем имя органиста — оно было вынесено отдельной строкой после всех солистов-

вокалистов, что также подчеркивает серьезное отношение Малера к роли органа в этой партитуре. Им стал Адольф Хемпель, органист мюнхенской лютеранской церкви Св. Марка.

Из открытых источников не удалось узнать подробности его биографии, кроме дат жизни: он родился в 1868 году, умер — в 1946. С Малером они уже творчески пересекались в момент исполнения Симфонии № 2 в Тонхалле в Мюнхене, 20 октября 1900 года [4], где Адольф Хемпель исполнял партию органа в финале сочинения.

Никто ранее не задавался вопросом, какой орган участвовал в том премьерном исполнении Восьмой симфонии в Neue Musik-Festhalle (Новом фестивальном зале) в Мюнхене — огромном выставочном павильоне на 3000 мест, постро-

енном в 1906 году для промышленных ярмарок. «Огромная площадь, высоченные потолки — все это разрушало традиционные представления об архитектуре классического концертного зала и одновременно создавало пространство для эксперимента. За проектирование и отделку отвечал архитектор Вильгельм Берч вместе со своими коллегами Габриэлем фон Зайдлем, Максом Литманом и братьями Рау. С точки зрения акустики

сооружение соответствовало высоким стандартам, поэтому Гутман решил, что это хороший вариант. К сожалению, Neue Musik-Festhalle так и не стал настоящим храмом искусства. В наши дни здесь располагается филиал Немецкого музея транспорта» [5].

Своего стационарного инструмента там, конечно, не было. Скорее всего, туда привезли только что построенный инструмент фирмы Maerz & Sohn

Рис. 2. Афиша премьеры Восьмой симфонии Малера. 1910
III. 2. Poster for the premiere of the Eighth Symphony. 1910

Ausführende: 1030

Dirigent: 1
Gustav Mahler

Soli: 8

Hofopernsängerin Certrude Fetsch (Wien) I. Sopran und <i>Una poenitentium</i> Martha Winternitz-Dorda (Wien) II. Sopran und <i>Magna peccatrix</i> Emma Bellwidd (Frankfurt a. M.) <i>Maler gloriosa</i> Otilie Metzger (Hamburg) I. Alt und <i>Mulier Samaritana</i> Anna Erler-Schnaudt (München) II. Alt und <i>Maria Aegyptiaca</i> Kammer Sänger Felix Senius (Berlin) Tenor und <i>Doctor Marianus</i> Hofopernsänger Nicola Geiß-Winkel (Wiesbaden) Bariton u. <i>Pater extaticus</i> K. u. k. Kammer Sänger Richard Mayr (Wien) Baß und <i>Pater profundus</i>	I. Sopran und <i>Una poenitentium</i> II. Sopran und <i>Magna peccatrix</i> <i>Maler gloriosa</i> I. Alt und <i>Mulier Samaritana</i> II. Alt und <i>Maria Aegyptiaca</i> Tenor und <i>Doctor Marianus</i> Bariton u. <i>Pater extaticus</i> Baß und <i>Pater profundus</i>
---	--

Chor: 852

Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde Wien (250 Sänger)

Riedel-Verein Leipzig (250 Sänger)

Kinderchor der Zentral-Singschule München (350 Sänger)

Orchester: 170

Das verstärkte Orchester des Konzertvereins München

Orgel: 1
Adolf Hempel (München)

Orchesterbesetzung: 170

21 erste Violinen, 20 zweite Violinen, 16 Bratschen, 14 Celli, 10 Kontrabässe, 6 Harfen, Mandolinen, 2 kleine Flöten, 4 große Flöten, 4 Oboen, Englisch-Horn, 2 Es-Klarinetten, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Baßtuba, Pauken, große Trommel, Becken, Tamtam, Triangel, tiefe Glocken, Glockenspiel, Celesta, Klavier, Harmonium, Orgel. — Isolirt postirt: 4 Trompeten, 3 Posaunen.

Streichinstrumente der Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H. Neu-Cremona, Berlin.

Harmonium: Schiedmayer Meisterharmonium, beige stellt von der Firma Alfred Schmid Nachf.

Die große Orgel der Neuen Musikfesthalle ist von der Orgelbauanstalt Max Maerz & Sohn Nachf. Albert Schönle, München, erbaut.

Klavierauszüge, Porträts der Mitwirkenden etc. im Musikaliensaal (J. Aibl's Sortiment), Raum 9 der Musikfesthalle.

Nachf. Albert Schönle München (именно она была указана на афише — см. рис. 2), который потом был установлен в одной из мюнхенских церквей.

Фирма Maerz & Sohn Nachf была основана в Мюнхене Максом Мерцем (1812–1879) около 1844 года. Его отец Конрад Мерц также строил органы, но сын расширил бизнес, поставляя органы и за пределы города. Продолжателем дела семейной фирмы стал Франц Боржиас Мерц (1848–1910), приемный сын Макса Мерца, и на-

звание ее стало выглядеть как Max Maerz & Sohn, Inh. F. V. Maerz. Под руководством Франца Мерца было построено около 500 органов, причем только 60 — для церквей Мюнхена [6]. Под конец жизни он сильно болел и в 1909 году передал дела приемнику — Альберту Шёнли. Так фирма изменила название в третий раз, став Maerz & Sohn Nachf. Albert Schönle [7]. Все эти датировки позволяют сузить круг поисков — судя по всему для готовящейся грандиозной премьеры

Восьмой Малера фирма предоставила только что построенный орган, который после концертов разобрали и установили в церкви Св. Петра в Мюнхене. Только там в 1910 году появился но-

вый инструмент мастера Альберта Шёнли и подходящий по техническим характеристикам для достаточно виртуозных задач, которые Малер ставил перед органистом — инструмент церкви

Пример 1. Восьмая симфония Малера. Начало
Exemple 1. The Eight Symphony of Mahler. The beginning

The image shows a page of a musical score for the beginning of Mahler's Eighth Symphony. The tempo is marked "Allegro impetuoso." The score includes parts for woodwinds (Bass Clarinet, Flutes, Oboe, Trombones, Trumpets), percussion (Drums, Cymbals), organ (Manual and Pedal), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Chorus). The organ part is marked "Volles Werk ff". The vocal parts include Latin lyrics: "Ve - ni, ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus!". The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Св. Петра имел три мануала, ножную клавиатуру, 54 регистра.

В Восьмой симфонии Густава Малера орган играет значительную, но не всегда очевидную роль. Он используется не как сольный инструмент, а как часть огромного оркестрового и хорового комплекса, добавляя масштаб, величие и духовное измерение к музыкальному полотну. Орган усиливает торжественность и мистическую атмосферу, особенно в кульминационных моментах.

Именно с его мощного возгласа начинается первая часть симфонии — ми-бемольное мажорное трезвучие подхватывает хор, как если бы это происходило во время богослужения (Пример 1).

Отметим, пожалуй, только еще один небольшой эпизод, где Малер пишет аккорды в партии органа, звучащие ярко и героически-победно. Хор в этот момент скандирует текст: «И так, Тобой водимые, мы бедствий избавляемся» (Пример 2).

Пример 4. Восьмая симфония Малера. Часть 1
 Example 4. The Eight symphony of Mahler. Part 1

Org. *pp*

1. Alt. *pp* De - i al - tis - si - mi. Fons vi - vus, *pp*

2. Alt. *pp* De - i al - tis - si - mi. Fons *pp*

SOL. Ten. *p* De - i do - num. Fons vi - vus, *pp subito* *p*

Bar. *p* De - i do - num. Ve - ni, cre - a - tor. *pp subito* *p*

Baß. *p* De - i do - num. Ve - ni, cre - a - tor. *pp subito* *p*

I. CHOR. B. *pp* Tu Pa - ra - cli - tus.

S. *pp* do - num, do - num,

II. CHOR. A. *pp* do - num, do - num,

T. *pp* do - num, do - num,

B. *pp* do - num, do - num,

88

Пример 5а. Восьмая симфония Малера. Часть 1
 Example 5a. The Eight symphony of Mahler. Part 1

Пример 5b. Восьмая симфония Малера. Часть 1
 Example 5b. The Eight symphony of Mahler. Part 1

44

333 40 zu 4 50

1.2.3.4. Fl.

1.2.3.4. Ob.

Es-Kl.

1.2.3. Kl. in B.

B-Kl. in B.

1.2.3.4. Fag.

K-Fag.

1.2. Hr. in F.

3.4. Hr. in F.

5.6.7.8. Org. *mf* *regato*

353 zu 4 58

1.2.3.4. Fl. *sf*

Picc.

1.2.3.4. Ob. *sf*

Engl. Hr.

Es-Kl. *sf*

1.2.3. Kl. in B.

B-Kl. in B.

1.2.3.4. Fag. *sf*

K-Fag.

1.3.5.7. Hr. in F. *sf*

2.4.6.8. *sf*

1.2. Trp. in F. *sf*

Org. *mf* *regato*

Пример 6. Восьмая симфония Малера. Часть 1
Example 6. The Eight symphony of Mahler. Part 1



наличии системы «octave grave» (специального механизма, как у органов фирмы «Кавайе-Колль», который автоматический удваивает фактуру на октаву ниже) — выписывать и играть именно октавы не обязательно.

В цифрах 196–197 во второй части Малер пишет долгое *H* в контроктаве в партии ног, которое также не существует в тесситуре органа (Пример 7).

Несколько раз Малер предписывает сделать *crescendo* на тянущемся аккорде — можно предположить, что у инструмента, который был задействован на премьере, был механизм *crescendo* (вручную, добавляя группы регистров, эффект усиления звука получился бы резким, и технологически этого добиться сложнее) (Пример 8).

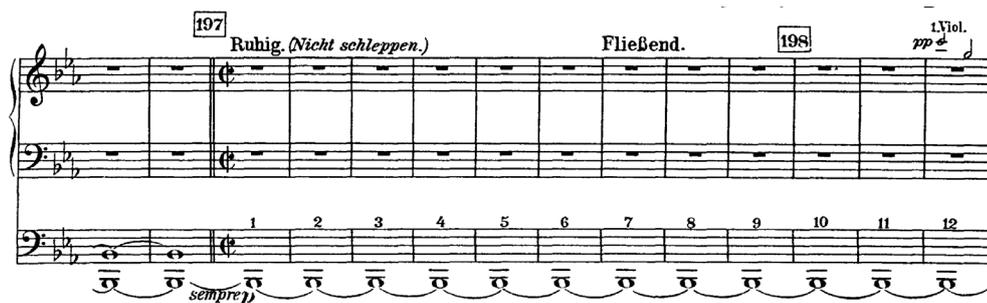
Интересно окончание первой части: оркестр звучит *fortissimo*, tutti, орган тянет мощный тонический аккорд, но композитор предписывает его

снять на две четверти ранее, учитывая акустический эффект органного отзвука — чтобы орган «не вылез» и не нарушил стройности последнего аккорда (Пример 9).

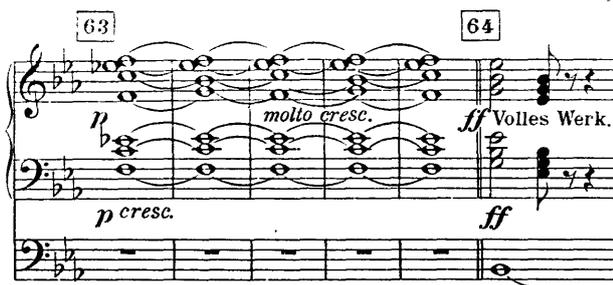
В партитуре кроме органа указана еще фисгармония (на ней играет отдельный исполнитель), что вызывает поначалу определенное недоумение — зачем брать «полуорган», если есть полноценный инструмент, способный выполнить любые задачи.

Известны примеры, когда фисгармония фигурировала в партитуре как аналог органу — скажем, в «Манфреде» П. И. Чайковского. Композитор хотел подчеркнуть «переход» героя из земного мира в небесный, но понимал, что наличие органа в партитуре может стать серьезным препятствием для укоренения этой музыки в концертной практике. Залы с органами тогда были редкостью,

Пример 7. Восьмая симфония Малера. Часть 1
Example 7. The Eight symphony of Mahler. Part 1



Пример 8. Восьмая симфония Малера. Часть 1
Example 8. The Eight symphony of Mahler. Part 1



Пример 9. Восьмая симфония Малера. Часть 1. Финал
Example 9. The Eight symphony of Mahler. Part 1. Final

а фисгармонию, мобильный инструмент, можно было установить в любом помещении.

Малер сознательно противопоставляет фисгармонию органу, но не по принципу оппозиции «земное — небесное». Здесь антитеза кажется сложнее: фисгармония — это голос святых или небесных существ (отшельников, ангелов, серафимов), орган — глас Божий в его всеохватном, космическом значении.

Есть и тембральные противопоставления, ведь фисгармония отличается от органа более «гнушавым» и «тремолирующим» звучанием. Малер довольно подробно указывает, какие тембры нужно включать. Например, самое первое вступление

фисгармонии — во второй части в цифре 106. Это поэтический момент, где Mater Gloriosa (Богородица в славе) движется в небесах, и музыка без слов «рисует» ее вознесение переливами арфы на фоне аккордов у фисгармонии (Пример 10).

Малер вначале просит взять «самый слабый регистр» (Schwächstes Register), потом предлагает поменять его на «тремолирующий регистр», а далее перейти на «более сильные регистры» (Stärkere Register). Фисгармония сопровождает развернутый фрагмент до цифры 176, где Доктор Марианус обращается с призывом: «Подымите к небу взгляд». Здесь вновь вступает орган — его мягкое, но гораздо более объемное звучание созда-

Пример 10. Восьмая симфония Малера. Часть 2
Example 10. The Eight symphony of Mahler. Part II

ет гармоническую «подложку», над которой парит солирующий тенор. В цифрах 177–178 Малер прописывает в партии органа детальные смены нюансов: от *ff* к *pp* (и ставит ремарку: Echo) и дальше просит уйти на *ppp* и сменить регистровку. Казалось бы, акустически все это из зала не прослушивается, но композитор представлял себе идеальный баланс, где каждая линия должна была быть рельефно представлена и несла бы определенное семантическое значение. Интересно, что дальше фисгармония и орган играют попеременно, словно вступая друг с другом и с участниками этой сцены в диалог. И только в самом финале (цифра 219) оба инструмента одновременно держат гармонические педали, помогая своими вибрациями создать то самое чувство грандиозного ликования вселенной, в котором мы слышим «не человеческие голоса, а песни планет и солнц, вращающихся в космосе», симфонию, «раздающую радость».

Список источников

1. Густав Малер. Письма. 1875–1911: монография / отв. ред. И. А. Барсова. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
2. Церковь св. Якуба в Йиглаве (Kostel sv. Jakuba Většího). URL: <https://goo.su/1UbnMEu>.
3. Зандер Н. И. Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, органических и исполнительских проблем. Дисс. ... канд. иск.; 17.00.02. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2006. 200 с.
4. Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, available at: <https://www.gustav-mahler.org/libraryid/20561> (Accessed 24 June 2025).
5. Чечикова Ю. По следам Густава Малера. Мюнхен // Музыкальная жизнь. 2025. № 2. URL: <https://muzlifemagazine.ru/po-sledam-gustava-malera-17/> (дата доступа 24 апреля 2025).
6. Hammermayer S. Franz Borgias März (1848–1910) // Bayerischer Orgelbau um die Jahrhundertwende. Wiedemann, Bad Reichenhall. 1999. S. 6–25, 128–130. URL: <https://vk.cc/cNcyb6> (Accessed 24 April 2025).
7. Franz Borgias März // Nachruf in der Zeitschrift für Instrumentenbau, Bd. 30. Leipzig, 1909, S. 779. URL: <https://goo.su/T4HmLW> (accessed 25 June 2025).

References

1. Mahler, G. (2006), *Pisma. 1875–1911: monografiya* [Letters. 1875–1911: monograph], Barsova, I. A. (ed.), Izdatelstvo imeni N. I. Novikova, Saint-Petersburg, Russia.
2. czechlang.wordpress.com (2017), “Kostel sv. Jakuba Většího”, available at: <https://goo.su/1UbnMEu> (дата доступа 24.04.2025).
3. Zander, N. (2006). “Organ works of Max Reger in the aspect of biographical, organ studies and performance problems”, Dissertation of the Candidate of Art History, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia.
4. [Gustav-mahler.org](https://gustav-mahler.org) (2025), “Internationale Gustav Mahler Gesellschaft”, available at: <https://www.gustav-mahler.org/libraryid/20561> (accessed 24 April 2025).
5. Chechikova, Yu. (2025), “In the footsteps of Gustav Mahler. Munich”, *Muzykalnaya zhizn* [Musical Life], vol. 2, available at: <https://muzlifemagazine.ru/po-sledam-gustava-malera-17/> (accessed 24 April 2025).
6. Hammermayer, S. (1999), “Franz Borgias März (1848–1910)”, *Bayerischer Orgelbau um die Jahrhundertwende*, Bad Reichenhall, Wiedemann, S. 6–25, 128–130. available at: <https://vk.cc/cNcyb6> (accessed 24 April 2025).
7. [Goo.su](https://goo.su) (2025), “Franz Borgias März”, available at: <https://goo.su/T4HmLW> (accessed 25 April 2025).

Информация об авторе

Кривицкая Е. Д. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания

Information about the author

Krivitskaya E. D. — Doctor of Arts, Professor of the History of Foreign Music Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Research Fellow at the Music Theory Department of State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 12.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 12.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.003

Картина мира сказочной оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель»

Дьячкова Марина Александровна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: mddyachkova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6773-4090>

Аннотация. В статье рассматривается картина мира в сказочной опере немецкого композитора Энгельберта Хумпердинка «Гензель и Гретель» (1893), написанной на сюжет одноименной народной сказки, адаптированной А. Ветте для домашнего музыкального спектакля.

Смысловое пространство оперы формируется при помощи четырех топосов (Добро, Зло, Дом, Лес). В совокупности они образуют схематичную картину мира, которая позволяет определить место и роль любого из персонажей оперы. Особое положение в этой системе занимают Гензель и Гретель — они находятся в ее центре как герои, принадлежащие каждому из четырех топосов.

Опера «Гензель и Гретель» имеет немало общего с музыкальным театром Р. Вагнера, влияние которого на Э. Хумпердинка трудно переоценить. Это сходство обнаруживается на различных уровнях и проявляется как в поэтическом, так и в музыкальном тексте. В то же время в произведении Хумпердинка заметно влияние и немецкой романтической оперы, в частности — «Вольного стрелка» К. Вебера.

Автор приходит к выводу о том, что картина мира в сказочной опере «Гензель и Гретель» формируется из нескольких составляющих, в их числе — народная сказка с типизированным сюжетом и персонажами-функциями, христианские мотивы, добавленные авторами, мифологическая музыкальная драма Вагнера, влияние которой испытал Хумпердинк. Картина мира представлена парными топосами, которые находят свое отражение в музыке, формируя систему устойчивых музыкально-выразительных средств.

Ключевые слова: Э. Хумпердинк, «Гензель и Гретель», сказочная опера, сказочный сюжет, топос

Для цитирования: Дьячкова М. А. Картина мира сказочной оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель»

// *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 17–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.003>

Original article

The world of E. Humperdinck's fairy tale opera "Hansel and Gretel"

Dyachkova Marina A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: mddyachkova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-6773-4090>

Abstract. The article examines the features of the worldview of the fairy-tale opera "Hansel and Gretel" (1893) by the German composer Engelbert Humperdinck. It was based on the folk tale of the same name, adapted by A. Wette for a home musical performance.

The semantic space of the opera is formed through four topoi (Good, Evil, Home, Forest). Collectively, they create a schematic picture of the world that allows for determining the place and role of any character in the opera. Hänsel and Gretel occupy a special position within this system — they are at its center as heroes belonging to each of the four topoi.

Opera "Hänsel und Gretel" shares much in common with the musical theater of R. Wagner, whose influence on E. Humperdinck is difficult to overestimate. This similarity is found on various levels and manifests itself in both the poetic and musical text. At the same time, the influence of German Romantic opera, particularly C. Weber's *Der Freischütz* (The Freeshooter), is also noticeable in Humperdinck's work.

The author concludes that the world picture in the fairy-tale opera Hänsel und Gretel is formed from several components, including: the folk tale with its typified plot and function characters; the Christian motifs added by the authors; and the mythological musikdrama of Wagner, whose influence Humperdinck experienced. This world picture is represented by paired, opposing topoi, which find their reflection in the music, forming a system of stable musical-expressive means.

Keywords: E. Humperdinck, "Hansel and Gretel", fairy tale opera, fairy tale plot, topoi

For citation: Dyachkova M. A. The world of E. Humperdinck's fairy tale opera "Hansel and Gretel". *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 17–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.003>

В конце XIX – начале XX столетия многие австро-немецкие оперные композиторы обращаются к сказочным сюжетам. Одним из наиболее известных по праву считается немецкий композитор Энгельберт Хумпердинк (1854–1921), автор оперы «Гензель и Гретель» по мотивам одноименной сказки братьев Гримм. Обращение к этому произведению неслучайно — оно является одним из наиболее известных примеров австро-немецкой сказочной оперы, в котором ярко отражены многие черты как вагнеровской музыкальной драмы, так и немецкой романтической оперы. Особый интерес представляет мир сказочной оперы, находящий свое отражение как в словесном, так и в музыкальном тексте.

Народная сказка «Гензель и Гретель» была опубликована в 1812 году в сборнике «Kinder und Hausmärchen»¹, пользовавшемся особой любовью в Германии. Его экземпляр хранился и у сестры композитора, Адельхайд Ветте², которая не только читала эти сказки своим детям, но и писала на их основе сценарии для небольших домашних музыкально-театральных представлений. Нередко они создавались вместе с Энгельбертом Хумпердинком — именно такими были оперы «Белоснежка» (1888), «Семеро козлят» (1895), «Гензель и Гретель» (1893). Последняя показалась композитору достойной для переработки в «серьезную» оперу, которая могла бы пользоваться успехом у публики.

Сказка, положенная в основу оперы, хорошо известна современному читателю³. Согласно трактовке филолога Ю. В. Подковырина, в ней отражены универсальные оппозиции: жизнь — смерть, дети — старуха, обжитое пространство — лес, еда — голод. Воплощением смерти является образ Ведьмы, а воплощением жизни — Гензель и Гретель [1]. «Поскольку семантика целого в сказке братьев Гримм связана именно с победой жизни над смертью, раскрывающей иерархию этих ценностей в художественном мире, то начальные события должны были выдвинуть смерть на первый план, представить ее претензию на значимость, господство над жизнью», — отмечает исследователь. — «Смерть в сказке не просто сосуществует рядом с жизнью, но и претендует на то, чтобы занять ее место» [1]. Так возникает амбивалентное соотношение смерти, имитирующей жизненное начало (пряничный домик), и жизни, использующей атрибуты смерти (подмена пальца костью, сжигание ведьмы в печи).

Сказка «Гензель и Гретель» органично вписывается в предложенную В. Я. Проппом типоло-

гию функций действующих лиц — она описывает путешествие героя в чуждый мир в поисках некоторого волшебного средства или с целью наказания злого персонажа [2, с. 23].

Э. Хумпердинк и А. Ветте интерпретируют первоисточник в контексте своего времени, намеренно «смягчая» его и добавляя больший вес религиозным христианским мотивам. В их трактовке оригинальный сюжет трансформировался в историю о вере и надежде; из сказки были убраны жестокость мачехи и мягкосердечие отца, не сумевшего заступиться за своих детей. Гензель и Гретель окружает любящая семья; на своем пути герои не встречают серьезных препятствий, а помощь волшебных существ и ангелов позволяет им пережить ночь в лесу. Гензель и Гретель из сказки одержали победу над смертельно опасным людоедом и, пройдя таким образом обряд инициации, вышли из леса взрослыми людьми, тогда как главных героев оперы победа над ведьмой не изменяет — они остаются теми же детьми, которыми были в начале.

В приведенной ниже таблице, составленной на основе «Морфологии волшебной сказки» Проппа [3, с. 72–73], показаны функции действующих лиц в сказке и в опере «Гензель и Гретель». (Таблица 1).

Как видно из таблицы, функции героев могут распределяться по-разному. Большинство из них выполняет одну функцию: Гензель и Гретель — Герои, Пряничная Ведьма — Антагонист, и т.д. В то же время Песочный и Росный человечки, появляющиеся только в опере, совмещают в себе две функции — Помощника и Дарителя, что в целом соответствует духу оригинальных сказок братьев Гримм [4, с. 131]. В целом, основные функции персонажей народной сказки по В. Я. Проппу в опере сохраняются — основные различия касаются событий в лесу, а также завершения истории.

Взаимоотношения персонажей становятся частью картины мира оперы, в данном случае понимаемой как условная модель, которая представляет собой совокупность составляющих ее образов и смыслов, — материальных и духовных, конкретных и абстрактных. Ее формируют топосы — «некая область абстрактных идей и конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами» [5, с. 113]. Модель может быть наглядно представлена с помощью декартовой системы координат, где пары топосов с противоположными значениями образуют координатные оси: Дом-Лес — это ось абсцисс, Добро-Зло — ось ординат (Рис. 1).

Таблица 1. Функции героев оперы Э. Хумпердинка
Table 1. Functions of the characters in E. Humperdinck's opera

Действующее лицо по Проппу	Функция по Проппу	Сказка «Гензель и Гретель»	Опера «Гензель и Гретель»
<i>Антагонист</i>	вредительство, бой или иные формы борьбы с героем, преследование	Ведьма	Пряничная Ведьма
<i>Даритель</i>	подготовка передачи волшебного средства, снабжение героя волшебным средством	Уточка	Песочный и Росный человечки ⁵
<i>Помощник</i>	пространственное перемещение героя, ликвидация беды или недостачи, спасение от преследования, разрешение трудных задач, трансфигурация героя	Уточка	Песочный и Росный человечки; отец (Петер)
<i>Отправитель</i>	отсылка	Мачеха	Мать (Гертруда)
<i>Герой</i>	отправка на поиски, реакция на требования дарителя, свадьба	Гензель и Гретель	Гензель и Гретель

Каждый возникающий при их пересечении квадрант является особым смысловым пространством, которому принадлежат отдельные герои оперы. В системе они представлены в виде точек с различными координатами, к примеру, Ангелы (лес; добро), Ведьма (лес; зло); Петер и Гертруда (дом; добро) и т.п. Гензель и Гретель на протяжении оперы испытывают равное влияние всех то-

посов, и отнести их к какой-либо одной области смыслов нельзя.

Обратимся к первой паре топосов. С понятием добра Хумпердинк связывает христианскую веру и надежду на божью помощь. Воплощением этой веры являются Ангелы, в образе которых усматриваются черты Четырнадцати святых помощников⁵. Этот образ (в завуалированном виде)

Рис. 1. Схема мира сказочной оперы Э. Хумпердинка
III. 1. Diagram of the world of E. Humperdinck's fairy-tale opera



нередко использовал и Рихард Вагнер — в «Тангейзере» его воплощением является Елизавета, в «Летучем Голландце» — Сента [6, с. 25]. Топос добра представляют также Песочный и Росный человечки.

Символом христианской веры выступает открывающая оперу тема хорального склада в светлой тональности C-dur — ее можно обозначить как лейтмотив Веры. Размеренное движение по звукам тонического трезвучия, торжественный характер и церемониальность придают ей сход-

ство с лейтмотивами опер Р. Вагнера, в особенности с лейтмотивом Тайной вечери из «Парсифаля» и темой хора паломников из «Тангейзера» (сравн. *примеры 1–3*)⁶.

Роль лейтмотива Веры — связующая; он присутствует в каждом акте оперы. Кроме того, это единственная тема в опере, связанная с топосом Добра. В первом действии лейтмотив Веры отчетливее всего слышен в речи Петера, отца Гензеля и Гретель. В конце второго действия он звучит в сцене Ангельской пантомимы, которую открыв-

Пример 1. Фрагмент увертюры к опере «Гензель и Гретель» (метка партитуры А)
Example 1. Fragment of the overture to the opera “Hansel and Gretel” (score label A)



Пример 2. Лейтмотив Тайной вечери из оперы Р. Вагнера «Парсифаль»
Example 2. The leitmotif of the Last Supper from Wagner's opera “Parsifal”



Пример 3. Хор паломников из оперы Р. Вагнера «Тангейзер»
Example 3. The pilgrim choir from R. Wagner's opera "Tannhauser"



вает Вечерняя молитва Гензеля и Гретель (метка партитуры 92). Вся сцена Ангельской пантомимы напоминает торжественное шествие. Тема излагается преимущественно у струнных и деревянных духовых инструментов. Обрамляют ее песни Песочного и Росного человечков, построенные на едином музыкальном материале. В финале оперы лейтмотив появляется как музыкальная квинтэссенция ее морали: добро — это Бог.

Второй топос — топос Зла — находит отражение в образе Ведьмы-людоеда, которая притворяется доброй старушкой, заманивает голодных детей и делает своими пленниками. Тема ее полета над лесом возникает уже в увертюре, однако наиболее полно представлена в первом действии в рассказе Петера, отца Гензеля и Гретель. Впоследствии она становится одной из ключевых музыкальных характеристик злой колдуньи и появляется во втором и третьем действиях оперы. Топос зла объединяет темы, различные по своему характеру. Тема полета представляет собой грубоватый, неуклюжий танец с чертами марша, в то время как в теме колдовства преобладают средства характеристики сказочно-фантастических

образов — высокий регистр, «статичность» звучания, расширенная тональность с сопоставлением аккордов однотерцовых тональностей, присутствие альтерации и ходов по хроматической гамме (Пример 4).

Помимо топосов Добра и Зла, в опере большое значение имеют топосы Дома и Леса. Они не только маркируют пространство — топос Дома имеет связи с законами мира людей и цивилизацией, а топос Леса — с законами природы.

Топос Дома в музыке оперы представлен опосредованно, через музыку бытового склада: это шуточные игровые песни и танцы Гензеля и Гретель из первого действия, которые включают в себя топание, прыжки, хлопанье в ладоши, традиционные для многих детских игр. Эти мелодии приближены к народной бытовой немецкой музыке — Хумпердинк использует типичные ритмические и мелодические формулы, характерные для музыкального фольклора Германии. Кроме того, композитор дважды включает в оперу материал подлинных народных песен «Suse, liebe Suse» [7, с. 79] и «Ein Männlein steht im Walde» [7, с. 82] (Пример 5).

Пример 4. Тема полета Ведьмы из вступления ко II действию (метка партитуры 61)
Example 4. The theme of the Witch's flight from the introduction to Act II (score label 61)



Иначе показан топос Леса — он представляет собой музыкальную картину, напоминающую «Шелест леса» из оперы «Зигфрид» Рихарда Вагнера. Лесное пространство изменчиво, оно трансформируется в соответствии с ходом времени, по-разному реагирует на действия героев и вместе с тем является их косвенной характеристикой. Этот топос представлен во втором действии и начале третьего. В них Лес показан в трех состояниях — вечернем, ночном, утреннем. Он наполнен жизнью — пением птиц, шелестом листвы, в нем слышно эхо. В отличие от статич-

ного, замкнутого пространства топоса Дома, это пространство — открытое, в нем находится место и птицам, и сказочным существам, и ангелам. Основные черты музыки Леса — нестабильность и постоянное движение, текучесть.

В фольклоре многих народов мира лес представляет собой «дикое» пространство, населенное волшебными, нередко опасными существами, способными причинить вред любому, кто посмеет пересечь границу между территорией людей и территорией природы. Образ этого пространства во втором действии оперы создается

Пример 5. Песня «Suse, liebe Suse» из I действия оперы (метка партитуры 1)
Example 5. The song "Suse, liebe Suse" from Act I of the opera (score label 1)

благодаря эффекту «эха» (пение детского хора за сценой). Конец каждой реплики Гензеля, обращенной к воображаемому чужаку, прячущемуся в тумане, поочередно подхватывается голосами, наслаивающимися друг на друга и постепенно затихающими — при этом динамические оттенки плавно сменяются с *p* вплоть до *pppp* (Пример 6).

Зловещие картины ночного леса в опере отдаленно перекликаются со сценой в Волчьей долине из «Волшебного стрелка». Как и у Вебера, у Хумпердинка действуют вызывающие страх потусто-

ронные силы: реальные — в «Волшебном стрелке» и воображаемые — в опере Хумпердинка. У Вебера появление Самuela сопровождается жуткое уханье хора сов, традиционно связываемое с присутствием нечистой силы. У Хумпердинка ночной лес окутывает густой туман, искажающий очертания ближайших предметов, принимаемых героями оперы за призрачные фигуры, в то время как хор-эхо за сценой «отвечает» Гензелю.

Примечательно, что силы добра и зла в опере «Гензель и Гретель» практически не сталкиваются.

Пример 6. Звучание «эха» из II действия оперы (метка партитуры 85)
 Example 6. The sound of the “echo” from Act II of the opera (score label 85)

The musical score consists of several parts:

- Vocal parts:**
 - Kuckuck:** (sehr entfernt hinter der Scene, kaum noch vernehmbar)
 - Haensel:** (sehr stark)
- Echo parts:**
 - Zwei Sopranstimmen
 - Eine Sopranstimme
 - Eine Altstimme
 - Eine Altstimme
- Piano accompaniment:**
 - Instruction: Schritte zum Hintergrunde und ruft durch die hohlen Haende
 - Dynamics: *cresc.*, *ff*
- Lower vocal parts (likely a chorus or additional characters):**
 - (Sehr schwach) *ppp* Da!
 - (Noch entfernter) *ppp* Er da!
 - (Etwas weiter entfernt) *pp* Er da!
 - (Hinter der Scene wie von Ilsesteine her) *p* Er da!
 - Wer da?
- Piano accompaniment (lower):**
 - Dynamics: *f dim.*, *(verhallend)*

ся между собой и не конфликтуют в музыке — их сферы влияния фактически разделены по действиям и идут от топоса Добра в первом действии к топосу Зла — в третьем.

Возвращаясь к особенностям картины мира в опере «Гензель и Гретель», следует напомнить о том, что Хумпердинк был убежденным вагнерианцем. Неудивительно, что в опере «Гензель и Гретель» можно обнаружить многие черты, свойственные вагнеровским музыкальным драмам. Можно предположить, что картина мира оперы-сказки и мифологическая картина мира имеют ряд общих черт, обусловленных их сходством: миф дает понятие о происхождении и конце мира, о законах природы, а сказка — объяснение законам мира людей. Схожа и их структура: начало и конец мифа и сказки часто замыкаются

в «кольцо», а последовательность событий имеет строгий порядок [3, с. 132]. Как и Р. Вагнер, Э. Хумпердинк организует строгую, упорядоченную систему музыкальных лейтмотивов, включая их в крупные группы топосов, которые, в свою очередь, обладают собственными музыкальными характеристиками. Эти четыре топоса — Добро, Зло, Дом, Лес — не только являются музыкальными ориентирами мира сказочной оперы «Гензель и Гретель», но и глубже раскрывают сюжет народной сказки, переработанной А. Ветте в духе времени.

Подводя итоги, обобщим основные признаки картины мира в сказочной опере «Гензель и Гретель».

1. Она сформирована народной сказкой, мир в которой имеет четко очерченные границы,

в нем присутствует иерархический порядок и главенствуют строгие законы; в сказке действуют персонажи-функции.

2. Либретто А. Ветте сохраняет верность первоисточнику, но вносит в него отсутствующие в народной сказке христианские мотивы, прежде всего веру в божественную помощь: «Какие бы невзгоды вас ни преследовали — Бог всегда вам поможет».
3. Картину мира в опере представляет система топосов, которые объединены попарно, образуя систему координат (добро-зло и дом-лес). Топосы находят свое отражение в музыке, формируя систему устойчивых музыкально-выразительных средств, представленных в основных темах оперы.
4. Картина мира в опере «Гензель и Гретель» имеет сходство с таковой в вагнеровской музыкальной драме, что подтверждает влияние идей Вагнера на Хумпердинка, считавшего себя его учеником.

Примечания

¹ «Kinder- und Hausmärchen» — известный сборник немецких сказок, собранный братьями-филологами Якобом и Вильгельмом Гримм. Приобрел широкую популярность в Германии и стал источником вдохновения для многих художественных произведений XIX–XXI веков.

² Адельхайд Ветте (1858–1916) — немецкая писательница, либреттист, композитор.

³ По требованию злой мачехи брата и сестру оставляет в лесу отец. Потерявшись в чаще, Гензель и Гретель случайно встречают ведьму-людоедку, которая живет в пряничном домике. Она заманивает детей и намеревается их съесть, однако они обманывают ведьму и сжигают ее в печи. Забрав принадлежавшие людоедке сокровища, брат и сестра возвращаются домой.

⁴ Песочный человек (или Сеятель) — фольклорный персонаж народов Европы. Его функция заключалась в усыплении детей при помощи волшебного песка. Позднее становится героем литературных сказок и детских стихотворений под именами Ви Вилли Вонка (Р. Киплинг), Оле Лукойе (Х. К. Андерсен). В опере Э. Хумпердинка он сохраняет свою изначальную функцию. Росный человечек не имеет фольклорных прототипов и является персонажем, введенным в оперу в качестве отражения Песочного человечка. Функция Росного человечка противоположна — он пробуждает детей от сна.

⁵ Четырнадцать святых помощников — четырнадцать апокрифических святых, почитаемых в Германии с XIV столетия как единая группа. Их памяти посвящены отдельные храмы — в частности, Церковь Четырнадцати Святых (Vierzehn-Nothelfer-Kirche).

⁶ Как известно, Э. Хумпердинк считал себя учеником и последователем Р. Вагнера. Он сблизился с великим оперным реформатором в последние годы его жизни и даже участвовал в подготовке премьеры «Парсифаля».

Список источников

1. Подковырин Ю. В. Смысловые параметры сюжета литературного произведения // *Litera*. 2023. № 6. С. 1–12. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40933 (дата обращения 16.04.2025).
2. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Ваклер, АСТ, Рефл-букс, 1997. 228 с.
3. Пропп В. Морфология сказки. М.: Наука, 1969. 168 с.
4. Калкаева А. Маленькие человечки в сказочных сюжетах сборника братьев Гримм «Kinder- und Hausmärchen»: атрибуты и функции // *Вестник культурологии*. 2020. № 3 (94). С. 119–138.
5. Кириллина Л. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // *Научный вестник Московской консерватории*. 2015. № 4. С. 108–139.
6. Шаповал О. Смыслообраз ангела как архетип в творчестве Р. Вагнера // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2017. № 3. С. 23–30.
7. Сказочная энциклопедия / сост. Н. Будур. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. 608 с.

References

1. Podkovyirin, YU. V. (2023), “Semantic parameters of the plot of a literary work”, *Litera*, vol. 6, pp. 1–12, available at: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40933
2. Campbell, J. (1997), *Tysyachelikiy geroy* [The Thousand-faced hero], Wackler, AST, Refl-book, Moscow, Russia.
3. Propp, V. (1969), *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale], Nauka, Moscow, USSR.
4. Kalkaeva, A. (2020), “Little men in fairy-tale plots of the collection of the brothers Grimm ‘Kinder- und Hausmärchen’: attributes and functions”, *Vestnik kul'turologii* [Bulletin of

- Cultural Studies], vol. 3 (94), pp. 119–138.
5. Kirillina, L. (2015), “Toposes and symbols in Rimsky-Korsakov’s poetics”, *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 4, pp. 108–139.
 6. Shapoval, O. (2017), “The semantic image of an angel as an archetype in the work of R. Wagner”, *Yuzhno-Rossiiskij muzykal’nyj al’manah* [South Russian Musical Almanac], vol. 3, pp. 23–30.
 7. Budur, N. (ed.) (2005), *Skazochnaya entsiklopediya* [The Fabulous Encyclopedia], OLMA-PRESS, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дьячкова М. А. — главный специалист научно-методического центра.

Information about the author

Dyachkova M. A. — Chief specialist of the Scientific and Methodological Center.

Статья поступила в редакцию 01.02.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 01.02.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.

Научная статья

УДК 78.02

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.004

«AUS.WEG» Георга Фридриха Хааса — путь от рационального к интуитивному

Богомолов Илья Андреевич

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: ibogomol20@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Аннотация. В статье рассматривается сочинение австрийского композитора Георга Фридриха Хааса «AUS.WEG» (2010) для восьми инструментов. Это произведение, которое пока еще не становилось объектом внимания исследователей, занимает важное место в творчестве композитора: оно ставит ключевую для него проблему соотношения рационального и интуитивного в композиционном процессе. Подробный анализ различных аспектов «AUS.WEG», таких как название, которое содержит в себе множество вариантов интерпретации, форма с практически нарративным развитием некоторых инструментальных партий, совершенно нетипичное обращение с композиторскими техниками, которые переосмысляются и становятся своеобразными героями повествования, позволяет прийти к выводу о том, что в своем опусе Хаас проходит путь от рационального к интуитивному. Большое внимание в статье уделено работе Хааса с микрофонами, ритмом и формой, а также проблеме влияний на его творчество таких композиторов, как Джачинто Шельси и Стив Райх.

Ключевые слова: Георг Фридрих Хаас, AUS.WEG, музыка XXI века, техники композиции, микрофоны

Для цитирования: Богомолов И. А. «AUS.WEG» Георга Фридриха Хааса — путь от рационального к интуитивному // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 26–32. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.004>

Original article

“AUS.WEG” by Georg Friedrich Haas — the path from rational to intuitive

Bogomolov Ilya A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: ibogomol20@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Abstract. The article examines the work by the Austrian composer Georg Friedrich Haas “AUS.WEG” (2010) for eight instruments. This work, which has not yet been the object of attention of researchers, occupies an important place in the composer’s work: it poses a key problem for him: the relationship between the rational and the intuitive in the compositional process. A detailed analysis of various aspects of “AUS.WEG”, such as the title, which contains many possible interpretations, the form with an almost narrative development of some instrumental parts, a completely atypical treatment of compositional techniques, which are rethought and become a kind of heroes of the story, allows us to come to the conclusion that in his opus Haas goes the way from the rational to the intuitive. Much attention in the article is paid to Haas’s work with microtones, rhythm and form, as well as the problem of influences on his work from such composers as Giacinto Scelsi and Steve Reich.

Keywords: Georg Friedrich Haas, AUS.WEG, contemporary music, composition techniques, microtones

For citation: Bogomolov I. A. “AUS.WEG” by Georg Friedrich Haas — the path from rational to intuitive. *Actualnyye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 26–32 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.004>

Георг Фридрих Хаас (Georg Friedrich Haas (*1953)) — композитор, чей активный период творчества выпал на конец XX — начало XXI вв., время значительных перемен в музыкальном искусстве. Кризис идей, которые возникли во времена второго авангарда, ощущался все сильнее, композиторы искали новые способы сочинения музыки и возможности ее дальнейшего развития. Некоторые из них пошли по пути поставангарда и новой простоты, другие же продолжали развитие разнообразных авангардных направлений XX века, но музыка Хааса как будто не вписывалась ни в одну из существующих моделей.

Несмотря на то, что Хаас получил широкую известность благодаря своим открытиям в области микрохроматики, он работает практически со всеми композиторскими техниками XX века и не отдает предпочтение ни одной из них, в его опусах они нередко становятся объектом рефлексии. Интерес вызывает и тематика его сочинений. В них он затрагивает очень личные проблемы, которые многие художники боятся или не хотят выносить на всеобщее обозрение. Творчеству Хааса присущ дуализм, и на примере произведения «AUS.WEG» (2010) [1] можно продемонстрировать, как композитор в рамках одного опуса переходит от объективного к личному, от рационального к интуитивному.

Анализ «AUS.WEG» следует начать с названия. Заглавия в музыке Хааса имеют большое смысловое значение и играют важную драматургическую роль. Условно их можно разделить на несколько категорий: названия с обозначением жанра или намеком на него (фуга, ноктюрн, антифон и др.), названия с применением непроизносимых символов и названия с использованием игры слов, слогов или букв. Такой прием дает возможность нескольких интерпретаций заглавия одного произведения. По сути, сам слушатель выбирает более близкое для себя название из получившихся вариантов.

В названии «AUS.WEG» заложена игра слов: если убрать точку, разделяющую слова, получится «Ausweg», что можно перевести с немецкого языка как «выход». Если переводить слова отдельно, как в заглавии автора, возникает несколько интерпретаций. У слов «aus» и «weg» есть несколько значений, комбинируя которые можно получить различные словосочетания, например, «конец пути» или «прекрати это, уходи»¹.

Из авторской аннотации следует, что Хаас намеренно оставил в названии эту неопределен-

ность, так как она напрямую связана с содержанием произведения [2]. Он раскрывает его как борьбу композитора с техниками и приемами, с желанием контролировать каждый аспект произведения. По сути, «AUS.WEG» — это рефлексия Хааса на тему, которая близка, наверное, каждому творцу: как писать музыку?

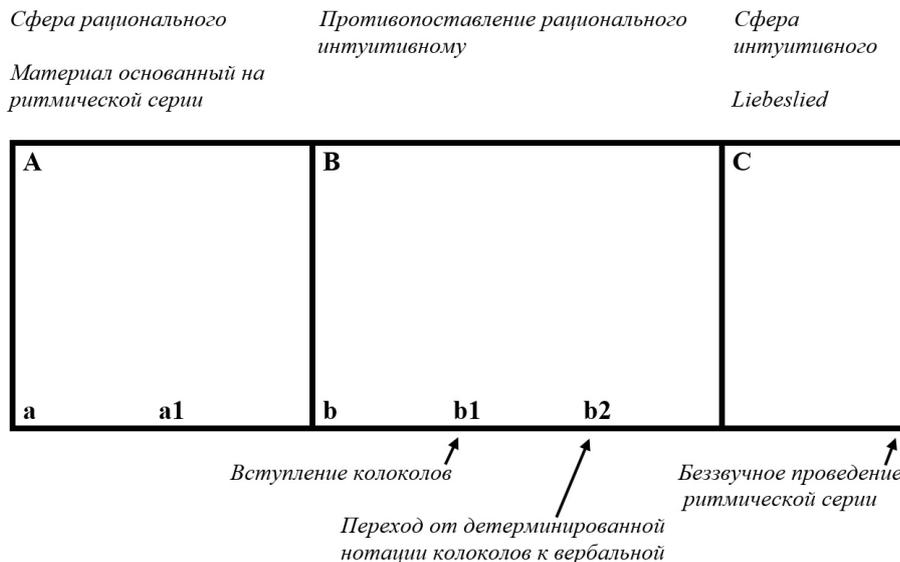
Инструментальный состав, который композитор использует в «AUS.WEG», крайне интересен. Он представляет собой классический «Pierrot ensemble»², расширенный струнным альтом, басовым гобоем и большим количеством ударных инструментов, среди которых — подвесные колокола и деревянные коробочки, о которых более подробно будет сказано далее.

«AUS.WEG» состоит из трех неравных по времени звучания разделов, которые, в свою очередь, имеют более мелкое членение (*Пример 1*).

Интересно то, что несмотря на контрастность этих разделов и явные границы между ними, они связаны определенными тембрами, интонациями или ритмическими формулами. Претерпевая изменения, они проходят через все произведение в целом, являясь его связующими элементами. О таком свойстве музыки Хааса пишет С. Лаврова: «Для музыки Хааса характерно диалектическое соотношение между фрагментами и целым» [3, с. 200].

Одним из таких элементов является микрохроматическое *glissando*. Оно возникает практически сразу же в партии скрипки, но довольно робко — наше внимание привлекают скорее тремолирующие ударные инструменты и фортепиано, сбивающие свое тремоло нестабильными, рваными ритмами; пока мы не подозреваем, что это *glissando* станет важнейшим элементом развития произведения. Спустя небольшой промежуток времени это *glissando* начинает передаваться от одного инструмента к другому, сначала небольшими временными отрезками, но потом расширяясь все больше. В **a1** к глоссандирующим струнным подключаются флейта и фагот, после чего этот прием начинает постепенно растворяться, временные промежутки между *glissando* становятся все больше, чтобы подготовить второй раздел. Он начинается с продолжительного звука *cis*², переходящего от баритонового гобоя к вибратону, на котором в данном случае играют смычком, чтобы этот звук контролируется и равномерно длился. Вокруг этого звука флейта, бас-кларнет и струнные играют микрохроматические *glissando* в очень узком диапазоне — тон.

Пример 1
Example 1



Далее эти биения будут возникать и вокруг других тонов, выбор которых обусловлен настройкой колоколов.

В своей статье о микрохроматике композитор называет такой тип работы с ней «Spaltklänge oder getrübe Unisoni» [4, с. 125] — «расщеплённый звук или омрачённый унисон». Он напоминает нам о позднем периоде творчества композитора Джачинто Шельси³, для которого характерна «длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его громкости, тембровых характеристик, интенсивности вибрации, добавление

“шумов”, четвертитоновые сдвиги» [5, с. 166]. Практически все вышеперечисленные способы работы со звуком встречаются в разделе **B**, но, безусловно, есть и отличия от музыки Шельси.

Раздел **B** строится на противопоставлении двух контрастных элементов (Пример 2): тех самых «омрачённых унисонов» и развёрнутых пассажей в огромном диапазоне (эти пассажи также можно интерпретировать как *glissando*, но уже не микрохроматическое). Такие контрасты были чужды музыке Шельси и в целом его мировоззрению. Более ценным для него было «передать

Пример 2
Example 2

The musical score for Example 2 consists of four staves: Klav. (Piano), Vl. (Violin), Va. (Viola), and Vc. (Violoncello). The Klav. part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *mf* and *p*. The Vl. and Vc. parts play sustained notes with *pp* and *f* dynamics, and include *gliss.* markings. The Va. part also features *pp* and *f* dynamics and *gliss.* markings. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

движение, дление не усилием всего своего существа, а, напротив, путем полного подчинения себя этому длению, этому движению, в котором [художник] принимает участие, которое его наполняет и пронизывает. Этот второй метод, вообще говоря, присущ восточному художнику» [5, с. 166]. Творчеству Хааса же, как и нашему времени, присуща мимолетность, мерцание коротких фрагментов, создающих цельное полотно, на котором «омрачённый унисон» становится просто одной из красок. В последнем разделе, в котором музыкальный материал претерпевает серьезные метаморфозы, *glissando* встречается в том виде, в каком оно существовало в начале, но лишь единожды, как реминисценция.

Поскольку в данном опусе Хаас противопоставляет интуитивную музыку рациональной, каждому разделу отведена своя драматургическая задача. В первом главенствует материал, основанный на ритмической серии, которая беззвучно

выписана в конце произведения в партии колоколов. Самый крупный второй раздел представляет собой борьбу этих двух композиторских подходов и основан на противопоставлении различных типов музыкального материала: темперированный строй — микрохроматика, детерминированная нотация — импровизационные фрагменты, микротоновые биения в пределах полутона — пассажи в огромном диапазоне и других. Второй раздел завершается переходом в сферу интуитивного, которая закрепляется в третьем разделе.

Борьба проходит на нескольких уровнях, один из них — это сопоставление разного отношения к ритму. Чтобы продемонстрировать это, следует обратиться к понятию микроритмики, которое предлагает один из исследователей творчества Хааса Томас Майер. Он характеризует микроритмику как деление длительности на небинарные/нетернарные единицы и избегание сильных долей такта [6, с. 58]. Кроме того, он использует

Пример 3а. Партия колоколов (такты 110–112)
Example 3a. A batch of bells (bars 110–112)

Пример 3б. Партия колоколов (такты 131–132)
Example 3b. A party of bells (bars 131–132)

терминологию Пьера Булеза, чтобы описать разные способы отражения времени в музыке: *temps lisse* — время без долевой пульсации и ритмической иерархии (микроритмика), *temps strié* — строго упорядоченное время. Во втором разделе «AUS.WEG» Хаас противопоставляет ритмически простые пассажи, в которых применены только ровные тридцать вторые длительности, сложным ритмическим структурам или импровизации исполнителей на колоколах (в обоих случаях возникает микроритмика). Если использовать слова Булеза, можно сказать, что происходит противопоставление *temps strié* — *temps lisse*.

Помимо сопоставления на уровне формы, борьба рационального и интуитивного во втором разделе протекает и в отдельных партиях, например, в практически нарративном развитии партии колоколов. В ней Хаас постепенно переходит от детерминированной нотации к вербальной (Примеры 3а, 3б). Он использует следующие формулировки:

«заставьте колокол раскачиваться», «создайте эффект маятника» или «добейтесь того, чтобы колокола постоянно раскачивались, сделайте удары по ним незаметными». Этот момент крайне важен для общей концепции опуса: чрезвычайно точно выверенный музыкальный материал, основанный на ритмической серии, сменяется материалом, который уже не до конца подконтролен композитору, а скорее подчинен акустическим свойствам конкретного инструмента и пространства, в котором исполняется сочинение. Такая работа с материалом напоминает об экспериментах американских минималистов 60–70-х годов, в частности о произведении Стива Райха «Pendulum Music» (1968).

Сходство с американскими минималистами можно найти и в некоторых элементах опуса, отсылающих к Востоку. Тембры деревянной коробочки и подвесных металлических пластин (ими при желании можно заменить колокола, что зачастую и происходит в концертной практике), резко

выделяющиеся на фоне остальных, напоминают звучание ритуальных инструментов, которые используются во время обрядовых действий в буддийских храмах. Например, подвесные колокола напоминают тембр бонсё [7, с. 111], — музыкального инструмента, который повсеместно встречается в японских храмах и служит сигналом к сбору монахов на службу. Тембр же деревянных коробочек созвучен с мокугё (деревянной рыбой) [8, с. 60], — инструментом, который используется для поддержания ритма во время молитв и церемоний. По сути, деревянные коробочки в «AUS.WEG» выполняют ту же функцию, подчеркивая ключевые моменты драматургического развития сочинения.

В последнем разделе нам три раза встречается ремарка «Liebeslied» (Пример 4), что можно перевести на русский язык как «песнь любви». В музыке немецкого романтизма это слово стало своего рода жанровым обозначением, мы можем найти его в произведениях Ф. Шуберта, Ф. Листа и других композиторов⁴.

Несомненно, интонации «Liebeslied» Хааса имеют мало общего с романтическими, но сами принципы мелодического развития близки поздне-романтическому стилю. Это кантиленная мелодия широкого дыхания, с быстрым достижением мелодической вершины и долгим спадом. При прослушивании этого фрагмента невольно возникают ассоциации с музыкой Рихарда Вагнера

Пример 4
Example 4

LIEBESLIED 2

alle 8 Glocken / Metallinstrumente immer lauter werden lassen, in Takt 220 sollte ein gleichmäßiges *f* erreicht sein. Anschläge möglichst weich und unauffällig. Die Instrumente sollen nicht mehr schwingen (pendeln).

ра — с его бесконечной мелодией во вступлении к «Тристану и Изольде».

Раздел *Liebeslied* завершает произведение, являясь своего рода эпилогом или даже *post scriptum*. Кроме того, он существенно короче предыдущих частей формы, особенно в сравнении с развёрнутым вторым разделом. Несмотря на это, Хаас вводит здесь новый материал, подводя итог сказанному выше и утверждая тот самый «выход за», который произошел ранее в партии колоколов. Таким образом, в рамках произведения мы проходим путь от строгой интеллектуальной музыки к музыке более чувственной и свободной.

«AUS.WEG» — это рефлексивное произведение, в котором Хаас «запускает слушателя

в композиторский цех», знакомя его с проблемами, которые возникают в процессе создания сочинения, а также с их преодолением и принятием. Он пользуется разными техниками композиции, но делает это в постмодернистском ключе, превращая их, по сути, в действующих лиц, а само произведение в сцену, на которой разворачивается их взаимодействие. Безусловно, говорить о Хаасе как о постмодернистском художнике нельзя, как минимум из-за отсутствия иронии в его сочинениях. Композитор очень трепетно относится к своему произведению, ему важно, чтобы оно звучало красиво, но при этом осмысленно и выверенно, а не обобщенно. В «AUS.WEG» Хаас сопоставляет материал, принадлежащий разным

направлениям и даже эпохам, и самое главное, он «ломает четвёртую стену», непосредственно погружая слушателя в свой творческий процесс. Важно отметить, что такое столкновение разных типов материала не является полистилистикой в ее классическом понимании из-за отсутствия «центрального и периферийных стилей» [9, с. 84]. Само противопоставление происходит скорее не на уровне материала как такового, а на уровне предполагаемого процесса его создания: исключительно математический подход — интуитивный подход, отстраненность — субъективность и т. д.

В книге «Сквозь отравленные времена. Мемуары нацистского мальчика» (2022) Хаас пишет о своем детстве, которое было пронизано духом национал-социализма, исходящим от его родных. Рефлексируя по этому поводу, Хаас приходит к следующей мысли: «Я понял, что в своей музыке я делаю то же самое, что делал мой дед: я следую законам, а не своим чувствам» [10, с. 166]. Композитор ассоциирует рациональный подход в композиции с диктаторским режимом, от влияния которого он не может освободиться, как и его дед, который даже после падения гитлеровского режима не мог отказаться от национал-социалистических идей. Преодолевая рациональное, Хаас ищет композиторской свободы.

Произведение символично заканчивается кантиленой, что можно интерпретировать как выход за пределы объективного и приближение к интуитивному — зачастую пугающему — методу композиции. Следует отметить, что мы не видим отсутствия рационального в композиторском мышлении Хааса. Напротив, многие открытия XX века находят логичное развитие в его творчестве. Вместе с тем сам принцип формообразования в «AUS.WEG», вкуче с авторской аннотацией, наводит на мысль о потребности композитора в интуитивном высказывании, которое находит отражение в кантилене, завершающей сочинение. Но путь, который композитор проходит в этом произведении вместе со слушателем, крайне непрост, выход (Ausweg) в сферу интуитивного — очень серьезный шаг для Хааса, на который он очень долго не может решиться, но который он безусловно совершает, что подтверждается разделом Liebeslied.

Примечания

- ¹ Aus (сущ.) — крах; финал.
aus (прил.) — выключено; отключено.

aus (междометие) — стоп.

aus (предлог) — из; по; из-за.

Weg (сущ.) — путь; дорога; способ; стезя.

weg (наречие) — вон; прочь; долой; вдаль.

² Инструментальный состав, представляющий собой квинтет флейты, скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано. Получил широкое применение в музыке XX века. Назван так в честь произведения Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912), в котором он был задействован вместе с голосом.

³ Джачинто Шельси (Giacinto Scelsi (1905–1988)) — итальянский композитор и поэт.

⁴ Например, Ф. Лист. «Liebeslied» (S566); Ф. Шуберт. «Jägers Liebeslied» из «Четырех песен» (op. 96); К. Бом. «Liebeslied» из «Miniatur-Bilder» (без опуса); О. Бёме. «Liebeslied» (op. 22).

Список источников

1. Haas G. F. AUS.WEG for 8 instruments. URL: <https://www.universaledition.com/en/preview/26443ebbf2059eee77b6a32e28d9a5d3> (дата обращения 20.12.2024).
2. Haas G. F. Work introduction. URL: <https://www.universaledition.com/en/Works/AUS.WEG/R0061607> (дата обращения 20.12.2024).
3. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи посткапитализма до COVID19. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 331 с.
4. Haas G. F. Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980 // Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Ed. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott. 2007. S. 123–129.
5. Акопян Л. О. Джачинто Шельси // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 154–207.
6. Meyer T. Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen // Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte Die Reihe über Komponisten — Heft 199. München: Verlag GmbH & Co KG, 2023. S. 49–64.
7. Houchins Chang-Su. Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition (1853–1854). Washington: Smithsonian Institution Press, 1995. 155 p.
8. Beck J. Encyclopedia of Percussion // Children's literature and culture. Vol. 947. Abingdon: Taylor & Francis, 1995. 436 p.

9. Цыпин Г. Беседы с композитором Альфредом Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. М.: Шнитке-центр МГИМ имени А. Г. Шнитке, 1999. С. 84–104.
10. Haas G. F. *Durch Vergiftete Zeiten Memoiren eines Nazibuben*. Wien: Böhlau Verlag, 2022. 296 S.

References

1. universaledition.com (2010), “Haas G. F. AUS. WEG for 8 instruments”, available at: <https://www.universaledition.com/en/preview/26443ebbf2059eee77b6a32e28d9a5d3> (accessed 20 December 2024).
2. universaledition.com (2010), “Haas G. F. Work introduction”, available at: <https://www.universaledition.com/en/Works/AUS.WEG/P0061607> (accessed 20 December 2024).
3. Lavrova, S. V. (2020), *Posle Valtera Benyamina: novaya muzyka Germanii, Avstrii i Shveysarii ot epokhi postkapitalizma do COVID19* [After Walter Benjamin: new music of Germany, Austria and Switzerland from the era of post-Capitalism to COVID19], Publishing House of the Vaganova Academy of Russian Ballet, Saint-Petersburg, Russia.
4. Haas, G. F. (2007), “Microtonality and spectral music since 1980”, *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik* [Orientations: Paths in the pluralism of Contemporary music], edited by Jörn Peter Hiekel, Schott, Mainz, Germany, pp. 123–129.
5. Hakobyan, L. O. (2011), “Giacinto Shelsi”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of music: theory and history], vol. 1–2, pp. 154–207.
6. Meyer, T. (2023), “Micro-sections, macro-bulk. Speculations on sharp, fuzzy and other sounds”,

Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte Die Reihe über Komponisten – Heft 199 [Georg Friedrich Haas. Musik-Konzepte The series about composers Mikroschnitte, Makroschütte. Spekulationen zu scharfen, unscharfen und anderen Klängen], Verlag GmbH & Co KG, Munich, Germany, pp. 49–64.

7. Houchins, Chang-Su (1995), *Artifacts of Diplomacy: Smithsonian Collections from Commodore Matthew Perry's Japan Expedition (1853–1854)*, Smithsonian Institution Press, Washington, USA.
8. Beck, J. (1995), “Encyclopedia of Percussion”, *Children's literature and culture*, vol. 947, Taylor & Francis, Abingdon, United Kingdom.
9. Tsy-pin, G. (1999), “Conversations with composer Alfred Schnittke”, *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya* [Dedicated to Alfred Schnittke], Schnittke Center of MGIM named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.
10. Haas, G. F. (2022), *Through Poisoned Times memoirs of a Naziboy* [Durch Vergiftete Zeiten Memoiren eines Nazibuben], Böhlau Verlag, Vienna, Austria.

Информация об авторе

Богомолов И. А. — студент композиторско-музыкального факультета

Information about the author

Bogomolov I. A. — Student of the Faculty of Composition and Musicology

Статья поступила в редакцию 01.04.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 01.04.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

Научная статья

УДК 78.05

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.005

Методические основы учебника «Одноголосное сольфеджио» преподавателей Шанхайской консерватории

Вэй Шанмяо¹, Гуревич Владимир Абрамович²

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

¹ E-mail: 821703831@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009000023871050>

² E-mail: gourevich@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Аннотация. Цель статьи — выявить особенности преподавания сольфеджио в творческих вузах Китая на основе анализа учебника «Одноголосное сольфеджио» преподавателей Шанхайской консерватории. Эта книга — один из первых учебников по сольфеджио, разработанных китайскими музыковедами. Курс сольфеджио выстроен по принципу постепенного усложнения материала от начальных, базовых знаний и умений к таким сложным темам как «Хроматизм», «Модуляция». Материал учебника подобран по принципу совмещения национальных китайских музыкальных традиций и основ европейской музыки, благодаря чему происходит освоение сольфеджирования в рамках звукорядов, связанных с пентатоникой, параллельно формируется чувство лада и изучается европейская тональная система. Отдельное внимание уделено поэтапному освоению разнообразных метроритмических сложностей. Представленная структура материала позволяет исполнять музыку любых эпох и национальных школ.

Ключевые слова: сольфеджио, учебное пособие, сольфеджирование, китайские музыкальные традиции, чувство лада, ритм

Для цитирования: Вэй Шанмяо, Гуревич В. А. Методические основы учебника «Одноголосное сольфеджио» преподавателей Шанхайской консерватории // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2. (77). С. 33–38. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.005>

Original article

Methodological foundations of the textbook “One-voice solfeggio” by teachers of the Shanghai Conservatory

Wei Shangmiao¹, Gurevich Vladimir A.²

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

¹ E-mail: 821703831@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009000023871050>

² E-mail: gourevich@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6652-1368>

Abstract. The purpose of the article is to analyze the textbook “One-voice solfeggio” by teachers of the Shanghai Conservatory, which is one of the first textbooks on solfeggio developed by Chinese musicologists. The solfeggio course is based on the principle of gradually increasing the complexity of the material from initial, basic knowledge and skills to such complex topics as “Chromaticism”, “Modulation”. The textbook material is selected based on the combination of national Chinese musical traditions and the basics of European music, which helps to master solfegging within the framework of traditional sound patterns associated with pentatonics, as well as to form a sense of harmony and study the European tonal system. Special attention is paid to the step-by-step development of various metrorhythmic difficulties. It is established that the teachers of the Shanghai Conservatory relied on some Western methodological principles and added to them the basics of mastering music based on traditional scales. The presented structure of the material allows you to perform music of any styles, eras and national schools.

Keywords: solfeggio, textbook, Chinese musical traditions, sense of harmony, rhythm

For citation: Wei Shangmiao, Gurevich V. A. Methodological foundations of the textbook “One-voice solfeggio” by teachers of the Shanghai Conservatory. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 33–38 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.005>

Музыкальное образование в Китае выстраивалось по моделям западных стран. Долгое время в курсе сольфеджио использовались учебные пособия, созданные иностранными педагогами. Проблема создания собственного учебника по сольфеджио десятилетиями не решалась китайскими музыкантами. Поэтому изучение первых учебников по сольфеджио, написанных преподавателями ведущих консерваторий страны, представляет особый исследовательский интерес.

Теоретико-композиторский факультет был открыт в Шанхайской консерватории в год образования учебного заведения (1927). С этого момента в китайском музыкознании можно отметить постоянное обращение к вопросам теории и методики обучения сольфеджио. Начавший этот процесс Сяо Юмэй — создатель пособий на китайском языке по элементарной теории музыки, — разделил данную дисциплину по принципу параллельного изучения европейской и китайской традиционной музыки. Ученый подчеркивал, что эта область знания «является фундаментом для изучения всех дисциплин музыковедческого профиля» [1, с. 14].

В дальнейшем преподаватели теоретических музыкальных дисциплин Шанхайской консерватории ориентировались на французские и на российские (советские) методики. Так, педагог Чэнь Хун обучался во Франции и с 1937 года стал использовать в своей педагогической работе пособия по сольфеджио французских авторов, которые во многом были связаны с традицией хорового пения. А в 1946 году в Шанхайской консерватории читала лекции по методике сольфеджио музыковед-теоретик К. Н. Дмитриевская, которая в разные годы преподавала в Московской консерватории, в Музыкальной училище им. Гнесиных, в Ленинградской консерватории. Она провела открытые уроки и указала шанхайским педагогам на такие недостатки их методики, как недостаточное внимание к слуховому анализу, к тренировке записи музыкальных диктантов, а также обратилась к проблеме интонирования у китайских обучающихся [2].

В последующие годы преподаватели Шанхайской консерватории направили свои устремления в сторону совмещения лучших сторон иностранных методик с национальными истоками. Если Сяо Юмэй пытался разделить западное направление с восточным, то другие поколения преподавателей пришли к целесообразности их совмещения, что отразилось на первых учебниках сольфеджио, созданных китайскими педагогами.

Одним из таких учебников сольфеджио стало «Одноголосное сольфеджио», разработанное преподавателями кафедры сольфеджио Шанхайской консерватории (Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуору, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншуан, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяоминь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин, У Сяофан) в 1987 году [3]. Данное пособие широко используется для обучения сольфеджио в музыкальных колледжах и университетах КНР и в настоящее время.

Специфика профессионального музыкального образования в Китае заключается в том, что теория музыки обычно начинает изучаться только в университете или в консерватории. Поэтому дисциплина «сольфеджио» осваивается на средней или высшей ступени обучения практически с нуля. Данной особенностью определяется структура учебника авторов Шанхайской консерватории. Во-первых, учебник фактически совмещает знания собственно дисциплины сольфеджио с теорией музыки. Во-вторых, материал для пения в нем расположен по принципу первостепенного освоения начальных, базовых знаний и умений, которые в дальнейшем усложняются.

В предисловии к учебнику педагоги Шанхайской консерватории указывают, что главная цель предложенного курса заключается в развитии музыкального слуха. Принцип постепенного усложнения материала подкрепляется постоянным закреплением уже пройденного, за счет чего достигается устойчивый эффект в формировании определенных навыков и умений у обучающихся.

Особенностью является опора на материал народных китайских мелодий. Также включаются фрагменты из произведений китайских и зарубежных композиторов. Упражнения, составленные специально для освоения определенной темы, имеются в учебнике, но их доля очень незначительна.

Первая глава шанхайского учебника называется «Нотная запись и базовая тренировка ритма и размера». С ее помощью обучающиеся должны приобрести начальные знания и умения в области теории музыки и сольфеджирования. Начинается освоение курса сольфеджио по учебнику с размера 2/4 и с вариантов простых ритмов — четверти и двух восьмых. Это номера с 1-го по 27-й. Ладовую основу в них составляет семиступенный звукоряд от ноты *с*. В китайской традиционной музыке семиступенные лады образуются «путем добавления различных дополнительных ступеней

к пентатонике» [4, с. 326]. Так как музыкальный материал представлен народными песнями, то звукорядную основу стоит трактовать как лад *Цин Юэ*, который совпадает с тональностью C-dur европейской мажоро-минорной системы. В некоторых номерах учебника в итоге оказывается представленной собственно пентатоника, в других — семиступенный звукоряд. Причем опорные тоны в примерах меняются, указывая на использование различных ладов (*Пример 1*). Стоит обратить внимание, что диапазон мелодий с первого же номера довольно широкий — достигающий до октавы, децимы. Такого широкого диапазона не встретишь в первых номерах российских учебников по сольфеджио, которые рассчитаны на возможности детского голоса. А шанхайский учебник предполагает работу со студентами, которые уже имеют определенные певческие навыки. Примечательно также, что мелодии для пения записаны в скрипичном ключе, а с № 16 вводится басовый

ключ, и с этого момента работа над пением в двух ключах ведется параллельно. Также в этом разделе вводится и объясняется знак репризы.

Номера с 28-го по 43-й направлены на освоение размера 4/4, четвертных и восьмых пауз. Темповые указания — не только на китайском языке, но и на итальянском.

С № 44 осваивается пение в трехдольных метрах — сразу даются размеры 3/4 и 3/8. Характер мелодий довольно сложный за счет включения разнообразных скачков, но все они отвечают особенностям пентатонных звукорядов. В № 58 впервые представлены динамические нюансы, то есть происходит знакомство и с данным средством выразительности.

В четвертом разделе (с № 59) вводится пунктирный ритм маршевого типа, а затем появляются группы с шестнадцатыми. Мелодии с шестнадцатыми связаны с инструментальным типом тематизма, они довольно виртуозны для пения. Впервые

Пример 1. Народная песня провинции Гуандун
Example 1. A folk song of Guangdong Province



среди народных песен оказывается опус авторский — композиторов Фу Цзина и Ли Вэйцай, которые являлись собирателями фольклора и писали собственные песни. Их мелодия (№ 59) основана на классической тональности с явной опорой на тонико-доминантовые обороты. Имеются сочинения и других китайских композиторов. Так постепенно в учебнике сольфеджио происходит введение европейской тональной системы.

Пятый раздел (начиная с № 104) связан с усложнением ритма за счет синкопы. В комбинации с другими группами получаются сложные ритмические рисунки. Мелодии также довольно трудны для исполнения: добавляются форшлаги, прописываются штрихи (*staccato*, *marcato*, *tenuto*). Шестой раздел связан с освоением пения из затакта в разных размерах.

Вторая глава учебника Шанхайской консерватории посвящена более сложному сольфеджированию в разных ладах и тональностях. В пер-

вую очередь происходит знакомство с тремя видами минора на примере тональности a-moll. Далее вводятся ключевые знаки. Однако, вместе с одним диэзом при ключе дается представление не только о тональностях G-dur и e-moll, но и о ладах народной музыки. В связи с этим в качестве материала привлекаются и народные песни иных национальных истоков. Например, включена русская песня «Из-за острова на стрежень» на слова Д. Садовникова, итальянские, белорусские, эстонские народные песни. Из авторского материала приводятся не только фрагменты произведений китайских композиторов, но и, например, встречается «Старинная французская песенка» П. Чайковского, отрывки из произведений И. Хассе, П. Масканы, мелодии из учебника по сольфеджио выдающегося советского музыковедатеоретика А. Л. Островского и др.

Аналогичным образом строятся разделы учебника сольфеджио с материалом, связанным с то-

нальностями с одним бемолем, с двумя и с тремя знаками (диезами и бемолями).

В третьей главе «Более сложные ритмы и размеры» авторы учебника также обращаются к таким ритмическим элементам как триоли, обратный пунктирный ритм, к пению в шестидольном, девятидольном и двенадцатидольном размерах, в смешанных размерах (5/4, 5/8, 7/4, 6/4 и др.).

Основу четвертой главы составляет пение номеров в китайских ладах *Я* (YA) и *Янь* (YAN), а также модальных ладах европейской музыки. Причина, по которой они собраны в одной главе, заключается в том, что звукоряд *Я* похож на лидийский лад, а звукоряд *Янь* совпадает по строению с миксолидийским ладом. При этом мелодии в напевах, относящихся к разным национальным истокам, очень отличаются друг от друга (Пример 2).

В итоге, материал учебника Шанхайской консерватории выстроен таким образом, что по окончании работы над ним обучающиеся должны уметь исполнять музыку с любой ладотональной

основой и метроритмическими сложностями с дирижированием. При этом первая глава выстраивается на основе привычной для китайских обучающихся пентатоники, благодаря чему начальные навыки сольфеджирования приобретаются в более легкой для них форме. А элементы музыкального языка, свойственные западноевропейской музыке, включаются в работу постепенно.

В том, как изложена методика освоения музыкального материала в учебнике Шанхайской консерватории, усматриваются традиции французской и русской школ сольфеджио, которые, как уже было выше сказано, легли в основу преподавания данной учебной дисциплины в Китае. От французского сольфеджио унаследована опора на некую конструктивность, инструментальную природу многих номеров, особенно в начале учебника. Сюда также можно отнести тщательную разработку в Шанхайском учебнике ритмической стороны при пении с листа, включение в материал учебника сложных

Пример 2. Мелодия из Пекинской оперы в ладу Я Юэ
Example 2. A melody from the Beijing Opera in harmony with Ya Yue



ритмических рисунков: эти особенности были приоритетными в многотомном французском пособии «Solfege des solfeges», которое активно использовалось в Китае [5]. Влиянием русской школы можно считать выстраивание материала по тональностям с постепенным возрастанием ключевых знаков без слишком долгого акцента на пении в тональности без ключевых знаков, рациональный подход к постепенному усложнению материала, а также опору на различный музыкальный материал — как национальный, так и зарубежный.

В 2003 году преподаватели кафедры сольфеджио Шанхайской консерватории издали второй том «Одноголосного сольфеджио» [6]. Он является продолжением первого учебника, в нем осваиваются более сложные темы: «Хроматизмы» (глава 5), «Тональности с 4, 5 и 6 ключевыми знаками» (глава 6), «Модуляция» (глава 7), «Мелодии со сложными ритмами и интонациями» (глава 8), «Пение в ключах До» (глава 9).

Во втором томе учебника большое внимание уделяется формированию у обучающихся ладового чувства, и в методических рекомендациях авторы представляют указания в этой области. В частности, они направляют обучающихся к пониманию природы каждого альтерированного тона, встречающегося в предложенных для сольфеджирования мелодиях. Для лучшего освоения данной темы приводятся упражнения, связанные со вспомогательными и проходящими звуками, которые предлагается петь в разных ритмах. Рекомендуют авторы учебника также транспонирование и гармонизацию мелодий, что делает процесс освоения хроматизмов более осознанным [6, с. 3]. Такой подход к воспитанию чувства лада почерпнут педагогами Шанхайской консерватории от русской школы сольфеджио.

При освоении отклонения и модуляции педагоги указывают, что требуется знание гармонии. Здесь обучающиеся должны научиться отличать

процессы введения хроматизмов от модуляционного движения.

В восьмой главе учебника также предлагаются мелодии из музыки современных композиторов, связанных с хроматической тональностью, с додекафонией, с целотоновым ладом. Поэтому освоение данных номеров требует понимания особенностей композиционной техники, на что указывают авторы учебника в методических рекомендациях [6, с. 3].

Тренировка пения в ключах *До* введена в учебнике в связи с необходимостью обучить музыкантов читать партитуры.

При выборе музыкального материала авторы руководствовались художественной ценностью номеров, в первую очередь, выбирая авторский материал, а не инструктивные упражнения. Так как музыкальные фрагменты взяты из известных произведений китайских и зарубежных композиторов, то авторы учебника рекомендуют исполнять их с оригинальным аккомпанементом, чтобы сохранить художественную целостность произведений.

Особенностью музыкальных примеров для пения в Шанхайском учебнике является включение довольно протяженных фрагментов, в том числе в простой двухчастной и трехчастной форме. Например, практически полностью приводится вокальная партия «Вокализа» ор. 34 № 14 С. Рахманинова. Правда, в пособии нет второй вольты второго раздела двухчастной формы, что, на наш взгляд, неверно, так как первая часть дается с повтором. В результате нарушаются внутренние пропорции целостной формы.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Два тома «Одноголосного сольфеджио» преподавателей Шанхайской консерватории представляют курс по дисциплине сольфеджио, в рамках которого приобретаются умения в области сольфеджирования и осваиваются сведения по теории музыки, начиная от начальных, базовых, и завершая полным комплексом знаний и умений, которыми должны владеть выпускники вуза для исполнения музыки различных стилей, эпох и национальных школ. При подборе музыкального материала авторами учебника была предпринята попытка совмещения национальных традиций и основ европейской музыки, которую можно считать удачной. Занимаясь по данному учебнику, китайские обучающиеся осваивают пение в рамках традиционных звукорядов, связанных с пентатоникой, одновременно, у них формируется чувство лада

и происходит освоение европейской тональности. При этом сначала преобладает первое направление, а затем к нему добавляется работа по второму направлению. Такое выстраивание курса целесообразно для китайских обучающихся. Опора на некоторые зарубежные методические принципы позволила авторам Шанхайского учебника выстроить курс, отвечающий лучшим достижениям в области преподавания сольфеджио. Доказательством тому является успешное применение пособия уже на протяжении нескольких десятилетий. В свою очередь, некоторые разделы учебника могут быть использованы в России для освоения мелодий, связанных с пентатонными звукорядами.

Список источников

1. *Чжан Кэу*. Сяо Юмэй и его роль в становлении современного китайского музыкознания: автореф. дисс. ... канд. иск.; 17.00.02. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2017. 21 с.
2. *Селиверстова Н. Б.* Дмитревская (урожд. Шафранова), Клеопатра Николаевна (1911 — после 1972) // Сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории. 2018. URL: <https://clck.ru/3MvAxo> (дата обращения: 24.03.2025).
3. *Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуору, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншуан, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяо-минь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин, У Сяофан.* Одноголосное сольфеджио: учебное пособие. Том I. Шанхай: Шанхайская консерватория, 1987. 210 с. (上海音乐学院视唱练耳教研组. 单声部视唱教程(上) [M]. 修订版. 上海: 上海音乐出版社, 1987: 210).
4. *Сюй Сунцзэ.* Аналитические принципы пентатонических произведений, используемых в китайской музыкотерапии // Bulletin of the international centre of art and education = Бюллетень Международного Центра «Искусство и Образование». 2021. № 2. С. 322–335.
5. *Вэй Шанмяо.* Французское учебное пособие «Solfege des solfeges» и его применение в практике сольфеджио в Китае // Университетский научный журнал. 2025. № 84. С. 148–154.
6. *Жу Цзе, Сюй Линь, Чэн Чжуору, Шэнь Мэй, Го Фасянь, Хуан Цзугэн, Сюй Цзяшэн, Фань Миншуан, Чен Бохуа, У Цзулянь, Чэнь Сяо-минь, Ян Чжэн, Сунь Вэньюй, Фань Хейин,*

У Сяофан. Одноголосное сольфеджио: учебное пособие Том II. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2003. 183 с. (上海音乐学院视唱练耳教研组。单声部视唱教程(下)[M].修订版。上海:上海音乐出版社, 2003: 182).

References

1. Zhang, Ke (2017), “Xiao Yumei and his role in the formation of modern Chinese musicology”, Abstract of the dissertation of the Candidate of Art History, Musical Art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Conservatory.ru (2018), “Dmitrevskaya (nee Shafranova), Cleopatra Nikolaevna (1911 — after 1972)”, available at: <https://www.conservatory.ru/esweb/dmitrevskaya-urozhd-shafranovakleopatra-nikolaevna-1911-posle-1972> (accessed 24 March 2025).
3. Ru, Jia, and Xu, Lin, and Chen, Zhou, and Shan, Mei, and Guo, Faxian, and Huang, Zugeng, and Xu, Jiasheng, and Fan, Mingshuang, and Chen, Bagua, and Wu, Jian, and Chen, Xiaoming, and Yan, Zheng, and Sun, Wenyu, and Fan, Heyin, and Wu, Xiaofang (1987), “One-voice solfeggio: a study guide”, vol I, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China.
4. Xu, Songze (2021), “Analytical principles of pentatonic compositions used in Chinese music therapy”, *Bulletin of the international centre of art and education*, vol. 2, pp. 322–335.
5. Wei, Shangmiao (2025), “The French textbook ‘Solfege des solfege’ and its application in the practice of solfeggio in China”, *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [University Scientific Journal], vol. 84, pp. 148–154.
6. Ru, Jia, and Xu, Lin, and Chen, Zhou, and Shan, Mei, and Guo, Faxian, and Huang, Zugeng, and Xu, Jiasheng, and Fan, Mingshuang, and Chen, Bagua, and Wu, Jian, and Chen, Xiaoming, and Yan, Zheng, and Sun, Wenyu, and Fan, Heyin, and Wu, Xiaofang (2003), “One-voice solfeggio: a study guide”, vol. II, Shanghai Conservatory of Music, Shanghai, China.

Информация об авторах

Вэй Шанмяо — аспирант кафедры музыкально-инструментальной подготовки

Гуревич В. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки, почетный работник высшего профессионального образования РФ

Information about the authors

Wei Shangmiao — Postgraduate student at the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Lecturer at the Faculty of Art in Hubei Northern College

Gurevich V. A. — Doctor of Art History, Professor of the Department of Musical and Instrumental Training, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

Вклад авторов

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

Гуревич В. А. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Wei Shangmiao — 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).

Gurevich V. A. — participation in the development of the research concept, 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).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 05.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 05.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.006

Тема Великой Отечественной войны в опере: вехи истории**Федусова Алина Алексеевна¹, Чжан Юй²**^{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: 3120114857@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7416-8678>

Аннотация. В центре внимания данной статьи — история оперного искусства, посвященного событиям Великой Отечественной войны. В статье представлена панорама произведений, созданных в 1941–1945 гг. и в послевоенное время. В ряду рассматриваемых опер — «В огне» и «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Июльское воскресение» В. И. Рубина, «Пассажирка» М. С. Вайнберга, «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида, «Неизвестный солдат» и «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова, «Любить на войне» А. В. Чайковского, «Зори здесь тихие» Тан Цзяньпина. На основе изучения партитур опер и истории постановок авторы приходят к выводу, что опыт оперного творчества военных лет был чрезвычайно трудным, ввиду экономических сложностей, кадровых проблем (многие музыканты ушли на фронт, многие были заняты в работе концертных агитбригад). Серьезным препятствием стал и дефицит специалистов по техническому оснащению спектаклей. В послевоенный период возрастает масштаб художественного исследования проблематики, расширяется круг образов, происходит углубление экспрессии лирического начала, в оперный язык внедряются новые художественные приемы, в том числе под влиянием активного освоения темы войны в кинематографе. XXI век открывает новые ресурсы жанра оперы в обращении к истории Великой Отечественной войны. Особенно значимыми вехами стали юбилейные празднования Победы. Характерно создание оперы «Зори здесь тихие» китайского композитора Тан Цзяньпина, постановка которой осуществлена в год празднования 70-летия Победы в Пекине, Санкт-Петербурге, Москве. В этой опере, продолжающей осмысление подвига русского народа в борьбе с фашистской агрессией, тема Великой Отечественной войны приобрела важное метанациональное символическое значение.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, опера, «Зори здесь тихие», К. В. Молчанов, Д. Б. Кабалевский, А. В. Чайковский, Тан Цзяньпин

Для цитирования: Федусова А. А., Чжан Юй. Тема Великой Отечественной войны в опере: вехи истории // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 39–48. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.006>

Original article

The theme of the Great Patriotic War in opera: historical milestones**Fedusova Alina A.¹, Zhang Yu²**^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia¹ E-mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>² E-mail: 3120114857@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7416-8678>

Abstract. The focus of this article is on the history of opera art dedicated to the events of the Great Patriotic War. The article presents a panorama of works created in 1941–1945 and in the post-war period. Among the operas under consideration are “On Fire” and “The Family of Taras” by D. B. Kabalevsky, “July Resurrection” by V. I. Rubin, “Passenger” by M. S. Weinberg, “The Diary of Anne Frank” by G. S. Frida, “The Unknown Soldier” and “The Dawns here are Quiet” by K. V. Molchanov, “Love at War” by A. V. Tchaikovsky, “The Dawns here are Quiet” by Tang Jianping. Based on the study of opera scores and the history of productions, the authors conclude that the experience of opera creation during the war years was extremely difficult due to economic difficulties and personnel problems (many musicians went to the front, many were involved in the work of concert propaganda teams). The shortage of specialists in the technical equipment of the performances also became a serious obstacle. In the post-war period, the scale of artistic research on issues increased, the range of images expanded, the expression of the lyrical principle deepened, new artistic techniques were introduced into the opera language, including under the influence of the active development of the theme of war in cinematography. The 21st century opens up new resources of the opera genre in addressing the history of the Great Patriotic War. The anniversary celebrations of the Victory were particularly significant milestones. The creation of the opera “The Dawns Here are Quiet” by the Chinese composer Tang Jianping, which was staged in the year of the celebration of the 70th

anniversary of the Victory in Beijing, St. Petersburg, and Moscow, became characteristic. In this opera, which continues to reflect on the feat of the Russian people in the fight against fascist aggression, the theme of the Great Patriotic War has acquired an important meta-national symbolic significance.

Keywords: The Great Patriotic War, opera, “The Dawns here are Quiet”, K.V. Molchanov, D. B. Kabalevsky, A.V. Tchaikovsky, Tang Jianping

For citation: Fedusova A. A., Zhang Yu. The theme of the Great Patriotic War in opera: historical milestones. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2 (77); 39–48 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.006>

Юбилейный год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне ознаменован многочисленными памятными акциями, фестивалями, концертными программами, постановками спектаклей практически во всех городах России. Не остался без внимания и жанр оперы. 1 мая 2025 года в Красноярске (Театр оперы и балета им. Д. А. Хворостовского) состоялась премьера оперы А. В. Чайковского «Любить на войне» по военным повестям «Звездопад», «Пастух и пастушка» и пьесе «Прости меня» В. П. Астафьева. Д. М. Юровский, выступивший в качестве дирижера, отметил не частое обращение к теме Великой Отечественной войны в музыкальном театре: «фактически все обращаются к партитуре Молчанова “Зори здесь тихие” и все» [1, с. 4]. Действительно, в сравнении с другими видами и жанрами искусства, опера значительно «отстает» в освещении темы, столь значимой не только для истории России, но и мира в целом. В трудный период военного времени причины этого коренятся в трудоемкости воплощения большого синтетического жанра, коллективном характере творчества, в необходимости привлечения больших творческих сил и технического оснащения — в то время, когда многие музыканты и артисты ушли на фронт, выступали в составе концертных агитбригад на передовой и в тылу. В разные периоды послевоенного времени тема Великой Отечественной войны оставалась трудной для оперного жанра, и эта многоаспектная проблема нуждается в специальном изучении. Приведенное выше высказывание российского дирижера, содержащее в своей основе неожиданную констатацию не частного внимания к жанру, стало отправной точкой для обращения в нашей статье к анализу проблемы отражения в опере Великой Отечественной войны. Главные задачи заключаются, во-первых, в обзоре художественно значимых произведений о войне, во-вторых, в определении возможных причин редкого обращения композиторов к данной исторической теме, в-третьих, в выявлении концептуальных изменений произведений на эту тему в разные периоды — в военное время,

послевоенные годы в СССР, в постсоветский период. Отдельного внимания заслуживают также оперные сочинения о Великой Отечественной войне, написанные зарубежными композиторами.

Оперы военных лет (1941–1945). «Военный период представляется как время прерванного течения естественного хода событий», — указывает Е. С. Власова [2, с. 188]. В обзорной статье О. Жарская отметила немногочисленность опер о Великой Отечественной войне, написанных в 1941–1945 годы, связывая это с «трудностью решения творческих задач в военных условиях» [3, с. 3]. Среди них оперы «В огне» Д. Кабалевского, «Сильнее смерти» В. Волошинова, «Кровь народа» и «Надежда Светлова» И. Дзержинского, «Таня» В. Дехтерева, «Калинка» С. Аксюка и М. Черемухина, «Гвардия, алга!» («Гвардия, вперед!») Е. Брусиловского, «Ильдар» Н. Жиганова, «Вэтэн» («Родина») К. Караева.

Эти произведения выполняли во время войны важные патриотические задачи и агитационную функцию, помогая людям обрести веру в грядущую победу, укрепить дух и сохранить силы для продолжения борьбы. В этом значении показательна опера о Великой Отечественной войне Д. Б. Кабалевского «В огне» («Под Москвой»), поставленная в 1943 году в Куйбышеве [4, с. 117]. Опера создана «на злобу дня», представляя собой эпизод из военной хроники. В центре внимания — борьба партизан (Калистрата Семеныча, Игнатъевны, ее дочерей Елены, Мариши и др.) и сражение у деревни Крюково. Важную драматургическую функцию берет на себя тема оркестрового вступления — лейтмотив, звучащий в ключевые моменты действия: в партии командира батареи, возлюбленного Елены Алексея «Кто отомстить за горе хочет...» [5], а также в ряде эпизодов, связанных с воплощением его образа и образа Елены. Развитие лейттемы от мрачных трагических интонаций до светлого апофеоза в финале плакатно передает классическую идею «от мрака к свету». В опере отражена преданность Д. Б. Кабалевского идеалам русской оперы XIX века, что проявилось в следовании

воплощения традиции образа Азии (музыкальная характеристика соратника Алексея, узбека Ахмеда), внимании композитора к женским персонажам — Игнатьевны и Мариши (с традициями русской песенности в их вокальных партиях), в сосредоточении на лирическом интонационном строе, оттеняющем драматизм действия.

Воплощение женской силы, стойкости и «мужественности» исследователи отмечают в операх военных лет «Таня» В. Дехтерева (1943), созданной по одноименному рассказу журналиста Петра Лидова, «Алеся» Е. Тикоцкого (1944) [4, с. 118]. В произведениях подобного плана воплощался архетипический образ женщины-воина, готовой наравне с мужчинами встать на защиту своей родины. И все же, спектакли, созданные «по горячим следам» войны [6, с. 333], не имели долгой сценической жизни и сегодня практически неизвестны. Среди множества причин — имманентно художественных и внехудожественных — отмечаются прежде всего экономические сложности, особая трудоемкость оперного жанра, требующего включения большого количества музыкантов и специалистов других областей. Имело значение и отсутствие проверенных временем литературных источников для создания оперных либретто. В 1941–1945 годы либретто зачастую создавались на основе внехудожественных текстов («летописи» войны, военные хроники, репортажи и пр.). Следствием были многократные редакторские правки произведений. Примером тому служит опера Мариана Коваля «Севастопольцы», созданная во время войны (имеющая три авторские редакции — 1943/1945/1963, в последней редакции переименована в «Последний катер»). Причиной столь сложного пути к слушателю А. А. Гозенпуд считает либретто С. Д. Спасского, «прямолинейно и иллюстративно решавшее тему» [7]¹.

Сложность темы определяла и высокие требования к художественному качеству произведений, о чем говорил В. И. Рубин: «Военное время — это время исключительное, время небывалого напряжения человеческих сил. Поэтому искусство, которое будет пытаться его воплощать, также должно обладать необычайно высокой эмоциональной температурой, огромным накалом» (цит. по: [4, с. 121]). Очевидно, нужно было иметь большую художественную и личностную смелость, чтобы создать правдивую и эстетически значимую картину жизни военных лет.

В военные годы людям требовалась не только документальная точность фиксации событий, но

прежде всего духовная поддержка в трагическое военное время. Именно поэтому в операх военных лет особенно ценным для слушателей становилось обращение к вечным ценностям любви, дружбы, товарищества, семейной жизни. По свидетельству Б. А. Покровского об опере Кабалевского «В огне»: «В опере не содержалось открытия для тех, кто жил в те дни в Москве, воевал под Москвой. Все это было, как в жизни. В спектакле отсутствовало *театральное чудо* (курсив наш — А. Ф., Ч. Ю.). Для этого почти всегда нужно временное отстранение» (цит. по: [4, с. 118]).

В то же время можно отметить, сколь актуальны были жизненные ассоциации, возникающие в восприятии *оперных шедевров прошлого* — «Князь Игорь» А. П. Бородина (пророческой глубиной наполнены слова из арии главного героя «Я Русь от недруга спасу!» [4, с. 119]), «Орлеанской девы» П. И. Чайковского (воплощенный архетип женщины-воина здесь отождествлялся с подвигом женщин во время Великой Отечественной войны), «Даиси» З. П. Палиашвили (Саратов, 1942; клятва хорового ансамбля «Лучше смерть, но смерть со славой» [4, с. 119]), даже забытой и запрещенной в 1934 году [2, с. 71] оперы «Нижегородцы» Э. Ф. Направника (Горьковский театр [4, с. 119]). Столь же важное значение приобретали *оперы об отдаленном историческом прошлом* — «Юдифь» А. Н. Серова, «Война и мир» С. С. Прокофьева, которые позволяли в обстоятельствах разворачивающейся национальной трагедии заново пережить историю и увидеть связь времен.

Итак, период Великой Отечественной войны для судьбы оперного жанра был труднейшим. Возможно, одна из существенных причин этого заключалась в несоизмеримой пропасти между масштабом исторических событий и возможностями их воплощения на оперной сцене. И все же необходимость в опере о войне ощущали сами художники. Это были «произведения-поступки» [8, с. 4], в которых ценность художественная оказывается неотделимой от нравственной, гражданской значимости.

Оперы СССР послевоенных десятилетий. Послевоенные годы ознаменованы изменением масштаба рассматриваемой оперной проблематики до метанационального и философского уровня, расширением круга образов, углублением лирического начала, внедрением новых художественных приемов, в том числе под влиянием активного освещения темы войны в кинематографе.

В ряду новых опер о войне — «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (1947), «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского (1947 — 1 редакция, 1951 — 2 редакция), «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева (1948 — 1 редакция, 1960 — показ оперы в новой редакции), «Певец свободы» Э. Каппа (1950), «Джалиль» Н. Жиганова (1957), «Судьба человека» И. И. Дзержинского (1959), [3, с. 3], «Пассажирка» М. С. Вайнберга (1967), «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида (1969), «Неизвестный солдат» («Брестская крепость») К. В. Молчанова (1969), «Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942)» В. И. Рубина (1970), «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова (1973), «Живи и помни» К. Е. Волкова (1983) [9, с. 373].

В послевоенные годы среди особенностей развития оперного искусства, посвященного теме Великой Отечественной войны, выделим два основных вектора:

1. оперно-ораториальное направление (опера-оратория), связанное с «эпическим мировосприятием» [9, с. 376], воплощением масштабных исторических фресок, акцентом на хоровых эпизодах (характерным примером является «Июльское воскресенье» В. И. Рубина);
2. оперно-симфоническое направление (опера-симфония), в котором превалирует лирико-драматическое начало, устремленное развитие действия с активной трансформацией музыкальных тем и расширенной ролью оркестровых эпизодов («Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева, «Пассажирка» М. С. Вайнберга [10, с. 67]).

Что касается первого направления, здесь находят продолжение черты классических русских опер, восходящие к «Жизни за царя» М. И. Глинки, «Князю Игорю» А. П. Бородина. Главным действующим лицом «Июльского воскресения» В. И. Рубина выступает человек-народ (также как у Глинки Сусанин — персонификация всего русского народа). Масштабной картиной становится одно из ключевых событий Великой Отечественной войны — последний день обороны Севастополя. В традициях русских эпических опер решен финал-апофеоз.

Второе направление в большей степени связано с оперной традицией М. П. Мусоргского, где историческое событие является фоном личной драмы героя. Л. Д. Никитина, определяя произведение М. С. Вайнберга «Пассажирка» как оперу-симфонию, выявляет следующие аспекты этого жанрового синтеза: огромное место вокального

начала, в котором голос трактуется как инструмент оркестра; развитая оркестровая партитура; принцип сопоставления резко контрастных ситуаций, сцен, образов, сочетающийся с последовательно выдержанным сквозным развитием [10, с. 68].

При принципиальном различии жанровых решений в операх о войне, можно обнаружить и некоторые важные точки соприкосновения. Первая из них — в том, что музыкально-интонационный строй опер вырастает на почве глубокой связи с фольклором. Не только следуя традициям русской оперы XIX века, но и под влиянием новой фольклорной волны (особенно в 1970-е годы) в оперы о войне и первого, и второго векторов развития органично проникают народные интонации, жанровые черты, цитаты подлинных фольклорных тем. Примеры многочисленны. Так, в сцене «На берегу озера» оперы «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова на фоне эпических басовых интонаций героя Васкова и романса Сони на стихи Блока в партии Лизы на реплике «Ох ты, война, война, война...» парадоксально соединены интонации частушки и плача. Обращение к фольклору — плачу, причету, былине, обрядовым заклинаниям в опере «Июльское воскресенье» В. И. Рубина отмечает А. А. Баева [9, с. 378].

Обратимся к литературной основе опер и их изменению в послевоенные годы. Произведения второй половины 1940-х годов во многом продолжают линию опер военного времени. В этот период композиторы избирают сюжеты, в которых война отождествляется с силой рока, врывающегося в мирную жизнь людей. Усиливается интерес к судьбе отдельного героя, его внутренним переживаниям. Такова «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева, композитор создает глубокие арии-монологи главного героя Алексея (например, монолог «Подшибли...» из 1 картины, письмо к Ольге из 7 картины)².

Отсюда и внимание к теме семьи, отраженное в опере «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского (1947 — 1 редакция, 1951 — 2 редакция). Характерно, что в этой опере литературным источником становится, наряду с современной повестью Б. П. Горбатова «Непокоренные», и классический текст — «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя [12, с. 190]. Глубоко прорисован Д. Б. Кабалевским образ младшей дочери Тараса Насти, тем самым сохраняется одна из магистральных линий оперы — воссоздание женских судеб, опаленных войной.

Во многих произведениях тема войны приобретает метафизический смысл. Такова опера

«Июльское воскресенье» В. И. Рубина. Выход за рамки конкретного сюжета в область символического противостояния добра и зла осуществляется благодаря введению вневременных и внепространственных персонажей — Чтеца, женской «троицы» — Матери, Жены, Невесты, а также воссозданию в музыке символа дома.

Целый пласт сочинений 1960–1970-х годов отражает стремление выйти за рамки национальной проблематики воспеть «гимн интернациональной солидарности» [13, с. 4]. Тема Великой Отечественной войны в «Пассажирке» М. Вайнберга, «Дневнике Анны Франк» Г. Фрида и других сочинениях этого времени³ представлена в контексте масштабной катастрофы Второй мировой войны. Один из напряженно-драматических номеров оперы «Пассажирка» М. Вайнберга — песня русской партизанки Кати «Долина-долинушка», исполняемая *a cappella* (ц. 40–47) перед самым трагическим финалом шестой картины, в котором «металлический голос» выкрикивает из репродуктора номера узников, приговаривая к смерти заключенных [9, с. 381].

Опора на подлинный текст дневника как исторического свидетельства в опере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида [14] — характерное явление в музыке послевоенного времени («Уцелевший из Варшавы» А. Шенберга, «Прерванная песнь» Л. Ноно, отчасти — «Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942)» В. И. Рубина, «Бабий Яр» Д. Кривицкого).

Симптоматично и то, что в годы оттепели особенно много внимания было уделено женским персонажам. Яркий пример этого — «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова (1973). Характерно для автора введение вокализмов в центральных разделах оперы, связанных с воплощением женского начала (этот прием использован и в опере «Зоре здесь тихие», и в «Неизвестном солдате»). В сравнении с повестью Б. Васильева «А зори здесь тихие», композитор сокращает число персонажей (в опере отсутствует, например, образ зенитчицы Галки Четвертак). Это решение обосновано стремлением к обобщению и сосредоточению на основной идее. Для концентрации внимания на центральной идее оперы — героизма девушек-зенитчиц, их мужества, чистоты, трогательной непосредственности и готовности к подвигу — были опущены и другие эпизоды (диалоги Жени Комельковой с майором Лужиным, Полины над Васковым).

Как и в опере М. С. Вайнберга «Пассажирка», К. Молчанов сопоставляет контрастные эпизоды

мирной жизни и военного времени. Композиция оперы обрамлена прологом и эпилогом — пространством мирного времени, с туристическими песнями и звучанием гитары. В тишину и покой вторгается «призрак войны». Звучит героико-патетическая песня Риты «Нас не нужно жалеть, Ведь и мы никого не жалели...». И. Е. Шехонина обозначает эту тему как «мотив памяти героев» [16]. У М. С. Вайнберга в «Пассажирке» музыкальным символом памяти выступает тема хора «Черная стена» [9, с. 380], мрачным напоминанием о преступлениях прошлого становится тема вальса, не сыгранного героем Тадеушем в Аушвице для нацистов, но исполненного в 7 картине на корабле в послевоенное время.

В музыку послевоенной советской оперы проникает особая диалогичность: включаются цитаты, ранее не мыслимые для отражения темы Великой Отечественной войны, — цитаты гениальных сочинений немецких композиторов, которые словно изобличают преступления своих потомков 1940-х годов. Это исполненная Тадеушем в концлагере в знак протеста Чакона *d-moll* из Партиты № 2 И. С. Баха («Пассажирка» М. С. Вайнберга) [9, с. 382], это возвышенная, строгая и смиренная Ария Генделя «*Dignage*», звучащая фоном у хора в сцене воспоминаний Сони «Жизнь без начала и конца...» («Зори здесь тихие» К. В. Молчанова).

В операх К. В. Молчанова «Неизвестный солдат» и «Зори здесь тихие» обнаруживается диалог с кинематографом, что проявилось и в музыкальных цитатах, и в использовании приемов, характерных для него. Например, сцена «Воспоминание Риты» из оперы «Зори здесь тихие» основана на теме колыбельной И. О. Дунаевского из фильма «Цирк» 1936 года, опоре при создании всей оперной постановки на киноверсию литературного источника. Опера «Зори здесь тихие» создавалась К. В. Молчановым под впечатлением от фильма С. И. Ростокского, автором музыки к которому он был. Отсюда — тяготение к документальной достоверности, использование принципа монтажности в драматургии оперы. На этих качествах оперы остановимся подробнее.

Документальность, определяемая уже первоисточниками произведений, часто опирающимися на подлинные свидетельства Великой Отечественной войны, находит отражение и в самом принципе организации материала. В частности, речь идет о введении партии Чтеца (она присутствует, например, в «Июльском воскресении»

В. И. Рубина, в «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова), образ которого создает особую эпическую отстраненность.

Стремление композитора сделать звуковой материал зримым и достоверным обусловило поиск характерных языковых средств. В «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова атмосферу военных событий передают барабанная дробь, элементы конкретной музыки — звуки губной гармошки (одного из распространенных на войне инструментов) и немецкой речи, хорового вокализа на пластинке, а кластер в партии медных духовых становится буквальным звуковым выражением ранения и смерти. Символическую значимость приобретает образ тишины, воплощенный моментами музыкальной «немоты», упоминанием тишины в речи героев, хоровой темой (хор «Молчит земля»).

Принцип монтажности в целом — характерное явление музыки второй половины XX века, но в операх о войне он оказывается востребованным особенно. Так, в «Пассажирке» М. С. Вайнберга Л. Д. Никитина отмечает внезапные «наплывы», обилие «крупных планов» для создания важных зрительно-сценических моментов (высвечивания текста записки) [10, с. 68]. В «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова монтажные «кадры» используются для воплощения бреда, разорванного сознания раненого солдата (после реплики «Ковалев, а, Ковалев? Посиди со мной...») лирические крупные планы резко сменяются напряженными батальными сценами).

Таким образом, послевоенное время стало периодом поиска и открытий в области драматургии, накопления и расширения смысловых сфер и технических средств. Некоторые из опер этих лет сегодня становятся как предметом внимания исследователей, так и основой поиска новых сценических версий.

Современные оперы России и зарубежья.

Начало XXI столетия открывает новый этап поисков в отражении темы Великой Отечественной войны в оперном жанре. Она не только не утратила своей злободневности, но открыта в глобальных масштабах как символ борьбы добра и зла, противостояния войны и мира. Более строгими стали критерии художественного качества. Среди характерных образцов осмысления темы в оперном жанре концептуально значимыми являются опера А. В. Чайковского «Любить на войне» (2025) и «Зори здесь тихие» Тан Цзяньпина (2015).

В опере А. В. Чайковского «Любить на войне» отсутствуют батальные сцены и изображение

военных действий — все внимание сосредоточено на психологической драме героев. Опера сближается с традициями *Danse macabre* благодаря внедрению танцевального эпизода во второй сцене (пляска смерти с немецким генералом). Персонификацией зла становится Смерть, которая обрисована автором «соблазнительным женским образом» [1, с. 2]. Е. Д. Кривицкая связывает ее с главным героем «Песен и плясок Смерти» М. П. Мусоргского. Здесь возможно отметить параллели и с оперой «Император Атлантиды, или Смерть отрекается» В. Ульмана (1943), узника концлагеря, создавшего произведение в годы войны в застенках Терезиенштадта. Характерно, что в ней также персонифицируется Смерть, хотя представлена она в качестве протагониста. Воплощением зла выступает Барабанщик, который в отдельных эпизодах становится соблазнителем, искушающим оружием и кровью. Спасение от него — любовь между Девушкой и Солдатом, которая оказывается сильнее призывов Барабанщика (параллель с любовью между Мишей и Лидой в опере «Любить на войне»). В этом смысле Смерть А. В. Чайковского наследует черты Барабанщика и Смерти В. Ульмана. Схожи в двух указанных операх и жанрово-стилевые сопоставления, позволяющие усилить драматический конфликт (о произведении А. В. Чайковского пишет Е. Д. Кривицкая: «Для композитора естественен переход от атональности к шлягерной мелодике, к узнаваемым классическим жанрам — маршу, вальсу, вокальной балладе, романсу, колыбельной, частушке» [1, с. 3]).

В опере А. В. Чайковского отражен один из болезненно-трагических поворотов темы — «женское лицо» войны. Композитор, вводя женский хор *a cappella* в пронзительной финальной сцене («В этой сцене женщины в нарядных платьях одна за другой выходят на авансцену с шнелями на руках» [1, с. 4]), продолжает традицию, укоренившуюся в оперном жанре с военных лет. Важная особенность оперы «Любить на войне» состоит в трагедийной развязке, сближающей оперу с реквиемом, — в ней нет финалов-апофеозов советских опер. Произведение становится высоким символом Памяти о подвиге и жертве, знаком предостережения миру от грядущих катастроф.

Новое тысячелетие отмечено вниманием к теме Великой Отечественной войны не только в России, но и за рубежом. Примечателен пример обращения к сюжету повести Б. Л. Васильева «А зори здесь тихие» к 70-летию Победы

в 2015 году в Китае. Была создана новая оперная версия, осуществленная Национальным центром исполнительских искусств Пекина, авторским коллективом во главе с композитором Тан Цзяньпином⁴. В него также вошли сценарист Вань Фан, известный в Китае режиссер Ван Сяоин, дирижер Чжан Гоюн.

О своей опере композитор Тан Цзяньпин высказывается так: «Мне хотелось, прежде всего, передать русские ощущения, создать атмосферу России, но при этом я старался стать понятным и для китайского слушателя. Во время написания оперы я углубился в материал советских песен, русскую народную и классическую музыку. В результате, как мне кажется, получилась китайская опера, но с русской душой» [17, с. 70].

Опера китайского автора так же, как и композиция К. Молчанова, двухчастна с прологом и эпилогом, что позволяет показать столкновение конфликтных образных сфер: мирной жизни, наполненной беззаботностью, шутками, бытовыми сценами, и жестокой войны, уносящей жизни юных девушек, красоты и жестокости, гармонии и хаоса. Музыка Тан Цзяньпина насыщается крупными хоровыми номерами (всего в опере 17 хоровых номеров), создавая масштабную звуковую панораму. Интонационный строй оперы продолжает и развивает традицию русских патриотических и лирических песен, есть сходство с узнаваемыми советскими военными и послевоенными песнями, которые так любимы китайским народом («Эх, дороги», «Дороженька»). Композитор вводит в партитуру оперы национальные русские инструменты. Так, в первой арии Васкова в качестве аккомпанирующего инструмента используется баян.

Примечательны некоторые необычные жанровые решения, хорошо понятные китайским слушателям. Так, в партию Васкова вплетаются ритмы вальса, которые, по мнению композитора, для китайских слушателей ассоциируются именно с русской музыкой.

Еще одна важная черта произведения Тан Цзяньпина — своеобразие воплощения женской образности. Персонажи девушек-зенитчиц оказываются у китайского композитора особенно нежными (об этом свидетельствует выбор голоса для Риты Овсяниной — лирического сопрано), психологически утонченными (у Риты Овсяниной — три контрастных сольных номера, тогда как в опере К. Молчанова — только один), трагедийными (до предела заострен внутренний конфликт между долгом и чувством в арии «Мы должны

расстаться» («我们必须分离») Женьки Комельковой). Включена героиня повести Васильева Галина Четвертак, отсутствующая в оперном повествовании К. Молчанова. Все это согласуется с особо пристальным вниманием, которое проявляют китайские композиторы к воплощению женской темы в опере (характерно, что ранние китайские оперы на военную и революционную тему обращены к женским персонажам — «Седая девушка», «Сестра Цзян», «Красная гвардия Хунху» и др. [18]).

В соответствии с диалогическим характером, утвердившимся в опере на военную тему, китайский автор обогащает свое произведение большим количеством художественных отсылок к военным песням («Катюша» М. И. Блантера), поэтическим сочинениям (строки письма Татьяны из романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина) и другим источникам.

В 2018 году в период осуществления российско-китайского международного проекта «А зори здесь тихие» в Санкт-Петербурге и в Москве, заместитель директора театра Дэн Ицзян отметил, что опера — это «дань уважения всем пожертвовавшим своими жизнями героям, защищавшим Родину, а также напоминание о необходимости хранить в памяти историю и беречь мир» [19]. Это знаменательное событие подтвердило духовное родство, общность чувства патриотизма, уважения к истории двух народов.

Завершая обсуждение основных вех истории оперного искусства, посвященного Великой Отечественной войне, отметим следующее. Оперный жанр, являясь, по выражению Б. В. Асафьева, «чутким барометром интонационного строя эпохи» [20, с. 53], представляет не «откристаллизовавшуюся художественную форму», но изменчивое явление, стоящее «на грани между бытовой и надбытовой музыкой» [20, с. 28–29]. Это «жизненно-динамичное и диалектически-заостренное искусство, в котором все, каждый фактор, каждый элемент подвергаются чуть не ежедневно проверке и оценке <...> массы зрителей-слушателей» [20, с. 28–29].

Сюжеты о великой жертве русского народа о победе над фашизмом, имеют непреходящее значение именно как средоточие духовных, этических, социальных, психологических смыслов. Воплощение этой темы в искусстве требует особой строгости к художественному качеству. История опер о Великой Отечественной войне подтвердила, что искусство способно оживать,

рождая новые важные смыслы и находя отклик в новых обстоятельствах: «среда не сразу принимает произведение, подаренное ей художником, твердо убежденным в ценности подарка, но правда выражения берет свое, и опера, полу- или совсем отвергнутая, начинает жить интенсивной жизнью» [20, с. 27]. Не откроются ли нами заново на страницах истории музыки XXI века оперы о Великой Отечественной войне?...

Примечания

¹ Впрочем, это произведение становится источником новых интерпретаций военной истории в области музыкального театра, подтверждением чему служит диптих из опер «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса и «Крым» по мотивам оперы М. В. Коваля «Севастопольцы», премьера которого состоялась в 2016 году в Санкт-Петербурге. Новый виток истории России, озаглавленный историческим воссоединением с Крымом, определил потребность обращения к забытой опере последних военных и первых послевоенных лет.

² Опера С. С. Прокофьева подробно изучена Н. А. Лобачевой. См.: [11].

³ Тема Холокоста в отечественной музыке была детально разработана в докторской диссертации белорусского музыковеда И. Ф. Двужильной. В контекст этой темы входят оперы М. С. Вайнберга «Пассажирка» (1967–1968), «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида (1969), опера-оратория Д. И. Кривицкого «Бабий Яр» (1995) [15].

⁴ Тан Цзяньпин (唐建平, 1955 г.р.) — один из крупнейших современных китайских композиторов. Его деятельность многогранна: композитор, музыковед, педагог, инициатор и руководитель крупнейших музыкальных проектов. Выпускник Шэньянской консерватории (класс профессора Хо Цуньхуэй, 1978), Тан Цзяньпин во второй половине 1980-х годов продолжил обучение в Центральной консерватории в классе профессора Чу Ся.

Список источников

1. *Кривицкая Е. Д.* «Смерть, где твое жало?» // Музыкальное обозрение. 2025. № 5. С. 2–4.
2. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
3. *Жарская О.* Тема Великой Отечественной войны в жанре оперы в творчестве композиторов России // Юность Большой Волги: Сборник статей лауреатов XXI Межрегиональной конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодежи, Чебоксары,

- 30 мая 2019 года. Чебоксары: Центр молодежных инициатив, 2019. С. 205–210.
4. *Левинковский В. Я.* Великая Отечественная война на страницах оперных партитур // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции, Тамбов, 14 февраля 2020 года. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 116–137.
5. Оперы «В огне», «Медный всадник» // Большой театр. URL: <https://www.bol-theatre.ru/gecs/id15/> (дата обращения 20.06.2025).
6. История современной отечественной музыки. Вып. 2 / ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. 477 с.
7. *Гозенпуд А. А.* Опера Мариана Коваля «Севастопольцы». URL: <https://gclnk.com/ay7piNc0> (дата обращения 20.06.2025).
8. *Сиднева Т. Б.* Границы художественной традиции в экстремальных социальных условиях // Трансформации мира: проблемы и перспективы. XXIII Международные Лихачевские научные чтения. 22–23 мая 2025 года. URL: <https://gclnk.com/olNdbn57> (дата обращения 20.06.2025).
9. *Баева А. А.* Военная тема в операх отечественных композиторов // Двадцатый век. Музыка войны и мира. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 373–386.
10. *Никитина Л. Д.* Опера-симфония // Советская музыка. 1970. № 12. С. 67–72.
11. *Лобачева Н. А.* Оперный театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 24 с.
12. *Гозенпуд А. А.* Краткий оперный словарь. Киев: Музична Україна, 1986. 126 с.
13. *Шостакович Д. Д.* Предисловие // Вайнберг М. Пассажирка. Клавир. М.: Советский композитор, 1977. С. 4.
14. *Двужильная И. Ф.* Звуковой обзор 4. Григорий Фрид. Дневник Анны Франк. URL: <https://surl.luhiodmq> (дата обращения 20.06.2025).
15. *Двужильная И. Ф.* Тема Холокоста в академической музыке Беларуси, Украины, России: автореферат дисс. ... док. искусств. Минск: Белорусская государственная академия

- музыки, 2022. 44 с.
16. Шехонина И. Памятник героям // Советская музыка. 1974. № 12 С. 66–70.
 17. Чэнь Вэньцзе. Созданная в Китае «русская опера» — опыт синтеза европейского и национального театра в оригинальном спектакле Национального большого театра «А зори здесь тихие» // Арт-критика. 2018. № 12. С. 67–71 (陈文杰. 一部来自“中国制造”的“俄罗斯歌剧”——从国家大剧院原创歌剧《这里的黎明静悄悄》谈中国舞台艺术领域在中西文化互鉴交融的体现[J]. 艺术评论, 2018(12):67–71).
 18. Пэй Яци, Федусова А. А. Истоки формирования типов женских персонажей в китайской опере второй половины XX–XXI века // Gradus ad parnassum III: Интеллектуальные штудии. Коллективная монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, 2024. С. 111–122.
 19. Гала-концерт «Здравствуй, Россия!» // Общество российско-китайской дружбы. URL: <https://goo.su/xbBIPnU> (дата обращения 20.04.2024).
 20. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 170 с.
- ### References
1. Krivitskaya, E. D. (2025), “Death, where is your sting?”, *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review], no. 5, pp. 2–4.
 2. Vlasova, E. S. (2010), *1948 god v sovetskoj muzyke* [1948 in Soviet music], Classics-XXI, Moscow, Russia.
 3. Zharskaya, O. (2019), “The theme of the Great Patriotic War in the genre of opera in the works of Russian composers”, *YUnost Bol'shoj Volgi: Sbornik statej laureatov XXI Mezhregional'noj konferencii-festivalya nauchnogo tvorchestva uchashchejsya molodezhi, CHEboksary, 30 maya 2019 goda* [Youth of the Great Volga: A collection of articles by the laureates of the XXI Interregional Conference-Festival of scientific creativity of students, Cheboksary, May 30, 2019], Center for Youth Initiatives, Cheboksary, Russia, pp. 205–210.
 4. Levinovsky, V. Ya. (2020), “The Great Patriotic War on the pages of opera scores”, *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: Sbornik statej po materialam XVI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Tambov, 14 fevralya 2020 goda* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance: A collection of articles based on the materials of the XVI International Scientific and Practical Conference, Tambov, February 14, 2020], Tambov State Music and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov, Tambov, Russia, pp. 116–137.
 5. bol-theatre.su (2025), “Operas ‘On Fire’, ‘The Bronze Horseman’”, Bolshoi Theater, available at: <https://www.bol-theatre.su/recs/id15> (accessed 20 June 2025).
 6. Tarakanov, M. (ed.) (1999), *Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. 2* [The history of modern Russian music. Issue 2], Muzyka, Moscow, Russia.
 7. Gozenpud, A. A. (2000), “Opera by Marian Koval ‘Sevastopoles’”, available at: <https://gclnk.com/ay7piNc0> (accessed 20 June 2025).
 8. Sidneva, T. B. (2024) “The boundaries of artistic tradition in extreme social conditions”, *Transformatsii mira: problemy i perspektivy. XXIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya. 22–23 maya 2025 goda* [Transformations of the world: problems and prospects. XXIII International Likhachev Scientific Readings. May 22–23, 2025], available at: <https://gclnk.com/olNdbn57> (accessed 20 June 2025).
 9. Baeva, A. A. (2016), “The military theme in the operas of Russian composers”, *Dvadcatyj vek. Muzyka vojny i mira* [Twentieth century. Music of war and peace], Progress-Tradition, Moscow, Russia, pp. 373–386.
 10. Nikitina, L. D. (1970), “Opera-symphony”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 12, pp. 67–72.
 11. Lobacheva, N. A. (2010), “Prokofiev’s Opera House on the example of ‘The Tale of a Real Man’ and unfinished ideas of the 1940s”, Thesis of the Ph.D. dissertation, musical art, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
 12. Gozenpud, A. A. (1986), *Kratkij opernyj slovar* [A short opera dictionary], Muzichna Ukraina, Kiev, USSR.
 13. Shostakovich, D. D. (1977), “Preface”, *Vajnberg M. Passazhirka. Klavir* [Weinberg M. Passenger. Klavir], Soviet Composer, Moscow, USSR, p. 4.
 14. Dvuzhilmnaya, I. F. (2024), “Sound review 4. Grigory Frid. The diary of Anne Frank”, available at: <https://surl.lu/hiodmq> (accessed 06 June 2025).

15. Twofold, I. F. (2022), “The theme of the Holocaust in academic music of Belarus, Ukraine, Russia”, Thesis of the Ph.D. dissertation, musical art, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus, 44 p.
16. Shekhonina, I. (1974), “Monument to heroes”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp.66–70.
17. Chen, Wenjie (2018), “The Russian Opera, created in China, is an experience of synthesizing European and national theater in the original performance of the National Bolshoi Theater ‘And the Dawns are Quiet Here’”, *Art-kritika* [Art Criticism], no. 12. pp. 67–71.
18. Pei, Yaqi and Fedusova, A. A. (2024), “The origins of the formation of types of female characters in Chinese opera in the second half of the XX–XXI century”, *Gradus ad parnassum III: Intellektual'nye shtudii. Kollektivnaya monografiya* [Gradus ad parnassum III: Intellectual studies. A collective monograph], Publishing House of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 111–122.
19. “Gala concert ‘Hello, Russia!’”, *Obshchestvo rossijsko-kitajskoj druzhby* [Society of Russian-Chinese Friendship], available at: <https://goo.su/xBIPnU> (accessed 20 April 2024).
20. Asafyev, B. V. (1976), *Ob opere. Izbrannye stat'i* [About opera. Selected articles], Muzyka, Leningrad, USSR.

Информация об авторах

Федусова А. А. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки
Чжан Юй — соискатель степени кандидата искусствоведения кафедры истории музыки

Information about the authors

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music History
Zhang Yu — Candidate of Arts Degree Candidate of the Department of Music History

Вклад авторов

Федусова А. А. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Чжан Юй — 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

Fedusova A. A. — participation in the development of the research concept, 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).

Zhang Yu — 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 03.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 03.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 49–56.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 49–56.

Научная статья

УДК 78.07

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.008

Музыка Кейко Абэ в аспекте влияния ее исполнительской деятельности

Цюй Кэлэй

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия,

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

Аннотация. Нередко выдающихся достижений добиваются музыканты, выступающие в двойной роли — композитора и исполнителя. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры из истории музыки. В центре внимания автора статьи — творчество японской исполнительницы на маримбе и композитора XX–XXI века Кейко Абэ, широко известной, авторитетной фигуры в сообществе перкуссионистов. Богатейший опыт исполнения на радио, телевидении, на концертной сцене, активное взаимодействие с инженерами «Yamaha» в процессе разработки концертной пятиоктавной маримбы позволили ей глубоко исследовать технические и художественные возможности инструмента. Огромное значение этого опыта в создании произведений подтверждается введением в партитуры новых необычных приемов игры, таких как «мёртвый удар», удар по «ребру» клавиши стержнем палочки, однократный удар палочек друг о друга, удар по клавише маримбы основанием палочки, одновременный двойной удар по клавишам наконечником и основанием палочки, многократный удар стержнем палочки по «ребру» клавиши (а также по клавише, по другой палочке) с ускорением, создаваемым инертностью отскока палочки. Многие из них впоследствии использовались и другими композиторами, писавшими музыку для маримбы. Автор статьи также затрагивает некоторые вопросы психологии творчества, процесса создания музыкальных произведений, сценического поведения Кейко Абэ и ее собственного отношения к исполнительской и композиторской деятельности. Основываясь на этих данных, автор статьи делает вывод о неразрывном единстве двух составляющих творческой деятельности японского музыканта и их взаимодополняющей роли по отношению друг к другу.

Ключевые слова: Кейко Абэ, соединение роли композитора и исполнителя, японская музыка, музыка для маримбы, техники исполнения на маримбе, приемы игры

Для цитирования: Цюй Кэлэй. Музыка Кейко Абэ в аспекте влияния ее исполнительской деятельности // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 49–56. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.008>

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Keiko Abe's music in the aspect of influence of her performance

Qu Kelei

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

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

Abstract. Often outstanding achievements are achieved by musicians acting in the dual role of composer and performer. This is evidenced by numerous examples from the history of music. The author of this article focuses on the work of Keiko Abe, a Japanese marimba performer and composer of the XX–XXI century, a well-known and authoritative figure in the community of percussionists. Her extensive experience of performing on radio, television, and on the concert stage, and her active co-operation with “Yamaha” engineers during the development of the five-octave concert marimba allowed her to deeply explore the technical and artistic possibilities of the instrument. The great importance of this experience in the creation of works is confirmed by the introduction of new unusual playing techniques into the scores, such as the “dead stroke”, striking the “rib” of the key with the stem of the stick, and striking the sticks against each other once, striking the marimba key with the base of the stick, simultaneous double striking of the keys with the tip and base of the stick, repeated striking of the “rib” of the key (as well as of the key, of another stick) with acceleration created by the inertia of the stick rebound. Many of these were later used by other composers who wrote music for the

marimba. The author of the article also touches upon some issues of the psychology of creativity, the process of creating musical works, Keiko Abe's stage behaviour and her own attitude to performing and composing. Based on these data, the author concludes that the two components of a Japanese musician's creative activity are inseparable and that they play a complementary role in relation to each other.

Keywords: Keiko Abe, connecting the role of composer and performer, Japanese music, music for marimba, performance techniques on marimba.

For citation: Qu Kelei. Keiko Abe's music in the aspect of influence of her performance. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 49–56 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.008>

В истории музыки особенно выделяются фигуры тех музыкантов, которые заявили о себе не только в одной сфере творчества, но совмещали сразу несколько — в качестве исполнителя и композитора. Зачастую именно благодаря им музыка для отдельных инструментов достигала высочайшего уровня. Причина успеха таких универсальных музыкантов кроется в синкретическом единстве ролей «композитора-исполнителя-слушателя», обозначенных академиком Б. В. Асафьевым. В работе советского музыковеда поставлена проблема вовлеченности трех субъектов в художественный процесс [1, с. 117]. Каждый участник асафьевской триады обладает собственным субъективным сознанием, но они связаны и влияют друг на друга (в контексте данной работы не рассматривается роль слушателя: это большая проблемная область на пересечении музыковедения и психологии музыкального творчества, заслуживающая отдельного внимания). Как пишет Е. Э. Куприна, «сотворчество являет собой многоуровневый и многокомпонентный системный динамический феномен, функционирующий в музыкально-коммуникативном пространстве, отражающий диалогическую ценностно-оценочную специфику и закономерности процесса воплощения десигната музыкальной идеи от замысла до художественно-значимого результата» [1, с. 118].

Б. В. Асафьев рассматривает и ситуацию, когда роли композитора и исполнителя совпадают. Создающая тернистый путь музыкальной мысли от композитора к слушателю интерпретация, в руках композитора-исполнителя превращается в короткую тайную тропу: публика воспринимает именно те смыслы, которые были заложены композитором, а он напрямую узнает о восприятии публикой своего произведения, о его сильных и слабых сторонах [2, с. 295]. В композиторском исполнении ошибки интерпретации сводятся к минимуму.

На разных этапах развития музыки соотношение ролей композитора, исполнителя и слушателя менялось. Более того, существовали эпохи, когда эти роли были неразрывным целым. Как указывает И. В. Истомина, в доклассический и классиче-

ский период композиторская и исполнительская деятельность часто совмещались в одну, и считалось естественным, что человек может, как сочинять, так и играть [3, с. 60].

Окончательное разделение ролей композитора и исполнителя произошло в XIX веке. Именно в это время композитор и исполнитель начали восприниматься как две разные профессии, что отражало общие тенденции эпохи — рост индивидуализма и самосознания в европейской культуре. Сигнализируя о возвышении и укреплении положения личности в обществе, переосмысливалась сущность музыканта: отныне он не ремесленник, но Художник [3, с. 60].

По словам Н. А. Мятневой, усложнение репертуара в начале XX века привело к кризису доверия между композиторами и исполнителями: вместе с усилением виртуозной составляющей выросла и степень исполнительской вольности. Об этой проблеме свидетельствует высказывание И. Ф. Стравинского: «всякое иное отношение с его [исполнителя] стороны переходит сейчас же в интерпретацию» (Цит. по: [3, с. 60]). Закономерно, что некоторые композиторы, требующие от исполнителей уважения к оригиналу, стали переходить на модель «самовоспроизведения». Резонное замечание по этому поводу дает С. В. Рахманинов: «Как композитор я уже так много думал над ней [своей музыкой], что она стала как бы частью меня самого. Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая ее глубже, чем ее сможет понять любой другой исполнитель. Ведь чужие сочинения всегда изучаешь, как нечто новое, находящееся вне тебя. Никогда нельзя быть уверенным, что своим исполнением правильно осуществляешь замысел другого композитора» [4, с. 128].

Во второй половине XX века (по словам В. Н. Холоповой [5, с. 321]) указанный кризис был преодолен, и наступило время активного диалога, обмена идеями, соавторства, повлиявшего на конечный результат создания произведения. В этом контексте ожидаемым стало и возвращение к единству и естественному органичному сочетанию ролей композитора и исполнителя¹.

Необычный и в то же время важный пример такого совмещения ролей демонстрирует известная в мире японская исполнительница на маримбе и композитор Кейко Абэ (г.р. 1937). Кейко Абэ — почетный профессор Высшей школы музыки «Тохо Гакуэн» в Японии, а также приглашенный профессор в музыкальных академиях Германии и Нидерландов. Она стала первой женщиной, которую в 1993 году Международное общество ударных инструментов (PAS) включило в «Зал славы» в знак признания ее огромного вклада в развитие искусства маримбы.

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы на примере К. Абэ проследить, каким образом исполнительская деятельность музыканта влияет на композиторскую.

Изучение высказываний К. Абэ позволяет сделать вывод, что она подходит к объединению этих ролей первоначально с позиции исполнителя. Однако с течением времени область творческой свободы в интерпретации стала тесной для нее, что и обусловило ее выход в сферу композиторского творчества: «Я всегда беспокоилась о том, чтобы сделать свое исполнение как можно более богатым и разнообразным <...>. Я хотела понять, как достичь максимальной концентрации на выступлениях и создать в своем исполнении творческую свободу, выходящую за рамки простой техники. Я не достигала этой цели, пока не начала импровизировать, как в сольном исполнительстве, так и в ансамбле» [6]. Здесь японская маримбистка говорит о важной составляющей своего творческого принципа — импровизационном начале²: «Импровизируя, вы работаете с предчувствием звуков, которые собираетесь создать, и располагаете каждую фразу в соответствии с интуитивным и чувственным представлением о музыкальной структуре» [6].

В интервью К. Абэ рассказала о работе над чужими произведениями: при их подготовке она создает в голове базовую схему, а затем пытается понять концепцию композитора и добавить свое собственное видение в интерпретацию [7]. Эти слова японской перкуссионистки гармонично соотносятся с фактами ее собственной творческой биографии, с характером ее сочинения и исполнения, с содержательной составляющей ее произведений. Обратимся к некоторым существенным моментам.

В 1968 году К. Абэ впервые дала сольный концерт на маримбе в Японии. Еще при его подготовке она большое значение придавала диалогу с композиторами, обсуждая детали произведе-

ний, заказанных ею³. Этот диалог во многом обусловил ее успех как интерпретатора. К. Абэ прокомментировала свой опыт в прошествии времени: «Это был необычный классический концерт, никто не ожидал, что маримба может так звучать. Это открыло всем глаза. Молодое поколение теперь играет оригинальную музыку» [8, р. 61].

Абэ написала более 80 произведений — сольных, ансамблевых, концертных — все они для маримбы. Сегодня они составляют основной репертуар перкуссионистов, входят в программы крупнейших конкурсов ударных инструментов (например, Международного конкурса ударных инструментов IPEA в Шанхае, Китай; Всемирного конкурса маримбы в Хассельте, Бельгия; на последнем в 2024 году была учреждена отдельная «Премия Кейко Абэ»).

Ребекка Кайт в книге «Кейко Абэ: виртуозная жизнь» отмечает, что по мере накопления опыта в исполнительском искусстве К. Абэ неустанно стремилась к новым высотам. Она постоянно повторяла мысль: «Моей целью было создание репертуара серьезной музыки для маримбы — подобной той, которую играют пианисты, скрипачи и другие инструменталисты» [8, р. 44].

Результат первого концерта заставил К. Абэ задуматься об ограничениях диапазона и громкости сольной маримбы. Поэтому она начала работу с инженерами «Yamaha» по усовершенствованию инструмента. Новая маримба была разработана с учетом следующих рекомендаций К. Абэ:

1. Необходимо добиться глубокого и насыщенного тембра в нижнем регистре.
2. Звук в среднем и высоком регистрах должен быть чистым и ярким.
3. Динамические возможности инструмента следует расширить в соответствии с акустикой самого большого концертного зала.
4. Внешний вид инструмента должен соответствовать исполняемой на маримбе высокохудожественной музыке [8, р. 261–263].

После долгих экспериментов обновленный инструмент появился в 1984 году, когда компания «Yamaha» представила модель «YM-6000» — первую пятиоктавную маримбу. Европейские гастролы К. Абэ в том же году с демонстрацией возможностей пятиоктавной маримбы способствовали утверждению нового концертного инструмента.

Произведения Кейко Абэ обладают собственной уникальностью, благодаря стремлению автора к инновациям, изучению возможностей инструмента. Это отражается в особенностях ее

нотной записи. Как указывает японский исследователь Юкико Ишихара, в 40% ее произведений используются приемы и элементы нотации, которые она придумала сама [9, p. 50]. Приведем несколько наиболее интересных примеров.

1. «Мёртвый удар» (“dead stroke”) — прием игры, при котором после удара головка палочки не отскакивает, а прижимается к клавиатуре мариимбы. У мариимбы глубокий насыщенный тембр, который создают металлические трубки-резонаторы, но такой способ игры эффективно ограничивает резонанс, подобно тому, как пианист, играющий без правой педали, создает ощущение прерывистого, «сухого» исполнения.

К. Абэ не первая вводит этот прием в исполнительскую практику. Он был использо-

ван на мариимбе еще в 1915 году «Королевским мариимба-бэндом братьев Уртадо» (“La Marimba Royal De Los Hermanos Hurtado”)⁴ на Международной Панамо-Тихоокеанской выставке в Сан-Франциско [11], а затем в 1916 году в записи альбома «Pique Dame» с «Victor Records».

К. Абэ использует этот прием в пьесе «Marimba d’Amore» (1998), чтобы темброво выделить мелодию в кульминации. В партитуре такой прием выделяется с помощью крестика над нотой (Пример 1).

В настоящее время прием вошел в обиход композиторов, создающих музыку для мариимбы. В частности, он встречается в произведении «Dead Stroke» (2006) для ансамбля ударных инструментов греко-немецкого композитора Мина-

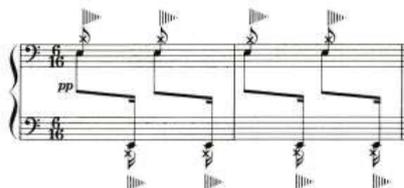
Пример 1. К.Абэ. Marimba d’Amore. Тт. 146–147
Example 1. K. Abe. Marimba d’Amore. B. 146–147



Пример 2. К.Абэ. Ветер в бамбуковой роще. Тт. 40–41
Example 2. K. Abe. Wind in the Bamboo Grove. B. 40–41



Пример 3. К.Абэ. Впечатление от Галилеи. Тт. 93–94
Example 3. K. Abe. Impressions of Galilee. B. 93–94



са Борбудакиса (Minas Borboudakis, 1974). В соответствии с названием в нем широко используется техника «мертвого удара».

2. Удар по «ребру» клавиши мариимбы стержнем палочки. Такой прием также направлен на прекращение резонанса: с его помощью исполнитель извлекает четкие прерывистые звуки, резко контрастирующие со звуком мариимбы при обычном приеме игры. Удар по «ребру» клавиши встречается в пьесе Кейко Абэ «Ветер в бамбуковой роще» (1984) и нотруется с помощью крестика на штиле. В сочетании с обычной игрой, четкие прерывистые звуки создают зримый образ дуновения ветра сквозь листву, на фоне «пустого» глухого стука стволов бамбука (Пример 2).

Такой прием игры был в дальнейшем использован в произведениях американских композито-

ров. В частности, выделяются работы «Rhythmic Caprice» («Ритмический каприз», 1989) Ли Ховарда Стивенса и «Velocities» («Скорости», 1990) Джозефа Швантера.

3. Многократный удар стержнем палочки по «ребру» клавиши с ускорением, создаваемым инертностью отскока палочки. Он встречается, например, в пьесе «Впечатление от Галилеи». Посредством этого приема, напоминающего свободно ускоряющуюся дробь, имитируется рябь воды Галилейского моря. В нотах он обозначен крестиком на штиле и штрихами уменьшающейся длины над нотой (Пример 3).

Обзор других сочинений, созданных до и после К. Абэ, не позволил выявить образцы данного приема игры среди других композиторов. Это делает закономерным предположение,

что японская маримбистка была первой, кто ввел его в обиход.

4. Многократные удары палочек с инертными отскоками от клавиш (Пример 4).

Схожий прием, также новаторский, связан со свободным ускоряющимся многократным ударом палочки о клавишу. Но в отличие от предыдущего, поскольку головка палочки менее упругая, чем ее стержень, это требует большего контроля пальцев и всей руки, которая как бы имитирует движение мяча в свободном падении (удары постепенно ускоряются и динамически ослабевают). В пьесе «Вариации на темы детских японских песен» (1982) К. Абэ, комбинируя такие удары в левой и правой руке, вероятно, имитировала падение капель начинающегося дождя в соответствии с образным содержанием одной из двух тем вариаций (Тэру-гэру-бодзу — *てるてる坊主*)⁵.

5. Однократный удар палочек друг о друга (Пример 5).

6. Свободно ускоряющийся многократный удар палочек друг о друга (Пример 6).

Данные приемы игры встречаются в произведении «Парафраз на тему тамбурина» (1993). Эти два способа исполнения К. Абэ были вдохнове-

ны игрой на тамбурине, которая может сопровождаться звоном зилл — металлических деталей, закрепленных вокруг инструмента.

После К. Абэ похожий прием однократных ударов использовался в ансамбле маримбы с ударной установкой «As one» (2007) современного американского композитора Джина Кошински. В его пьесе отскоки палочки от клавиши после ординарного удара сопровождалась ударами по другой палочке.

7. Удар по клавише маримбы основанием палочки (Пример 7).

Подобный прием встречается в произведении «Голос барабанов Мацури» (1992). Здесь автор имитирует распространенный на Востоке прием игры на барабанах — после многократного повтора ритмической фигуры восьмой и двух шестнадцатых следует однократный удар основанием палочки об обод японского барабана, создающий характерный «хрустящий» звук.

8. Двойной удар по клавишам наконечником и основанием рукоятки палочки (Пример 8).

Но К. Абэ не остановилась в своих поисках, введя еще один интересный способ игры в этом произведении — одновременный удар по двум

Пример 4. К. Абэ. Вариации на темы детских японских песен. Каденция
Example 4. K. Abe. Variations on themes of Japanese children's songs. Cadence



Пример 5. К. Абэ. Парафраз на тему тамбурина. Тт. 24–25
Example 5. K. Abe. Paraphrase on the Tambourine Theme. B. 24–25



Пример 6. К. Абэ. Парафраз на тему тамбурина. Т. 73
Example 6. K. Abe. Paraphrase on the Tambourine Theme. B. 73



Пример 7. К. Абэ. Голос барабанов Мацури. Тт. 1–5
Example 7. K. Abe. Voice of Matsuri drums. B. 1–5



Пример 8. К. Абэ. Голос барабанов Мацури. Тт. 73
Example 8. K. Abe. Voice of Matsuri drums. B. 73



клавишам наконечником и основанием рукоятки палочки в горизонтальном положении. При этом создаются две совершенно разные тембровые краски, которые уподобляются богатому обертонами звуку удара по коже барабана.

Такое разнообразие исполнительских приемов доказывает, насколько важен в композициях для маримбы Кейко Абэ ее собственный опыт игры. Логичен вопрос: имело ли место обратное влияние композиции на исполнительское творчество?

Глубокая потребность Абэ к целостному постижению художественного образа, выходящему за рамки необходимых навыков исполнителя, — симптом такого влияния. Если мы обратимся к видеозаписям с ее игрой, мы увидим, что движения ее тела напоминают танец. Это не случайность. Известно, что, когда К. Абэ состояла в «Хебес Трио» (трио маримб), в ансамбль был приглашен учитель танцев, чтобы помочь перкуссионистам с пластикой и движениями на сцене. И хотя сочетание игры на маримбе и танца так и не было представлено коллективом в условиях концерта, К. Абэ была заинтригована этой идеей и позже включила танцевальную пластику в свои собственные сольные выступления. Она полагала, что движения тела способствуют более точному восприятию публикой музыкального образа [12, p. 38].

Однако данный факт свидетельствует не только о ее глубоком погружении в музыкальный образ, но также о естественности и импровизационной природе ее исполнительства. Последнее очевидно, учитывая, что в начале ее концертной деятельности в прямом радиозэфире звучали ее импровизации. Тогда, в 14 лет, выиграв конкурс талантов для японской национальной телерадиокомпании «ННК», К. Абэ заключила контракт на шесть лет, по которому должна была раз в месяц давать радиоконцерты на ксилофоне⁶ [12, p. 34].

Характерен и сам метод сочинения К. Абэ. Садясь за инструмент, она включает диктофон, и, вспоминая звуки природы — волн, ветра, шелеста листвы, пения птиц, импровизирует на маримбе. Затем она записывает эскиз, контуры

будущего произведения, и, прослушивая запись, завершает его [9, p. 34].

Насколько благотворно соединение ролей композитора и исполнителя? Сами музыканты отвечали на этот вопрос по-разному. Две полярные точки зрения выражают С. В. Рахманинов и И. Г. Соколов. С. В. Рахманинов в эссе «Композитор как интерпретатор» писал: «Лично я нахожу такую двойную жизнь невозможной. Если я играю, я не могу сочинять, если я сочиняю, я не хочу играть» [4, с. 131]. Современный российский музыкант И. Г. Соколов напротив отмечает неразрывность двух сфер своей деятельности: «Дилемма “композитор или пианист” для меня уже снята: я понял, что я либо и то, и другое, либо ни то, ни другое». [13, с. 129].

Думается, для Кейко Абэ разделение этих ролей также было бы невозможным. В одном из своих интервью она сказала: «Когда я играю на маримбе, я страстно желаю найти ее выразительные возможности, осознавая, что когда-то эта красивейшая древесина была создана из живого дерева со своей собственной историей. Маримба словно дышит, словно она живое дерево. И когда я создаю музыку, я хочу дышать вместе с ней» [12, p. 49].

Сейчас, в свои 88 лет, Кейко Абэ продолжает концерттировать и писать музыку для маримбы, обучать искусству других.

Подведем некоторые итоги. Основываясь на теории Б. В. Асафьева о триаде «композитора–исполнителя–слушателя», на примере Кейко Абэ мы продемонстрировали неограниченный потенциал музыканта, соединяющего в себе роль композитора и исполнителя. Композиторский опыт помогает понять структуру и содержание произведения, что непосредственно сказывается на исполнительской интерпретации. В свою очередь «играющий» композитор также имеет преимущества: наряду с возможностью спонтанного творчества, следует отметить повышенную продуктивность его работы. Поиски новых выразительных возможностей инструмента значительно обогащают образное содержание произведений. Кроме того, универсальные музыканты способны проявить

себя в качестве мастеров по созданию и усовершенствованию инструмента: так, К. Абэ сыграла ключевую роль в создании концертной маримбы.

Успехи выдающихся композиторов-исполнителей мотивируют современных музыкантов к более глубокому освоению искусства одного инструмента. В настоящее время мы наблюдаем подъем интереса к композиторскому музицированию, в недрах которого зарождаются новые шедевры, гармонично сочетающие в себе технические и художественные достоинства.

Примечания

¹ Об этом свидетельствует творчество таких музыкантов, как Марк О'Коннор, Жан-Люк Понти (скрипка); Людовико Эйнауди, Юлия Ценова, Ричард Сент-Клер, Чик Кория и Чен Ган (фортепиано); Небойша Йован Живкович и Ней Розауро (ударные); Уинтон Марсалис и Вуди Герман Шоу-младший (труба); Дэвид Дарлинг (виолончель); Кэтрин Хувер (флейта); Том Скотт и Стив Лейси (саксофон); Владимир Вавилов, Роланд Дайенс (гитара) и др.

² На своем первом концерте она исполняла сюиту «Диалог» («Dialogue») для маримбы и трех инструментов Такекуни Хираёси (Takekuni Higayoshi), Дивертисмент для маримбы и альт-саксофона (Divertimento for Marimba and Alto Saxophone) Акиры Ююмы (Akira Yuyuma), Две пьесы для маримбы (Two Movements for Marimba) Тосимицу Танаки (Toshimitsu Tanaka), пьесу «Время» для маримбы («Time» for Marimba) Минору Мики (Minogu Miki), «Торс III» Акиры Миёси (Akira Miyoshi), квинтет «Маттината» для маримбы, 3 флейт и контрабаса (Quintetto per Marimba, 3 Flauti, e Contrabasso, «Mattinata») Теююки Нода (Teuyuki Noda).

³ Искусство импровизации в профессиональной музыкальной традиции напрямую связано с развитием сольной инструментальной музыки. Еще в эпоху Возрождения так называемая свободная импровизация была мерилем профессионального мастерства музыканта. Новый расцвет импровизации связан с эпохой Романтизма, утверждавшей идею спонтанности творчества. В XX веке возникло сразу несколько импульсов для ее дальнейшего развития — сопровождение к немому кино, развитие джаза, появление алеаторики и др.

⁴ В состав коллектива входили Себастьян Уртадо (1821–1913) и его сыновья. Подробнее об этом коллективе см.: [10].

⁵ Песня «Тэру-тэру-бодзу» была связана с детским обрядом: над окнами домов вешали специальных кукол, у которых просили о дожде или, наоборот, хорошей погоде.

⁶ Репертуар состоял в основном из популярных песен или переложений классических произведений, а также ее собственных импровизаций.

Список источников

1. *Куприна Е. Ю.* Субъектные дислокации творчества в контексте триады Б. В. Асафьева // Научный вестник Московской консерватории. 2019. Том 10. Выпуск 2. С. 116–131.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: монография. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. *Истомина И. В.* Композитор-исполнитель: лики Януса // Искусствознание: теория, история, практика. 2021. № 1 (30). С. 59–63.
4. *Рахманинов С. В.* Композитор как интерпретатор // Литературное наследие. М.: Советский композитор, 1978. С. 128–131.
5. *Холопова В. Н.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
6. *Weiss L. V.* PAS Hall of Fame: Keiko Abe. URL: <https://pas.org/keiko-abe/> (Accessed: 11.10.2024).
7. 10 Questions Plus with Keiko Abe –UNT Percussion. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a2hmcbrb05U> (Accessed: 10.10.2024).
8. *Kite R.* Keiko Abe — A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba. Leesburg: Alfred Publishing, 2007. 302 p.
9. *Ishihara Y.* Keiko Abe's Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe's Solo Marimba Works. Ph.D.dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music. Hiroshima, 2018. 216 p.
10. *Weiss L. V.* PAS Hall of Fame: Hurtado Brothers Royal Marimba Band // Percussive Arts Society. URL: <https://pas.org/hurtado-brothers-royal-marimba-band/> (Accessed: 16.09.2024).
11. *Cahn B.* Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala // Nexus. 2023. URL: <https://www.nexuspercussion.com/2023/11/hurtado-brothers-royal-marimba-band-of-guatemala/> (Accessed: 16.09.2024).
12. *Silveira R. J.C.T.M.* Kekio Abe And The Solist Marimba. Ph.D.dissertation, Musical Arts, University of Évora. Évora, 2012. 171 p.
13. *Хумрук А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фор-

тепианное искусство. М.: Классика-XXI, 2007. 320 с.

References

1. Kuprina, Ye. Yu. (2019), “Subjective dislocations of co-creation in the context of B. V. Asafiev’s triad”, *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], vol. 10, issue 2, pp. 116–131.
2. Asaf’yev, B. V. (1971), *Muzykal’naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad, USSR.
3. Istomina, I. V. (2021), “Composer-performer: faces of Janus”, *Iskusstvoznaniye: teoriya, istoriya, praktika* [Art history: theory, history, practice], no. 1 (30), pp. 59–63.
4. Rakhmaninov, S. V. (1978) “The composer as an interpreter”, *Literaturnoye naslediye* [Literary heritage], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR, pp. 128–131.
5. Kholopova, V. N. (2014), *Fenomen muzyki* [The phenomenon of music], Direkt-Media, Moscow, Russia.
6. Weiss, L. V. (2024), “PAS Hall of Fame: Keiko Abe”, available at: <https://pas.org/keiko-abe/> (Accessed 11 October 2024).
7. “10 Questions Plus with Keiko Abe — UNT Percussion” (2024), available at: <https://www.youtube.com/watch?v=a2hmcbrb05U> (Accessed 10 October 2024).
8. Kite, R. (2007), *Keiko Abe — A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*, Alfred Publishing, Leesburg, USA.
9. Ishihara, Y. (2018), “Keiko Abe’s Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe’s Solo Marimba Works”, Ph.D. dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music, Hiroshima, Japan.
10. Weiss, L. V. (2024), “PAS Hall of Fame: Hurtado Brothers Royal Marimba Band. In: Percussive Arts Society”, available at: <https://pas.org/hurtado-brothers-royal-marimba-band/> (Accessed 16 September 2024).
11. Cahn, B. (2023), “Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala”, *Nexus*, available at: <https://www.nexuspercussion.com/2023/11/hurtado-brothers-royal-marimba-band-of-guatemala/> (Accessed 16 September 2024).
12. Silveira, R. J. (2012), “C. T. M. Kekio Abe And The Solist Marimba”, Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Évora, Évora, Portugal, 171 p.
13. Hitruk, A. F. (2007), *Odinnadtsat’ vzglyadov na fortepiannoye iskusstvo* [Eleven views on the art of piano playing], Klassika-XXI, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

Information about author

Qu Kelei — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 03.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 03.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.009

«Восемь воспоминаний в акварели» Тань Дуня: особенности исполнительской интерпретации

Федусова Алина Алексеевна¹, Чжао Линь²

^{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: 1123735120@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3428-7026>

Аннотация. Статья посвящена изучению особенностей исполнительской интерпретации пьес фортепианного цикла «Восемь воспоминаний в акварели» китайского композитора Тань Дуня (1957 г.р.). Относясь к раннему периоду его творчества, это произведение демонстрирует многие художественные черты и элементы музыкального языка, которые в дальнейшем проявятся и будут усилены в зрелом стиле (внимание к китайскому фольклору, диалог с западной традицией, интерес к теме природы, опора на позиции даосизма, китайского мистицизма и др.). Авторы статьи, основываясь на исследованиях китайских и российских музыковедов (Сюй Цинлина, Ян Туна, О. В. Синельниковой, Тянь Лина, Чжэнь Цзэна, Баолу Чена), дают общий обзор стилистических особенностей произведения. Поэтапно проводится исполнительский анализ каждой из восьми пьес цикла («Осенняя луна», «Стакато-бобы», «Песня пастушка», «Печальная монахиня», «Красная пустыня», «Древнее захоронение», «Плывущие облака», «Солнечный дождь»). В процессе исследования авторы выявляют важнейшие исполнительские качества, необходимые для убедительной интерпретации цикла «Восемь воспоминаний в акварели», — развитый темброво-колористический слух, умение выстраивать звуковую перспективу, тонкое владение приемами педализации, точность артикуляционных приемов. Отдельно изучен вопрос интерпретации четырех миниатюр цикла Фу Цунюм, проанализирована мировая премьера фортепианного опуса в интерпретации Лан Лана.

Ключевые слова: Тань Дунь, «Восемь воспоминаний в акварели», фортепианный цикл, вопросы исполнения, китайская музыка

Для цитирования: Федусова А. А., Чжао Линь. «Восемь воспоминаний в акварели» Тань Дуня: особенности исполнения // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 57–63. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.009>

Original article

Tan Dun's "Eight Memories in Watercolor": Features of Performer's Interpretation

Fedusova Alina A.¹, Zhao Lin²

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: 1123735120@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3428-7026>

Abstract. The article is devoted to the study of the peculiarities of the performance of the pieces of the piano cycle "Eight Memories in watercolor" by the Chinese composer Tan Dun (born in 1957). Referring to the early period of creativity, this work demonstrates many artistic features and elements of the musical language, which will later manifest and be enhanced in a mature style (attention to Chinese folklore, dialogue with Western tradition, interest in the theme of nature, reliance on the positions of Taoism, Chinese mysticism, etc.). The authors of the article, based on the research of Chinese and Russian musicologists (Xu Qinglin, Yang Tong, O.V. Sinelnikova, Tian Lin, Zhen Zeng, Baolu Chen), give a general overview of the stylistic features of the work. A step-by-step performance analysis of each of the eight plays of the cycle is carried out ("Autumn Moon", "Staccato Beans", "Herdboy's Song", "Blue Nun", "Red Wilderness", "Ancient Burial", "Floating Clouds", "Sunrain"). In the course of the research, the authors identify the most important performing qualities necessary for a convincing interpretation of the cycle "Eight Memories in Watercolor" — a developed timbre and coloristic ear, the ability to build a sound perspective, fine mastery of pedalization techniques, and precision articulation techniques. The issue of the interpretation of the four miniatures of the cycle by Fu Tsung is studied separately, and the world premiere of the piano opus in Lang Lang's interpretation is analyzed.

Keywords: Tan Dun, "Eight Memories in watercolor", piano cycle, performance issues, Chinese music

For citation: Fedusova A. A., Zhao Lin. "Eight memories in watercolor" by Tan Dun: special features of the performance. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2 (77); 57–63 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.009>

© Федусова А. А., Чжао Линь, 2025

Тань Дунь (род. 1957) — один из крупнейших современных китайских композиторов. Многие его сочинения вошли в активный исполнительский репертуар. К подобным опусам относится фортепианный цикл «Восемь воспоминаний в акварели». Сочинение было создано в 1978–1979 годах. В это время Тань Дунь обучался на начальных курсах композиторского факультета Пекинской консерватории, и фактически «Восемь воспоминаний в акварели» стали первым значимым сочинением в карьере молодого композитора.

Цикл состоит из восьми программных пьес. На сегодняшний день существует два авторских различных варианта заголовков — на китайском и английском языках. Приведем их в виде таблицы, обозначив в третьем столбце перевод на русский язык (Таблица 1).

Стилевые особенности и образное содержание «Восьми воспоминаний в акварели» становились объектом внимания китайских, русских и европейских исследователей. Так, в работе Сюй Цинлина отмечено влияние импрессионизма на цикл Тань Дуня, особенно в пьесах «Исчезающая луна», «Песня пастушка», «Красная пустыня» и «Плывущие облака» [1, с. 118]. Китайский исследователь Ян Тун, производя детальный анализ музыки, прокладывает мосты к сочинениям композиторов других культур (он обнаруживает близость пьесы «Шутка» «Народной сцене» татарского композитора Н. Жиганова, «Песни пастушка» «Музыкальному моменту» татарского композитора Р. Яхина [2, с. 247–248]).

Интерес российского исследователя О. В. Синельниковой обращен в большей степени к связи

Таблица 1
Table 1

秋月	Missing Moon	Осенняя луна / Исчезающая луна
逗	Staccato Beans	Шутка-дразнилка / Стаккато-бобы
牧童之歌	Herdboy's Song	Песня пастушка
忧郁的尼姑	Blue Nun	Печальная монахиня
红色荒野	Red Wilderness	Красная пустыня
古葬	Ancient Burial	Древнее захоронение
浮云	Floating Clouds	Плывущие облака
太阳雨	Sunrain	Солнечный дождь

стиля Тань Дуня с китайской философией и особенностями мышления китайского художника-пейзажиста. Ее статья также содержит важные замечания о драматургии цикла и функции отдельных номеров (№ 1 — вступление, №№ 2–4 — экспозиции главных образных сфер — картины природы, философское размышление, жанровая сценка, № 5–6 — развитие, №№ 7–8 — зеркальная реприза, в которой сопоставляются полярные категории небесного и земного [3, с. 22]).

Образный строй и философская концепция произведения стали предметом исследования и в странах западного мира. Так, в работе Тянь Лина из Университета штата Луизиана подчеркивается влияние на опус даосизма, проявляющееся в воплощении идеи гармонии человека и природы, прослеживается эволюция от звукоподража-

ния природе в ранних произведениях к прямому использованию звуков природы (воды, камня и пр.) в зрелых. Церемония погребения, обряды шаманов были запечатлены в шестой пьесе, и эта глубокая связь с китайским мистицизмом у Тань Дуня также найдет продолжение [4, р. 50–51]. В работе Чжэнь Цзэна, музыковеда из Австралии, интерес представляют третья и четвертая главы, в которых исследователь разграничивает влияние китайской традиционной музыки (в выборе темы, мелодическом развитии, орнаментике, имитации инструментов, тональной организации и педализации) и западной музыки (в выборе музыкального инструмента, особенностях формы, фактуры, системы нотации, тембра, контрапункта) [5]. Исследователь Баолу Чен из Университета штата Огайо обращается к отдельным исполнитель-

ским задачам (игра мелизмов, педализация, фразировка, артикуляция), но главную ценность его работы представляет четвертая глава, посвященная сравнению пяти версий произведения (1987, 1996, 2001, 2011, 2015) [6, р. 62]. Автор делает вывод, что последняя редакция, опубликованная Шанхайским музыкальным издательством, а также версия 1996 года (издатель — G. Schirmer, Inc.) являются наиболее ценными и надежными для выбора исполнителя [6, р. 78].

Яркая образность цикла тесно связана с крестьянскими традициями, обрядами и празднествами малой Родины композитора — провинции Хунань. В отдельных номерах Тань Дунь использовал подлинный фольклорный материал. В то же время в пьесах проявляются усвоенные в консерватории нормы европейского письма: типовые композиционные схемы, имитационная полифо-

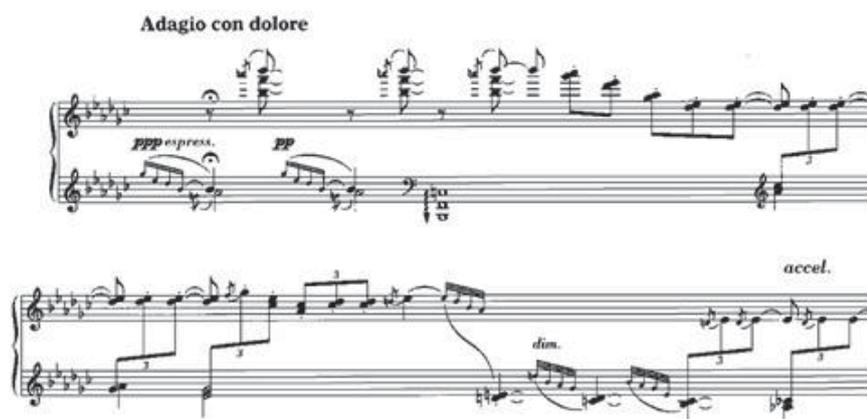
ния, сонорно-колористические приемы импрессионистской звукописи, элементы конструктивизма и минимализма.

Отмеченные искренностью авторского высказывания, красочностью и эффектностью, пьесы из цикла «Восемь воспоминаний в акварели» не отличаются повышенной сложностью, как, например, некоторые композиции, созданные с опорой на авангардные техники. Это обеспечило сочинению Тань Дуня популярность среди современных исполнителей.

Не останавливаясь более подробно на образном содержании и стилевых особенностях данных произведений, описанных в работах других музыковедов, обратимся к вопросам их исполнения.

Первый номер цикла «Осенняя луна» имеет характер импровизационного вступления к сочинению в целом. В числе важнейших задач пиани-

Пример 1. Тань Дунь. Восемь воспоминаний в акварели. Осенняя луна
Example 1. Tan Dun. Eight memories in watercolor. Autumn Moon



ниста, актуальных как для первой пьесы цикла, так и для ряда последующих, назовем поиск выразительных сонорно-колористических эффектов и организацию многопластовой фактуры. Начало миниатюры отмечено призрачно-хрупким звучанием (Пример 1). Обратим внимание на авторские указания: Тань Дунь сопоставляет звучности *ppp* (дополняя динамическое указание ремаркой *espressivo*) и *pp*, при этом общий характер определяется как *con dolore* («с болью, тоской»).

Это требует от пианиста тонкого тембрового слуха и колористической фантазии, умения слышать тончайшие сонорные оттенки, сопоставлять близкие динамические градации. Так, первые два нисходящих *arpeggiato* в партии левой руки должны отличаться по своей тембровой краске: первый исполняется более мягко,

глухо, второй — яснее. Для аккордов верхнего регистра необходимо выбрать более прозрачную, «высветленную» звучность. В отношении штриха *staccato*, появляющегося в партии правой руки, представляется возможным выбор различного туше: как в традиционной китайской живописи акварелью существовали различные техники, так и в этом импровизированном вступлении есть определенная исполнительская свобода. Очевидно, что смягченное *staccato* в сочетании с обильной педализацией ассоциируется с живописью на влажном фоне, когда краска растекается по поверхности листа. С другой стороны, существует практика прорисовывания мелких деталей тонкой кистью или пером. Для создания аллюзий подобного рода необходимо использовать более собранный штрих — ясно «очерчен-

ный» за счет точной атаки звука и четкой пальцевой артикуляции.

Прозрачные, холодные «капли» секунд в партии правой руки повисают над тянущимся басом. В связи с этим обратим внимание на важность акустической организации многопластовой фортепианной фактуры. Несомненно, особую роль играет педализация. Автор лишь косвенно указывает на необходимость длительной педали (применяя «висячие» лиги или выписывая целыми нотами созвучия в басовом регистре). Окончательное решение относительно того, насколько длинной будет педаль, зависит от исполнителя. К примеру, Лан Лан играет начало пьесы на одной педали [7], подменивая ее лишь на четверти *es*₂ в басу. Вкус исполнителя, сонорные возможности конкретного инструмента, акустика концертного простран-

ства определяют глубину педали, необходимость ее частичного «поднятия» или применения педальной «лесенки».

В основе второй пьесы «Шутка» — остигатное движение в партии левой руки, на которое накладывается незатейливая мелодия верхнего голоса, многократно повторяющаяся (Пример 2). Главная «изюминка» пьесы — прихотливая артикуляция. Тань Дунь, словно играя, расставляет в партии правой руки подробные штрихи, которые в ряде случаев не совпадают с точно выдержанной артикуляционной схемой нижнего голоса. Подобное решение придает голосам самостоятельность и сближает письмо с контрастной полифонией. Основная сложность — точное соблюдение авторских артикуляционных указаний. В качестве подготовительного этапа можно посоветовать изучить

Пример 2. Тань Дунь. Восемь воспоминаний в акварели. Шутка
Example 2. Tan Dun. Eight memories in watercolor. Joke



партию каждой руки отдельно, тщательно выполняя штрихи. Затем необходимо соединить партии обеих рук в медленном темпе, постоянно проверяя точность выполнения артикуляционных приемов. Для юных музыкантов, только осваивающих сочетание различной артикуляции в партиях рук, возможно проучивание отдельными фрагментами (полтакта, такт) в крайне медленном темпе с точным осознанием движения каждой руки. После осмысленной проработки пьесы в медленном темпе движение необходимо ускорить.

Темпо-ритмическая устойчивость также является важным аспектом убедительного исполнения. Необходимо точно выбрать темп для каждого проведения (второе проведение исполняется быстрее) и выдерживать его на протяжении всего фрагмента. В качестве полезных методов работы

назовем тактирование или дирижирование (совместно с проигрыванием одной из партий или при мысленном проигрывании), запись собственного исполнения с его последующим анализом.

Третья пьеса «Песня пастушка» — пасторальная зарисовка. О. В. Синельникова отмечает: «Основная ее тема заимствована из хуннской народной горной песни, в которой пелось о любви к родине. Она похожа на крестьянскую песню “Трава зеленее на другом холме” в стиле Шан Гэ, который известен своим пением в очень высоком регистре» [3, с. 20]. В легком, прозрачном звучании темы в верхнем регистре угадывается тембр бамбуковой флейты. С типичными приемами исполнения на этом традиционном инструменте ассоциируются многочисленные форшлаги (короткие и длинные) и фиоритуры, которыми насыщена пьеса. Они

должны исполняться легко и пластично, не нарушая естественность фразировки мелодии.

С «флейтовыми» пассажами может быть соотнесено и каденционное завершение пьесы. Пассаж в эпизоде *Lento più accel.* построен на одной формуле, что делает его весьма удобным для пианистов начального профессионального уровня. От исполнителя здесь требуется грамотное распределение ускорения темпа и нарастания звучности.

В четвертом номере цикла «Печальная монахиня» Тань Дунь снова обращается к фольклорному песенному материалу, используя один из напевов провинции Хунань. Как и второй номер цикла, эта пьеса близка по своему фактурному складу двухголосной инвенции. Однако в артикуляционном отношении мы наблюдаем здесь большую цельность: вся пьеса построена на связных штрихах. В этой связи обратим внимание на выразительность лиг ямбических мотивов в партии левой руки в начале пьесы. Важный ритмический нюанс — короткий пунктир — требует предельной точности исполнения.

Пятая и шестая миниатюры цикла — «Красная пустыня» и «Древнее захоронение» — объединены общим философско-медитативным характером. В многопластовой фактуре пьес, в их темброво-сонорных эффектах угадывается влияние Клода Дебюсси. В связи с этим исполнительские задачи в данных номерах цикла имеют много общего. В пьесе «Древнее захоронение» встречаются примеры организации объемного звукового пространства, требующие от исполнителя мастерского владения педализацией. В данном случае каждый «слой» музыкальной материи наделяется определенной тематической самостоятельностью. Полифоничность диктует необходимость выбора выразительной тембровой краски и убедительной артикуляции для каждого пласта музыкальной ткани.

Формируя финальный микроцикл, композитор выстраивает ясную композиционную арку с началом: идиллически-пасторальная седьмая миниатюра дополнена активной и напористой восьмой пьесой.

Пьеса «Плывущие облака» привлекает своей утонченностью, поэтичностью образа. Одна из главных технических сложностей пьесы — ровность фигураций в партии левой руки. При прочтении этой партии в первую очередь необходимо выяснить проблемные для конкретного исполнителя моменты. Например, недостаточно

сильный четвертый палец может нарушать ровность фигурации и единообразие ее артикуляции. В этом случае помогут упражнения на укрепление слабого пальца (вычленение интонации из 2–3 нот и прочитывание с «переударом»; исполнительское внимание к активному поднятию пальца, замаху и активному пальцевому удару). Определенное неудобство может вызывать смена позиции. К примеру, в 5 такте появляется фигурация $c^1 — es^1 — f^1 — g^1 — b^1$. Позиция первого пальца на черной клавише требует пластичного поворота кисти в его сторону и более близкого к черным клавишам расположения руки.

Восьмая миниатюра — эффектный финал цикла. В числе основных задач пианиста — точность артикуляции. Преобладающий штрих пьесы — *staccato*, легкое и в то же время цепкое. Партия правой руки насыщена двойными нотами. При их исполнении необходимо обратить внимание на совместность голосов, точность прикосновения и ритмическую четкость в пассажах из двойных нот.

Иной значимый аспект исполнения — качество звука. При токкатной фактуре пьесы важно избежать «стучащего» призвука, особенно в кульминационных фрагментах пьесы (начальные такты, с 30 такта, с 46 такта; во всех случаях — авторская ремарка *fff*). В качестве удачного тембрового решения представляется возможным сделать акцент на «звонности» фортепианного тембра. Для достижения подобного эффекта необходимы цепкость кончиков пальцев, берущих звук как бы «из рояля» (при наклоне кисти чуть вперед), и помощь педали.

Таким образом, в числе важнейших исполнительских качеств, необходимых для убедительной интерпретации цикла «Восемь воспоминаний в акварели», назовем развитый темброво-колористический слух, умение выстраивать звуковую перспективу, тонкое владение различными приемами педализации, точность артикуляционных приемов.

В заключение отметим, что фортепианный цикл «Восемь воспоминаний в акварели» активно востребован в исполнительской и педагогической практике. Так, первым исполнителем сочинения стал Фу Цун. Вскоре после создания произведения он сыграл четыре миниатюры из него. Мирная премьера всего сочинения состоялась лишь в 2001 году: цикл прозвучал в интерпретации выдающегося пианиста Лан Лана. О своих первых впечатлениях от исполнения пианистом фраг-

мента цикла Тань Дунь рассказывает следующее: «Я слышал свой голос в его игре; я чувствовал запах земли моей родины. Это настоящий дар, когда музыкант может сыграть произведение, которое вдохновляет меня задуматься о том, откуда я пришел и куда иду» [8].

Во многом благодаря Лан Лану рассматриваемый фортепианный цикл приобрел широкую популярность в Китае и мире. Его трактовка стала своеобразным ориентиром для молодых исполнителей, которые часто включают «Восемь воспоминаний в акварели» в свои экзаменационные и концертные программы.

Список источников

1. Цинлин С. Китайский импрессионизм в цикле для фортепиано Тань Дуня «Восемь воспоминаний в акварели» // Университетский научный журнал. 2018. № 41. С. 106–120.
2. Ян Тун. Тан Дун «Воспоминания о восьми картинах»: диалог традиций // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 243–253.
3. Синельникова О. В. «Голос человеческой души и тишина природы» в фортепианном цикле Тан Дуна // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 3(9). С. 17–24.
4. Tian L. The World of Tan Dun: The Central Importance of Eight Memories in Watercolor, Op. 1.: Ph.D. dissertation, musical art, Louisiana State University. Baton Rouge, 2014. 64 p.
5. Zeng Z. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor: Insights into performance. Ph.D. dissertation, musical art, Edith Cowan University. Joondalup, 2006. 41 p.
6. Baolu C. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op.1: Strategies for Pianists and a Version: Ph.D. dissertation, musical art, The Ohio State University. Columbus, 2016. 99 p.
7. Тань Дунь. Eight memories in watercolor, op. 1. Исполняет Лан Лан. Запись концерта в Карнеги-Холл, Нью-Йорк (07.11.2003). URL: <https://classic-online.ru/uploads/11800/11708.mp3> (дата обращения 12.03.2025).
8. Tan Dun. Eight memories in watercolor (for piano) (1979). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33556/Eight-Memories-in-Watercolor-for-piano> — Tan-Dun/ (дата обращения 13.03.2025).

References

1. Qinglin, S. (2018), “Chinese Impressionism in Tan Dun’s piano cycle ‘Eight Memories in watercolor’”, *Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University Scientific Journal], no. 41, pp. 106–120.
2. Yang, T. (2019), “Tan Tung ‘Memories of eight paintings’: a dialogue of traditions”, *Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University Scientific Journal], no. 48, pp. 243–253.
3. Sinelnikova, O. V. (2020), “‘The voice of the human soul and the silence of nature’ in Tang Tung’s piano cycle”, *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies], vol. 3(9), pp. 17–24.
4. Tian, L. (2014), “The World of Tang Dong: The Central Importance of Eight Memories in Watercolor, Op. 1.”, Ph.D. dissertation, musical art, Louisiana State University, Baton Rouge, USA.
5. Zeng, Z. (2006), “Tan Dun’s Eight Memories in Watercolor: Insights into performance”, Ph.D. dissertation, musical art, Edith Cowan University, Joondalup, Australia.
6. Baolu, C. (2016), “Tan Dun’s Eight Memories in Watercolor, Op.1: Strategies for Pianists and a Version”, Ph.D. dissertation, musical art, The Ohio State University, Columbus, USA.
7. “Tan Dun. Eight memories in watercolor, Op. 1. Performed by Lan-Lan. Recording of a concert at Carnegie Hall, New York (07.11.2003)”, available at: <https://classic-online.ru/uploads/11800/11708.mp3> (accessed 12 March 2025).
8. “Tan Dun. Eight memories in watercolor (for piano) (1979)”, available at: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33556/Eight-Memories-in-Watercolor-for-piano> — Tan-Dun / (accessed 13 March 2025).

Информация об авторах

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

Чжао Линь — аспирант кафедры истории музыки

Information about the authors

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music History
Zhao Lin — Postgraduate student of the Department of Music History

Вклад авторов

Федусова А. А. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Чжао Линь — 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

Fedusova A. A. — participation in the development of the research concept, 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).

Zhao Lin — 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 03.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 03.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 64–69.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 64–69.

Научная статья

УДК 78.045

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.010

Оппозиция «правых» и «левых» в русской народной смеховой культуре

Татаринова Татьяна Леонидовна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

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

Аннотация. В статье рассматривается трактовка понятий «правый» и «левый» в русской народной культуре в аспектах религиозного двоеверия, сословной организации общества, географического расположения, гендерной, возрастной и политической принадлежности. Подобные вопросы еще не затрагивались, в чем заключена новизна темы статьи. Анализируются представления о правом и Прави в язычестве, этимологические соответствия понятия в языке и текстах песен; христианские представления о правом и левом в соответствии с положением добра и зла и их воздействием на пол человека. В сословном отношении внимание уделяется оппозиции правитель и его шут (скоморох). Приводятся примеры жанров, поющихся от лица двух полов, парные песни «правых» и «левых». Анализируется оппозиция старшего поколения и младшего как «правых» и «левых» в обрядовых и необрядовых произведениях. Расположение сторон света и сторон в доме ассоциируется с жизнью и смертью, гендерными факторами. Карнавальное переодевание трактуется как «перелицовывание», переход справа налево в противоположные пол и возраст. Тем самым подчеркивается и размежевание, и преодоление границ между мирами и позициями «левых» и «правых» в смеховом плане. Проводится текстологический анализ некоторых образцов, рассмотрены музыкальные особенности, оговорены перспективы существования в современном фольклорном искусстве.

Ключевые слова: правая и левая стороны, традиция, смеховые песни, гендерный фактор

Для цитирования: Татаринова Т. Л. Оппозиция «правых» и «левых» в русской народной смеховой культуре // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 64–69. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.010>

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

The opposition of the “right” and “left” in the Russian folk laughter culture

Tatarinova Tatiana L.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

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

Abstract. The article examines the interpretation of the concepts “right” and “left” in Russian folk culture in the aspects of religious dual faith, class organization of society, and geographical location, gender, age and political affiliation. Similar questions have not yet been addressed, which is the novelty of the topic of the article. The ideas about right and Rule in the pagan past, the etymological correspondences of the old concept in the language and lyrics of songs are analyzed; Christian ideas about right and left according to the position of good and evil and their effect on the sex of a person. In terms of class, attention is paid to the opposition of the ruler and his jester (buffoon), the texts of buffoons mentioning this “couple” are analyzed. Examples of songs sung by both sexes are given. The opposition of the older generation and the younger as “right” and “left” in ritual and non-ritual works is analyzed. Paired genres of “right” and “left” are revealed. The geographical location of cardinal directions and sides in the house is associated with life and death, with gender factors. Carnival dressing up is interpreted as “turning faces”, a transition from one side to another, from right to left, from one gender to another, from one age to the opposite. This emphasizes the demarcation and overcoming of boundaries between the worlds and positions of left and right in terms of laughter. A textual analysis of some samples is carried out, musical features are considered, and prospects for existence in modern folk art are discussed.

Keywords: right and left sides, tradition, laughter songs, gender factor

For citation: Tatarinova T. L. The opposition of the “right” and “left” in the Russian folk laughter culture. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 64–69 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.010>

Традиционному сознанию свойственно деление явлений в соответствии с дихотомией добра и зла, разделение на «свое» и «чужое», определение сторон, занимаемых полами в социуме, в церковном пространстве. Корни этого кроются в глубокой древности. Исследование данной проблемы оказалось интересным и своевременным и привлекло внимание автора. Рассматриваемые в статье вопросы в избранном автором ракурсе относительно песенного фольклора, религиозного сознания и бытовых и гендерных аспектов поднимаются впервые, что составляет новизну и актуальность работы.

Осознание «правой» и «левой» сторон как внешних ориентиров свойственно человеку в связи с осевым строением его нервной системы. Позвоночник и голова — центр, а руки и ноги — периферия, правая и левая стороны. Поэтому невольно парность двух сторон в их единстве и оппозиции человек ищет в природе и жизни, обустроивает в быту. Дихотомия двух сторон нашла отражение и в религиозном сознании. Так в языческий период трехмерный мир, по сути, представлял собой ось (Явь) и две стороны (Правь и Навь), находящиеся в оппозиции. А в христианский — стороны стали соответствовать ангелам и демонам. При этом Правь и ангельская правая сторона ассоциировались с восточным направлением, соответствующим рождению света, обновлению жизни, а Навь с ее злыми богами и демоническая левая сторона — с западным направлением, связанным с заходом солнца, смертью.

Понятие «Правь» отобразилось в этимологическом многообразии благодаря словообразованию, свойственному русскому языку. Во многих словах, прошедших путь эволюции вместе с русским этносом, обнаруживается корень — «прав»: «правда», «правота», «право», «править», и др. Правь — вместилище богов-демиургов и сами боги, управляющие созданным ими миром, дающие ему законы гармонии и порядка. Способность управлять ассоциирует богов с правой стороной, поэтому ее изначальная трактовка тесно связана с ее мифологическим пониманием и обожествлением. До сих пор ношение одежды на правую сторону считается полезным, а «шиворот-навыворот» или на левую сторону — опасным.

Углубление в христианское учение, основные положения о сотворении мира, создании человека, грехопадении привело к тому, что отношение к правой стороне стало ассоциативно шире. Бог создал мир, Он знает его суть, управляет всеми

событиями и всегда прав. Его сторона — правая. Она соответствует Его воинству и переходит князьям и царям, помазанникам Божьим. Их обозначили правителями, а период их нахождения на престоле — правительством. Противоположная сторона досталась первому бунтарю и «революционеру», нарушившему порядок, созданный Богом, архангелу Деннице, отвергнутому Богом, получившему имя Сатаны и звания «спорящего с Богом», «отца лжи». Правда и ложь таким образом тоже получили две стороны — правую и левую. По народному преданию на левом плече человека сидит нечистый и лжет, а на правом — ангел Божий, подсказывает правду. Говоря, «поплюй три раза влево», люди имеют в виду, чтобы нечистый, находящийся слева, не взглянул.

Постепенно рождается и гендерная концепция сторон. Дьявол, искусивший Еву попробовать яблоко с древа познания добра и зла, приобщил ее к непослушанию Богу. Она приняла сторону змея. Соблазненный ею Адам отчасти оправдывается, ведь он не был инициатором ослушания. Поэтому Еве предпослана левая сторона, а Адаму — правая. Гендерное распределение сторон получило в быту подобное же соответствие: в церкви мужчинам положено вставать справа, а женщинам слева. В песенной поэзии встречаются примеры, подтверждающие это. Героине нижегородской свадебной песни привиделся «сон страшный», в котором она увидела себя стоящей в церкви с «добрым молодцем»: «Добрый молодец стоял по праву сторону, а я, невеста горькая, стояла по левую» [1, с. 153].

В соответствии с мистическим толкованием частей света и гендерным соответствием правая и левая (мужская и женская) половины устраивались в жилищах. Таким образом, «правые» и «левые», проживая в семьях, должны были делить общую территорию.

Смеховая культура во многом делает акцент на гендерном противостоянии. В песенных историях часто обнаруживаются юмористические картины, в которых главные герои — ленивые жены, неряшливые женихи или мужья, порицаемые второй стороной. На свадьбах девушками поется корильная песня с осмеянием жениха за жадность: «Иван во трактир ходил, судны, лавочки стирал, судомоички сосал» [2, с. 35], — или неряшливость: «Уж какова Нюра выбрала, она старова горбатова! На горбу-то роца выросла, в голове-то вши веревки вьют» [3, с. 52]. В этих примерах для усиления образа применены гипер-

болы с отрицательным значением, гротесковые метафоры, создающие смеховые портреты.

«Правые» и «левые» хлестко дразнят друг друга в частушках. Их перепалки могут быть в форме легкой шутки: «А у мово миленьчка шелковая бородычка! А надо сторыжа нанять с нее пылиночки сдувать!», — или более жесткими: «На веселое гулянье дроли не явились: они шли через болото, клюквой подавились» [4, с. 572]. Образ клюквы метафорически соотносится с кислым настроением. Смех может выражаться через особенные обороты, повторы слов или звуков, рифмы: «Коля, Коля, ты отколя?», — или: «Паря по сено поехал, паря за угол задел, передовка порвалася, паря с возу полетел» [4, с. 574]. Последний пример насыщен фонической вербальной игрой. Многократно повторяются слоги «па» («по»), дважды — «за». Это добавляет музыкальность, эффект сопровождения ударными музыкальными инструментами, придает спору характер игры.

Парни смеются в частушках над девушками, подчеркивая их низкий социальный статус: «Девки, пойте, девки, пойте, девки, веселитесь. Вам цена — одна копейка, девки, не сердитесь» [4, с. 598, 599], — маленький рост: «Ахи, ахи, ахоньки, каки девчонки махоньки, целоваться — нагибаться, провожать — в карман сажать» [5, с. 542]. В этих примерах встречаются художественные приемы с литотами, метафорами, уменьшительными суффиксами.

Яркими смеховыми метафорами в шуточных частушках представлено отношение жены к мужу: «Подем шла, да лесом шла да с лешим повстречалася, думала, что муженек, с которым повенчалася» [6, с. 197]. Обнаруживаются смеховые гиперболы и метонимия, подчеркивающие иронию мужа по поводу нежеланной женитьбы: «Без меня меня женили, я на мельнице молот. Пришел с мельницы домой — меня потчуют женой» [1, с. 161].

Часты в песнях и образы жалующихся друг на друга мужа и жены: «У меня ли муж водопьяница» [7, с. 122], или «А как людски добры жоны мужьям завтракать несут, а моя шельма жона скрозь ды обеда проспала» [8]. В числе кантов, занимающих промежуточное положение между авторским искусством и устным народным творчеством, есть парные песни, созданные от лица недовольных супругов. Они представляют собой гротесковые портреты: «Выдали бедную замуж за того, всегда не хотела слушать про него, ибо

он мальчик глупенек и в поступочках простенок, собой очень гадок» [9, с. 10], а от лица мужа: «Худая жена — мужу сухота, ... гадка, мерзска, что розиня, собой красна, будто слиня, как чортова рожа» [9, с. 66]. Тексты имеют схожую стиховую структуру, поются на общий напев, образуя парный цикл высказываний обеих сторон.

Представлена в песенном творчестве и попытка одной из сторон перехитрить другую. В сюжете шуточной песни «На печи сижу» жена жалуется на дырявую одежду, прося мужа продать скотину и сшить новую шубу: «Муж мой, муженек — борзой кабелек, продай, муж, лошадку с коровушкой... Сошей мне шубейку с обложечкою». Жена мечтает впрячь в сани самого мужа, но получает ответ: «Женушка, жена, впрягайся сама». Следующая картина — поездка на жене, смех над ней: «А под горку едет — подхлыстывает. А селом-то едет — ребятам кричит: “Робята — робята, лошадь-то добра необъезженная”». Жене обиднее всего везти перехитрившего ее мужа: «Не та мне досада, что воз-ат велик, а та мне досада — сам кобель сидит» [10, с. 39]. Борьба сторон передана смеховыми метафорами, гиперболами, уменьшительными суффиксами.

Нередко в шуточных лирических песнях представлена одновременно и гендерная, и возрастная оппозиция сторон, выраженная спором старого мужа и молодой жены. В нижегородской песне нелюбимый муж досаждаёт ревностью молодой жене, засидевшейся на «поседочках» с пряжей. Героиня притворно обещает слушаться, а сама решает его проучить:

*Напоила, накормила, спать укладывала,
Веревочку на шеюшку накладывала».*
Испугавшись, старый муж обещает:
*«Уж ты, женушка-жена, буду слушаться!
Бородой-то буду пол мести,
А руками буду жар грести,
Резвым ножкам буду деточек качать... [11].*

По традиции отец в семье подобен домашнему «божеству», которого нужно слушаться в связи с его важным семейным статусом. Мать принимает его сторону, и о них говорят — родители всегда «правы». Дети оказываются на другой стороне, так как их желания и ценности часто не совпадают с родительскими. Можно говорить об оппозиции старших и младших — консервативной части семьи и прогрессивной, склонной к изменениям. Распространены сюжеты, в которых молодые пытаются преодолеть контроль старших, а те — воз-

вратить его. В нижегородском цикле частушек, к примеру, отец недоволен праздностью дочери: «Я “Цыганотшку” плясала — увидал меня отец: “На работе дотшки нету, а плясать — так молодец!”» [6, с. 199]. Или дочь сетует на строгость матери: «Канарейка-пташица, ругат меня мамамица за вольную за волюшку, за дружка за Колюшку» [4, с. 38]. В последнем примере — дополнение в виде суффикса, характерного в одном случае и не встречающегося в другом — «пташица — мамамица», а поэтому придающего юмористический колорит. Интересно применение единого предлога «за» перед каждым словом, создающее эффект звона.

Реже встречаются и сетования парня на родню: «Была у мальчика тальяночка, так брат ее отбил. Была у мальчика беляночка, так тятка забранил» [4, с. 48]. В этом примере слышен «бой» ударных в многочисленных звуках «т» и «б».

Проблема продолжения рода тоже имела в традиционном обществе религиозные корни. Одна из заповедей — «Плодитесь и размножайтесь» — понималась серьезно. Во многих смеховых песнях обрядового происхождения эта тема освещалась с различных сторон. Можно обнаружить обращение старших к младшим в масленичных обрядах: «Ох, ты, масленка, белый сыр, чего ты не женишься, с...кин сын?» [5, с. 29], — и ответы в духе самокритики: «Мясоед прошел, а я не женился, родимый мой батюшка разорился» [5, с. 30]. Подобные песни служили напоминанием о предназначении человека, который не должен был прожить «пустоцветом».

Молодые семьи получали наставления от старших в особые дни календаря — на Масленицу, после Пасхи, ко дню Рождества Пресвятой Богородицы. Родители молодого мужа оказывали большее влияние. Поэтому в песенных сюжетах отмечаются смеховые противостояния невестки и свекрови или свекра: «Растворила ничего, положила на чело, уж ты кисни, квас, у свекрови лопни глаз» [12, с. 76], или: «Пришли Святки, святые вечера, ой ли, ой, Ладо мое. Увесь молодежь да на улицу пошел... А меня, молоду, свекор не пустил. Как я со зла да овин сожгла» [13, с. 272]. Наиболее ярко эпическая «битва» свекрови и невестки показана в скоморошине «Агафонушка», записанной Киршей Даниловым на Урале от потомков скоморохов: «А и на Дону, Дону, в избе на дому, ... а была стрельба веретенная, а и пушки — мушкетеры горшечные, ... а и билася, дралася свекры со снохой» [14, с. 384].

Стороны Бога-Правды и дьявола перешли к социальным группам традиционалистов и революционеров. «Правые» и «левые» по политической принадлежности оставили свои следы в образности песен и частушек периода гражданской войны начала XX века: «Офицер молодой, шпоры ясные, убирайся поскорей — идут красные» [4, с. 148]. Отражаются и гендерные «перекося»: «Бабы сеют и боронят, огороды городят, мужики сидят в правленье, папиросами чадят» [4, с. 160]. В первом примере важное значение для создания образа «белых» в вербальной «паритуре» имеет звук «о», а образа «красных» — «р», во втором — «б», «г», «п», «р». Действует принцип небылицы-перевертыша.

Выше упоминался переход женщин из одной группы в другую, когда составлялось родительское сообщество, что обозначило условность границей между сторонами и нашло отражение в обрядовых действиях зимних Святков. Переворот слева направо по традиционным представлениям происходит в конце декабря, начале января, во время «поворота колеса» с зимы на лето, от смерти к жизни, от тьмы к свету. В такое время обыденные явления меняются, порядок — нарушается. Поэтому «левые» временно могут стать «правыми», парни — девушками, старики — старухами, молодые — старыми и наоборот. Это выражается переодеванием, выворачиванием одежды, изменением лица маской, пением колядок, щедровок. Но в текстах песен сохраняются напоминания о сути вещей, о необходимости сеять хлеб, создавать семью: «Братья, вставайте, коней седлайте! Щедрый вечер добрым людям! Да й поедем мы в дальнюю дорогу... девку сватати» [15, с. 22].

Можно сделать вывод, что древние религиозные представления, выразившиеся в дихотомии добра и зла, повлияли на формирование особой оппозиционной пары — «правых» и «левых» — из числа небожителей и людей. Песенные сюжеты, содержащие следы их общения, связаны в основном с гендерной и возрастной проблематикой, несовпадением взглядов и ценностей. В меньшей степени отображены сословные и социальные оппозиции, так как строй в обществе многократно менялся, а проблемы гендерности, отцов и детей константны. Образы «правых» и «левых» преобладают в свадебных, шуточных песнях, шутовых старинах, кантах, частушках. Мнения двух сторон отражаются в парных сюжетах, составляющих циклы песен с общей мелодией. В числе художественных приемов, применяющихся в текстах,

можно назвать смеховые метафоры, гиперболы, литоты, эпитеты, метонимию. Заметна фонетическая игра, придающая музыкальность тексту. Применяются повторные звуки, фонемы, рифмы, создающие смеховые и изобразительные эффекты. Для музыки рассмотренных смеховых песен, характерно взаимодействие слова и мелодии по принципу речитативности, опора на малообъемные лады, преобладание мажорного наклонения, сольное монодийное исполнение.

Смеховая традиционная культура в настоящее время продолжает существовать в жанре частушки, которая вобрала в себя признаки многих жанров и сохраняет в устной форме сведения о жизни народа, его мнение о происходящих событиях, всегда актуальные мотивы взаимоотношений человека в социуме.

Список источников

1. Свадьба на земле Нижегородской / сост. М. П. Шустов. Нижний Новгород: изд-во НГПУ, 2004. 200 с.
2. Балакирев М. А. Сборник русских народных песен. М.: Музыка, 1936. 80 с.
3. Бордюг Н. Д. Традиционный фольклор Юга Нижегородской области. Н.Новгород: изд. ОНМЦ, 1996. 123 с.
4. Библиотека русского фольклора. Частушки / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. Ф. М. Селиванова. М.: Советская Россия, 1990. 656 с.
5. Щуров В. М. Жанры русского музыкального фольклора: в 2-х ч. Ч. 2: Народные песни и инструментальная музыка в образцах. М.: Музыка, 2007. 656 с.
6. Татаринова Т. Л. Русские народные песни Нижегородской области в записях собирателей XIX–XXI веков: хрестоматия. Н. Новгород: Нижегородский институт развития образования, 2023. 216 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.: Музыка, 1985. 181 с.
8. Архивные материалы экспедиций фольклорной Н. Д. Бордюг, 1980. Рукопись.
9. Сборник кантов XVIII века // Русская музыкальная культура XVIII века / сост. Т. Ливанова. М.: Гос. муз. издат., 1952. 136 с.
10. Бордюг Н. Д. О песенной культуре Русского Никольского и прилегающих к нему сел // Русские праздники Лаишевского края. Караван в Русском Никольском. Казань: Изд. Дом ПиФ, 1996. С. 19–44.
11. Архивные материалы фольклорной экспедиций В. А. Колара, 1958. Рукопись.
12. 100 русских народных песен (материалы студенческих фольклорных экспедиций) / под ред. Ф. М. Соколова. Л.: Музыка, 1970. 96 с.
13. Лядов А. К. Песни русского народа. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. 384 с.
14. Русская народная поэзия: эпическая поэзия: сост. Б. Путилова. Л.: Худ. литература, 1984. 440 с.
15. Фраенова Е. М. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М.: Композитор, 2012. 255 с.

References

1. Shustov, M. P. (comp.) (2004), *Svadba na zemle Nizhegorodskoy* [Wedding on Nizhny Novgorod land], NSPU Publishing House, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Balakirev, M. A. (1936), *Sbornik russkikh narodnykh pesen* [Collection of Russian folk songs], Muzyka, Moscow, USSR.
3. Bordyug, N. D. (1996), *Traditsionnyy folklor Yuga Nizhegorodskoy oblasti* [Traditional folklore of the South of the Nizhny Novgorod region], ONMC, Nizhny Novgorod, Russia.
4. Selivanov, F. M. (comp.) (1990), *Biblioteka russkogo folklor. Chastushki* [Library of Russian Folklore. Ditties], Sovetskaya Rossiya, Moscow, Russia.
5. Shchurov, V. M. (2007), *Zhanry russkogo muzykalnogo folklor. Ch. 2: Narodnye pesni i instrumentalnaya muzyka v obraztsakh* [Genres of Russian musical folklore], no. 2: *Narodnye pesni i instrumentalnaya muzyka v obraztsakh* [Folk songs and instrumental music in samples], Music, Moscow, Russia.
6. Tatarinova, T. L. (2023), *Russkie narodnye pesni Nizhegorodskoy oblasti v zapisyakh sobirateley XIX–XXI vekov: khrestomatiya* [Russian folk songs of the Nizhny Novgorod region in the recordings of collectors of the XIX–XXI centuries: textbook], Institute of Educational Development, Nizhny Novgorod, Russia.
7. Rimsky-Korsakov, N. A. (1985), *Sto russkikh narodnykh pesen* [One hundred Russian folk songs], Muzyka, Moscow, USSR.
8. Bordyug, N. D. (1980), *Arkhivnye materialy folklornoy ekspeditsiy. Rukopis* [Archival materials folklore expedition. The manuscript]
9. Livanova, T. (comp.) (1952), “Collection of 18th century cantos”, *Russkaya muzykalnaya kultu-*

- ra XVIII veka* [Russian musical culture of the XVIII century], State Music Publishing House, Moscow, USSR.
10. Bordyug, N. D. (1996), “On the song culture of the Russian Nikolsky and adjacent villages”, *Russkie prazdniki Laishevskogo kraya. Karavon v Russkom Nikolskom* [Russian holidays of the Laishevsky region. The caravan in Russian Nikolsky], PiF, Kazan, Russia, pp. 19–44.
 11. Kolar, V. A. (1958), *Arkhivnye materialy folklornoy ekspeditsiy. Rukopis* [Archival materials folklore expedition. The manuscript].
 12. Sokolov, F. M. (ed.). (1970), *100 russkikh narodnykh pesen (materialy studencheskikh folklornykh ekspeditsiy)* [100 Russian folk songs (materials of student folklore expeditions)], Music, Leningrad, USSR.
 13. Lyadov, A. K. (1959), *Pesni russkogo naroda* [Songs of the Russian people], State Music Publishing House, Moscow, USSR.
 14. Putilov, B. (comp.) (1984), *Russkaya narodnaya poeziya: epicheskaya poeziya* [Russian Folk poetry: Epic poetry], Artistic literature, Leningrad, USSR.
 15. Fraenova, E. M. (2012), *Russkoe narodnoe muzykalnoe tvorchestvo: Khrestomatiya* [Russian folk music creativity: Anthology], Composer, Moscow, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 11.05.2024; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 11.05.2024; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.011

Квintет «Из села» Й. Славенски: становление стиля

Евдокимова Алла Алексеевна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,

Нижний Новгород, Россия

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. Выдающийся сербский композитор Йосип Славенски (1896–1955) является одним из основоположников камерно-инструментальной и симфонической музыки Сербии. Его сочинения исполняются в европейских странах, но в России неизвестны. В статье рассматривается квинтет для флейты, кларнета, скрипки, альты и контрабаса Й. Славенски, имеющий название «Из села». В этом сочинении впервые проявилась парадоксальность стиля композитора: в вариациях *soprano-ostinato* применяется тембровое, регистровое, тональное варьирование фольклорных тем, а также их контрапунктическое соединение; куплетно-вариантная форма включает имитационность; ритмическое *ostinato* имеет признаки серии, образует стреттные ритмические имитации, а в сочетании с мелодической изменчивостью создает подобие соотношению *talea-color*. При этом в чередовании трех частей квинтета — фольклорных «картин» — отражаются очертания симфонического цикла: действие — созерцание — игра. В финале присутствует и характерное «*communius*»: бесконечность возникающих новых мелодических вариантов создает образ массового праздника с множеством участников, каждый из которых вносит в общее действие свою, особую мелодию, строго следующую единой ритмической формуле. Яркость и оригинальность сочинений Й. Славенски обеспечивает их сохранение в концертной практике наших дней.

Ключевые слова: Йосип Славенски, квинтет «Из села», стиль, фольклорный тематизм, вариационность, вариантность, ритмическое *ostinato*, имитации

Для цитирования: Евдокимова А. А. Квintет «Из села» Й. Славенски: становление стиля // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 70–79. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.011>

Original article

Quintet “From the village” by Y. Slavenski: the formation of style

Evdokimova Alla A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Abstract. Josip Slavenski (1896–1955), an outstanding Serbian composer, is one of the founders of chamber instrumental and symphonic music in Serbia. His compositions are performed in European countries, but they are unknown in Russia. This article examines Slavenski’s Quintet for Flute, Clarinet, Violin, Viola, and Double Bass, titled “From the Village”. In this composition, the composer’s style manifested itself for the first time: the *soprano-ostinato* variations employ timbral, register, and tonal variations of folklore themes, as well as their contrapuntal combination; the verse-variation form includes imitation; the rhythmic *ostinato* has the characteristics of a series, forming *strettos* rhythmic imitations, and when combined with melodic variability, it creates a similar relationship to *talea-color*. At the same time, the alternation of the three parts of the quintet — the folkloric “pictures” — reflects the outlines of the symphonic cycle: action — contemplation — play. The finale also features a characteristic “*communius*”: the endless emergence of new melodic variations creates an image of a mass celebration with many participants, each of whom contributes their own unique melody to the overall action, strictly following a single rhythmic formula. The brightness and originality of J. Slavenski’s writings ensure their preservation in the concert practice of our days.

Keywords: Josip Slavenski, quintet “From the village”, style, folklore thematicism, variation, variation, rhythmic *ostinato*, imitations

For citation: Evdokimova A. A. Quintet «From the village» by Y. Slavenski: the formation of style. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 70–79 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.011>

Творчество выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски (Josip Slavenski, 1896–1955) в России почти не известно. Музыканты знают о его симфоническом произведении с необычным названием «Религиофония», вызвавшем в 1934 году в Белграде большой политический резонанс [1, с. 125]. В Европе музыка Славенски звучит часто. В Сербии композитор пользуется большим авторитетом как один из основоположников сербской камерно-инструментальной и симфонической музыки. В Белграде имя композитора присвоено колледжу при Академии Музыки. Учитывая несомненные художественные достоинства произведений Й. Славенски, исследование их российским музыковедением является актуальным, тем более что важным направлением

современного научного знания является изучение и включение в современный контекст неизвестных страниц музыкальной истории.

Целью данной статьи является введение в научный обиход квинтета «Из села» («Sa Sela») Й. Славенски для флейты, кларнета, скрипки, альты, контрабаса [2]. Сочинение было создано в 1925 году и годом позднее опубликовано издательством Шотта в Майнце (B. Schott's Sohne music publishers in Mainz). Здесь же были изданы и наиболее известные сочинения раннего периода творчества Й. Славенски, в числе которых «Религиозная соната» (1926), «Религиозное адажио» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930). Они с успехом исполнялись

Пример 1
Example 1



во многих городах Европы. Созданием этих произведений Й. Славенски значительно расширил жанровую палитру сербской музыки, в которой не часто появлялись камерно-инструментальные сочинения. Исследователи отмечают во всех произведениях этой группы влияние южнославянского фольклора и использование полифонических приемов развития [2, с. 6; 3, с. 12].

Национальным колоритом отличается и квинтет «Из села», в котором впервые ярко отразился зрелый стиль композитора. Первая часть квинтета имеет название сербского танца — «Kokonjese». Сохранив заголовок и трехчастную форму, в 1938 году она будет превращена Й. Славенски в первую часть его знаменитой оркестровой сюиты «Четыре балканских танца». Данная сюита рассмотрена в статье Е. И. Гординой [4, с. 166–180],

однако квинтет «Из села» в ней не упоминается. Учитывая несомненные художественные достоинства этого сочинения и генетическую связь с оркестровой сюитой, обратимся к его рассмотрению, кратко отмечая параллели данных сочинений.

Основу первой части составляет чередование четырех тем (Пример 1).

В оркестровой сюите эти подлинно фольклорные темы варьируются, имея «яркую окраску именно балканского танца с его суровым, немного “варварским” темпераментом, своеобразной ориентальностью» [4, с. 167]. В квинтете «Из села» развитие несколько иное.

Первая тема звучит у скрипки, ясно очерчивая контур *c-moll*'ного трезвучия, которое поддерживают органным пунктом (*c-g*) контрабас и альт.

Пример 2
Example 2



Вторая тема тоже звучит у скрипки, но вводит, поддержанный органическим пунктом (*g-d*), новый тональный центр — *g-moll*. В возникающем квинтовом «противостоянии» вторая тема утверждается, сразу же повторяясь, причем ее обороты удваивает диалог-имитация духовых инструментов: кларнет повторяет мотив темы на октаву выше, флейта — на две октавы. Но, возвращая *c-moll*, повторяется и первая тема, удвоенная диалогом духовых инструментов, проводящих в имитации ее обороты.

Точный повтор тем вместе с меняющимися другими голосами выявляет характерные для славянского фольклора вариации *сопрано-остинато*.

Но вновь вступает вторая тема, не только возвращая *g-moll*, но и варьируясь *мелодически* при сохранении ритмической формулы (Пример 2).

Изменение коснулось и лада: из-за повышения четвертой ступени возник звукоряд с увеличенной секундой — *g-a-b-cis-d-es-f*. Увеличенная секунда проникает и в *g*-дорийский лад партии альты. Вторая тема вновь повторяется, сопровождаясь диалогом-имитацией кларнета и флейты.

О том, что лады с увеличенной секундой характерны для югославского фольклора, пишет Е. И. Гордина [4, с. 158]. Ю. Н. Холопов предлагает называть такие лады «гемиольными» и приводит ряд вариантов, обозначая их буквами [5, с. 133]. Лад второй темы совпадает с разновидностью, отмеченной литерой «ж», дорийский лад с повышенной четвертой ступенью обозначен — «з». Именно гемиольные лады становятся далее основными в первой части квинтета.

Третья тема звучит в гемиольном *g*-дорийском ладу. Эту тему четыре раза неизменно проводит кларнет, но теперь варьирование *сопрано-остинато* Й. Славенский трактует иначе. При первом повторе тему удваивает флейта, звучащая на секунду выше — в *gis*-дорийском гемиольном

ладу. Возникает движение параллельными секундами, создавая фольклорный колорит, о котором Е. И. Гордина пишет: «Одним из специфических признаков вокального двухголосия в фольклоре ряда областей является использование секунды не только в виде мимолетного соединения голосов, но и в параллельном движении (часто хроматическом) или в выдержанном долгом звучании, которое может и оканчивать песню» [4, с. 160]. Такое же движение характерно и для инструментального южнославянского фольклора [4, с. 162].

Яркий и своеобразный музыкант Й. Славенски не ограничился обычным воспроизведением фольклорного двухголосия. При третьем проведении третьей темы к кларнету и флейте добавляется скрипка, удваивая тему на септиму выше, а при четвертом проведении тема излагается двумя параллельными секундами во второй (*g-gis*) и третьей (*fis-g*) октавах на фоне звучащей в низком регистре кварты (*d-g*) контрабаса. Возникает образ широко раскинувшегося музыкального пространства, в котором утверждается третья тема, звучащая одновременно в трех гемиольных дорийских ладах (*fis*, *g*, *gis*).

Ее сменяет самая высокая по тесситуре четвертая тема, тоже четыре раза неизменно проводимая кларнетом в гемиольном *g*-дорийском ладу. Но уже при первом проведении ее удваивает скрипка, звучащая на секунду выше (в ладу *a*), и флейта — на секунду выше скрипки (в ладу *b*). При этом с третьего такта альты и контрабасы проводят первую тему в натуральном *f-moll* — начинается синтезирующая реприза.

Кульминационным является четвертое проведение темы (Пример 3).

Здесь в контрапункте с четвертой темой звучат, активно заявляя о себе, не только первая тема (у скрипки в исходной тональности — натуральном *c-moll*), но и третья тема (у флейты в геми-

Пример 3
Example 3

ольном *f*-дорийском ладу). Вместе с ними контрабас и альт играют новые мелодические обороты в *F-dur*. Эта синтезирующая динамизированная реприза придает чередованию четырех оstinатно варьируемых тем черты трехчастности и убедительно завершает развитие.

В контрапункте репризы не звучала вторая тема. Она становится основой следующего раздела — эпизода сложной трехчастной формы, который начинается с двухкратного проведения кларнетом мотива, основанного на новых мелодических оборотах завершения репризы (пример 3, такты 7–8). Эти мотивы имитационно повторяет скрипка. Затем диалог-имитацию продолжает вторая тема. Сначала ее проводит альт в геми-

ольном *a-moll*, не звучавшем ранее, что создает контраст и продолжает тональное варьирование, характерное для первой части квинтета. Далее вторую тему повторяет скрипка (Пример 4).

Это завершение эпизода самое «тесное» по tessитуре: все пять инструментов звучат на границе малой и первой октав. Тема скрипки движется по гемиольному гексахорду *a-moll*, другие инструменты «держат» трезвучие *A-dur*. Динамика гаснет, позволяя создать яркий контраст с повторяемым *da capo* первым разделом трехчастной формы.

Данный эпизод первой части квинтета «Из села» тематически довольно точно воспроизведен в оркестровой сюите «Четыре балканских танца», имеющей также трехчастную форму

Пример 4
Example 4

A-B-A. Различие создает фактура: вторая тема изложена в виде имитационных переключек фагота-кларнета-гобоя-флейты, каждый раз повышаясь на октаву. Квинтовый бурдон альтов (*a-e*) удваивают скрипки тремоло, образуя «хрупкий колыхающийся фон» в широком диапазоне [4, с. 173].

Между крайними частями трехчастных форм первых частей квинтета и сюиты, в которых звучат одни и те же темы, расхождения более значительны. Ева Седак в Предисловии пишет о квинтете: «Быстрое движение, отсутствие вариаций, блочное единообразие в расположении голосов, ступенчатая динамика — все это, несмотря на живое фигуративное движение, приводит к некоторой музыкальной статике» [2, с. 7]. Отмечая «отсутствие вариаций», Е. Седак, видимо, имеет в виду вариации орнаментальные. Но Й. Славенски в квинтете применяет другой метод варьирования — *сопрано-остинато*, трактуя его индивидуально: вводя удвоения тем не только постоянные (образующие политональные сочетания), но и переменные (когда на фоне темы струнных звучат диалоги-имитации деревянных духовых, обменивающихся краткими фрагментами темы). При этом возникает *гетерофонная* фактура, типичная для славянского фольклора, и происходит варьирование регистровое, тональное, тембровое, позволяющее ясно слышать различные тональности в рамках политональных

секундовых параллелизмов голосов, создающих балканский колорит. Кроме того, в четырехтемные остинатные вариации Й. Славенски вводит синтезирующую динамизированную репризу, и возникающая трехчастность позволяет ярко и убедительно завершить развитие, стремительно достигшее кульминацию.

О первой части оркестровой сюиты Е. И. Гордина пишет: «На подлинном фольклорном материале ... композитор создает пьесу, обладающую чертами симфонического развития (основанного на варьировании)» [4, с. 167]. Сказанное в полной мере можно отнести и к первой части квинтета, обладающей ясной логикой развития: от одноголосного проведения простой первой темы через введение трех близких, но интонационно более сложных тем, варьируемых с разнообразием их удвоений, развитие на постоянном *crescendo* стремится к завершающему репризному контрапункту, объединяющему основные темы.

Столь же ясная логика развития присуща и другим частям квинтета.

Вторая часть называется «Вечернее пение» (“*Vecernje pevanje*”) (Пример 5).

На органном пункте контрабаса (*as*) появляется простая печальная тема флейты в нижнем «вокальном» регистре. Такое звучание «певческого» соло на фоне бурдонного баса является ха-

Пример 5
Example 5



рактальной чертой южнославянского фольклора. Первый мелодический темы оборот движется по звукам тетрахорда и постепенно замирает, продолжаясь тишиной. Далее диапазон расширяется, меняется ритмический рисунок, и в новом ритмическом облике возвращается вариант первого оборота (Пример 5, такты 9–10). Свободное вариантное развитие темы продолжается и дальше, сохраняя *d*-дорийский лад и сопровождаясь органическим пунктом контрабаса (*as*), который вместе с альтом и скрипкой образует трезвучие *As-dur*.

Вариантным развитием песенной мелодии обусловлено строение формы второй части. Ее можно считать *куплетно-вариантной*, поскольку

три ее раздела начинаются общим мелодическим оборотом, который продолжает свободное развертывание, движущееся различными «путями».

Второй раздел («куплет») начинается имитационным проведением начального оборота темы в партиях кларнета, флейты и альта. Бурдонным сопровождением здесь становится тон *des*, образующий со скрипкой и вступающим позднее с альтом трезвучие *Des-dur*. «Педальные» голоса струнных постепенно включаются в общее интонационное развитие второго раздела.

Третий раздел начинает звучать на фоне выдержанного трезвучия *B-dur*. Но появление начального варианта темы у скрипки в дорийском

Пример 6
Example 6

cis, а у альта — в *f-moll*, нарушает диатонический строй музыки. Происходит хроматизация голосов, их полифоническое расслоение, быстрый рост динамики, что приводит к напряженной политональной кульминации, в которой на фоне движения контрабаса по звукоряду *b-moll*, вариант темы звучит одновременно в дорийских ладах *b* (альт), *cis* (скрипка), *c* (кларнет), *h* (флейта). Постепенно голоса выключаются, диссонантное звучание сонорной вертикали рассеивается, и вторая часть квинтета завершается проведением начального оборота темы контрабасом в низком регистре, придающем звучанию сумрачный оттенок.

Замирающее *pianissimo* окончания второй части прерывает *attacca* третья часть — финал, имеющий название «Ночные танцы» (“Nospo ig-ganje”) (Пример 6).

Первые пять тактов партии контрабаса представляют собой формулу *ритмического остинато*. Остинатная организация ритма известна со времени средневековых ритмических модусов. Но Й. Славенски не просто возрождает древний прием, а придает ему новый облик: поскольку каждый такт имеет свой особый ритмический рисунок, возникает *ритмическая серия*. Чередование ее тактов создает ускорение движения, что не только активизирует развитие, но выполняет фор-

мообразующую функцию: активную ритмику пятого такта «останавливает» первый такт, создавая ясную границу, и ритмическая формула постоянно повторяется в крайних разделах трехчастной формы финала, каждый раз обретая *новый* мелодический облик. Это создает подобие соотношению *talea — color*. Так, в партии контрабаса ритмическая формула повторяется пять раз, разделяя мелодию на пять «секций», в которых постепенно расширяется диапазон от унисона (*fis*) при первом проведении до движения в объеме квинты — в пятом. В связи с этим необходимо отметить: в квинтете впервые в творчестве Й. Славенски мелодическое и ритмическое развитие *обособляется*. Это позволяет естественно сочетать народную вариантность и полифонические приемы: мелодические линии постоянно обновляются, а ритмическая серия точно повторяется, образуя имитации, в том числе и стреттные.

С ритмическими имитациями вступают альт и скрипка, проводя серию двухголосно — квинтами. При этом в верхнем голосе альты со второго проведения возникают новые мелодические обо-

роты, в то время как нижний голос (звук *c*) неизменно повторяется, что воспроизводит прием *basso-ostinato*.

Включающаяся в имитационное развитие флейта исполняет выразительную 10-тактовую мелодию, в которой впервые происходит варьирование ритмической серии (между тактами появляются лиги), но подобие соотношению *talea-color* сохраняется (*Пример 7*).

Кларнет вступает с точной (мелодико-ритмической) имитацией данной темы, а в партии флейты интонационное строение продолжает обновляться. Так возникает уникальный канон, в котором с *точной* имитацией кларнета сосуществуют *ритмические* имитации других голосов, проводящих *новые* мелодические обороты (*Пример 8*).

В данном примере приведено завершение канона. Флейта и кларнет выключаются, сократив («не досказав») ритмическую формулу. В партии альты после пятого такта серии неожиданно появляется третий (*Пример 8*, такт 12). Точное проведение ритмической серии сохраняет скрипка,

Пример 7
Example 7



Пример 8
Example 8



но и в ее партии начинается перестановка тактов (пермутация), а затем тема сокращается и перестает звучать — так начинается переход к среднему разделу.

В его свободно-вариантном развитии, подобно островкам стабильности, возникают ритмические обороты отдельных тактов исходной ритмической серии. Но господствует движение в размере 2/4, создавая полиритмию, которая на краткое время появлялась в начальном разделе (Пример 6, такты 3–6 и 9–12). Знаменуя движение к репризе, все чаще появляется ритмический оборот третьего такта серии. Его продолжает скрипка на фоне

органного пункта контрабаса — их дуэтом *diminuendo* завершается средний раздел.

Неожиданным *fortissimo* начинается динамизированная реприза — стреттная ритмическая имитация (Пример 9).

Кларнет и флейта повторяют свой звучащий ранее контрапункт. Скрипка точно проводит ритмическую серию, альт и контрабас варьируют ее протяженность: сокращают, пропуская такты (Пример 9, такты 4–6), увеличивают за счет повтора тактов (Пример 9, такты 11–14). Образ радостного ночного танцевального праздника ликующим *fortissimo* завершает финал квинтета «Из села».

Пример 9
Example 9

В данном квинтете нет характерной для европейских камерных ансамблей сонатной формы. Но в чередовании частей — фольклорных «картин» — возникает особая логика. В первой части четыре темы, подобно четырем персонажам, «входят» в праздничное музыкальное пространство, все более активно утверждаясь в нем за счет повторов и удвоений, но синтезирующая реприза не позволяет ни одной из тем сохранить приоритет. Во второй части музыкальная мысль, отталкиваясь от единого мелодического тезиса, все дальше и дальше отходит от него в свободно-вариантном развитии. В третьей части толь-

ко ритмическое оstinato позволяет сохранить единство в необычайной мелодической изменчивости тематизма — настоящем фейерверке народных импровизаций. Так в квинтете на основе фольклорного тематизма складывается логика, подобная очертаниям симфонического цикла: *действие — созерцание — игра* [6, с. 27]. Это проявляется и в чередовании темпов (быстро — медленно — быстро), и в господстве в первой части тонального развития (квинтового «противостояния» тем и политональных удвоений), во второй — мелодического развития, в третьей — в господстве ритмического оstinato. Но в фи-

нале квинтета присутствует и характерное для симфонических циклов «communius»: бесконечность возникающих новых мелодических вариантов создает образ массового праздника с множеством участников, каждый из которых вносит в общее действо свою, особую мелодию, хранящую верность единой остигатной ритмической формуле.

В квинтете широко применяется типичная для фольклорных образов вариационность. Композитором использованы основные способы варьирования: мелодическое, тембровое, регистровое, тональное, ритмическое. Господство принадлежит наиболее древнему остигатному варьированию с участием всех его основных видов — сопрано-остинато (1 часть), басса-остинато, ритмическое остигатно (3 часть). Ритмическая тема третьей части строится подобно серии, поскольку состоит из различных по строению тактов. Неслучайно поэтому и в ритмическом варьировании присутствуют признаки, характерные для сериализма — пермутация, сокращение или увеличение ритмической формулы (за счет изъятия или добавления ряда тактов). Ритм же в эпизоде первой части варьируется традиционно — введением полиритмии.

В рамках господства остигатности Й. Славенски сохранил общую логику вариационных форм, включающую изложение темы, отход от нее и возвращение. Эта логика получила новую трактовку в финале квинтета: показом ритмической темы является ее имитационное проведение; отход от нее совершается в среднем разделе трехчастной формы, где тема рассеивается, мелькают лишь ее фрагменты, а возвращение происходит в синтезирующей репризе, где тема мощно утверждается во всех голосах, образуя пятиголосную стреттную ритмическую имитацию.

В квинтете использована и обычная (мелодико-ритмическая) имитация. Но чаще именно ритмическая серия «заполняется» различным мелодическим материалом. Позднее в оркестровом сочинении Й. Славенски «Хаос» произойдет обратный процесс: мелодическая 12-звучная серия будет обретать многочисленные ритмические преобразования [7]. Поэтому важно подчеркнуть: в квинтете «Из села» в творчестве Й. Славенски варьирование мелодическое и ритмическое обособляются *впервые*, но данное явление станет характерной чертой многих произведений XX века. Столь же характерными для музыки XX–XXI веков станут представленные в квинтете остигатность, полиритмия, политональность, диссонире-

ющая вертикаль, полифонические приемы в сочетании с фольклорным тематизмом.

Все эти признаки, появившиеся в раннем произведении Й. Славенски квинтете «Из села», в том числе и отражение логики строения симфонического цикла, станут чертами его стиля и будут встречаться в творчестве композитора зрелого и позднего периодов. Но при этом в каждом из произведений сохранится присущая квинтету индивидуальность художественного решения, с юности являющаяся характерной чертой стиля творчески активного оригинального композитора — Йосипа Славенски.

Список источников

1. Гордина Е. И. Памяти большого художника // Советская музыка. 1971. № 5. С. 124–125.
2. *Josip Stolcer Slavenski*. Sa Sela. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1983. 27 p.
3. Евдокимова А. А. «Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 8–17.
4. Гордина Е. Творчество Й. Славенского в его связях с народной музыкой Югославии // Из истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1971. С. 154–196.
5. Холопов Ю. Н. Гармония: теоретический курс. М.: «Музыка», 1988. 511 с.
6. Арановский М. Симфонические искания. М.: Советский композитор, 1979. 286 с.
7. Евдокимова А. А. «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 19–27.

References

1. Gordina, E. I. (1971), “In memory of the great artist”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 5, pp. 124–125.
2. Slavenski, J. S. (1983), *From the Village*, Composers Societi of Serbia, Belgrade, 27 p.
3. Evdokimova, A. A. (2023), “Compositions for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles”, *Aktual'nyye problem vysshego musycal'nogo obrazovaniya* [Aktual problems of higher musical education], no. № 3, pp. 8–17.
4. Gordina, E. (1971), “Creativity of J. Slavensky in his connections with the folk music of Yugoslavia”, *Iz istorii zarubezhnoi musiki* [From the History of foreign Music], Muzyka, Moscow, USSR, pp. 154–196.

5. Kholopov, Yu. N. (1988), *Garmoniya: teoreticheskiy kurs* [Harmony: a theoretical course], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Aranovsky, M. (1979), *Simfonicheskie iskaniya* [Symphonic searches], Soviet Composer, Moscow, USSR.
7. Evdokimova, A. A. (2022), “‘Chaos’ by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar” *Aktualnyye problem vysshego musycalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3, pp. 19–27.

Информация об авторе

Евдокимова А. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

Information about the author

Evdokimova A.A. — Doctor of Art History, Professor of Music Theory Department

Статья поступила в редакцию 02.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 02.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 80–88.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 80–88.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.002

Музыкальные прочтения поэзии Р. Демеля: от романтизма к Новой музыке

Корчагина Юлия Павловна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

Ниžний Новгород, Россия

E-mail: korchaginaup@icloud.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4636-6927>

Аннотация. Статья посвящена двум камерно-вокальным сочинениям на один поэтический текст. Их авторы — Рихард Штраус и Антон Веберн — сыграли важную роль в развитии австро-немецкой музыкальной культуры, определив движение от романтизма к новой музыке (Neue Musik). Жанр Lied занимает большое место в творчестве обоих композиторов, нередко они обращаются к одним и тем же поэтическим текстам. Среди них — стихотворение «На берегу» (“Am Ufer”) берлинского поэта рубежа XIX–XX веков Рихарда Демеля. Представленные в статье песни Штрауса и Веберна написаны соответственно в 1899 и 1908 гг., в период наивысшей популярности поэзии Демеля в Австрии и Германии.

В статье рассматривается история создания стихотворения, отражение в нем демелевской концепции «изменения души» (Seelenwandlung), выявляются структурные особенности и основные образные мотивы, связанные с югендстилем, символизмом и импрессионизмом. Оба композитора почти одинаково подходят к организации формы песни, сохраняя смысловую структуру стиха, но по-разному воплощают его содержание. Песня Штрауса — это образец романтической вокальной лирики, песня Веберна относится к предэкспрессионистскому периоду в творчестве композитора и близка его ранним атональным сочинениям.

Сравнивая обе песни, автор приходит к выводу о том, что ключевая идея стихотворения — духовное преображение человека посредством созерцания природы — более полно воплощена у Штрауса: тихий гимн природе завершается вознесением, тем самым подчеркивая трансформацию души. В песне Веберна идея Демеля игнорируется, его сочинение проникнуто чувством смутной тревоги и беспокойства, которое сохраняется до самого конца песни.

Ключевые слова: Р. Штраус, А. Веберн, Р. Демель, камерно-вокальная музыка, Lied, югендстиль

Для цитирования: Корчагина Ю. П. Музыкальные прочтения поэзии Р. Демеля: от романтизма к Новой музыке // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 80–88. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.002>

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND INTERRELATIONS

Original article

Two songs for one poetic text by R. Dehmel: from Romanticism to New Music

Korchagina Julia P.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: korchaginaup@icloud.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4636-6927>

Abstract. The article is devoted to two chamber-vocal works on the same text. Their authors — Richard Strauss and Anton Webern — played an important role in the development of Austro-German musical culture, defining the movement from Romanticism to New Music (Neue Musik). The Lied genre occupies an important place in the work of both composers, often referring to the same poetic texts. Among them is the poem “On the Shore” (“Am Ufer”) by the Berlin poet of the turn of the nineteenth and twentieth centuries Richard Dehmel. The songs by Strauss and Webern presented in the article were written in 1899 and 1908 respectively, during the period of the highest popularity of Dehmel’s poetry in Austria and Germany.

The article examines the history of the poem’s creation, its reflection of Dehmel’s concept of “change of soul” (Seelenwandlung), and identifies the structural features and main content motifs associated with Jugendstil, Symbolism, and Impressionism. Both composers take a similar approach to the organization of the song form, retaining the semantic structure of the verse but embodying its content in different ways. Strauss’s song is an example of romantic vocal lyrics,

relying on its traditions, the composer approaches Demel's idea. The contemplative and quiet hymn to nature in the last section rises colorfully, thereby emphasizing the transformation of the soul through ascension. Webern's "On the Shore" is focused on conveying the inner trepidation and anxiety of the poem's hero, ignoring Demel's key idea. The song lacks a vivid development of the material, it is sustained in extremely quiet dynamics, harmonically and tonally unstable, approaching atonality and expressionism.

Comparing both songs, the author comes to the conclusion that the key idea of the poem — the spiritual transformation of man through the contemplation of nature — is more fully embodied in Strauss: a quiet hymn to nature ends with ascension, thereby emphasizing the transformation of the soul. In Webern's song, the idea of a Dehmel is ignored, his composition is imbued with a sense of vague anxiety and anxiety, which persists until the very end of the song.

Keywords: P. Strauss, A. Webern, R. Dehmel, chamber-vocal music, Lied, Jugendstil

For citation: Korchagina J. P. Two songs for one poetic text by R. Dehmel: from Romanticism to New Music. *Aktuálne problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 80–88 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.002>

Рихарду Штраусу (1864–1949) и Антону Веберну (1883–1945) принадлежит ключевая роль в развитии австро-немецкой музыки первой половины XX века. Вместе с современниками Арнольдом Шёнбергом и Альбаном Бергом в начале столетия они определили движение от романтизма к новой музыке (Neue Musik). Творчество Антона Веберна, одного из главных представителей нововенской школы, проходит через разные этапы, от романтических тенденций к экспрессионистской атональности, а затем к додекафонии и пуантилизму, что делает его наиболее радикальным из композиторов первой половины века. Эволюция Рихарда Штрауса иная: он начинает как яркий новатор в своих симфонических поэмах, в операх 1900-х годов становится предтечей экспрессионизма, чтобы затем резко вернуться к классической традиции, однако стиль его в дальнейшем не претерпевает больших изменений, оставаясь преимущественно в рамках позднего романтизма.

Жанр Lied занимает важное место в творчестве обоих композиторов. Нередко они обращаются к одним и тем же поэтическим текстам. Анализ таких сочинений поможет глубже понять сущность свершившегося в культуре на рубеже XIX–XX веков перелома, а также выявить индивидуальные черты стиля Штрауса и Веберна.

На рубеже XIX–XX веков Lied является одним из ведущих жанров. Песня выходит за рамки домашнего и салонного музицирования, чтобы стать основой монографических концертных программ — в 1870–1880 гг. проходят первые исключительно песенные вечера [1, S. 142–143]. В Австрии и Германии камерно-вокальные произведения пользуются огромной популярностью. Lied превращается в творческую лабораторию: именно в песне совершается поиск новых выразительных средств, которые в дальнейшем развиваются в крупных жанрах. Через вокальную лирику становится возможным творческое взаимодей-

ствие композиторов с поэтами-современниками, чье творчество отвечает последним эстетическим веяниям эпохи — к ним принадлежат в первую очередь Рихард Демель и Стефан Георге.

Рихард Демель (1863–1920) — берлинский поэт, снискавший популярность на рубеже XIX–XX веков. Он был одним из главных представителей литературного модерна (в Германии — югендстиль). Его произведения привлекли внимание многих композиторов, в их числе Ханс Пфифнер, Макс Регер, Арнольд Шёнберг, Ян Сибелиус, Рихард Штраус, Кароль Шимановский, Антон Веберн, Александр Цемлинский и многие другие. Поэт активно сотрудничал с композиторами-современниками: вел переписку со многими из них, высылал свои произведения и был лично знаком с Р. Штраусом, Регером, Шёнбергом, Густавом и Альмой Малерами.

Главной темой творчества Демеля стала любовь во всех ее многообразных проявлениях. Его поэтический язык сочетает в себе признаки натурализма, символизма и зарождающегося экспрессионизма. Но главные идеи творчества поэта оставались в рамках югендстиля — это синтез искусств, культ красоты, взаимопроникновение быта и искусства, и новая интерпретация чувственности человека через единство с природой.

Обращение Штрауса к поэзии Демеля продиктовано в большей степени модой, чем приверженностью идеям поэта. Композитор свободно подходит к выбору поэтических источников для своих песен. О своем отношении к тексту он говорит: «Многие песни обязаны своим происхождением тому обстоятельству, что композитор ищет стихотворение, которое будет соответствовать прекрасной мелодической идее и поэтически-музыкальной атмосфере» [2, p. 337]. И описывает сам процесс работы: «Я открываю книгу стихов; я небрежно переворачиваю листы; одно из стихотворений привлекает мое внимание, и во многих случаях, прежде

чем я внимательно его прочитаю, ко мне приходит музыкальная идея. Я сажусь, и через десять минут песня готова» [2, р. 337]. На протяжении своей жизни Штраус обращается к разным поэтам, в их числе У. Шекспир, Ф. Г. Клопшток, Г. А. Бюргер, И. В. фон Гете, И. Л. Уланд, Ф. Рюккерт, Н. Ленау, Д. фон Лилиенкрон, Г. Фальке и О. Ю. Бирбаум. Песни на стихи Демеля Штраус создает в период с 1895 по 1901 год. Позднее, в 1918 и 1933 годах, часть песен была оркестрована, поскольку такие сочинения имели большой резонанс и могли исполняться в симфонических концертах.

Выбор текстов Антоном Веберном отражает творческие искания композитора. В начале пути его привлекает современная лирическая поэзия Р. Демеля, Ф. Авенариуса, Г. Фальке [3, с. 13]. В дальнейшем он отдает предпочтение поэтам-символистам С. Георге и Р. М. Рильке, обращается к классику Гете, к сборнику китайской поэзии «Китайская флейта» и даже сам сочиняет тексты для своих песен («Три песни» для голоса и оркестра 1913/1914). Последние двадцать лет жизни Веберн сотрудничает исключительно с Хильдегард Йоне, малоизвестной австрийской поэтессой, чьи стихотворения проникнуты экспрессионистскими мотивами и религиозным мистицизмом.

Знакомство композитора с поэзией Рихарда Демеля произошло в 1901 году. Эрнст Диц, кузен Веберна, подарил ему на восемнадцатилетие том избранных стихов Демеля с посланием на форзаце: «Тони для опытов сочинения» [4, S. 52]. Вскоре появились первые песни на стихи из этого сборника. В библиотеке Веберна было около десяти томов произведений Демеля. Интерес к Демелю поддерживался и учителем Веберна Шёнбергом, который сочинял на его тексты и состоял в активной переписке с поэтом [4, S. 80].

Веберн обращается к стихам Демеля в период с 1901 по 1908 гг. Это годы поиска своего стиля: если в первых песнях еще сильно влияние Вагнера и даже Рихарда Штрауса [3, с. 31–33], к концу 1900-х Веберн приближается к атональности. С 1904 года Веберн берет уроки у Шёнберга и песни по Демелю становятся объектом совместной работы [5, р. 27]. Показательно, что в 1908 году одновременно с песнями на слова Демеля появляются два вокальных цикла на стихи Стефана Георге (ор. 3 и ор. 4), что свидетельствует о смене предпочтений в области поэзии. И если влияние произведений Георге на творчество нововенцев подробно освещено в исследовательской литературе [3; 6], значение поэзии Демеля для Веберна

долгое время оставалось нераскрытым. Одна из причин тому — позднее обнаружение ранних песен Веберна, которые были опубликованы лишь в 1961 году [4, S. 80], через полтора десятилетия после смерти композитора.

Песни Штрауса и Веберна разделяет десятилетие, они словно маркируют время наивысшей популярности поэзии Демеля: от 1899 (Штраус) до 1908 (Веберн), при этом авторы находятся «в разных весовых категориях»: Штраус к тому времени уже зрелый композитор, а Веберн еще совсем юн. Первым к стихотворению «На берегу» обращается Рихард Штраус. В 1899 году появляются «Пять песен для голоса и фортепиано» ор. 41 на стихи разных поэтов-современников (Р. Демель, Дж. Г. Маккей, Д. фон Лилиенкрон и К. Моргенштерн). Песня «На берегу» в этом цикле третья, известна дата ее окончания — 15 августа. Антон Веберн написал свою версию в 1908 году. Песня включена вторым номером в сборник «Пять песен на стихи Рихарда Демеля» (“Fünf Lieder nach Gedichten von Richard Dehmel”).

Стихотворение Демеля «На берегу» (Am Ufer), избранное Штраусом и Веберном, было напечатано в сборнике «Женщина и мир» (Weib und Welt, 1896). В нем отразились события, которые имели судьбоносное значение в жизни поэта. Испытанное им сильнейшее чувство любви приводит к невероятному душевному и творческому подъему.

В 1894 году Рихард Демель вместе с немецким историком искусства Юлиусом Мейер-Грефе и писателем Отто Юлием Бирбаумом основал художественно-литературный журнал «Пан» (“Pan”), который стал рупором зарождающегося югендстиля. В нем была напечатана статья Демеля о современных поэтах, где не был упомянут кружок Стефана Георге [7, с. 326]. Этот факт возмутил подругу Георге Иду Ауэрбах. Между Демелем и Ауэрбах завязалась переписка, которая переросла в симпатию. Позже, пройдя через сложные бракоразводные процессы (Демель в 1895 году, а Ауэрбах в 1898 году), в 1901 году они смогли пожениться. Эти события нашли отражение в творчестве Демеля, в том числе и в сборнике «Женщина и мир» [7, с. 326]. Они легли в основу его философской концепции «изменения души» (Seelenwandlung).

«Преображение» или «изменение души» в лирике Демеля предстает как процесс духовного развития и очищения через достижение высшего блаженства любви, приобретающей самые разные формы и выражения. Эта тема присутствует

и в стихотворении «На берегу». Здесь описан вечер, когда окружающий мир затихает, и наступление ночи, когда человек наиболее уязвим, а вместе с тем открыт миру и погружен в себя (перевод стихотворения см. в приложении). Огромное значение приобретает природа, которая как в зеркале отражает душу человека и способствует ее изменению — в этом можно усматривать символистские и импрессионистические черты. Через окружающий мир показаны разные состояния человека, ведущие к мистическому переходу. В стихотворении много образов воды: «море» (Meere), «прилив» (der Flut), день «утопает» (sinkt) и душа

«пьет» (trinkt). Морской пейзаж символизирует состояние покоя и ожидания. В последних строках каждой строфы Демель выделяет стадии (день, ночь, свет), через которые проходит душа в процессе преобразования. Свет, который появляется в конце, служит символом возвышения над рутиной человеческой жизни.

Демель большое значение уделял оформлению своих текстов. Он был одним из первых поэтов, кто стал выравнивать стихотворения по центральной оси, а не по левому краю, а также начинать строку со строчной буквы вместо заглавной. Возможно, визуальное оформление сти-

Рис. 1. Подчеркнутый шрифт — рифма, подчеркнутый курсив — смысловые опоры, жирный подчеркнутый шрифт — сквозная рифма, жирный подчеркнутый курсив — внутренняя рифма

III. 1. Underlined font — rhyme, underlined italics — semantic supports, bold underlined font — through rhyme, bold underlined italics — internal rhyme

Am Ufer

Die Welt verstummt, dein Blut erklingt;

in seinen hellen Abgrund sinkt

der ferne Tag.

er schaudert nicht; die **Glut umschlingt**

das höchste Land, im Meere ringt

die ferne Nacht.

sie zaudert nicht; der **Flut entspringt**

ein Sternchen, deine Seele trinkt

das ewige Licht.

хотворения «На берегу» не случайно, в постепенном сокращении длины строки можно заметить сходство с водной гладью.

Стихотворение построено из трех терцетов с рифмой aab aac aad, где первые две рифмованные строки написаны чертырёхстопным ямбом, а третья, нерифмованная — двухстопным. Сквозная рифма в первых двух строках каждого трехстишия (erklingt — sinkt — umschlingt — ringt — entspringt — trinkt/звонит — утопает — объятых — борется — восходит — пьет) дополнена внутренней рифмой (Blut — Glut — Flut/кровь — жар — прилив). Рифмуются также начальные фразы второго и третьего трехстишия: er schaudert nicht — sie zaudert nicht/он не трепещет — она не медлит. Смысловые опоры образу-

ют последние слова каждой из трех строф: Tag-Nacht-Licht/день-ночь-свет. Эта строго организованная форма вмещает в себя лишь одно длинное предложение. При этом имеет место переброс (анжамбеман): открывающие вторую и третью строку фразы «er schaudert nicht» и «sie zaudert nicht» по смыслу принадлежат предыдущей строке и отделяются от последующей части точкой с запятой (Рис. 1).

Штраус и Веберн в своих песнях придерживаются поэтической структуры и ориентируются на смысловые границы стихотворения. Это выражено в трехчастной репризной форме с развивающейся серединой, передающей три состояния: День-Ночь-Свет (Штраус 20–18–16 тт., Веберн 5–9–6 тт.). В песне Штрауса разделы ясно разли-

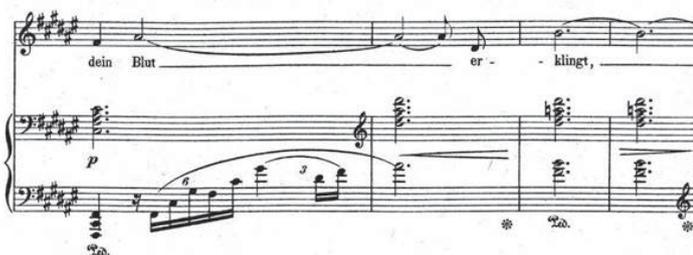
чимы, в то время как у Веберна грани формы завуалированы.

Песня Штрауса — это гимн угасающему дню и наступающей ночи. Состояние покоя и тишина природы переданы медленным темпом, тихой динамикой и выдержанными аккордами сопровождения. Дважды появляется краткий «всплеск» шестнадцатых в партии фортепиано, расставляя смысловые акценты на фразах «твоя кровь» (dein Blut) из первого раздела (Пример 1) и «из прилива восходит звездочка» (der Flut entspringt ein Sternchen) из третьего.

Вокальная партия тяготеет к прозе, в ней сочетаются распевность и декламационность, чередуются крупные и мелкие длительности, иногда наблюдается встречный ритм — ударный слог текста приходится на слабую долю. Таким образом нивелируется размеренность и монотонность поэтического ритма.

И в вокальной партии, и в сопровождении наблюдается общее движение вверх, преимущественно широкими интервалами. В фортепианной партии задействованы все регистры, она подчинена драматургическому развитию: пер-

Пример 1. Штраус, «На берегу» op. 43a № 3, первый раздел, такты 7–10
Example 1. I. Strauss, “On the Shore” op. 43a No. 3, first section, bars 7–10



Пример 2. И. Штраус, «На берегу» op. 43a № 3, второй раздел, такты 21–31
Example 2. I. Strauss, “On the Shore” op. 43a No. 3, second section, bars 21–31



вый раздел представляет собой волну с вершиной на «erklings», второй раздел построен на постоянном чередовании нижнего и верхнего регистров, третий раздел соединяет принципы двух предыдущих, и в последнем такте развитие достигает наивысшей точки. Направленность вверх свойственна и вокальной партии. Часто ее фразы заканчиваются восходящими интервалами, преобладают скачки на кварты, квинты, сексты, октавы. Самый большой скачок на ундециму приходится на слово «Licht» в конце песни.

Песня написана в светоносной тональности Fis-dur. Первый раздел устойчив, красочное сопо-

ставление далеких тональностей Fis-dur и D-dur передает последние яркие мгновения уходящего света. В среднем разделе начинается активное тональное движение, появляются минорные краски (dis-moll), возникает гармоническая неустойчивость (уменьшенные вводные, разрешение доминанты со сдвигом на полутон) (Пример 2), в вокальной партии достигается самая низкая нота (ais) на слове «umschling».

Тональная устойчивость восстанавливается в репризном разделе, а в последних тактах она подчеркивается регистровым «вознесением» в обеих партиях (Пример 3). Подобный прием был исполь-

Пример 3. И. Штраус, «На берегу» оп. 43а №3, третий раздел, такты 49–54
 Example 3. I. Strauss, "On the Shore" op. 43a No. 3, third section, bars 49–54



зван Штраусом в симфонической поэме «Смерть и просветление». В песне Штраус словно опровергает наступление ночи, смещая фокус внимания на демелевское «изменение души» через стремительное возвышение и приближение к свету.

«На берегу» Веберна — это песня-состояние, таинственная, тихая, камерная. По жанру она приближается к ноктюрну. Медленный темп, предельно тихая динамика (*ppp-pp*) и отсутствие тональных опор передают состояние героя, окруженного сумеречным морским пейзажем и испытывающего смутную тревогу.

Сочинение находится на границе тональности, знаки при ключе и завершающий тон *d* намекают на *d-moll*, но звучит он крайне неустойчиво. Эта песня воспринимается как атональная музыка, здесь избегается тоника и консонирующие трезвучия, используются преимущественно увеличенные и уменьшенные созвучия. Такую тональность Шёнберг называл «снятой» (*aufgehobene*). Песня начинается с увеличенного трезвучия, его полутоновое мерцание лежит в основе всего первого раздела. Выдержанный бас *a* дает еще одно основание для определения тональности *d-moll*, однако остальные пласты музыкальной ткани песни «отменяют» доминантовую функцию баса.

Фортепианное сопровождение пронизано постоянным движением восьмыми, которое передает душевный трепет героя в последние мгновения

уходящего дня. Смутное беспокойство подчеркивает полиритмия: в крайних разделах песни триольность сочетается с дуольным синкопированным ритмом, идущим вразрез с ритмикой вокальной партии. В среднем разделе, представляющем ночной пейзаж без человека, в плетении голосов фортепиано проступают самостоятельные мелодические линии, которые ведут диалог с вокальной партией. Последняя подхватывает заданный сопровождением характер движения. За исключением начальной фразы она декламационна, ее членение почти полностью соответствует поэтическому источнику, паузы совпадают со знаками препинания стиха.

Мелодическое движение вокальной партии направленно вниз, словно повторяя движение заходящего солнца. Вокальная мелодика сочетает в себе хроматику и целотоновость, ее развертывание следует шёнберговскому принципу развивающейся вариации: начальное интонационное ядро проходит ряд трансформаций на протяжении всего произведения, порождая все более далекие варианты. Из него выделяется мотив нисходящей кварты, восходящей малой секунды и нисходящий фригийский ход (Пример 4).

Первый мотив лежит в основе тематического развития второго раздела (Пример 5). Вокальная мелодика здесь состоит из чередования кварт, секунд и тритонов.

Пример 4. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», вокальная партия, такты 1–5
 Example 4. A. Webern, "On the shore" from "Five songs based on poems by R. Demel", vocal part, bars 1–5



Пример 5. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», второй раздел, такты 10–12
Example 5. A. Webern, "On the Shore" from "Five songs based on poems by R. Demel", second section, bars 10–12

die Glut um-schlingt das höch-ste Land, im Mee-re ringt die fer-ne

The musical score for Example 5 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, starting with a *pp* dynamic. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and a *ppp* dynamic. The lyrics are: "die Glut um-schlingt das höch-ste Land, im Mee-re ringt die fer-ne".

Пример 6. А. Веберн, «На берегу?» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля»,
конец первого раздела, такты 7–9
Example 6. A. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel",
end of the first section, bars 7–9

Ab-grund sinkt der fer-ne Tag, er schau-dert nicht;

The musical score for Example 6 shows the end of the first section. The vocal line is in a soprano register, starting with a *pp* dynamic. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and a *ppp* dynamic. The lyrics are: "Ab-grund sinkt der fer-ne Tag, er schau-dert nicht;".

Пример 7. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля»,
конец второго раздела, такты 13–14
Example 7. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel",
end of the second section, bars 13–14

Nacht, sie zau-dert nicht;

The musical score for Example 7 shows the end of the second section. The vocal line is in a soprano register, starting with a *pp* dynamic. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and a *ppp* dynamic. The lyrics are: "Nacht, sie zau-dert nicht;".

Целотоновый ход, взятый из второй части начального мотива, часто появляется в конце разделов (Примеры 6, 7).

Начальный мотив вокальной партии возвращается в первом такте репризы, развернутый фригийский ход в свою очередь завершает песню, причем голос передает его фортепиано (Пример 8). Мелодия спускается все ниже, замирая и растворяясь во тьме наступившей ночи.

Хотя природа играет важную роль в стихотворении Демеля, Веберн в своей песне обращает-

ся, прежде всего, к внутреннему миру героя. Игнорируя ночной пейзаж, он концентрируется на зыбкости душевных движений, тревоге и трепете.

Песни Штрауса и Веберна отражают разные этапы творческой эволюции композиторов и развития австро-немецкой музыки рубежа веков. Романтическая вокальная миниатюра Штрауса находится в ряду сочинений, созданных между симфонической поэмой «Так говорил Заратустра» (1896) и «Домашней симфонией» (1903). Если в жанрах симфонической поэмы и одноактной

Пример 8. А. Веберн, «На берегу» из «Пяти песен на стихи Р. Демеля», третий раздел, такты 16–20
 Example 8. A. Webern, "On the Shore" from "Five Songs based on poems by R. Demel", third section, bars 16–20



музыкальной драмы Штраус предстает радикальным новатором, в камерно-вокальной лирике он скорее следует традиции. В его песне, тонально устойчивой и стилистически выверенной, достигается гармония в воплощении внутренних переживаний героя и в представлении картины умиротворенной ночной природы.

«На берегу» Веберна — сочинение переходного и экспериментального периода в творчестве композитора. В том же 1908 году, когда была закончена песня, были напечатаны первые опусы Веберна, среди которых Пассакалия op.1 и песни на стихи Георге. Для нововенцев вокальная лирика — сфера творческих поисков. Это справедливо и для песни «На берегу», которая стала этапом на пути к экспрессионизму. Хотя в ней пока еще нет ярких контрастов, предельных эмоциональных состояний и разорванности фактуры, гармонический язык ее значительно отдалается от романтической традиции, тональность почти неощутима.

Вместе с тем, именно Штраус оказывается наиболее чутким к идеям поэзии Демеля, прежде всего к его концепции «преображения души». Композитор, пользуясь достаточно традиционными приемами, воссоздает процесс внутренней трансформации героя, в то время как Веберн в поисках новых выразительных средств отдалается от замысла поэта. В песне Штрауса преобразование достигается возвышением в вокальной и фортепианной партии, утверждением светосносной тональности Fis-dur и полным преодолением ночи. У Веберна же преобразования не происходит, состояние тревоги и неопределенности сохраняется до конца, последние звуки не вносят просветления или успокоения. Таким образом, идеи Демеля не находят отклика у Веберна, который открыт настроениям нарождающегося экспрессионизма.

Конец популярности поэта совпал с угасанием интереса к идеям и образам югендстиля. Создатели Новой музыки искали источники вдохновения в поэзии иного рода. Их кумирами стали поэты-символисты и экспрессионисты. Однако музыкальные прочтения поэзии Демеля, созданные Штраусом и Веберном, не утратили своей ценности и сегодня. Они запечатлели в себе важные эстетические идеи своего времени и стали памятником переломной эпохи рубежа столетий.

Приложение 1.

Подстрочный перевод М. М. Фельдштейна

На берегу

Мир умолкает, лишь твоя кровь звенит;
 И в светлой бездне утопает
 далекий день,

он не трепещет; в жарких объятиях
 высочайший край, в море борется
 дальняя ночь,

она не медлит; из прилива восходит
 звездочка, душа твоя пьет
 вечный свет.

Список источников

1. Danuser H. Musikalische Lyrik. T. 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven. Laaber: Laaber-Verl.; 2004. 448 S.
2. Getz C. The Lieder of Richard Strauss // The Richard Strauss companion / edited by Mark-Daniel Schmid. Praeger Westport, Connecticut London. 2003, P. 335–381.
3. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.

4. Moldenhauer H. und R. Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes. Zürich: Atlantis-Verlag, 1980. 718 S.
5. Shaftel M. R. Webern, Schoenberg, and the Original Version of «Himmelfahrt» // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung. 1999. April (Nr. 12) P. 27–31.
6. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва: Издательство ЛКИ, 2010. 527 с.
7. История литературы Германии XX века. Т. I (1880–1945). в 2 кн. кн. 1: Литература Германии между 1880 и 1918 годами / отв. ред.-сост. Т. В. Кудрявцева, В. Д. Седельник. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 984 с.
5. Shaftel, M. R. (1999), “Webern, Schoenberg, and the Original Version of ‘Himmelfahrt’”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, no. 12, April, pp. 27–31.
6. Vlasova N. O. (2010) *Tvorchestvo Arnol'da Shy-onberga* [The Works of Arnold Schoenberg], Izdatel'stvo LKI, Moscow, Russia.
7. Author's Collective (2016) *Istoriya literatury Germanii XX veka* [History of German literature of the twentieth century], vol. I, bk. 1: *Literatura Germanii mezhdru 1880 i 1918 godami* [German literature between 1880 and 1918], IMLI RAN, Moscow, Russia.

References

1. Danuser, H. (2004), *Musikalische Lyrik*, T. 2, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart — außereuropäische Perspektiven, Laaber-Verl., Laaber, Germany.
2. Getz, C. (2003), “The Lieder of Richard Strauss”, *The Richard Strauss companion*, pp. 335–381.
3. Kholopova, V. N., and Kholopov, Y. N. (1984), *Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and Work], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
4. Moldenhauer, H. und R. (1980), *Anton von Webern: Chronik seines Lebens und Werkes*, Atlantis-Verlag, Zürich, Switzerland.

Информация об авторе

Корчагина Ю. П. — аспирант кафедры истории музыки, преподаватель Дзержинского музыкального колледжа

Information about author

Korchagina Y. P. — Postgraduate student at the Department of Music History, Lecturer at the Dzerzhinsky Music College

Статья поступила в редакцию 29.03.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 29.03.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.

Научная статья

УДК 74.01/.09

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.012

К проблеме взаимовлияния цифровых технологий и традиционной культуры Китая в современном медиадизайне

Лаврентьев Александр Николаевич¹, Ли Вэйчжэн²

^{1,2} Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова

² Хубэйский северный колледж

¹ E-mail: strog-nauka2011@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6986-1229>

² E-mail: lwz18931319717@126.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9744-6338>

Аннотация. Культура дзен и цифровое искусство представляют собой два полюса — традиционный и современный — в культуре Китая. Культура дзен сосредоточена на осмыслении духовных поисков и определении места человека в мире, подчеркивая единство природы и человека, пустоту и гармонию. Цифровое искусство, движимое современными технологиями, стремится к передаче захватывающих переживаний и эмоциональных состояний инновационными средствами художественного выражения. Эти два направления кажутся противоположными, но они глубоко вписываются в контекст современной культуры не только Китая, но и других стран. Цифровое искусство с его весьма свободными и разнообразными формами выражения обеспечивает инновационный путь развития культуры дзен, в то время как культура дзен привносит более глубокие философские коннотации и духовные измерения в цифровое искусство.

Ключевые слова: художественная культура цифрового искусства и дизайна, культура дзен, цифровое искусство, новые медиа, инсталляционное искусство, виртуальная реальность, целостность и эстетическая выразительность

Для цитирования: Лаврентьев А. Н., Ли Вэйчжэн. К проблеме взаимовлияния цифровых технологий и традиционной культуры Китая в современном медиадизайне // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2. (77). С. 89–99. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.012>

Original article

Towards the problem of the mutual influence of digital technologies and traditional Chinese culture in modern media design

Lavrentiev Alexander N.¹, Li Weizheng²

^{1,2} Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

² Hubei Northern College

¹ E-mail: strog-nauka2011@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6986-1229>

² E-mail: lwz18931319717@126.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-9744-6338>

Abstract. Zen culture and digital art represent two poles: traditional and modern in Chinese culture. Zen culture focuses on understanding spiritual pursuits and defining a person's place in the world, emphasizing the unity of nature and man, emptiness and harmony; digital art, driven by modern technology, strives to convey exciting experiences and emotional states through innovative means of artistic expression. These two trends seem to be opposite, but they fit deeply into the context of modern culture not only in China, but also in other countries. Digital art, with its very free and diverse forms of expression, provides an innovative way for Zen culture to develop; while Zen culture brings deeper philosophical connotations and spiritual dimensions to digital art.

Keywords: artistic culture of digital art and design, zen culture, digital art, new media, installation art, virtual reality, integrity and aesthetic expressiveness

For citation: Lavrentiev A. N., Li Weizheng. Towards the problem of the mutual influence of digital technologies and traditional Chinese culture in modern media design. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 89–99 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.012>

Характеристики цифрового искусства и медиа-инсталляций. В искусстве инсталляций художник концентрирует внимание на создании пространства и его образно-ассоциативном использовании. Инсталляция занимает физическое пространство, будь то интерьер или общественное пространство города, и транслирует художественные концепции за счет планирования и формирования этого пространства, взаимодействуя с окружающей средой. Для создания инсталляции могут использоваться разнообразные материалы: от предметов повседневной жизни и отходов до природных, высокотехнологичных и цифровых материалов, включающих звук, свет и электричество. В инсталляции создается уникальная художественная форма, стимулирующая аудиторию к размышлению и обсуждению волнующих авторов вопросов (чаще это вопросы экзистенциального характера).

Искусство цифровых медиа-инсталляций включает в себя ряд признаков, которые мы можем встретить во множестве произведений, как в совокупности, так и по отдельности.

1. Мультимедийное слияние. Цифровое искусство сочетает в себе изображения, звуки, анимацию, статику и интерактивность, что активизирует восприятие любых видов информации. Основой является единая технологическая база для синтеза различных каналов восприятия с помощью цифровых форматов создания, хранения и воспроизведения (изображений, звука, дополнительных эффектов и т. д.).

2. Моделирование новой визуальной реальности предметно-пространственной среды с определенными формально-композиционными свойствами с помощью цифрового программного обеспечения. Создание целостных визуальных программ, подчиняющихся логическим, формальным, комбинаторным алгоритмам (источники — в принципе серийности искусства XX века), что предполагает генеративный характер создания изображений, звуковых композиций в автоматизированном режиме. Отсюда — присутствие принципа «рандомности», то есть случайности и неповторяемости в переборе вариантов.

3. Переплетение виртуальности и реальности. Технологии виртуальной реальности, технологии дополненной реальности позволяют художникам и дизайнерам имитировать или даже превосходить реальность через экранный или проекционный формат воспроизведения, опирающийся на традиции и средства экранных видов искусства: кино и телевидения.

4. Интерактивность в реальном времени. Интерактивная функция цифрового искусства делает зрителя частью искусства, разрушая одностороннюю природу традиционного художественного творчества. Зрители вовлекаются в процесс, и их участие является неотъемлемой частью работы, при этом разные типы участия (движение, выбор, введение собственной информации) создают различные художественные эффекты, как, например, в инсталляциях с сенсорными устройствами.

5. Включение текста, информации из истории культуры, политики, экономики, символов и знаков, создание своеобразного пространства смыслов и значений. Содержанием многих работ становятся статистические процессы, вероятностная логика. Инсталляция обычно содержит глубокие размышления художника о социальных, культурных, политических или экологических проблемах.

Перечисленные признаки цифрового искусства согласуются с рядом постулатов Дао, дальнейшего развития философии даосизма и эстетики чань-буддизма.

Минималистский язык дизайна, широко используемый в цифровом искусстве, совпадает с идеей поиска «пустоты» в культуре дзен. Сочетание спокойствия и динамики, медленное изменение света и тени, постепенное изменение звука и т. д. имитируют принцип «движения в неподвижности». Принцип мультимедийности соответствует следующей идее: «Из бытия и небытия произошло все; из невозможного и возможного — исполнение; из длинного и короткого — форма. Высокое подчиняет себе низшее; высшие голоса вместе с низшими производят гармонию» (глава 2 «Дао дэ цзин». Здесь и далее текст трактата, приписываемого Лао Цзы и ставшего основой для формирования не только мировоззрения, но и эстетики чань-буддизма, приводится по русскому изданию 2020 г.) [1, с. 10]. Постулат «естественность несет Дао» (глава 25) [1, с.38] — перекликается с попытками создать генеративные визуальные программы и постоянно меняющиеся кинетические образы.

Проблема взаимодействия философии современного медиаискусства и традиционной эстетики Дао занимает теоретиков современного искусства и культуры, искусствоведов, педагогов и художников как в Китае, так и в других странах. Далеко неслучайно среди документальных видео, подготовленных в 2023 году к 95-летию юбилею Академии искусств в Ханчжоу, для демонстрации актуального культурного пространства были пред-

ставлены фильмы не только о прошлых геологических эпохах (символы вечности) или истории иероглифической письменности (символы коммуникации), ВХУТЕМАСе и русском конструктивизме (символы авангарда в искусстве), но и о Вудстокском музыкальном фестивале в США (1969). Это время ассоциируется с проникновением в Европу и Америку философии Востока, рождением новой концепции общения и компьютеров как инструментов повседневной коммуникации, появлением новых, еще никому неизвестных устройств фирмы Apple. Создание новых интерфейсов, разработка компьютерной техники и программ часто происходили в атмосфере творческого поиска в контексте философии дзен-буддизма. Нематериальность электронных медиа и в то же время всепроникающая сущность информации близка многим постулатам философии Дао, изречениям трактата Дао дэ цзин.

В своей статье «Изменения пространства-времени. Новая медиа-абстракция традиционной китайской живописи и каллиграфии» художник цифровых медиа, дизайнер и исследователь Хунг Кеунг (洪強, Гонконг) и профессор Гавайского университета Жан Ипполито анализируют трактат Дао дэ цзин с точки зрения возможности визуализации в современной экранной форме одного из основных постулатов, касающихся представлений о единой подвижной постоянно рождающей новое Вселенной.

«Согласно “Дао дэ цзин”, “и” отражает философию того, что Вселенная едина и постоянно находится в состоянии изменения, бесконечно увеличиваясь и уменьшаясь, с бесконечным потенциалом созидания, поскольку каждая отдельная вещь (и) порождает десять тысяч вещей» [2].

В русском переводе в разных вариантах этот фрагмент четвертой главы звучит так: «Дао пусто, но когда его употребляют, то кажется, оно неистощимо. О, какая глубина! Оно начало всех вещей» [1, с. 12].

Авторы статьи сравнивают это утверждение с программой построения фракталов, которая позволяет в динамике создавать бесчисленные множества форм на основе единого набора элементов и единого алгоритма. Программа бесконечна по вариантам, но обладает конечностью в смысле зрительного разнообразия, визуальным единообразием.

На основе приведенного выше постулата Дао художником Хунг Кеунгом был создан анимационный проект — 12-ти канальное видео, проеци-

руемое на длинный горизонтальный экран, напоминающий свиток и состоявший из соединенных в одну линию секций.

Подобный узкий панорамный формат экрана и узкий формат элементов многих инсталляций типичен для современных китайских медиа-художников, поскольку напоминает свиток. Формат свитка, используемый во многих традиционных картинах китайских художников, принципиально отличается от принятой со времен Ренессанса в европейском искусстве перспективной системы отображения пространства. В обобщенном варианте ренессансная картина представляет собой прямоугольник картинной плоскости, на которой с помощью линейной перспективы изображена сцена с единственной точки зрения, в которой художник и помещает зрителя. Аналогично в фотографии и кино — кадр есть обозначение, артикуляция места нахождения оператора или фотографа, в котором оказывается зритель. Такая система в каком-то смысле ограничивает подвижность воображения зрителя, предлагая ему фиксированную точку зрения.

Традиционная китайская картина в виде свитка имела, как правило, небольшие размеры по узкой стороне и весьма протяженные по длинной. Свиток мог достигать десять и более метров в длину. Это позволяло рассматривать изображение, находясь перед ним на расстоянии вытянутой руки, постепенно прокручивая, перематывая изображение (которое едино) с одного рулона на другой. Таким образом, в каждый новый момент перед зрителем оказывается новый фрагмент свитка, зритель следует за рассказом художника. Ситуация напоминает сменяющиеся на экране компьютера картины. Прокрутка информации в окнах интерфейса компьютерных программ — это, по сути, тот же свиток.

В своем проекте 2009 года «Dao gives birth to one» («Дао рождает единое») Хунг Кеунг разместил двенадцать экранов друг за другом в горизонтальную цепочку и на каждом из них разыграл фрагмент общей истории творения иероглифических знаков, символов из отдельных черточек, элементов.

В своих работах Хунг Кеунг старается проявить индивидуальность китайских иероглифов. Он считает, что каждый символ, как и отдельная личность, обладает своим темпераментом, надеясь через текст рассказать об эмоциональной жизни людей [3]. Этому и посвящена его инсталляция 2023 года «Дождь Урожая» («Grain Rain» — ана-

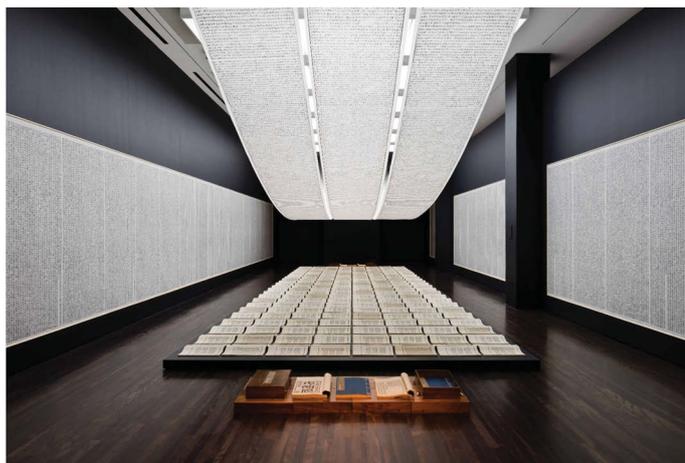
лог понятия «грибной дождь» в русском языке). Серия цифровых (экранных) инсталляций раскрывает динамическую трансформацию цветов, подчеркивая связь между материей, природной средой и перспективами роста. Хунг успешно продемонстрировал, как китайская традиционная философия может быть интегрирована с цифровыми медиатехнологиями в его творчестве.

Идею движения изображений по горизонтали из одного окна в другое (как в свитке) использовали в 2023 году в проекционной медиа-инсталляции, посвященной памяти участников Великой Отечественной войны в экспозиционном пространстве «Тоннель» в РГХПУ им. С. Г. Строганова (кафедра средового дизайна, лаборатория мультимедиа, руководитель — Кузнецова Е. А.)

Соединение традиционной китайской живописи тушью с новыми медиа также позволяет создать новую художественную форму, превратить акт творения, процесс — в самостоятельное произведение.

Примеры работ современных китайских медиа-художников. Инсталляции известного китайского современного художника Сюй Бина имеют много связей с культурой чань-буддизма. Одна из основных его работ — инсталляция из четырех книг «Book from the Sky» — была показана в Пекине в 1988 году. В книгах содержится четыре тысячи придуманных символов, они не могут быть прочитаны, это «псевдо-текст». Художник относится к тексту как к базовой ткани культуры. Имитируя текст, он говорит об опасности искажения или устранения предполагаемого

Рис. 1. Сюй Бин. «Книга с небес». Инсталляция. 1987–1991²
Ill. 1. Xu Bing. “Book from the Sky”. Installation. 1987–1991²



значения [4]. Художник считает, что письмо является сутью культуры. В его серии «Небесная книга» (Рис. 1) эти, казалось бы, значимые, но не поддающиеся толкованию текстовые символы, побуждают аудиторию оторваться от традиционного чтения, как «Чаньхуатоу»¹ дзен, чтобы почувствовать глубокий смысл, стоящий за текстом, направить людей к размышлениям о культуре, языке, задуматься о непознанном.

Для традиционного и современного китайского искусства текст есть некое универсальное пространство. Знаток и историк китайского искусства, автор многих переводов В. В. Малявин, подчеркивает эту особенность китайской традиции, с наибольшей полнотой воплотившей «свойственную многим древневосточным цивилизациям мировоззренческую посылку: мир есть текст» [6].

Здесь уместно вспомнить аналогичный по характеру, но совершенно иной по составу проект инсталляции на тему «псевдо-текста» — «Копыса и ее жители» Петра Перевезенцева. Им была придумана среда текстовых источников неведомой средневековой русской культуры, якобы найденной при раскопках на Смоленщине. На выставке были представлены созданные автором листы, книги, сборники, регистрационные книги и другие документы, якобы написанные на неизвестном языке, правила чтения и значения слов которого утеряны. Инсталляция включала открытые книги в витринах, листки, коробки для документов. Казалось, что отовсюду звучат голоса прошлого. Своеобразный «Град Китеж», но в письменной культуре. (Выставка проходила в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1999 году) [7].

В художественном плане дзен стремится к естественному, простому и лаконичному выражению, и работы Сюй Бина часто отражают эту простоту формы. В его инсталляции «Там, где появляется пыль» (Рис. 2) центром внимания зрителей стала пыль от теракта в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года (разрушение башен Мирового торгового центра WTC). Рассыпанная на полу под помостом пыль и сопутствующий текст позволили зрителям интуитивно чувствовать разрушительную силу катастрофы, хрупкость и непостоянство жизни. Сюй Бин подчеркнул, что в центре внимания этой работы — не само событие, а исследование взаимосвязи между духовным пространством и материей [8]. Перед лицом огромного материального разрушения, вызванного катастрофой, нематериальные, духовные проявления человеческих убеждений и му-

жества, оказываются более вечными, таким образом отвечая на вопрос: в чем же настоящая сила.

В этом контексте можно вспомнить о другой работе на ту же тему российского дизайнера и графика Владимира Чайки. В своем плакате «Жизнь. 11 сентября 2001–2006» он интерпретировал то же событие через фотографию сгоревшего коробка спичек со 107-го этажа того же здания центра. Коробок и сложенное из спичек слово «Life» стало напоминанием-ситуацией о событиях, погибших и разрушенных зданиях.

Гу Вэнда — известный во всем мире современный китайский художник. Он окончил Китайскую Академию изобразительных искусств в 1981 году. В начале 1980-х он был вдохновлен западными современными мыслителями, такими как Фридрих Ницше и Людвиг Витгенштейн,

Рис. 2. Сюй Бин. «Там, где появляется пыль». Инсталляция памяти события 11 сентября 2001 г. 2004–2018³
III. 2. Xu Bing. "Where Dust Appears". Installation in memory of the events of September 11, 2001. 2004–2018³



и стал одним из первых, кто создал концепцию современной китайской живописи тушью. Вэнда изменял и деформировал традиционные китайские иероглифы, создавая новые символы. Его работа «Тишина рождает жизнь» (Рис. 3), выполненная в 1985 году в студии Ван Ман в Чжэцзянской академии изящных искусств, является трехмерной мультимедийной инсталляцией. Произведение принадлежит к серии «Потерянных династий» и сочетает в себе различные техники, в том числе и живопись тушью на двух гигантских рулонах с иероглифами. Эта работа считается одной из первых трехмерных инсталляций в истории китайского искусства. Гу Вэнда сочетает в ней идеи конструкции и деконструкции западного модернизма, вводит композицию традиционной китайской живописи тушью в экспрессивную

композицию из сочиненных псевдо-китайских, псевдо-английских и псевдо-арабских символов.

Гу Вэнда подчеркивает, что создание каждой работы — это захватывающий опыт, требующий внутреннего покоя и концентрации посредством практики медитации.

Хуан Юнпин — уникальная фигура в истории современного китайского искусства. Он играет с «Книгой перемен», образами и текстами Лао-цзы и чан-буддизмом; он размышляет о колонизации и войне; он использует пространственное инсталляционное искусство, чтобы смешивать восточную и западную культуры. В то же время он является одним из основателей группы «Сямыньских дадаистов», в состав которой входит и Цай Гоцян, художник перформансов, занимающийся «пороховой живописью». Они сформиро-

Рис. 3. Гу Венда. «Тишина создает жизнь». Инсталляция, тушь, 500x800x80, 1985⁴
III. 3. Gu Wenda "Silence Creates Life". Installation, ink, 500x800x80, 1985⁴



вали течение «дзен-дадаизм», обнаружив сходство в философиях дзен-буддизма и дадаизма не в традиционном эстетическом смысле, а в том, что касается сомнений в истине [9].

Как и дадаисты Хуан Юнпин использует принцип случайности в своих инсталляциях, отказываясь от субъективности автора, подобно дзенскому «отпусканию». Фрагмент из книги «Дао дэ цзин» мог бы служить комментарием к его работам: «пособить естественному течению вещей, но ни в коем случае не препятствовать ему» (глава 64). В творчестве одного из лидеров дадаизма Ганса Арпа принцип случайности («за-

кон случая») был ведущим, особенно при работе над коллажами из печатного материала [10].

Для создания инсталляции «История китайской живописи и краткая история западного современного искусства, выстиранная в стиральной машине за две минуты» главным «инструментом» стала стиральная машина. «Краткая история современной живописи» Хуана Юнпина была брошена в его собственную стиральную машину вместе с «Историей китайской живописи». После двух минут перемешивания получилась кучка бумажной массы, которую поместили на битое стекло, а стекло поставили на деревянный ящик (Рис. 4).

Рис. 4. Хуан Юнпин. «История китайской живописи и краткая история западного современного искусства, выстиранная в стиральной машине за две минуты». Инсталляция. 1987⁵
III. 4. Huang Yongping. "The History of Chinese Painting and a Brief History of Western Modern Art, Machine Washed in Two Minutes". Installation. 1987⁵



Инсталляция стала результатом перформанса «Стирка книг». Таким способом Хуан Юнпин дал свой радикальный ироничный ответ на бесконечные дебаты относительно того, находятся ли восточное и западное искусство в конфликте, интеграции или взаимодействии [11]. Объединив две книги по истории искусств, он выразил свой бунт против традиционного авторитета, что соответствует подходу дзен-буддизма — «без слов» — к прорыву сквозь существующие традиции и общепринятое познание.

Хуан Юнпин отказался от непосредственного авторского участия и полностью положился в получении результата на стихию процесса. В 1985 году он построил поворотный стол для определения порядка выбора цвета и способа рисования, экспериментируя со случайным процессом, полностью отказываясь от присутствия авторского начала и, в итоге, получив так называемое «Невыражение», которое выглядит как живопись, но на самом деле является «антиживописью» [12]. Это был способ отказаться от себя и снова предоставить судьбу творения воле случая. Спонтанные результаты каждого вращения стола определяли, как будет выглядеть картина.

Таинственность и спокойствие, простота и естественность дзен-буддизма оказали большое влияние на современный дизайн. Простой и нейтральный образ жизни, пропагандируемый дзен-буддизмом, проник в жилища и выдвинул новые требования к окружающей среде. Дизайн дзен использует «меньше» в материале, чтобы стремиться к «большему» в духе.

Известный японский дизайнер Кения Хара утверждает: «Только пустой контейнер может вместить бесконечное количество вещей» [13]. Компания MUJI, где работает Кения Хара, впитала в себя культурную сущность духа дзен. «MUJI» означает отсутствие торговой марки, сохранение простоты, устранение формальных внешних факторов и сосредоточение на последнем — «хорошем качестве», то есть высококачественной продукции. Концепция простоты и возвращения к природе, которой придерживается Хара, с его простым, экологически чистым и естественным дизайном, по-своему интерпретирует стремление к качеству и устойчивости современной жизни. «Безымянная простота не имеет страсти» (глава 37), духовная чистота, спокойствие и тишина, пропагандируемые дзен-буддизмом, отражены и в рекламном дизайне продукции фирмы.

Традиционная культура — это тип культуры, сформированный в ходе эволюции цивилизации, отражающий национальные особенности и быта. Традиционная культура Китая всеобъемлюща: различные школы мысли, музыка, шахматы, каллиграфия и живопись, народные ремесла, современная архитектура, одежда и костюмы, легенды и мифы и т.д. Это наследие будет дополняться с течением времени. С непрерывным развитием мультимедийного искусства, взаимодействие современной науки, техники и искусства становится все более глубоким. Постоянно предпринимаются попытки объединить традиционное народное искусство с современными технологиями. Цифровое искусство восточного дзен стремится к интеграции традиционной с компьютерными технологиями для достижения инновационных визуальных результатов.

Цифровое искусство привносит новую жизнь и новое познание в традиционное китайское искусство. Одна из молодых компаний, появившихся за последнее время на сцене китайского интерактивного искусства и дизайна — GeeksArt. В 2018 группа GeeksArt получила серебряную медаль на конкурсе A'Design Award & Competition [14], который проводится в Италии, за интерактивную световую инсталляцию Wavelet [15], выставленную в декабре 2017 года на Международной выставке новых медиа и искусства WUJIE в Хуаншане, Китай (WUJIE International New Media & Art Exhibition). В инсталляции динамически обыгрывался мотив волны, текучести, ритма. Вода — условие существования жизни на Земле и одновременно элемент памяти каждого человека о детстве. Развитие жизни подобно концентрическим кругам на воде. Вода — объект для бесконечного множества вариантов использования в повседневности и удивительный материал, медиум для взаимодействия: принимает любую форму и мгновенно реагирует на любое воздействие. «Высшая добродетель похожа на воду. Вода, давая всем существам обильную пользу, не сопротивляется ничему» (глава 8) [1, с. 18].

Инсталляция Wavelet была задумана для того, чтобы пригласить зрителей к сотворчеству. Поверхность волнообразной формы составлена из отдельных светящихся капель, внутри которых находятся световые датчики, реагирующие на характер окружающего освещения, его цветовую температуру. Изменения, происходящие рядом с любой отдельной каплей, вызывают волны све-

та и цвета, расходящиеся или прокатывающиеся по поверхности инсталляции.

В 2021–2022 годах команда нового медиаискусства GeeksArt, возглавляемая Чжаном Ю и включающая пять художников, авторизованных разработчиком игр Netease Onmyoji, объединила усилия с другими любителями восточной культуры, чтобы выйти за рамки традиционного искусства и создать захватывающую выставку «Путе-

шествие по миру, прекрасный симбиоз» (Рис. 5, б). Идея выставки основана на принципе гармонии симбиоза искусства и технологий, попытке использовать восточную эстетику в качестве зеркала для современности. Цифровые изображения, звуковые и световые художественные инсталляции, алгоритмические технологии и т.д. — все это использовалось на выставке для создания захватывающего и мультисенсорного праздника ис-

Рис. 5. Группа GeeksArt. «276, пересечение стихий, красота и сосуществование». Иммерсивная выставка цифрового искусства⁶

III. 5. GeeksArt Group. “276, the Intersection of Elements, Beauty and Coexistence”⁶



Рис. 6. Группа GeeksArt. «276, пересечение стихий, красота и сосуществование». Иммерсивная выставка цифрового искусства⁶

III. 6. GeeksArt Group. “276, the Intersection of Elements, Beauty and Coexistence”⁶



куства, усиления интерактивного участия аудитории, культурного резонанса и группового чувства ритуала, а также для демонстрации масштабов и бесконечной фантазии восточной культуры.

В материалах выставки, в подписях и комментариях к работам художников из Китая и Японии постоянно подчеркивалась связь философии и эстетики дзен в разыгрывающихся в залах кинетических произведениях цифрового искусства.

Oriental Zen digital art — это форма искусства, которая объединяет дизайн объектов, анимационное производство, технологию программирования и цифровой культурный контент. Она включает различные формы выражения традиционных искусств Китая, такие как каллиграфия, китайская живопись тушью, пейзаж и садовое искусство, иероглифы и поэзию, а также цифровые визуальные элементы нового поколения, чтобы создать захватывающие фантастические

пейзажи, свитки с динамической живописью, фрактальные картины на экранах, 3D модели.

В проекте «Тишина» японских художников на упоминавшейся выставке в качестве звукового сопровождения к медитативным экранным изображениям выступала реальная фонограмма из буддийского монастыря, устанавливая тесную связь философии дзен и современного мироощущения, передаваемого цифровыми образами (Рис. 7).

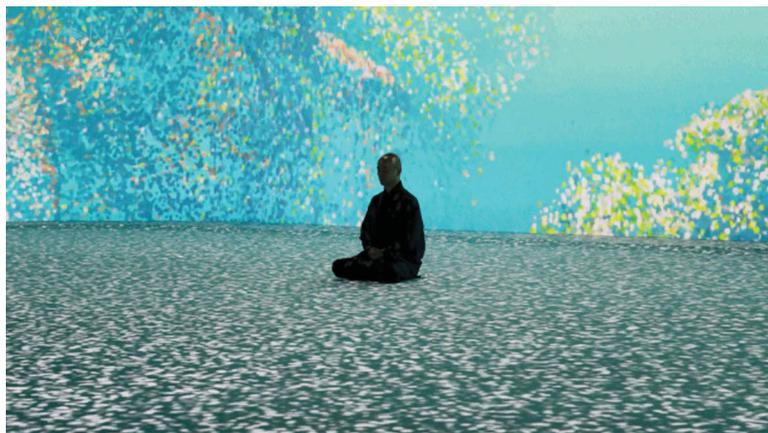
Исходя из прошлого опыта, эстетика и философия Дао будет привлекать все больше внимания в будущем. Дао сыграет важную роль в интернет-искусстве и будет способствовать развитию интернет-культуры. По мере развития технологий пользовательский опыт и качество контента будут продолжать улучшаться, обеспечивая лучшие ре-

зультаты для большего числа пользователей Интернета. Кроме того, эта эстетика может также интегрировать художественные элементы разных культур для формирования более разнообразных форм выражения, тем самым способствуя развитию онлайн-культуры.

Каковы же особенности этого процесса взаимодействия традиционной культуры, философии и новых медиа? Каковы итоги с точки зрения художественных стратегий? Здесь необходимо выделить несколько позиций.

1. Эмоциональный дизайн. Все больше и больше создателей интерактивных произведений искусства начинают рассматривать возможность придания продуктам человеческих эмоций. Эмоции человека включают отклик на внешний вид, материалы, цвета, изображения, режимы взаимодействия

**Рис. 7. Студия Think and Sense, Япония. Иммерсивное видео-пространство «Тишина»⁶
Ill. 7. Think and Sense Studio, Japan. Immersive video space "Silence"⁶**



(звук, прикосновение) и другие воспринимаемые органами чувств аспекты инсталляций. Учитывая эмоциональный отклик, можно гармонизировать психологические состояния пользователей и интерактивное поведение.

2. Искусственный интеллект. С развитием новых медиа и коммуникационных технологий, широким применением VR, AR формы выражения интерактивного искусства новых медиа становятся всеобъемлющими и популярными. Инсталляционные работы, мультимедийные работы, программное искусство, наноискусство и т.д. ускоряют развитие искусства новых медиа и демонстрируют беспрецедентную тенденцию диверсификации.

3. Иммерсивный дизайн. Наиболее эффективный способ усилить погружение в ситуацию

инсталляции — это объединить воздействие на все органы чувства. Хороший сенсорный опыт может лучше создать впечатление «погружения», например, фильмы 4D и 5D, которые используют динамические сиденья, специальные эффекты окружающей среды и другие технические средства для воздействия на слух, зрение и осязание. В настоящее время все больше интерактивных проектов используют режим комбинированного опыта («виртуальный + физический»), так что пользователи могут получать многомерную информационную обратную связь, которая наиболее соответствует реальной сцене.

4. Тесная интеграция с традиционной культурой. Взаимодействие цифрового искусства и философии Дао и чань-буддизма — это актуальное направление искусства. Оно не только рождает

посредством цифровых технологий новые средства художественной выразительности и узнаваемое стилевое направление, но и уделяет внимание гармонии и балансу между человеком, природой и Вселенной. Оно сочетает в себе цифровые технологии с философией дзен, позволяя зрителям ощутить физическое и психическое единство человека и природы в состоянии внутреннего спокойствия. В будущем эта форма творчества еще больше расширит наши знания и понимание цифрового искусства. Можно ожидать, что она станет более разнообразной и обогащенной. Сочетание культуры дзен и цифрового искусства — это не только столкновение традиций и современности, но и глубокий диалог искусства и философии. Возможно, что в дальнейшем эта область инициирует появление большего количества междисциплинарных инноваций, что придаст долгосрочный импульс развитию мирового искусства и культуры.

Примечания

¹ Медитация Чань является одним из распространенных элементов и значимым символом дзен-буддизма. Один мастеров-основателей этой распространенной сегодня практики — Дахуэй Цзунгао, живший в конце Северной династии Сун (конец XIII в.). На сегодняшний день существует много известных мастеров, которые медитируют на коаных [3].

² Источник: <https://goo.su/RF5Ru> (дата обращения 15.04.2025).

³ Источник: <https://goo.su/MbKMyBQ> (дата обращения 15.04.2025).

⁴ Источник: <https://goo.su/6wzyw> (дата обращения 15.04.2025).

⁵ Источник: <https://goo.su/9CgZefd> (дата обращения 15.04.2025).

⁶ Источник: <https://goo.su/4nTtfO> (дата обращения 15.04.2025).

Список источников

1. *Лао Цзы*. Дао дэ цзин: Книга пути и достоинства / пер. с кит. Кониси Масутаро. М.: Издательство АСТ, 2020.
2. *Ippolito Jean M.* Time-Space Alterations: A New Media Abstraction of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Aesthetics // *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*. 2020. Vol. 53, no. 1. Pp. 25–30.
3. *Hung Keung*. Heart Sutra × Grain Rain. Digital installation with moving image and sound. 2023.

- URL: <https://goo.su/LpOEtF> (дата обращения 15.04.2025).
4. «Родословная»-современное китайское искусство в Метрополитен музее (Ink Art: Past as Present in Contemporary China). URL: <https://goo.su/bONhVp> (дата обращения 16.08.2024).
 5. Изучение коанов (参话头). URL: <https://goo.su/XvomK88> (дата обращения 16.08.2024).
 6. Китайское искусство: принципы, школы, мастера / сост., пер., вступ. ст. и коммент. В. В. Малявина. М.: Изд-во Астрель: Изд-во АСТ, 2004. 429 с.
 7. *Перевезенцев П.* Копыса и ее жители / сост.: К. Безменова, П. Перевезенцев. М.: Б.и., 1992. 78 с.
 8. Создание «Американской пыли 11 сентября» художника Сюй Бина: откуда берется пыль? (艺术家徐冰关于「美国9·11灰尘」的创作: 何处惹尘埃?). URL: <https://goo.su/2cD3y5z> (дата обращения 16.08.2024).
 9. Хуан Юнпин: Сямэньский дадаизм — разновидность постмодернизма? (1986) (黄永砅: 厦门达达, 一种后现代? (1986)). URL: <https://goo.su/6CCpzL> (дата обращения 10.08.2024).
 10. *Reinhard Döhl.* Hans Arp and Zurich Dada. URL: <https://goo.su/KTCUdc> (дата обращения 12.03.2025).
 11. Хуан Юн Пин. Зажигая историю искусств, входя в историю искусств (搅拌艺术史, 进入艺术史). URL: <https://goo.su/47t2R> (дата обращения 11.05.2024).
 12. Фэй Давэй о Хуан Юнпине (腹中密语 | 费大为谈黄永砅). URL: <https://goo.su/O1XUIrM> (дата обращения 11.05.2024).
 13. Философия пустоты Кении Хары (微刊学术 | 原研哉的“空”哲学). URL: <https://goo.su/0EOG1> (дата обращения 16.08.2024).
 14. The Design Award. URL: <https://goo.su/UES5J8f> (дата обращения 14.03.2025).
 15. Wavelet Interactive Installation by GeeksArt. URL: <https://goo.su/hxsTy> (дата обращения 14.03.2025).

References

1. Lao Tzu (Laozi) (2020), [Tao Te Ching: The Book of Path and Virtue], Translated by Konishi Masutaro, AST Publishing House, Moscow, Russia.
2. Ippolito, J. M. (2020) “Time-Space Alterations: A New Media Abstraction of Traditional Chinese Painting and Calligraphy Aesthetics,” *Leonardo: Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology*, 53(1), pp. 25–30.

3. Hung, Keung (2023), “Heart Sutra × Grain Rain. Digital installation with moving image and sound”, available at: <https://goo.su/LpOEtF> (accessed 15 April 2025).
4. History-design.livejournal.com (2014), “Ink Art: Past as Present in Contemporary China”, available at: <https://goo.su/bONhBp> (accessed 16 August 2024).
5. Baike.baidu.com (2014), “Chan Hua Tou”, available at: <https://goo.su/XvomK88> (accessed 16 August 2024).
6. Malyavin, V. V. (comp., trans., intro. art. and commentary) (2004), *Kitayskoe iskusstvo: printsiipy, shkoly, mastera* [Chinese art: principles, schools, masters], Astrel Publishing House, AST Publishing House, Moscow, Russia.
7. Perevezentsev, P. (1992), *Kopysa i ee zhiteli* [Kopysa and its inhabitants], without publishing house, Moscow, Russia.
8. mp.weixin.qq.com (2024), “Artist Xu Bing’s creation of ‘The Dust of 9/11 in the United States’: Where does it cause dust?”, available at: <https://goo.su/2cD3y5z> (accessed 16 August 2024).
9. douban.com (2018), “Huang Yongping: Xiamen Dada, a kind of postmodern? (1986)”, available at: <https://goo.su/6CCpZL> (accessed 10 August 2024)
10. reinhard-doehl.de (2025), “Reinhard Döhl. Hans Arp and Zurich Dada”, available at: <https://goo.su/KTCUdc> (accessed 12 March 2025).
11. baijiahao.baidu.com (2021), “Stir in art history and enter art history”, available at: <https://goo.su/47t2R> (accessed 11 May 2024).
12. mp.weixin.qq.com (2021), “Secret Words in the abdomen. Fei Dawei talks about Huang Yongping”, available at: <https://goo.su/O1XUIrM> (accessed 11 May 2024).
13. sohu.com (2019), “Micro-journal Academic. Hara Kenya’s ‘Empty’ Philosophy”, available at: <https://goo.su/0EOG1> (accessed 16 August 2024)
14. competition.adesignaward.com (2025), “The Design Award”, available at: <https://goo.su/UES5J8f> (accessed 14 March 2025).
15. competition.adesignaward.com (2025), “Wavelet Interactive Installation by GeeksArt” available at: <https://goo.su/hxsTy> (accessed 14 March 2025).

Информация об авторах

Лаврентьев А. Н. — доктор искусствоведения, профессор кафедры коммуникативного дизайна РГХПУ им. С. Г. Строганова

Ли Вэйчжэн — аспирант кафедры коммуникативного дизайна РГХПУ им. С. Г. Строганова

ва, преподаватель художественного факультета Хубэйского северного колледжа

Information about the authors

Lavrentiev A. N. — Doctor of Art History, Professor of the Department of Communicative Design of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

Li Weizheng — Postgraduate student at the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Lecturer at the Faculty of Art in Hubei Northern College

Вклад авторов

Лаврентьев А. Н. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Ли Вэйчжэн — 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

Lavrentiev A. N. — participation in the development of the research concept, 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).

Li Weizheng — 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 12.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 12.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

Научная статья

УДК 792. 97

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.013

Опыт контакта культур: «Ревизор» Н. В. Гоголя в китайской кукольной опере

Петри Эльвира Корнеевна¹, Сюй Жуньцзэ²

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

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8305-2089>

Аннотация. В условиях расширения международных контактов актуальность темы продиктована необходимостью изучения исторического опыта взаимопроникновения культур. В 2007 году китайский кукольный театр из Цуаньчжоу в московской «Школе драматического искусства» представил пьесу Н. В. Гоголя «Ревизор» в виде оперы. Спектакль имел большой успех. В России после этого «кукольный» «Ревизор» появился в репертуаре многих российских городов (Москва, Петрозаводск, Омск, Новосибирск и др.). В работе приводится информация о китайском театре кукол. Цель статьи — определить способы совмещения принципов китайской оперы и одного из самых популярных произведений русского сценического искусства средствами кукольного театра.

Анализ постановки показывает, что изменения коснулись и формы спектакля и содержания пьесы. Но режиссер не только обновил традиционный жанр китайской оперы, он сделал попытку создания в условиях кросс-культурного взаимодействия произведения, интересного для публики разных регионов (гастроли продолжились в Европе).

Работа Ван Цзинсяня (его должность называется «сценарист высшей категории») и режиссера Люй Чжуньвэня получила высокую оценку и в Китае, и за рубежом. Она доказывает, что искусство способно преодолевать культурные и географические границы.

Ключевые слова: куклы, «Ревизор», Гоголь, театр Цуаньчжоу, кросс-культурная адаптация, Ван Цзинсянь, музыка

Для цитирования: Петри Э. К., Сюй Жуньцзэ. Опыт контакта культур: «Ревизор» Н. В. Гоголя в китайской кукольной опере // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 100–107. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.013>

Original article

The experience of cultural contact: N. V. Gogol's "The Inspector General" in the Chinese puppet opera

Petri Elvira K.¹, Xu Runze²

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

¹ E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

² E-mail: 806516327@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8305-2089>

Abstract. In the context of expanding international contacts, the relevance of the topic is dictated by the need to study the historical experience of cultural interaction. In 2007, the Chinese puppet theater from Quanzhou presented N. V. Gogol's play "The Inspector General" in the form of an opera at the Moscow School of Dramatic Art. The performance was a great success. In Russia, after that, the "puppet" Revizor appeared in the repertoire of many Russian cities (Moscow, Petrozavodsk, Omsk, Novosibirsk, etc.). The work provides information about the Chinese puppet theater. The purpose of the article is to identify ways to combine the principles of classical Chinese opera and one of the most popular works of Russian stage art by means of puppet theater.

An analysis of the production shows that the changes have affected both the form of the play and the content of the play. But the director not only updated the traditional genre of Chinese opera, he made an attempt to create a work in conditions of cross-cultural interaction that would be interesting for audiences from different regions (the tour continued in Europe).

The work of Wang Jingxian (his title is "screenwriter of the highest category") and director Liu Zhongwen has been highly appreciated both in China and abroad. It proves that art is capable of transcending cultural and geographical boundaries.

Keywords: dolls, “The Inspector General”, Gogol, Quanzhou Theater, cross-cultural adaptation, Wang Jingxian, music

For citation: Petri E. K., Xu Runze. The experience of cultural contact: N. V. Gogol’s “The Inspector General” in the Chinese puppet opera. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2 (77); 100–107 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.013>

Многие исследователи считают, что искусство кукольного театра зародилось в Китае [1; 2]. Самые ранние куклы могут быть связаны с погребальными фигурками — ион. В Древнем мире существовал варварский обычай захоронения вместе со знатной персоной ее слуг. Но постепенно использование живых людей для погребения заменялось статуэтками-ион, или сделанными человекоподобными объектами из дерева, травы, глины. Они должны были сопровождать усопших в загробный мир и взять на себя обязанности мертвых слуг.

Ион из различных материалов появились после династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г.н.э.), они и стали первой формой марионеток.

К эпохе династии Суй (581–618) кукольный театр был высоко развит и превратился из байси (древний термин для обозначения акробатики, песен и танцев) в сюжетные представления, сформировав прототип кукольного театра. Время правления династии Тан (618–907), «золотой век» Китая, было важным этапом искусства кукловождения. Ученый по имени Линь Чжи написал стихотворение «Стихи деревянного человека» (木人賦), из которого можно узнать, что тогда деревянной куклой управляли с помощью ниток. И это уже были представления с музыкой и танцами, а игра актеров требовала профессионального мастерства.

Для того, чтобы стать кукловодом, требовалось посвятить учебе как минимум десять лет. Сначала учили азы и теорию, привыкали как можно дольше держать руки поднятыми, затем исполняли второстепенные роли в спектаклях, после чего выбирали вид кукольного театра и искали наставника. Кукловод должен был знать текст всех исполняемых пьес и уметь петь. Все кукольные пьесы сопровождалась музыкой. Главные персонажи пели арии. Состояние героев передавала не только вокальная музыка, но и инструментальное исполнение мелодий. Такой тип музыкального сопровождения кукольники переняли у артистов музыкальной драмы, и в идеале актеры должны были быть хорошими оперными певцами.

Репертуар театра марионеток не отличался от традиционного оперного и драматического и от тех пьес, что использовались в других видах кукольных представлений — теневых или перчаточных. У кукольников не было всего текста пьес, они зна-

ли, как правило, свои роли наизусть. Их полный комплект обычно хранился у главного актера.

Династии Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) были двумя последними феодальными династиями в Китае. Кукольная культура, народная по своей сути, при них вступила в новый период развития: распространилась по всей стране и достигла пика в истории китайского театра кукол в плане исполнительства и техники управления марионетками. Кукла могла выполнять сложные движения, такие как переодевание, использование оружия, драки.

Во времена династии Мин появился и новый тип куклы — «кукла-мешок». Она состояла из головы, верхних конечностей и костюма (без нижних конечностей). Голова была сделана из камфорного дерева, и артист мог управлять выражением лица и движением мышц куклы; средний и большой пальцы использовались для манипулирования руками во время представления.

К концу правления династии Цин, в начале существования Китайской народной республики, кукловождение расцвело новыми красками — возникло множество школ, техника управления марионетками постоянно обновлялась, как и манера пения.

Управлять куклой сложно. У каждой из них от 8 до 16 нитей, а в более сложных спектаклях — до 36 нитей. В соответствии с основными движениями человеческого тела нити делятся на несколько групп, которыми манипулируют руки актеров. Раздевание, вытаскивание мечей, ловля зонтиков и всевозможные трюки требуют тонких и точных движений от кукловода для идеального исполнения. Иногда, чтобы сделать представление более реалистичным, одновременно два актера совместно управляют марионеткой!

Репертуар кукольников всегда был тот же, что и в традиционных формах театра. После тысячелетий непрерывного наследования и накопления опыта сохранилось более 700 традиционных пьес и уникальная, так называемая «цунаньжоуская кукольная музыка», включая особый инструментарий — древние музыкальные инструменты и соответствующие техники игры на них.

За долгую историю развития музыка театра кукол в Цунаньжоу цитировалась и другими мест-

ными театрами, такими как «гаодиа» и «гарионетка», она повлияла и на оперу Лиюань, особенно распространенную в южном регионе Китая. Кукольная музыка характеризуется относительно мягкой мелодией и редким использованием орнаментальных украшений.

Перечислим основные музыкальные инструменты кукольного театра. Во-первых, это барабан нань. Его корпус обычно делали из дерева, мембрану — из шкуры животного. Исполнитель прижимает левую ногу к поверхности мембраны и, контролируя силу нажатия пятки в различных положениях барабана, изменяет натяжение его поверхности, меняя тембр звучания. Барабан вступает во время самых важных сцен, на которые зрители должны обратить особое внимание. Звук этого барабана глубокий и резонансный.

Пипа обычно играет роль «дирижера» в кукольном театре. Это инструмент, похожий на лютню. Корпус — деревянный без резонаторных

отверстий, струны пипы раньше делали из шелка, сейчас обычно используют металл. Название «пипа» связано со способом игры: «пи» означает движение пальцев вниз по струнам, а «па» — обратное движение вверх.

Айзай по внешнему виду и звучанию похож на традиционную суону, состоит из деревянной трубки и рожка из меди. Это духовой язычковый инструмент, изготовленный из твердой древесины лиственных пород. В отличие от суоны имеет мягкое, негромкое звучание.

Ченлуо. Ударный инструмент из двух медных тарелок схожей формы, но разных тонов, диаметром 28 см с обеих сторон. При ударе тарелок друг о друга возникает громкий звенящий звук.

Луозайпай — барабан, изготовленный из меди, на нем играют молотками.

К сожалению, привести какие-либо примеры из китайской оперы «Ревизор» невозможно ни в аудиозаписи, ни в нотных фрагментах: автор-

Пример 1
Example 1

八金剛

《月莲教母·做功德》

(老和尚唱)

南 无 观 世 音 大 菩 萨 摩 诃

萨 南 无 弥 勒 佛 大 菩 萨 摩 诃

萨

ское право на нее находится под строгой охраной. В рекламе интернета и отзывах на спектакль, поставленный в России (шел всего два дня), иногда музыка звучит как фон. И это позволяет сделать вывод, что к стилизации русской музыки постановщики не прибегали. Музыка спектакля опиралась на определенные традиции.

В качестве примера «кукольной музыки» приведем фрагмент арии из другой популярной пьесы кукольного театра — «Мулянь спасает свою мать». Ария называется «Восемь цзинган» (имена некоторых богов в буддизме). В тексте рассказывается о старом монахе, который напевает и называет имена восьми Будд, молясь о прибежище (Пример 1).

Актеры кукольного театра обычно заранее договаривались о том, какую будут использовать музыку, а повторение мелодических формул — особенно в начале и в конце фраз — способствовало лучшему запоминанию мелодии. Этот принцип известен в фольклоре разных стран — «расхождение от тождества» и «сведение к тождеству» [3, с. 96], в китайской народной песне он тоже встречается. Например, горская «Песня сбора чая (《采茶歌》)» из региона Пинхэ. В ней конечный звук семи строк текста приходится на одинаковую ноту.

Тот же прием в арии, но несколько усложненный: фразы приходят либо к «g», либо к «Es» (последнее — чаще).

Тема многократно повторяется, изменения только в каденции (Пример 2).

В народном кукольном театре до конца XIX века музыка представления обычно состояла из популярных песен или оперных арий, спектакль создавался группой коллективно, композитор, как и режиссер-постановщик, «в штате» не состояли. Положение облегчалось тем, что уже с эпохи Сун (960–1279) на сцене появились стандартные песни, посвященные определенным ситуациям или эмоциям, которые можно было использовать в любой опере, чтобы донести сюжет до массовой аудитории, которая могла говорить на самых разных диалектах.

В XX веке на китайской театральной сцене наблюдается феномен адаптации западных пьес. Это стало устойчивой традицией в драме и опере. Различные виды театра, такие как Пекинская опера, Сычуаньская опера, Опера Мин, Опера Ю, Опера Гезай (местный традиционный театр

в Чжанчжоу и Сямэне, провинции Фуцзянь) и кукольный театр экспериментировали над модернизацией оперы, расширяя ее репертуар. Он теперь включал накопленные традиционные пьесы, мифологические драмы, основанные на известных романах и сюжеты, заимствованные из западных стран. Пьесы Шекспира «Макбет» и «Много шума из ничего» были адаптированы в различные формы театра, такие как юэчжу, юю и сычуаньские оперы.

В конце XX века в Китае была переведена пьеса Н. В. Гоголя «Ревизор», что оказало значительное влияние на китайское общество того времени. В 2003 году Ван Цзинсянь поставил «Ревизора» в театре Цюаньчжоу, и искусство его адаптации близко к модернизированной опере с современными элементами, добавленными на основе уважения к традиции. В последние годы этот спектакль ставили в Китае и за рубежом, и он получил единодушную высокую оценку ки-

Пример 2
Example 2



тайских и зарубежных зрителей. Представление сыграло уникальную роль в распространении традиционной китайской культуры.

Цзинсянь родился 23 ноября 1955 года в городе Цюаньчжоу провинции Фуцзянь. Он начал свою театральную карьеру в 1977 году, в 1979 году стал сценаристом оперной труппы Цюаньчжоу Гаоцзя, а с 1992 года возглавил труппу кукольного театра Цюаньчжоу и сейчас является вице-президентом Китайской ассоциации искусства кукол и теней, директором Китайского центра Всемирной федерации кукол и вице-председателем Ассоциации драматургов Цюаньчжоу. За время своей работы Ван Цзинсянь поставил множество кукольных спектаклей, а также театральных драм, опер, хрестоматийных пьес и теледрам, которые были удостоены многочисленных наград Министерства культуры Китая. Его должность называется «сценарист высшей категории». Ряд

его пьес и научных статей был опубликованы в авторитетных отечественных журналах.

«Ревизор» — репертуарный спектакль Цюаньчжоуского театра кукол и самая известная из новых постановок.

В первом акте произведения герои Цзя Си (Гедонист) и Чжу У (слуга) путешествовали из столицы в маленький отдаленный город Ву Ю (в переводе с китайского Ву Ю означает «несуществующий»). Приехав сюда, они проиграли все свои деньги в казино, влезли в долги и сбежали.

Цянь Сань, управляющий городом, получил сообщение от своего помощника, что император тайно отправил министра расследовать дело о растрате государственных денег, предназначенных для строительства. Цянь Сань боялся, что дело будет раскрыто, и стремился принять контрмеры.

В третьем действии Цянь Сань рассылает солдат по городу в поисках министра, надеясь,

дать ему взятку и избежать наказания. У Цзя Си и Чжу У нет денег, и они голодны, поэтому идут воровать в магазин, где их обнаруживает владелец магазина и гонится за ними по улице. В это же время Цянь Сань и его помощник обыскивают улицы. Они принимают Цзя Си за министра и приглашают его в дом Цянь Саня. Цзя Си и Чжу У испугались, поэтому продолжали отрицать, что являются министрами, но Цянь Сань и его жена поверили, что они говорят так, чтобы скрыть свою личность, сохранить инкогнито. Приглашенного в дом Цянь Саня «ревизора» всячески ублажают, а губернатор даже выдает свою дочь замуж за него. Цзя Си знаком с этой темной стороной социальной системы, и перед лицом внезапного счастья и богатства он соглашается на взятку (якобы случайно вылавливает в озере золотых черепах) и женится на дочери Цянь Сана, после чего сбегает. Он еще и успевает оставить губернатору насмешливое послание.

Как раз в тот момент, когда Цянь Сань думал, что на этот раз справился с ситуацией, объявляется, что настоящий министр вот-вот прибудет. Звучит громкий гонг, следует немая сцена и спектакль заканчивается.

Основные повороты сюжета Гоголя сохранены, но события происходят в императорском Китае и несколько отличны от гоголевских. Гоголевские персонажи сменили имена, надели шелковые халаты и заговорили по-китайски. Вернее, запели оперными голосами. Мелкие чиновники поют Хлестакову оды (древний жанр, предназначенный для восхваления императора), а дочь городничего — Марья Антоновна — соблазняет его под чарующие звуки лирической арии.

Сценарист Ван Цзинсянь говорит: «Мы сократили диалоги, убрали некоторые детали, непонятные нашему зрителю в переводе, дали героям новые имена, но в целом сюжет не изменился — критиковать чиновников дело полезное и в России, и в Китае» [4].

Губернатор Цянь Сань в китайском «Ревизоре» крадет деньги, которые правительство выделило на борьбу со стихийными бедствиями, он делит их со своими чиновниками. Добавлена в спектакль и гротескная сцена: Цзя Си и его слуга в дороге «поиздержались», и в результате дошли до того, что крали еду на помойке, притворяясь кошками, мяукая и вступая в драку с собакой за свиную кость. Еще одна новая сцена — дивертисмент, которым развлекают «Хлестакова», здесь куклы жонглируют, и танцуют традицион-

ный для китайской культуры «Танец льва» (марионетки одеты в львиные шкуры).

Кросс-культурная театральная адаптация потребовала от постановщиков еще одной сложной задачи: не только переноса культурного фона оригинальной пьесы в иную среду, но и преобразования языка «Ревизора» из прозаической формы в язык оперы, чтобы он соответствовал языковым нормам этого жанра в Китае. Тексты — важнейшие компоненты оперных сценариев.

В «Ревизоре» Гоголя язык персонажей отражает их характеры, социальные статусы и внутренние противоречия. Писатель использует разнообразные стили речи, иронию и сарказм, повторяемость фраз и штампы.

Ирония его языка в китайской опере тоже предстает, но в другом стиле. Большая часть диалогов в адаптированном произведении использует форму древнекитайских стихов, идиом и намеков, которые лаконично выражают намерения персонажей, облегчая понимание зрителей. Все традиционные формы китайской оперной поэзии рифмованы.

Зрители и критика отметили великолепную работу с куклами. Марионетки метровой высоты очень выразительны, а спектакль дает возможность демонстрировать все техническое мастерство актеров.

Диалог китайского и российского музыкально-театрального искусства в настоящее время интенсивно развивается. И кукольные театры тоже принимают в нем участие. Особенность китайских постановок — адаптация заимствованных сюжетов с учетом норм китайской культуры и менталитета, что и демонстрирует опера «Ревизор». Шедевры мировой классики успешно преодолевают пространственные, временные и художественные границы.

Примечания

¹ Источник: <https://clck.ru/3MuRSe> (дата доступа 16.03.2025).

² Источник: clck.ru/3MuTWX (дата доступа 16.03.2025).

³ Источник: <https://clck.ru/3MuTye> (дата доступа 16.03.2025).

Список источников

1. Соломоник И. Н. Традиционный театр перчаточной куклы в Китае // Советская этнография. 1985. № 5. С. 113–125.
2. Чжу Сян Хун. Театр кукол Древнего Китая

// Проблемы современной науки и образования. 2022. № 7 (176). С. 77–78.

3. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 153–176.
4. Филоненко Г. Китайскую постановку гоголевского «Ревизора» московские зрители встретили овациями. URL: <https://clck.ru/3MyR4y> (дата доступа 16.03.2025).
2. Zhu, Xiang Hong (2022), “The puppet Theater of Ancient China”, *Problemy sovremennoy nauki i obrazovaniya* [Problems of modern science and education], vol. 7 (176), pp.77–78.
3. Sokolov, O. V. (1974), “On the principles of structural thinking in music”, *Problemy muzykalnogo myshleniya* [Problems of musical thinking], Music, Moscow, pp. 153–176.
4. Filonenko, G. (2007), “The Chinese production of Gogol’s ‘The Inspector General’ was greeted with ovations by the Moscow audience”, available at: <https://clck.ru/3MyR4y> (accessed 16 March 2025).

References

1. Solomonik, I. N. (1985), “Traditional glove puppet theater in China”, *Sovetskaya etnografiya* [Soviet ethnography], vol. 5, pp.113–1125.

Приложение

Рис. 1. Коленопреклоненный лучник. Терракотовая армия из гробницы Цинь Шихуанди. III в. до н. э.¹
Ill. 1. Kneeling archer. Terracotta army from the tomb of Qin Shi Huang. 3rd century BC¹



Рис. 2. Деревянные погребальные фигурки ион²
Ill. 2. Wooden funeral figurines²



Рис. 3. Китайский кукольный театр²
III. 3. Chinese Puppet Theater²



Рис. 4. Ван Цзинсянь³
III. 4. Wang Jinxian³



Информация об авторах

Петри Э. К. — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Сюй Жуньцзэ — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Petri E. K. — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Xu Runze — Postgraduate student of the Department of Music History

Вклад авторов

Петри Э. К. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов ака-

демического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Сюй Жуньцзэ — 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

Petri E. K. — participation in the development of the research concept, text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Rus-

sian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology).

Xu Runze — 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 16.04.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 16.04.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 108–113.

Actual problems of high musical education. 2025. No 2 (77). P. 108–113.

Научная статья

УДК 168.522

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.014

Российско-африканский межкультурный диалог в сфере науки и образования: возможно ли взаимопонимание?

Харитоновна Елена Владимировна

Институт Африки Российской академии наук,

Москва, Россия

E-mail: evh1956@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3446-8886>

Аннотация. Современные тенденции в системе международных отношений приводят к необходимости возрождения различных форм образовательных контактов России и стран Африки. В то же время, любые переговоры требуют знания особенностей культуры партнера, включая специфику деловых культур, что позволяет успешно выстраивать межкультурное взаимодействие. Несовпадение социальных представлений о культуре партнера может стать серьезной проблемой в международном сотрудничестве. В статье представлено эмпирическое исследование деловых культур по авторской методике, основанной на типологии Р. Льюиса, которая включает три типа деловых культур («моноактивные», «полиактивные» и «реактивные»). Целью исследования было изучение представлений африканцев об особенностях их собственной деловой культуры, изучение представлений российских переговорщиков — представителей культуры, бизнесменов и политиков о деловой культуре африканцев, а также выявление разрыва в этих представлениях. Исследование было проведено в нескольких странах Африки южнее Сахары (АЮС) — в ЮАР, Зимбабве, Намибии, Уганде и Сенегале. Полученные результаты свидетельствуют о существенном расхождении этих представлений, что потенциально может быть причиной барьера в межкультурной коммуникации. Осознание специфики деловой культуры у представителей африканских стран, понимание ее корней и проявлений является условием эффективного диалога, основанного на понимании и уважении культуры африканской стороны.

Ключевые слова: культура, Африка южнее Сахары, деловая культура, колониализм, межкультурные коммуникации, образование, переговоры

Для цитирования: Харитоновна Е. В. Российско-африканский межкультурный диалог в сфере науки и образования: возможно ли взаимопонимание? // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 108–113. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.014>

CURRENT ISSUES OF MODERN CULTURAL KNOWLEDGE

Original article

Russian-African intercultural dialogue in the field of science and education: is mutual understanding possible?

Kharitonova Elena V.

Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences,

Moscow, Russia

E-mail: evh1956@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3446-8886>

Abstract. Current trends in the system of international relations lead to the need to revive various forms of educational contacts between Russia and African countries. At the same time, any negotiation requires knowledge of the partner's cultural characteristics, including the specifics of business cultures, which makes it possible to successfully build intercultural interaction. The discrepancy between social perceptions of a partner's culture can become a serious problem in international cooperation. The article presents an empirical study of business cultures using the author's methodology based on the typology of R. Lewis, which includes three types of business cultures ("monoactive", "polyactive" and "reactive"). The purpose of the study was to study the ideas of Africans about the peculiarities of their own business culture, to study the ideas of Russian cultural negotiators, businessmen and politicians about the business culture of Africans, as well as to identify a gap in these ideas. The study was conducted in several countries in sub-Saharan Africa (SSA) — in South Africa, Zimbabwe, Namibia, Uganda and Senegal. The results obtained indicate a significant discrepancy between these concepts, which could potentially be the cause of a barrier in intercultural communication. Awareness of the specifics of business culture among representatives of African countries, understanding its roots and manifestations is a prerequisite for an effective dialogue based on understanding and respect for the culture of the African side.

Keywords: culture, sub-Saharan Africa, business culture, colonialism, intercultural communication, education, negotiation

© Харитоновна Е. В., 2025

For citation: Kharitonova E. V. Russian-African intercultural dialogue in the field of science and education: is mutual understanding possible? *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 108–113 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.014>

*Люди разных культур пользуются одними и теми же
Основными понятиями, но вкладывают
в них разный смысл.
Это определяет особенности их поведения,
которое часто представляется нам иррациональным
и противоположным тому,
что мы считаем очевидным... [1, с. 50]*

Образовательным контактам СССР/России и стран Африканского континента всегда уделялось самое серьезное внимание. Для СССР помощь освободившимся странам Африки имела как гуманитарное, так и политическое значения. Успех российско-африканских отношений во многом был связан не только с серьезной помощью странам Африки со стороны СССР, но и с формированием единого культурного ценностно-смыслового пространства. Известно, что в различных социокультурных сообществах возникают «смыслообразующие контексты» [2, с. 375], связанные с совместным переживанием исторических событий и культурных явлений, с общими победами, с единым пониманием образов врагов и героев, представлениями о справедливости. В границах единого ценностно-смыслового контекста возникают предпосылки для сходного понимания значений¹ [3, с. 139], что способствует диалогу и выработке эффективных моделей коммуникации. В истории российско-африканских отношений был период, который сформировал общий ценностно-смысловой контекст. К этому периоду в наибольшей степени применимо понятие культурной интеграции, которая является добровольной с обеих сторон и представляет собой взаимное приспособление групп, признание права каждой из них сохранять культурную самостоятельность [4, с. 454]. Африканские студенты учились в советских вузах и затем занимали у себя на Родине высокие государственные посты. Работали центры изучения русского языка и культуры. Это создавало общий ценностно-смысловой контекст, который определял характер взаимодействия культур России и стран Африки. Очень важно, что этот контекст был связан с привлекательной для африканцев моделью жизнеустройства, предлагаемой Советским Союзом, основанной на равенстве, справедливости, отсутствии эксплуатации, что соответствует культурным кодам африканских народов [5]. Именно на этих

ценностно-смысловых основах строился фундамент российско-африканских отношений. Несмотря на фактический разрыв в этой коммуникации после распада СССР в 90-е гг. XX в., до сих пор в отношениях России и ряда африканских стран огромную роль играет общее прошлое, связанное с борьбой против колониализма, а также интерес к культуре — в Африке к российской, а в России к африканской. В то же время, сегодня нам нужно находить новую основу взаимодействия, выстраивать отношения на основе взаимных интересов, взаимопонимания и уважения к культуре наших африканских партнеров и активно развивать отношения в различных областях, в том числе в области образования.

После прошедших Саммитов Россия-Африка в 2019 г. в Сочи и в 2023 г. в Санкт-Петербурге заметно активизировались отношения между Россией и Африкой в сфере образования. Но в области музыкального образования пока мы видим только первые шаги. Так, в сентябре 2023 г., сразу после Саммита, появилась информация о первом студенте из Африки ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Им стал первокурсник новой кафедры «Эстрада и мюзикл», гражданин Замбии Адриан Кабвата. Руководство института заявило, что «Сотрудничество Ипполитовки со странами Африки будет продолжено в рамках договоренностей, обозначенных на полях саммита “Россия-Африка”–2023, в котором приняли участие представители нашего Института» [6]. В декабре 2024 года появилась информация о возможных совместных российско-африканских образовательных проектах Академии им. Гнесиных; сообщалось, что преподаватели из Сенегала могут пройти стажировку в Академии [7]. В Челябинском институте культуры учатся музыканты из Анголы — выпускники музыкального колледжа “Капосока» из столицы Анголы Луанды. Педагоги института разработали для африканских студентов специальный интенсивный курс музыки и русского языка. Студенты прибыли в Челябинск по программе российско-ангольского сотрудничества, утвержденной на уровне правительств двух стран. По условиям контракта, выпускники обязаны вернуться в Анголу, пять лет преподавать в колледже, а также играть в местном симфоническом оркестре [8].

На Втором Саммите Россия-Африка в Санкт-Петербурге в 2023 году проходил круглый стол «Россия и Африка: перспективы развития междуниверситетского сотрудничества», на котором Валерий Ворона — Исполняющий обязанности ректора Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова отметил, что ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова на протяжении многих лет занимается «селекцией» юных дарований, и это миссия вуза. Мир стоит на пороге цивилизационного выбора, и от того, чему и как мы будем учить молодежь, зависит, с чем мы пойдем в новый мир. Русская исполнительская традиция всегда была востребована в мире, и в российско-африканских образовательных процессах она также будет востребована и сыграет свою роль, потому что культурное взаимодействие может быть основой и политических, и экономических форм сотрудничества. Ректор привел цитату Эйнштейна: «Если бы я не был скрипачом, я бы не стал ученым». Валерий Иосифович Ворона предложил обратить особое внимание на пространство культурного взаимодействия и предложил создать российско-африканскую музыкальную ассоциацию.

Итак, есть отдельные случаи, начало положено, но этого явно недостаточно.

Типология деловых культур Р. Льюиса включает три варианта деловых культур: моноактивные, полиактивные, реактивные [1, с. 64]. Представители моноактивных культур ориентированы на четкие спланированные действия и на суть вопроса, вынесенного на повестку дня. В моноактивных культурах принята организовывать, дисциплина, последовательность в постановке и решении задач, исполнение одного дела в один момент времени. Типичные представители моноактивных культур — немцы с их знаменитым порядком и дисциплиной (орднунг, Ordnung), швейцарцы, скандинавы, американцы — так называемые WASP, белые англо-саксонские протестанты (White Anglo-Saxon Protestants). К числу основных ценностей представителей моноактивных культур относятся уважительное отношение ко времени, ориентация на результат (а не на процесс), строгое исполнение планов и обязательств, оперирование фактами и проверенными данными, опора на логику (а не на эмоции). Представители полиактивных культур ориентированы на межличностные отношения и общение, они эмоциональны и делают несколько дел одновременно. Типичные представители — итальянцы,

латиноамериканцы, арабы. К этой категории Р. Льюис, а вслед за ним и российские респонденты, относит африканцев. И вопрос здесь не в том, правда это или нет, а в стереотипности оценок и их несовпадении с мнением о себе самих африканцев. Основные характеристики полиактивных культур — ориентация на конкретную ситуацию (контекст), на людей, установление межличностных взаимоотношений при выполнении задачи, ориентация на семейственность и неформальные связи, не всегда корректное отношение ко времени и обязательствам.

В исследовании Льюиса в списке стран или регионов от пункта 1 к пункту 19 идет убывание характеристик «моноактивности» и нарастание «полиактивности». В середине списка находятся народы, деловая культура которых определяется как смешанная. Из африканских стран ЮАР находится в первой пятёрке государств с максимально выраженной моноактивной деловой культурой. Остальные африканцы находятся на полюсе «полиактивности» (АЮС и Северная Африка, которая в исследовании Льюиса отнесена к категории «Арабский мир»). Таким образом, у каждой страны или региона по принадлежности к тому или иному типу деловой культуры есть свое место на шкале моноактивность-полиактивность.

Представители третьего типа деловой культуры, реактивного, ориентированы на процедуру взаимодействия, на дипломатичный и сдержанный стиль делового общения. Они предпочитают слушать собеседника, оценивая ситуацию и осторожно реагируя на предложения партнера. Основные ценности реактивного типа — гармония в отношениях, готовность к компромиссу, значимость репутации — своей и другого человека. Р. Льюис отмечает, что в странах, где деловая культура относится к «реактивному» типу, люди стремятся к достижению гармонии и консенсуса. И именно в африканских странах специфической формой достижения консенсуса является традиционная форма переговоров — «Палабра», традиция слушания и проговаривания проблемы, устранение разногласий с главной целью — прийти к согласию по обсуждаемому вопросу [9]. Африканцы отличаются способностью к подстройке под партнера в переговорах, что также входит в описание реактивной деловой культуры. В то же время, по некоторым параметрам африканцев нельзя отнести к представителям реактивной культуры, которых описывают как немногословных интровертов, конкретно и буквально воспринимающих инфор-

мацию и поэтому не любящих и не понимающих юмор. Африканцы отличаются развитым, тонким чувством юмора, особым ощущением комичного. Можно сказать, что в африканской деловой культуре присутствуют лишь отдельные элементы реактивной деловой культуры.

Целью данного исследования было изучение представлений африканцев об особенностях их деловой культуры, изучение представлений российских респондентов о деловой культуре африканцев, а также выявление разрыва в этих представлениях.

Исследование было проведено в нескольких странах Африки южнее Сахары (АЮС). С африканской стороны в нем участвовали представители деловых кругов, сотрудники государственных учреждений, а также студенты — менеджеры и юристы университетов Макерере (Уганда, Кампала), Витватерсранд (ЮАР, Кейптаун), Претории (ЮАР), Намибии (г. Виндхук), двух университетов Зимбабве (Университет Зимбабве в Хараре и Мидлэндский университет Гверу), Университета Шейха Анта Диопа (Сенегал, Дакар). Понимая, что деловая культура ЮАР вследствие культурно-исторического и политического развития этого государства как части «западного» мира может существенно отличаться от деловой культуры в других странах АЮС, мы включили респондентов из ЮАР в исследование. Результаты показали, что представители деловых кругов ЮАР действительно оценивают свою культуру как в большей степени моноактивную, чем в Зимбабве, Намибии, Уганде и Сенегале, но в целом и они воспринимают ее как смешанную, где есть также элементы и полиактивной, и реактивной деловой культуры. Однако, российские респонденты не продемонстрировали существенных различий в оценке деловой культуры ЮАР по сравнению с другими странами и приписали ей, как и другим странам АЮС, исключительно черты полиактивной деловой культуры.

С российской стороны были опрошены эксперты, работающие в Африке или взаимодействующие с африканскими партнерами, представители малого, среднего и крупного бизнеса, а также сотрудники российских посольств.

Представления африканской стороны о собственной деловой культуре дифференцированы, содержат тонкие различия. Африканцы ставят свое поведение в зависимость от обстоятельств, оценивают свою деловую культуру как комплексную, в которой наряду с преобладающей полиак-

тивностью и ориентацией на отношения также присутствуют элементы других деловых культур: моноактивной, характерной для стран Запада, таких как Германия, Британия, США, и реактивной, свойственной прежде всего странам Азии (Китай, Япония) [1].

Например, по мнению южноафриканских бизнесменов, в деловом общении они «ориентированы, прежде всего, на выполнение работы (на задачу)» — 48,6%, во вторую очередь в равной степени — «ориентированы на людей и установление отношений» и «гибко реагируют на изменение ситуации при решении задачи, ориентированы на сохранение достоинства партнера» — 25,7%. По мнению же российских респондентов об африканцах, последние «ориентированы, прежде всего, на людей и установление отношений» — 55,6%, затем «на выполнение работы» — 22,2%. Российские респонденты не считают, что африканские партнеры «гибко реагируют на изменение ситуации при решении задачи и ориентированы на сохранение достоинства партнера» — получен 0% по фактору «реактивная деловая культура».

В представлении российских бизнесменов, африканцы, в целом, полиактивны, причем, как отметил в интервью представитель одной российской компании, «эта полиактивность сопряжена с неэффективностью, так как при поручении африканскому сотруднику двух дел одновременно или снижается качество выполнения обоих дел, или не делается ни одно». Подобные оценки мы слышали от разных экспертов.

Таким образом, мнение российских респондентов и стереотипно, и негативно-оценочно. Африканцы опровергают ряд оценочных тезисов «извне» относительно собственной деловой культуры, причем как на словах, отвечая на вопросы анкет и рассказывая о своей деловой культуре в беседах и научных статьях, так и на деле. Одним из самых серьезных примеров, опровергающих тезис об отсутствии стратегического планирования в африканской деловой культуре, как утверждали западные исследователи [1] и как полагали опрошенные нами представители российского бизнеса, является документ Agenda 2063, определяющий стратегию развития континента в различных сферах в долгосрочной перспективе и формулирующий основные цели и задачи долгосрочного развития Африки [10]. Очевидно, именно культурологам и африканистам придется поставить некоторые вопросы перед россий-

скими представителями, которые уже работают или планируют работать в Африке. Например, знают ли они о том, что в Африке частная собственность и богатство традиционно не были сакральными ценностями? Конечно, годы колониального влияния и последовавшие за освобождением от колониальной зависимости попытки модернизационных проектов в странах Африки южнее Сахары сделали свое дело и привели к некоторым трансформациям в системе ценностей, но не смогли изменить некоторые базовые традиционные представления, например, в Африке южнее Сахары не удалось ввести частную собственность на землю — по одной простой причине, что земля предков не может продаваться. Если ученые — культурологи, африканисты решатся поставить эти и многие другие трудные вопросы перед российским бизнесом, перед теми, кто призван выстраивать мосты и устанавливать отношения между российскими и африканскими партнерами, то станет легче договариваться и находить точки соприкосновения. Российские и африканские партнеры смогут понять друг друга, ведь наши страны пережили сходные потрясения, которые можно определить как взлом основных культурных кодов [5, с. 14].

Мы имели возможность наблюдать проявления всех трех типов деловых культур во время переговоров с африканскими партнерами. Незнание специфики деловой культуры африканских партнеров может проявляться в том, как в одно и то же понятие российскими и африканскими бизнесменами вкладываются разные смыслы. По результатам исследования, мы получили разрыв в восприятии африканской деловой культуры российскими представителями деловых кругов и самими африканцами. Факт рассогласования представлений может выступать барьером кросс-культурной коммуникации. В то же время, если наши переговорщики осознают наличие специфической деловой культуры у представителей африканских стран, поймут ее корни и характер проявлений, то возможен эффективный диалог, основанный на понимании и уважении культуры африканской стороны, на формировании единого ценностно-смыслового контекста и на общности задач и интересов, существующих в современных российско-африканских отношениях. И, сделав это, нам будет проще договариваться, вести эффективные переговоры в различных сферах, эффективно реализовывать совместные экономические, политические, научные, культурные и образовательные проекты.

Примечания

¹В психологии различают понятия *значения* и *смысла* в коммуникационных системах. *Смысл* связан с глубинными пластами социокультурного опыта. *Значения* есть социокультурные инварианты — «социально-кодифицированная форма общественного опыта». Различия «общих» значений и личностно- и культурно-детерминированных смыслов устанавливает пределы понимания между взаимодействующими сторонами как в межличностном, так и в межкультурном диалоге.

Список источников

1. *Льюис Р. Д.* Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию. М.: Дело, 1999. 439 с.
2. *Леонтьев Д. А.* Психология смысла. М.: Смысл, 1999. 582 с.
3. *Леонтьев А. А.* Психология общения. 2-е изд. М.: Смысл, 1997. 364 с.
4. *Харитоновна Е. В.* Взаимодействие культур в ценностно-смысловом измерении (на примере российско-африканских отношений) // *Контур будущего в контексте мирового культурного развития. XVIII Международные Лихачевские научные чтения.* СПГУП, 17–19 мая 2018 г. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 453–455.
5. *Мосейко А. Н.* Культурные коды социума: научно-практическое значение в современной африканистике // *Ученые записки Института Африки РАН.* 2021. № 4. С. 5–18.
6. ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Первый студент из Африки начал обучение в Ипполитовке. 5 сентября 2023. URL: <https://goo.su/OJWCn> (дата обращения 14.03.2025).
7. Российская академия музыки имени Гнесиных. Преподаватели из Сенегала могут пройти стажировку в академии Гнесиных. 5 декабря 2024. URL: <https://goo.su/eOO1c> (дата обращения 14.03.2025).
8. *Горюк О.* Африканский квартет. Как студенты из Анголы живут и выступают в Челябинске. АиФ Челябинск, 27 ноября 2022 г. URL: <https://goo.su/w5xLN5> (дата обращения 14.03.2025).
9. *Bidima J.-G.* La Palabre. Une juridiction de la parole. Paris: Michalon, 1997. 128 p.
10. Agenda 2063. The Africa we Want. URL: <https://goo.su/VMsLF4> (accessed 14.03.2025).

References

1. Lewis, R. (1999), *Delovye kultury v mezhdunarodnom biznese. Ot stolknoveniya k vzaimoponimaniyu* [Business cultures in international business. From a collision to mutual understanding (When Cultures Collide Managing successfully across cultures)], Delo, Moscow, Russia.
2. Leontiev, D. A. (1999), *Psihologiya smysla* [Psychology of meaning], Smysl, Moscow, Russia.
3. Leontiev, A. A. (1997), *Psihologiya obshcheniya* [Psychology of communication], Smysl, Moscow, Russia.
4. Haritonova, E. V. (2018), “The interaction of cultures in the value-semantic dimension (using the example of Russian-African relations)”, *Kontury budushchego v kontekste mirovogo kulturnogo razvitiya. XVIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya* [Contours of the future in the context of global cultural development. XVIII International Likhachev Scientific Readings], St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia.
5. Moseyko, A.N. (2021), “Cultural codes of society: scientific and practical significance in modern African studies”, *Uchenye zapiski Instituta Afriki rossijskoj akademii nauk* [Scientific Notes of the Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences], vol. 4, pp. 5–18.
6. ippolitovka.ru (2023), “The first student from Africa started studying in Ippolitovka”, available at: <https://goo.su/OJWCn> (accessed 14 March 2025).
7. gnesin-academy.ru (2024), “Senegalese teachers can complete an internship at the Gnessin Academy”, available at: <https://goo.su/eOO1c> (accessed 14 March 2025).
8. Goryuk, O. (2022), “The African Quartet. How students from Angola live and perform in Chelyabinsk”, available at: <https://goo.su/w5xLN5> (accessed 14 March 2025).
9. Bidima, J.-G. (1997), *La Palabre. Une juridiction de la parole* [The Palaver. A court of the word], Michalon, Paris, France.
10. au.int (2021), “Agenda 2063. The Africa we Want”, available at: <https://goo.su/VMsLF4> (accessed 14 March 2025).

Информация об авторе

Харитоновна Е. В. — кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра цивилизационных и региональных исследований

Information about the author

Kharitonova E. V. — Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor, Senior Researcher at the Center for Civilizational and Regional Studies

Статья поступила в редакцию 17.03.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 17.03.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025

Научная статья

УДК 168.522

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.015

Традиционно-суверенное и глобально-универсальное в африканской деловой культуре

Харитоновна Елена Владимировна

Институт Африки Российской академии наук,

Москва, Россия

E-mail: evh1956@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3446-8886>

Аннотация. Национальные деловые культуры являются продуктом исторического и социокультурного развития народа. В статье выдвигается предположение, что современная африканская деловая культура является следствием особенностей культурно-исторического развития стран африканского континента. Она сформирована под воздействием трех основных факторов: первый — доколониальные культурные традиции, представления и ценности, которые живы и сегодня (такие как ценность общины, уважение к старшим, традиционная ценностно-этическая система убунту, специфическое отношение ко времени и т. д.); второй — колониальное воздействие и давление; третий — универсальные принципы так называемой «давосской» деловой культуры. Африканская деловая культура — это культура коллективистского типа, корни которой лежат в общинной форме африканского жизнеустройства. Африканцы ищут собственные формы вхождения в систему мирового хозяйствования, не такие, как на Западе. В основе африканской культуры и африканской цивилизации лежит принцип общинности, который определил специфику африканского мировоззрения и социокультурного развития. Именно общинность определяет африканскую солидарность и взаимопомощь, противоположные западному индивидуализму. Она определила коллективистский тип африканской культуры и специфическую африканскую ценностно-этическую систему, наиболее известную как убунту.

Российская культура также относится к культурам коллективистского типа, где выражен приоритет общественного блага над индивидуализмом. Непротиворечивость и даже сходство российских и африканских интересов, традиций и ценностей, понимание африканской культуры может стать конкурентным преимуществом, обеспечить подлинное взаимопонимание и эффективное взаимодействие между Россией и странами Африки.

Ключевые слова: культура, традиции, Африка южнее Сахары, колониализм, коллективистская деловая культура, община, время, ценности, этика, убунту

Для цитирования: Харитоновна Е. В. Традиционно-суверенное и глобально-универсальное в африканской деловой культуре // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 2 (77). С. 114–120. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.015>

Original article

Traditional-sovereign and global-universal in African business culture

Kharitonova Elena V.

Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences,

Moscow, Russia

E-mail: evh1956@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3446-8886>

Abstract. National business cultures are a product of the historical and socio-cultural development of the people. The article suggests that the modern African business culture is a consequence of the peculiarities of the cultural and historical development of the countries of the African continent. It was formed under the influence of three main factors: the first is the precolonial cultural traditions, beliefs and values that are still alive today (such as the value of community, respect for elders, the traditional value and ethical system of Ubuntu, a specific attitude to time, etc.); The second is colonial influence and pressure; the third is the universal principles of the so-called “Davos” business culture. African business culture is a collectivist type of culture, the roots of which lie in the communal form of the African way of life. Africans are looking for their own forms of entry into the global economic system, not the same as in the West. African culture and African civilization are based on the principle of community, which has determined the specifics of the African worldview and socio-cultural development. It is community that defines African solidarity and mutual assistance, which are the opposite of Western individualism. It identified the collectivist type of African culture and the specific African value and ethical system, best known as ubuntu.

Russian culture also refers to collectivist-type cultures, where the priority of the public good over individualism is expressed. The consistency and even similarity of Russian and African interests, traditions and values, and the Russian side’s understanding of African culture can become a competitive advantage, ensuring genuine mutual understanding and effective interaction between Russia and African countries.

Keywords: culture, sub-Saharan Africa, business culture, colonialism, intercultural communication, education, negotiation

For citation: Kharitonova E. V. Traditional-sovereign and global-universal in African business culture. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2025; 2(77); 114–120 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.015>

На национальную деловую культуру оказывают влияние как глобализационные процессы, так и особенности исторического и социокультурного развития страны и региона. Британский культуролог, лингвист и специалист в области межкультурного взаимодействия Р. Льюис определяет культуру в целом, и прежде всего деловую культуру как «коллективное программирование мышления группы людей, которое оказывает влияние на поведение человека и той общности, к которой он принадлежит; это продукт миллионов разумов, <...> представленный в виде устойчивых ценностей, верований и паттернов общения» [1, с. 3].

В настоящее время в странах Африки, при кажущемся сходстве унифицированных деловых моделей поведения представителей различных культур, за ними может находиться специфическая основа, тесно связанная и буквально переплетенная с элементами традиционной культуры. Поэтому, помимо констатации факта об особенностях африканской деловой культуры, важно понимать истоки ее специфических характеристик, которые лежат в истории, культуре, традициях как конкретной страны или региона Африки, так и континента в целом. Африка — это самобытный мир с уникальными традициями, специфической ценностно-этической системой, социальными представлениями и способами коммуникаций. По разнообразию культурных традиций Африка может считаться одним из главных мультикультурных регионов мира. В то же время, необходимо отметить сложный, разноплановый и внутренне противоречивый характер культуры африканских стран, связанный с особенностями культурно-исторического развития континента. С одной стороны, колоссальный культурный слой порожден колониальным прошлым африканских стран, наслоениями культурных норм и ценностей бывших метрополий — французских, бельгийских, британских, португальских, германских (в Намибии) [2, с. 442]. С другой стороны, современная африканская культура стоит на мощном фундаменте традиционной культуры, включающим представления о Мироздании, Пространстве, Времени, об общинной организации социума и о культе предков. Учитывая весь комплекс

факторов, можно сказать, что современная африканская деловая культура является следствием особенностей культурно-исторического развития стран африканского континента и сформирована под воздействием трех основных факторов: доколониальных культурных традиций, представлений и ценностей, которые живы и сегодня (таких, как ценность общины, культ предков, уважение к старшим, традиционная этика, отношение к времени и т.д.); комплекса, вызванного колониальным воздействием и давлением, породившим необходимость восстановления и конструирования своей культурно-цивилизационной идентичности, самоутверждения и в какой-то мере «реванша»; и универсальными принципами так называемой «давосской» деловой культуры, что заставляет поставить вопрос — а существует ли специфическая африканская деловая культура, или она в настоящее время является универсальной, «глобализационной». Давосская культура определяется как система ценностей и доктрин, которые приходят с Запада и разделяются элитами, а порой и массами населения на различных континентах. Британский писатель индийского происхождения, выходец с Тринидада, нобелевский лауреат в области литературы ввел термин «универсальная цивилизация» [3, с. 20], развитый в дальнейшем Самуэлем Хантингтоном, широко использовавшим как термин «универсальная цивилизация, так и понятие «давосская культура» [4, с. 31, 91–93]. Данный тип деловой культуры и связанного с ней имиджа и поведения присущи Африке в результате колониальных влияний и последующего встраивания стран Африканского континента в капиталистическую систему мирового хозяйства. Современный африканец может иметь внешний, универсальный, «модернизационный» пласт при сохранении влияния скрытого пласта, связанного с культурным контекстом, обычаями, ценностями и смыслами традиционной африканской культуры. На уровне общения, своеобразного «интерфейса» можно наблюдать «западный», надцивилизационный «давосский» стандарт, касающийся протокола делового взаимодействия [5, с. 45–49]. Данный стандарт распространен среди представителей бизнес-

сообщества различных стран Африки южнее Сахары, особенно в ЮАР [6, с. 225].

Прежде чем перейти к рассмотрению некоторых элементов традиционной африканской культуры и их проявлениям в современных деловых коммуникациях, напомним типологию деловых культур, предложенную известным британским культурологом и лингвистом, проводившим исследование созданной им модели межкультурной коммуникации в десятках стран на нескольких континентах. Модель Р. Льюиса содержит классификацию культур и связанных с ними паттернов поведения и реагирования, где выделяются моноактивные (или линейно-активные), полиактивные и реактивные (или реактивно-активные) типы культур; также допускаются их комбинации [1]. По мнению Р. Льюиса, страны Северной Америки и Северной Европы преимущественно относятся к моноактивному типу с четким и последовательным выполнением задач и с использованием строгой (картезианской) формальной логики. Страны Африки, Латинской Америки, Ближнего Востока и Южной Европы Льюис отнес к полиактивному типу культур, где модели поведения, способы принятия решений и эмоциональные реакции ориентированы на конкретную ситуацию (обстоятельства, или контекст), на систему межличностных отношений, на использование неформальных связей в решении задач, а также на решение нескольких дел одновременно. При этом, мультиактивные культуры являются в большей степени эмоционально-включенными, а их представители отличаются проявлениями сочувствия, солидарности и взаимопомощи. И, наконец, к третьему, «реактивному» типу культур Р. Льюис относит страны Восточной Азии, где люди следуют стратегиям гармонизации отношений, уважению к репутации — своей и партнера — и ориентированы в любом случае на «охранение лица».

Одной из главных тем при анализе специфики африканской деловой культуры можно считать отношение ко времени. Исследователь Ричард Льюис считает восприятие времени одним из основных критериев дифференциации деловых культур в различных странах и регионах, причем чем более выражены различия по этому критерию между культурами, тем сложнее выстраивать отношения, тем больше оснований для взаимного непонимания и конфликтов, тем больше причин для возникновения коммуникативных барьеров и разрушения деловых контактов. Восприятие времени имеет много общего в различных странах африканского

континента. Прежде всего, это циклическое восприятие времени в традиционных культурах африканских стран [7, с. 21], его взаимосвязь с представлениями о мироздании, с культом предков, что отражает картину мира, «онтологическую концепцию» африканцев [8, с. 55]. В их представлении, настоящее, прошлое и будущее циклично взаимосвязаны и существуют одновременно. Африканцы ощущают связь времен и обратимость времени, при этом круговорот времени и его субъективное переживание тесно взаимосвязаны с реальностью и с социальными процессами в традиционных обществах [9, с. 77]. Каждый человек африканской культуры, у которого присутствуют элементы «традиционного» сознания, даже если он получил европейское образование и занимает высокое положение в обществе, часто переживает, осознанно или неосознанно, базовые элементы традиционной культуры своего народа — представления о мироздании, о пространстве и времени, о предках, о солидарности и справедливости. Во время экспедиций в страны Африки южнее Сахары автору данной статьи неоднократно приходилось слышать об этом в разговорах с африканцами и наблюдать в реальных ситуациях [5, с. 45–49]. Однако именно традиционные для африканской культуры представления о времени могут приводить к целому ряду проблем в деловых коммуникациях.

К африканской деловой культуре нередко применяют характеристику «медлительная и осторожная» [10, с. 1274–1276]: это может относиться к скорости принятия деловых решений, к проведению переговоров, к рассмотрению документов. Когда наша исследовательская группа прибыла из Москвы в столицу Намибии Виндхук и мы попросили принимающую сторону организовать нам как можно больше встреч, учитывая дефицит времени и обширную научную программу, представитель посольства объяснил нам, что здесь другой мир и другой темп жизни: *One day — one business* (Один день — одно дело).

Р. Льюис пишет, что при организации встреч с представителями «полиактивных» деловых культур необходимо учитывать отмеченную специфику восприятия времени: время циклично, оно не уходит, поэтому его нельзя «потерять», а поэтому нет необходимости спешить с заключением сделки или с подписанием контракта [1].

Данные особенности африканской традиционной культуры отражаются в деловой культуре и существенно влияют на специфику деловой коммуникации, несмотря на своеобразный «про-

тивовес» в виде общепринятых правил взаимодействия в бизнесе, с которыми знакомы и африканские представители деловых кругов. Эту особенность африканских партнеров отмечают российские бизнесмены. Так, например, договоренности, достигнутые в переговорах между российской и африканской стороной, могут восприниматься партнерами по-разному: российской стороной — как согласие заключить контракт и приступить к его реализации, а африканской стороной — как акт общения, как проявление вежливости и как возможность еще подумать в стиле «реактивной» деловой культуры. Российские бизнесмены и практически все, кто взаимодействовал с африканскими коллегами, в той или иной степени сталкивался с недостаточной пунктуальностью африканцев, с несоблюдением оговоренных сроков (в сочетании с чрезвычайной требовательностью к точности и дисциплине с российской стороны), с опозданиями на встречу. При проведении интервью о качествах делового партнера, среди главных недостатков африканцев называют опоздания, медлительность в выполнении достигнутых договоренностей и неорганизованность. Российские предприниматели и политики, которые работают с африканскими партнерами, воспринимают такие особенности в их поведении как необязательность и даже как ненадежность. При этом внешние проявления поведения и имиджа, которые мы называем универсальным пластом и проявлением «давосской» деловой культуры, приводят к диссонансу между ожиданиями и реальностью. Если интерпретировать такое поведение африканцев как несоответствующее принятым современным стандартам делового общения, может возникнуть коммуникационный барьер, и для эффективного сотрудничества следует научиться понимать, как воспринимает время африканский деловой партнер, как он относится к пунктуальности и к планированию, и каковы культурно-исторические корни, которые лежат в основе моделей поведения и формируют специфическую деловую культуру африканцев. Ричард Льюис называет адаптацию к специфике культуры партнеров развитием кросс-культурной сензитивности [1].

«Традиционность» африканского партнера может быть скрыта под безупречным европейским костюмом или элегантным платьем, под корректным «универсалистским» деловым общением, но непременно проявится, если заиграет музыка, зазвучит ритм. Это очень сильный фак-

тор африканской традиционной культуры. Также у африканцев развито чувство юмора, ощущение комичного, смешного. Они легко переходят от серьезности к смеху, от «взрослости» к «детскому», к экспрессивной радости. У африканцев развита двигательная активность — во время серьезного разговора могут отстукивать ногой ритм, двигаться в такт музыке. Если при общении с африканцами, даже во время очень серьезных переговоров, продемонстрировать, хотя бы обозначить готовность к синхронизации с этим ритмом — это будет воспринято как наличие контакта, как демонстрация взаимопонимания и сокращение межличностной дистанции в общении, как сигнал — «мы с тобой одной крови, ты и я». Африканцы музыкальны и ритмичны по своей природе.

Культуру стран Африки южнее Сахары принято относить к культурам коллективистского типа. В традиционной культуре различных африканских регионов (мы здесь не рассматриваем страновую и региональную специфику) существуют общие, объединяющие моменты.

Так, по мнению африканистов, в основе африканской культуры и цивилизации лежит принцип общинности, и именно он определил специфику африканского мировоззрения и социокультурного развития. Принцип общинности лежит в основе африканской солидарности и взаимопомощи, противоположные западному индивидуализму. Именно общинная форма организации жизни определила коллективистский тип африканской культуры и специфическую африканскую ценностно-этическую систему, наиболее известную как убунту, где главным принципом является всеобщая взаимосвязь и единение, взаимопомощь и поддержка, приоритет общих, коллективных интересов над индивидуальными. Данная ценностно-этическая система, общинная по сути и солидарная по проявлениям, входила в противоречие с западной системой протестантской этики с ее приоритетом индивидуального успеха. Западные принципы, такие как автономность индивида, ценность свободы личности, конкуренция, индивидуальный успех [11], неприемлемы для традиционного африканского миропонимания, неприемлема и идея успеха как критерия развития личности и критерия нравственности [12, с. 13]. Отсюда и особый африканский коллективизм, где интересы группы выше индивидуальных. Решения часто принимаются с учетом интересов группы, семьи или общины, через консен-

сус и учет мнения всех заинтересованных сторон. В деловой культуре это выражается в медленном принятии решений, так как требуется обсуждение с различными участниками и с учетом интересов местного сообщества [13, с. 23].

Века колониального давления на африканскую культуру так и не смогли разрушить лежащую в основе жизнеустройства и мировоззрения африканскую общинность. «Переходи реку в толпе, и крокодилы тебя не съедят», — гласит африканская поговорка. В современной африканской деловой культуре принцип общинности проявляется в значимости личных отношений, в необходимости установления доверия между партнерами, прежде чем они перейдут к обсуждению вопросов бизнеса. Высоко ценится «качество» контакта и приемлемая неформальность отношений. Приветствуется вступительная часть переговоров, которая может определить (улучшить или перечеркнуть) все дальнейшие отношения: рассказ интересной или поучительной истории из жизни, шутка, демонстрация знания волнующих африканского собеседника проблем его страны или региона.

Принцип общинности как базис африканской культуры определяет особое отношение к старшим и необходимость понимания социальной иерархии в целом. Если в деловой культуре белого населения ЮАР принято, чтобы младшие первыми приветствовали старших, то среди чернокожего населения только старшие по возрасту могут быть инициаторами контакта. Традиционным для африканцев является уважение к старшим. Встречаясь с африканскими партнерами, необходимо отдать дань уважения старшим по возрасту участникам встречи, независимо от их статуса. В африканских обществах до сих пор, независимо от статуса и образования участников переговоров, пожилые люди являются истинными хранителями опыта и знаний, традиций и мудрости, к которым относятся с почтением и уважением [13, с. 22–25].

Африканская культура контекстно-зависимая, ориентированная на отношения, на контакт, на уважение и взаимное принятие. Даже прагматические интересы и выгоды могут отходить на второй план, если контакт не состоялся и отношения разрушены.

Существуют специфические черты делового этикета в странах АЮС. Так, при встрече деловых партнеров принято рукопожатие, и оно имеет свою специфику. Если в западной культуре сильное ру-

копожатие является признаком энергичности и деловитости, а слабое свидетельствует о неуверенности и сниженной энергетике, то в Африке несильное рукопожатие — признак особого уважения к партнеру, без давления и доминирования.

Итак, есть ли особенности в современной африканской деловой культуре? Да, безусловно, они есть [14, С. 497–501]. Однако, помимо констатации факта специфики деловой культуры, важно понимать корни, истоки этих характеристик, которые лежат в истории, культуре, традициях. Тем, кто хотел бы выстраивать отношения с африканскими партнерами, необходимо понимать, что улыбки и «открытость» собеседника могут быть обманчивыми. Неверный тон в отношениях может обернуться серьезной проблемой. Африка, пережившая годы колониальной зависимости, не прощает высокомерного, пренебрежительного отношения к себе. Люди очень чувствительны как к проявлениям внимания, так и пренебрежения. Вероятны болезненные отношения к признакам неуважения. Африканцы умеют распознавать тонкие невербальные сигналы, мгновенно считывая «расизм в глазах», как выразился один из наших экспертов. Это можно объяснить последствиями колониального прошлого. Нередко нам устраивают своего рода экзамен на наличие или отсутствие расизма, и результат этого экзамена непременно отразится на отношениях. В том числе на деловых контактах и договоренностях.

Столица Сенегала Дакар, как и многие другие африканские города, — это переплетение современности и вековых традиций. Так, совсем рядом с современным Университетом им. Шейха Анта Диопа (UCAD), находится рыбный рынок Дакара. Он открывается только вечером, когда уже стемнеет и когда рыбаки на лодках-долбленках из целого ствола дерева причаливают к берегу с уловом: осьминогами, дорадо, большими и маленькими креветками, сельдью и огромными тунцами. На этом рынке можно купить свежую рыбу, ее могут почистить и разделить, а могут пожарить на костре или на металлической решетке. Здесь, в темноте, господствуют разные отношения: деловые и серьезные — ведь для рыбака ловля и продажа рыбы — это бизнес, единственный способ выжить, прокормить семью, дело всей его жизни — так жил его дед, его отец, а теперь и он, и так будет во все времена. А также отношения игровые, провокационные, карнавные. Одна немолодая чернокожая женщина разыграла целый спектакль перед нами — тремя белыми людьми

ми, заглянувшими в этот мир просто так, из любопытства. Размахивая огромным ножом для разделки рыбы, в надетом по-пиратски платке, она пугала нас, чужаков, людей иной культуры, исполняя танец с быстрыми, резкими, ритмичными движениями. Она внимательно наблюдала за нашей реакцией: испугаемся? Обидимся? Разозлимся? Поймем ли мы ее? Воспримем ее танец как шутку или как акт агрессии? Проявим ответную агрессию? Это была своеобразная инициация, экзамен на межкультурную сензитивность, на способность к межкультурным отношениям, на готовность к контакту, к пониманию и принятию ее культуры, призыв к диалогу. Этот экзамен мы выдержали.

Список источников

1. Льюис Р. Д. Деловые культуры в международном бизнесе. От столкновения к взаимопониманию. М.: Дело, 1999. 439 с.
2. Харитонова Е. В. Российский бизнес на африканском континенте: диалог в условиях мультикультурализма // Диалог культур в условиях глобализации. XII Международные Лихачевские научные чтения. 17–18 мая 2012 г. Т. 1: Доклады. СПб.: СПбГУП, 2012. С. 442–444.
3. Naipaul V. S. Our Universal Civilization (unedited transcript). The 1990 Wriston Lecture, The Manhattan Institute, New York Review of Books, 30 October 1990. URL: <https://goo.su/zfa12c> (дата обращения 12.03.2025).
4. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. М.: АСТ, 2003. 603 с.
5. Мосейко А. Н., Харитонова Е. В. Деловые культуры в российско-африканских отношениях (ценностно-смысловые аспекты) // Азия и Африка сегодня. 2017. Вып. 11. С. 45–49.
6. Бернстайн Э. Глобализация, культура и развитие. Может ли ЮАР быть не просто придатком Запада, а чем-то большим? // Многоликая глобализация: культурное разнообразие в современном мире / под ред. П. Бергера и С. Хантингтона; пер. с англ. В. В. Сапова. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 201–266.
7. Ярская В. Н. Время в эволюции культуры. Философские очерки. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1989. 149 с.
8. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987. 311 с.
9. Бондаренко Д. М. Пространственно-временная «система координат» жителей древнего Бенина (Западная Африка) // Пространство и время в архаических и традиционных культурах. М.: Институт Африки РАН, 1996. С. 65–88.
10. Гутарева Н. Ю., Виноградов Н. В. Проблемы межкультурной коммуникации в современном социуме // Молодой ученый. 2015. № 9 (89). С. 1274–1276.
11. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 61–272.
12. Мосейко А. Н., Харитонова Е. В. Постколониальная Африка южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. М.: ИАФР РАН, 2024. 475 с.
13. Усачева В. В., Харитонова Е. В. Деловая культура Африки: традиции, общинность и влияние колониализма // Legal Insight. 2025. № 03 (139). С. 22–25.
14. Харитонова Е. В. Деловые культуры в российско-африканских отношениях: ценностно-смысловые аспекты // Диалог культур: ценности, смыслы, коммуникации: XIII Международные Лихачевские научные чтения, 16–17 мая 2013 г. СПб.: СПбГУП, 2013. С. 497–501.

References

1. Lewis, R. (1999), *Delovye kultury v mezhdunarodnom biznese. Ot stolknoveniia k vzaimoponimaniyu* [Business cultures in international business. From a collision to mutual understanding (When Cultures Collide Managing successfully across cultures)], Delo, Moscow, Russia.
2. Haritonova, E. V. (2012), “Russian business on the African continent: dialogue in the context of multiculturalism”, *Dialog kultur v usloviyakh globalizatsii. XII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya* [Dialogue of cultures in the context of globalization. XII International Likhachev Scientific Readings], no. I: Reports, St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia, pp. 442–444.
3. Naipaul, V. S. (1990) “Our Universal Civilization (unedited transcript). The 1990 Wriston Lecture, The Manhattan Institute, New York Review of Books, 30 October 1990”, available at: <https://goo.su/zfa12c> (accessed 16 March 2025).
4. Hantington, S. (2003), *Stolknovenie civilizacij* [The Clash of Civilizations], Translated by

- T. Velimeeva and Yu. Novikova, AST, Moscow, Russia.
5. Moseyko, A. N., and Haritonova, E.V. (2017), “Business cultures in Russian-African relations (value and semantic aspects)”, *Aziya i Afrika segodnya* [Asia and Africa today], vol. 11, pp. 45–49.
 6. Bernstajn, E. (2004), “Globalization, culture and development. Can South Africa be not just an appendage of the West, but something more?”, *Mnogolikaya globalizaciya: kul'turnoe raznoobrazie v sovremennom mire* [Multifaceted globalization: cultural diversity in the modern world], edited by P. Berger and S. Huntington, translated by V. V. Sapov, Aspect Press, Moscow, Russia, pp. 201–266.
 7. Yarskaya, V. N. (1989), *Vremya v evolyucii kul'tury. Filosofskie ocherki* [Time in the evolution of culture. Philosophical essays], Saratov University Press, Saratov, Russia.
 8. Eliade, M. (1987), *Kosmos i istoriya* [Space and history], Progress, Moscow, Russia.
 9. Bondarenko, D. M. (1996), “The spatial and temporal «coordinate system» of the inhabitants of ancient Benin (West Africa)”, *Prostranstvo i vremya v arhaicheskikh i tradicionnykh kulturah* [Space and time in archaic and traditional cultures], Izdatel'stvo Instituta Afriki RAN, Moscow, Russia, pp. 65–88.
 10. Gutareva, N. Yu., and Vinogradov, N. V. (2015), “Problems of intercultural communication in modern society”, *Molodoj uchenyj* [Young scientist], vol. 9 (89), pp. 1274–1276.
 11. Veber, M. (1990), “Protestant ethics and the «Spirit» of Capitalism”, *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works], Progress, Moscow, Russia.
 12. Moseyko, A. N., and Haritonova, E. V. (2024), *Postkolonialnaya Afrika yuzhnee Sahary. Voprosy gumanitarnogo znaniya* [Postcolonial sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge], Izdatelstvo instituta Afriki Rossijskoj akademii nauk, Moscow, Russia.
 13. Usacheva, V. V., and Haritonova, E. V. (2025), “Africa's Business Culture: Traditions, Community, and the impact of colonialism”, *Legal Insight*, vol. 03 (139), pp. 22–25.
 14. Haritonova, E. V. (2013), “Business Cultures in Russian-African relations: value and semantic aspects”, *Dialog kultur: cennosti, smysly, kommunikacii, XIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya* [Dialogue of cultures in the context of globalization. XII International Likhachev Scientific readings], St. Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Saint Petersburg, Russia, pp. 497–501.

Информация об авторе

Харитоновна Е. В. — кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра цивилизационных и региональных исследований

Information about the author

Kharitonova E. V. — Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor, Senior Researcher at the Center for Civilizational and Regional Studies

Статья поступила в редакцию 17.03.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 17.03.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025