



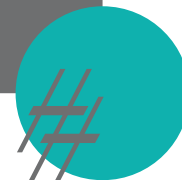
Нижегородская  
государственная  
консерватория  
им. М. И. Глинки

Му-  
зы-

ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА

каль-  
ное

№ 1 (14) 2021



### Музыкальное образование Китая: история и современность

*Ван Цзе.* Методическое обеспечение школьного музыкального образования в Китае в годы антияпонской войны (1937–1945)..... 2

*Чжоу Ицюнь.* Система тестирования как форма саксофонного образования в Китае в контексте мировых практик ..... 5

*Жэнь Синьянь.* Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами ..... 9

*Мачугин А. Е., Голошумова Г. С., Ли Сяосяо.* Интегральная характеристика системы социокультурной адаптации иностранных студентов..... 12

### Биография как предмет междисциплинарного исследования

*Долгова Н. Б.* Биография как олицетворение культуры эпохи (симптомы методологии)..... 15

*Булычева Е. И.* Тамара де Лемпицка: биография между мифом и реальностью ..... 18

*Лу Луин.* Марио Пачи (Мэй Байчи) — дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942)..... 23

*Скрипников К. И.* Творческий путь красноярской оперной певицы Светланы Ефремовой..... 28

### Мировое музыкальное пространство: наблюдения и открытия

*Трегулова Н. П.* Образ Александра Невского в светской и духовной музыке России ..... 31

*Васенина С. А.* Первые опыты звукозаписи сочинений С. В. Рахманинова (механическое фортепиано как феномен)..... 35

*Платонова О. А.* Волны Мартено в фильме «Конец Света» Абея Ганса с музыкой Артюра Онеггера: к вопросу о предпосылках ..... 39

*Чэнь Яньшунь.* Традиционные народные обряды китайской провинции Ганьсу ..... 43

*Ню Цзюньи.* Песенный жанр сяодяо китайской провинции Хэнань..... 46

### Гуманитарные науки в системе музыкального образования

*Шумакова О. Н.* К проблеме сохранения исторической правды и противодействия распространению фейков..... 49

*Научный журнал*

*Издается с ноября 2015 года.*

*Выходит 1 раз в полугодие.*

Учредитель и издатель:

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций — свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-65183 от 28 марта 2016 года.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (договор № 38-02/2016 от 05.02.2016).

#### Главный редактор

Е. В. Приданова

#### Заместитель главного редактора

Я. Ю. Сорокина

#### Редакционная коллегия

А. М. Меркулов

А. Куртев (Болгария)

Му Цюаньжи (КНР)

О. П. Сайгушкина

Т. Я. Железнова

О. М. Зароднюк

Т. Р. Бочкова

Т. Е. Щикунова

А. А. Евдокимова

О. А. Воробьева

И. А. Юсупова

Б. В. Косяченко

Е. В. Артемьева

*Компьютерная верстка А. С. Платонова*

*Дизайн обложки В. А. Музыченко*

*Корректор Л. А. Зелексон*

Подписано в печать 30.06.2021.

Дата выхода в свет 30.06.2021.

Формат 60\*84/8. Усл. печ. л. 6.51.

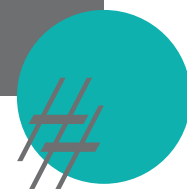
Тираж 100 экз. Заказ № 275.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»  
603950, Нижний Новгород, ГСП-30,  
ул. Пискунова, д. 40.

[www.nnovecons.ru](http://www.nnovecons.ru)

Свободная цена

**Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в публикациях, редакция ответственности не несет.**



## Методическое обеспечение школьного музыкального образования в Китае в годы антияпонской войны (1937–1945)

УДК 78.075

© Ван Цзе, 2021

*Преподаватель Нанкинского педагогического университета (Нанкин, Китай), аспирантка кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия)*  
E-mail: 451443576@qq.com

2

*Статья посвящена проблемам методического обеспечения музыкального образования в системе начального и среднего образования в Китае в период антияпонской войны 1937–1945 годов в городе Чунцин. Определены основные задачи, поставленные государством перед учителями, дан обзор творческой деятельности педагогов Фэн Цзыкая, Жуань Бэйиня, У Мнэнфэя, Ша Мэя, Чжан Динхэ, обозначена специфика музыкального образования этого времени.*

**Ключевые слова:**

*китайская педагогика, антияпонская война, Фэн Цзыкай, Жуань Бэйин, У Мнэнфэй, Ша Мэй, Чжан Динхэ*

В музыкальной педагогике Китая одним из сложных периодов было время антияпонской войны 1937–1945 годов. Война стала серьезным вызовом, проверкой на жизнеспособность всей системы государства. Потребовалась мобилизация всех ресурсов, даже напрямую не связанных с организацией и сопровождением военных действий.

Музыкальное образование было интегрировано в систему

общего образования, но тем не менее имело важное значение для власти страны. Правительство видело в музыке большой потенциал в проведении масштабной агитационной работы. В многомиллионном государстве с бедным населением и общим низким уровнем грамотности песенное творчество, особенно хоровое, должно было сплотить людей, настроить на победу. И, что немаловажно, это не требовало больших финансовых затрат, специальных инструментов или большого количества времени на обучение. Самая большая сложность была в подготовке учителей и составлении для них разнообразных методических материалов, определяющих характер и направление работы с населением разного возраста.

Город Чунцин во время антияпонской войны был временной столицей Китая. Выгодное географическое положение региона делало его менее уязвимым в случае атаки неприятеля. В Чунцин были эвакуированы правительственные учреждения, промышленные предприятия, учреждения культуры, образовательные организации, специалисты разных сфер. Став, по праву главного города государства, законодателем значимых политических решений, Чунцин определял и стратегию развития музыкального образования в Китае.

Главной задачей, поставленной правительством перед педагогами Китая, было составление пособий для обучения музыке в начальной и средней школе, учитывающих ситуацию воен-

ного времени. Анализ состояния и характера развития учебной литературы этого времени поможет понять особенности музыкального образования тех лет, определить роль школы в политической жизни страны.

В феврале 1938 года Министерство образования Китая издало указ: из учебного плана рекомендовалось исключить теорию музыки, но увеличить часы на ансамблевое пение, в обучении использовать военные песни или произведения патриотического характера. Нам удалось найти 45 учебных пособий. Из них 34 (75% от общего количества) являлись песенными сборниками. В 12 (35%) — в названии фигурировали такие слова, как «антияпонские», «военные» и «песни спасения». Приведенная статистика подтверждает, что рекомендации Министерства образования Правительства Гоминьдан выполнялись. Каждое пособие, даже нотные сборники, сопровождалось введением и заключением: авторы поясняли цель, актуальность и методологию их работ, описывали процесс создания текста.

После эвакуации в Чунцин Министерства образования Правительства Гоминьдан в 1938 году вопросы музыкального образования были переданы Комитету музыкального образования. Его полномочия были расширены, в числе выполняемых Комитетом задач — осуществление отбора, систематизации и публикации необходимого учебного материала.

В конце 1938 года в ходе регулярных совещаний сформули-

рованы требования по составлению музыкальных пособий:

1) выбирать песни из педагогического репертуара для начальных и средних классов школ, составленного Министерством образования (выпускаемые издательствами «Чжэнчжун», «Шану», «Чжунхуагэ» и другими);

2) отбирать песенный материал, согласно требованиям учебной программы начальных и средних классов по предмету «Музыка», утвержденной правительством;

3) использовать материал, связанный с антияпонской войной [3, 68–69].

Довольно скоро возникла объективная проблема с транспортировкой утвержденной властью учебной литературы. Особенно остро эта ситуация встала в начале войны и в регионах, где велись боевые действия или близких к фронту: в большинстве учебных заведений требуемых материалов не было в наличии, доставить их в школы было довольно сложно. Многие учебные заведения использовали рукописные варианты данных пособий или брали схожую информацию из других книг. Учителям даже разрешалось сочинять песни самостоятельно, главное, чтобы они имели простую мелодию и тексты патриотического содержания.

К 1942 году накопилось довольно много сочиненных учителями патриотических песен или переложений. Министерство образования в журнале «Руководство Гоминьдан» призывало всю страну собирать необходимые песни для школьного образования, чтобы выбрать лучшие и ввести их в образовательный процесс по всей стране. Министерством были определены требования к песням. Все сочинения, входившие в репертуар, должны были осно-

вываться на красивой мелодии, приятной на слух и простой для интонирования, тексты — быть легкими для восприятия и соответствующими интересам детей разного возраста. В сочинениях требовалось воспевать подвиги героев, семейные ценности, утверждать значимость спорта и здорового образа жизни, рассказывать о географии и истории Китая [2]. Собранные тексты публиковались отдельными сборниками или печатались как приложения к журналам.

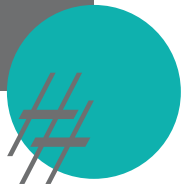
Помимо сборников коллективного авторства, изданных под грифом Министерства образования, существовали авторские пособия. Многие из них принадлежали известным музыкальным педагогам и деятелям культуры, которые составляли их, исходя из своих представлений о музыке и педагогического опыта, что также существенно восполнило «дефицит пособий» и недостаток музыкальных пособий для школ. Назовем имена некоторых выдающихся педагогов, определявших образовательный процесс в эти годы.

Жуань Бэйин (1906–1987) вместе с беженцами прибыл в Чунцин и начал работать преподавателем творческих дисциплин в средней частной школе. Он утверждал, что музыка — это мирное оружие, а песни способны дать ученикам пример правильного нравственного поведения. Жуань Бэйин организовал школьный хор, который активно участвовал в городских мероприятиях и вокальных конкурсах, выступал с концертами при Центральном телевидении Китая. Жуань Бэйин опубликовал несколько нотных сборников с собственными военно-патриотическими сочинениями: в 1944 году трехтомник «Рассвет», в 1945 году — «Сборник песен для старшей ступени средней школы». Ноты вышли большим

тиражом и получили признание коллег и популярность в Китае.

У Мнэнфэй (1893–1979) — известный педагог, композитор, музыковед и музыкальный критик. Совместно с другим известным музыкальным деятелем Фэн Цзыкаем и другими китайскими композиторами создал педагогическую школу искусств в Шанхае, где прошли обучение большое количество музыкальных педагогов. У Мнэнфэй был автором музыкальных пособий для начальных и средних классов школ, которые были утверждены правительством как образцовые и использовались в образовательном процессе по всей стране [3]. В работах У Мнэнфэй содержались систематизированные сведения по музыкальной теории, инструментоведению, гармонии, а также методические рекомендации для учителей. Он подчеркивал, что цель музыкального образования не только научить тем или иным навыкам, но и развить эстетический вкус, нравственность.

Чжан Динхэ (1916–2011) — сын известного педагога Чжан Цзию. Чжан Динхэ начал сочинять музыку уже в возрасте 12 лет. Во время антияпонской войны он совмещал работу в сообществе «Образование» при Министерстве образования и в Агитационной бригаде, сочиняя музыку и работая над аранжировками популярных патриотических произведений, готовил музыкальные тексты к публикации. Он выпустил три издания под общим названием «Сборник патриотических песен». Этот труд был адресован для начальных и средних классов школ и хоровых коллективов. Чжан Динхэ вел активную просветительскую работу. С августа 1941 года он работал ведущим авторских музыкальных телевизионных программ на Центральной телерадиостудии города Чун-



цин. Также музыкант руководил народными коллективами, репетировал с песенными группами.

Помимо вышеперечисленных педагогов и композиторов, многие другие музыканты сочиняли песни и составляли педагогические сборники, которые впоследствии получили широкое распространение по всему Китаю. Во всех этих трудах отразилась вся любовь музыкантов к своей стране, желание помочь совершенствованию музыкального образования.

Музыкальные педагоги времен антияпонской войны, ис-

пользуя педагогический опыт, знания по теории музыки и композиции, сочиняли патриотические песни, которые активно исполнялись учащимися в годы антияпонской войны. Благодаря их работе была создана система музыкального патриотического воспитания, наиболее востребованная в тяжелое военное время, но не теряющая актуальности во все времена.

#### Литература

1. Государственная музыкальная профессиональная школа // Журнал Национальной музыкальной академии. 1939. № 59.
2. Министерство образования. Сбор песен Министерством образования для школьного обучения. Ежемесячник «Руководство Гоминьдан». 1940. 1 (12). 57 с.
3. Совет при Министерстве образования. Сборник указов Министерства образования. Чунцин: Чжэнчжун, 1939. 816 с.
4. У Мнэнфэй. Учебник музыкальной теории для средних классов. 4 изд. Шанхай: Каймин, 1934. 228 с.
5. Ша Мэй. Критический обзор современного песенного движения // Китайско-советская культура. 1934. № 5.

## Система тестирования как форма саксофонного образования в Китае в контексте мировых практик

УДК 788.5/.8; 7.071.5

© Чжоу Ицюнь, 2021

Аспирант кафедры истории музыки  
Нижегородской государственной  
консерватории  
им. М. И. Глинки  
Нижег. Новгород, Россия)  
E-mail: 19272287@qq.com

*В Китае система музыкального тестирования на определение уровня игры на музыкальном инструменте разрабатывалась более 30 лет, что привело к созданию достаточно устойчивой традиции. Эта система является дополнительной к профессиональному образованию и способствует повышению общего уровня владения инструментом. В статье предложена попытка осмыслить процесс развития саксофонного тестирования в Китае в сравнении с аналогичными европейскими и российскими образовательными практиками.*

**Ключевые слова:**

*саксофон, исполнительство, общественное обучение, система музыкального тестирования, учебные материалы для тестирования*

С началом периода реформ и открытости в 1978 году подготовка музыкантов в Китае осуществлялась в рамках так называемого общественно-общественного обучения, которое является специфическим феноменом китайской культуры. С точки зрения организации, оно относится к неинституциональному образованию, и по своей сути представляет собой род музыкального просветительства. Его компонентами можно счи-

тать частные уроки и систему тестирования. Термин «общественное обучение» принят в китайской научной литературе и обычно противопоставляется термину «профессиональное обучение». Соотношение этих двух типов обучения на начальном этапе крайне неравноценно: общественное обучение значительно преобладает над профессиональным.

Если профессиональное обучение характеризуется системностью, обязательностью и наличием регламентированных государством институций, то общественное можно условно разделить на три типа: государственные детские дворцы творчества, частные уроки и тестирование, организуемые консерваториями или правительством.

Важно то, что профессиональное образование и общественное обучение нацелены на разные группы населения. Общественное открыто для всех членов общества, всех возрастов и профессий, включая детей младшего возраста, подростков, взрослых и пожилых людей.

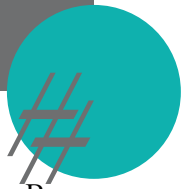
В целом, общественное обучение занимает срединное положение между семейным музыкальным образованием и профессиональным обучением. Общественное обучение заключается не только в отборе талантливых студентов, но и в повышении музыкальной грамотности нации. Оно представляет основу для изучения музыки вне школы, делает музыкальное образование доступным для всех.

Соответственно, критерии и методы оценки в этих двух

системах отличаются друг от друга. Профессиональное обучение является частью системы школьного образования, и оценка успеваемости происходит каждый семестр на экзаменах. Общественное обучение проводится более либерально, без единых стандартов учебной программы, а результаты обучения, как правило, оцениваются непосредственно учителем или проверяются с помощью системы тестирования [1, 25].

Сама система музыкального тестирования была заимствована из Европы. Так, впервые испытание на уровень подготовленности было проведено «унифицированной экзаменационной комиссией Королевской академии музыки» (Associated board of the Royal schools of music) в 1889 году [9, 1]. Затем оно распространилось из Великобритании в другие страны Европы, США, Азии [2, 80].

Согласно исследованию Дин И, «в 1987 году испытание впервые проведено в Гонконге; в 1988 — Шанхайская Ассоциация музыки начала организовывать тестирование; с 1990 года идею подхватило Общество пианистов в городе Ханчжоу; в 1991 году тестом занялась в Пекине Китайская Ассоциация музыкантов, в том же году тест начал проводиться в городе Нинбо; в 1992 году Центральная консерватория включилась в процесс тестирования <...> Сегодня тест проводится в общей сложности в 73 учреждениях, в восьми организациях провинциального уровня, ежегодно количество участников достигает нескольких сотен тысяч человек [2, 84].



Круг инструментов постепенно расширялся, и в 1997 году в КНР была создана система тестирования в области саксофонного исполнительства, первоначально организованная в Пекине совместно с Ассоциацией китайских музыкантов, Центральной консерваторией и Китайской консерваторией. С тех пор подобные независимые тесты ежегодно проводятся в ряде регионов различными музыкальными школами и Китайской ассоциацией музыкантов. При этом используется единый подход к оценке и подтверждению музыкального уровня участников на экзамене, что является важным способом проверки качества профессионального обучения и учебных достижений по саксофону. Наличие системы тестирования позволяет обеспечить стартовую площадку для студентов, которые готовятся к поступлению в консерваторию [8, 96].

Необходимо отметить, что Россия не включилась в данный процесс, поскольку в ней сложилась своя трехуровневая система подготовки профессиональных музыкантов (школа – училище – вуз), а также система дополнительного образования детей. Однако в связи с тем, что одной из задач системы тестирования в Китае является подготовка музыканта к поступлению в вуз, то интересно сравнить ее уровень с уровнем предпрофессиональной подготовки в России.

Рассмотрим подробнее содержательное наполнение программы теста, опираясь, прежде всего, на учебные пособия<sup>1</sup>, созданные с целью подготовки к тестированию (Британия, Китай), а также на российские учебно-методические материалы довузовского уровня подготовки.

Программа тестирования в Китае основана на опыте Вели-

кобритании и определяет уровень саксофонного мастерства китайских студентов: от базового до углубленного. Она также содержит, в основном, классический европейский репертуар, но здесь добавлены аранжировки китайских народных песен.

Если обратиться к анализу первого сборника для подготовки к тестированию, то можно увидеть, что он основан на базовых упражнениях. На каждом уровне обязательно исполнение мажорных и минорных гамм, а также этюдов и пьес. Порядок изучения тональностей основан на увеличении количества ключевых знаков. Гаммы исполняются целиком вверх и вниз и дополняются ладовыми упражнениями, построенными на различных интервалах и ритмических вариантах, кроме того, практикуются арпеджио. Каждая гамма исполняется в разных артикуляционных вариантах — *legato*, *non legato*, их комбинации, Принимая во внимание разные уровни исполнителей, материалы программы не включают такие игровые навыки, как альтиссимо, обертоны и т. д.

С началом XXI века некоторые консерватории и образовательные учреждения Китая создали свои собственные комиссии по тестированию, куда пригласили известных преподавателей-саксофонистов или исполнителей, а также привлекли их для создания собственных учебных пособий. Несмотря на то, что прошло достаточно много времени с момента издания первого пособия, требования, в целом, сохранились, за исключением того, что к девяти уровням добавился еще один. Об этом свидетельствует, в частности, официально утвержденные Министерством культуры и туризма КНР в 2021 году требования «Руководство по саксо-

фонному тестированию». В содержание теста входят три элемента: гаммы, этюды и пьесы. Помимо умения исполнить нотный текст, комиссия оценивает владение музыкантом штрихами (*legato*, *staccato* и т. д.) и динамическими оттенками (*crescendo* и *diminuendo*); качество интонирования и тембровых характеристик, технику дыхания, темп [6].

Поскольку система тестирования заимствована из Великобритании, можно обнаружить некоторые различия между китайскими и британскими тестами требованиями. Тест на определение уровня игры на саксофоне Королевской академии музыки Великобритании состоит из пяти разделов: основное упражнение, исполнение музыкального произведения, игра с листа, устный экзамен и теоретический экзамен.

В отличие от саксофонного теста в Китае, здесь присутствуют следующие задания, которые предполагают более высокий профессиональный уровень подготовки музыканта, не предусмотренный целями тестирования в Китае: игра с листа, устный экзамен, теоретический экзамен.

Игра с листа заключается в том, что экзаменуемый получает ноты неизвестного ему сочинения, в течение тридцати секунд может пробежать их глазами, а затем сыграть. Этот экзамен позволяет отразить степень реакции экзаменуемого на новый музыкальный материал и глубину его владения навыками чтения с листа.

Устный экзамен представляет собой слуховой анализ; пение одноголосных примеров, пение и определение на слух интервалов, аккордов, ритма и метра в соответствии с уровнем испытуемого.

Теоретический экзамен включает в себя базовые знания

теории музыки, анализа музыкальных произведений, законов композиции, истории музыки и пр. [2, 81].

Особенностью организации тестирования на духовых инструментах в Великобритании является наличие концертмейстера. Кроме того, кандидаты сдают тест не только по одному виду саксофона (альту), но и по сопрано, тенору или баритон-саксофону. Наконец, если в Китае репертуар ограничивается академической музыкой, то здесь участвуют музыканты, изучающие джазовый саксофон [12, 9].

Сравнивая систему тестов с дополнительным образованием в России, можно отметить, что существует много общего. Во-первых, это изучение инструктивного материала (гаммы, этюды) и художественного (пьесы, в том числе обработки народных песен). Во-вторых, это те уровни подготовки музыкантов, благодаря которым происходит развитие музыкально-творческих способностей начинающих исполнителей, выявление наиболее одаренных детей и подготовка их к дальнейшему поступлению в образовательные учреждения, реализующие образовательные программы в области искусств. Кроме того, происходит развитие интереса и любви к классической музыке и музыкальному творчеству; овладение основными исполнительскими навыками игры на саксофоне, позволяющими грамотно исполнять музыкальные произведения соло; развитие исполнительской техники как необходимого средства для реализации художественного замысла композитора; обучение навыкам самостоятельной работы с музыкальным материалом; формирование у наиболее одаренных выпускников осознанной мотивации к продолже-

нию профессионального обучения [3, 6].

Однако в отличие от российского образования на уровне детских музыкальных школ, можно увидеть существенные расхождения. Так, в программе обучения по специальной дисциплине в музыкальной школе содержится большее количество этюдов и пьес. При этом разработана последовательность их освоения по возрастному критерию и увеличению степени сложности, тогда как в тестах таких этапов нет.

В тесте по китайскому саксофону отсутствует ансамблевый репертуар, что, во-многом обусловлено различием целей музыкальной подготовки в этих двух системах: если в музыкальной школе подготовка учеников ведется с целью их дальнейшего профессионального развития, то тест предназначен не только для учеников, которые намерены заниматься музыкой, но и для детей или молодых людей, которые интересуются саксофоном, то есть существует в контексте общественного обучения. Поэтому план обучения в русской музыкальной школе направлен на развитие музыкальных способностей: слуха, памяти, ритма, эмоциональной сферы, музыкальности и артистизма; здесь ученики работают с концертмейстером, в то время как в системе тестирования концертмейстер не предусмотрен. Таким образом, минусом тестирования является слабая систематизация музыкального материала с дидактической точки зрения и отсутствие единой стратегии обучения.

С середины 1990-х годов появилась возможность учитывать результаты тестирования в Китае при прохождении «общенационального единого экзамена для поступления в университеты и колледжи» (Nationwide Unified

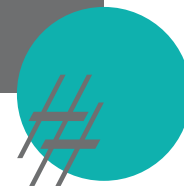
Examination for Admissions to General Universities and Colleges) и «Академического тестирования для младших школьников» (The Academic Test for the Junior High School Students) [7, 98].

Данное обстоятельство стимулировало энтузиазм китайской молодежи для обучения игре на саксофоне, а также способствовало общему повышению уровня саксофонного исполнительства. С 1997 года процесс освоения саксофона в Китае начал развиваться чрезвычайно быстро.

Если учесть, что в настоящее время начинает появляться тестирование по музыкально-теоретическим дисциплинам (сольфеджио, основы музыкальной теории и т. д.), то можно констатировать рост общей музыкальной подготовленности населения, а, следовательно, переход саксофонного тестирования из начальной стадии в период зрелости. Более того, саксофонисты готовы принять участие в аналогичных испытаниях за рубежом, чтобы получить там признание. В тестах принимает участие все большее число кандидатов, организация и управление тестированием постепенно переходят на нормативный уровень, все более и более очевидными становятся социальные последствия и дополнительные преимущества тестирования (рост профессионального уровня, дополнительные баллы для единых государственных экзаменов в учебных заведениях, учитываемых при поступлении в вуз, подтверждение собственного исполнительского уровня музыкантами-любителями) [2, 84].

Сравнив ситуацию в сфере преподавания саксофона в Великобритании и России, можно увидеть, что китайская система сыграла положительную роль как метод общественного обучения, нацеленный на огромное





население Китая. Однако, учитывая его функцию отбора студентов, которые хотят поступить в консерватории для профессионального обучения, все еще существует много недостатков.

Для их устранения, на наш взгляд, необходимо заменить фонограмму на живой аккомпанемент фортепиано, чтобы повысить его профессиональный характер и заложить основу для качественного музицирования. Российская система может быть полезна с точки зрения систематизации учебного материала в соответствии с возрастными категориями, а не только уровнями подготовленности. Было бы полезно учесть опыт английских саксофонистов и расширить спектр заданий и разнообразить произведения с точки зрения их стилевых особенностей.

#### Примечание

<sup>1</sup> По поручению экзаменационной комиссии Центральной консерватории первый в Китае учебник для тестирования в области саксофонного исполнительства был написан профессорами кларнета Центральной консерватории Ли Манлуном и Чжан Ву и назывался «Тестовые материалы по саксофону (любители): 1–9 уровни» (Пекин: Издательство народной музыки, 1997). К печатному изданию был приложен VCD, содержащий аудиозапись аккомпанемента. В 2006 году Китайской ассоциацией музыкантов были изданы учебные пособия, составленные саксофонистами военного оркестра Гао Цимин и Ван Цинцюань [10]. Через три года появляется новое пособие, авторами которого являются

Гао Цимин, Ван Цинцюань и Се Цзиньци [5]. В числе значимых методических материалов назовем также сборник, подготовленный Чжан Сяолу в 2014 году для Шанхайской консерватории [11].

#### Литература

1. Ван Чжунцуй. Исследование функции и значения музыкального образования в обществе // Музыкальное образование в Китае. 2016. № 12. С. 25–30.
2. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2020. 217 с.
3. Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты (саксофон)». Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей детская музыкальная школа № 1 им. В. И. Сафонова. Пятигорск, 2013.
4. Образовательная программа дополнительного образования детей «САКСОФОН» для учащихся 1–7, 1–5 классов. Составлена на основе примерной образовательной программы по предмету «Музыкальный инструмент» — саксофон (авторы: М. К. Шапошникова, А. И. Фролов, Н. А. Веселый, 1988 г.)
5. Общий национальный учебник Китайской консерватории по тестированию на уровень социального искусства: саксофон // Baidu: энциклопедия. URL: 中国音乐学院社会艺术水平考级全国通用教材: 萨克斯\_百度百科 (baidu.com) (дата обращения: 03.06.2019).
6. Руководство по подаче заявления теста по саксофону 2021 года. URL: <http://www.artexamcn.com> (дата обращения: 27.11.2019).
7. Тан Цзэчжэн. Размышления о системе тестирования по саксофону учащихся начальной и средней школы // Северная музыка. 2020. № 22. С. 97–99.
8. Хэ Яньпин. Сравнение британского королевского музыкального теста (ABRSM) и китайского музыкального теста // Музыкальное образование в Китае. 2018. № 008. С. 96–97.
9. Чжан Инхао. Размышления о социальном любительском музыкальном тесте на уровень: реферат магистра музыковедения. Нанкинский университет, 2007. 31 с.
10. Гао Цимин, Ван Цинцюань, Се Цзиньци. Общениональный учебник Китайской консерватории по тестированию: саксофон 1–7. Пекин: Китайское молодежное изд-во, 2009. 155 с.
11. Чжан Сяолу. Сборник заданий для тестирования по саксофону: уровни 1–10. Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2013. 271 с.
12. ABRSM WOODWIND GRADES: requirements and information. С. 38. URL: [https://gb.abrsm.org/media/62989/sax\\_-\\_all\\_grades.pdf](https://gb.abrsm.org/media/62989/sax_-_all_grades.pdf) (дата обращения: 03.09.2018).

## Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи и ее связь с зарубежными педагогическими системами

УДК 78.07

© Жэнь Синьянь, 2021

*Аспирантка кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия)*  
E-mail: 1251948960@qq.com

*Статья посвящена деятельности профессора Линь Яоцзи, чья педагогическая система сформировалась в диалоге различных методических установок, принятых в Китае и за рубежом. На примере концепции Линь Яоцзи автор рассматривает специфические особенности обучения игре на скрипке в Китае.*

**Ключевые слова:**

*Линь Яоцзи, китайская скрипичная школа, методика обучения игре на скрипке*

Путь, который прошла китайская скрипичная педагогика в XX веке, — это время пассивного и активного изучения педагогического опыта западных стран, Японии и Советского Союза. Большинство будущих преподавателей скрипичной игры в Китае в пятидесятые годы обучались за рубежом, а учебники, изданные в КНР во второй половине прошлого столетия, — переводные пособия, созданные педагогами-представителями европейских, российских и американских школ. Такие, например, как: Карл Флеш «Гаммы и арпеджио для скрипки» [8]; Якоб Донт «24 этюда и каприса» [4]; Рудольф Крейцер «42 скрипичных этюда» [5]; Франц Вольфарт «60 скрипичных этюдов» [2] и другие.

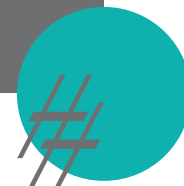
Это говорит об их непосредственном воздействии на китайских педагогов. Наибольшее влияние на Линь Яоцзи оказали традиции советской школы, воспринятые им в классе профессора Ю. И. Янкелевича, поэтому мы можем почувствовать стиль и особенности русской школы в преподавании Линь Яоцзи. После возвращения в Китай он продолжал изучать передовые методы преподавания, постоянно совершенствуя и обновляя собственные. В частности, Линь Яоцзи объединил свой собственный опыт обучения с некоторыми общими законами окружающей природы и жизни — и сочетал их с философскими мыслями и с особенностями китайского жизненного уклада. Культурный фон и языковые особенности Фабианской школы, а также опыт преподавания в Фабианской школе и Русской советской школе, позволили ему сформировать свою собственную целостную систему скрипичного образования. Выявить как специфические черты, так и нити преемственности между ними становится возможным при сопоставлении методических взглядов китайского педагога с положениями ведущих скрипичных школ Запада.

Линь Яоцзи (1937–2009) — профессор по классу скрипки, всемирно известный музыкальный педагог, внесший большой вклад в скрипичное образование в Китае. Долгое время Линь Яоцзи возглавлял Секцию обучения игре на скрипке в Центральной консерватории Пекина. Профессора Линь

Яоцзи часто приглашали к работе в жюри крупных международных конкурсов скрипачей. Кроме того, он регулярно ездил в Гонконг, Корею, США и многие европейские страны для проведения мастер-классов. Его книга «Сборник академических лекций по скрипке Линь Яоцзи» посвящена его педагогическому и исследовательскому опыту, которым он делится со своими коллегами и учениками.

Профессор Линь Яоцзи принимал активное участие в событиях международного культурного обмена, был почетным председателем Американской ассоциации любителей струнных инструментов. Его деятельность была высоко оценена государством. Профессор Линь Яоцзи был удостоен звания национального эксперта 1993 года за выдающийся вклад в скрипичное образование в Китае, получил «Национальную особую награду за выдающиеся педагогические достижения», а также неоднократно награждался Министерством культуры Китая.

Музыкально-педагогическая концепция Линь Яоцзи представляет собой развернутую систему. В ней большую роль играет обретение логических взаимосвязей между художественными и техническими аспектами инструментальной игры, равновесия между силой и инерционностью в игровом процессе, движением и статикой, гармоничного соотношения интеллектуального и чувственного начал в исполнении. Особое внимание профессор уделяет не только развитию специфических технических навыков



как правой, так и левой руки, но и совершенствованию музыкального слуха, а также формированию у скрипача навыков художественной интерпретации. Линь Яоцзи считал, что музыка призвана выражать чувства, эмоции, внутренние переживания человека. По его мнению, ученики должны понять, пережить произведение, поэтому он часто просил студентов сначала с помощью пения выразить эмоциональные оттенки изучаемой музыки и лишь потом играть то, что поняли и пережили, сохраняя состояние «внутреннего пения».

Серьезное влияние на становление методической системы Линь Яоцзи оказали уроки его учителя Ма Сыцуна. Ряд положений Линь Яоцзи говорит о большом влиянии на его педагогическое мышление положений советской школы, наследником которой он являлся, обучаясь в Московской консерватории у профессора Юрия Янкелевича [9]. Например, сознательное планирование звучания (посредством «предслышания» и «предошущения»), дифференциация работы отдельных частей игрового аппарата и одновременно их координация в целостном исполнительском акте и другое. Большое внимание Линь Яоцзи уделял методическим положениям других ведущих советских профессоров-скрипачей: Л. Ауэра [1], К. Мостраса [6], В. Григорьева [3].

Особенность обучения игре на скрипке Линя Яоцзи состоит в нахождении баланса в различных игровых ситуациях, в разработке независимости каждого пальца в действиях левой руки, в учете различных физиологических возможностей разных пальцев. Наиболее пристальное внимание Линь Яоцзи уделял развитию тонкости ощущений

в пальцевых движениях правой руки, предварительной подготовке к звукоизвлечению, к выверенному распределению смычка. Большое внимание Линь Яоцзи уделял психологическому состоянию в игре: сценическое волнение объяснял отсутствием веры в себя, особенностями темперамента, эгоцентричным восприятием, отсутствием концертной практики.

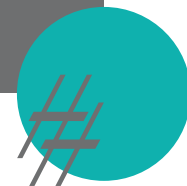
Методика профессора Линя оказала влияние на дальнейшее развитие китайской скрипичной школы. В частности, она нашла последовательное воплощение в классе профессора Ю. Лина и др.

Обобщение опыта крупных китайских педагогов скрипичной игры, которое нашло свое отражение в исследованиях Ян Баочжи [17; 18], Ван Чжэнья [13], Вэнь Чаоюй [10], Чжао Хунвэй [11], Линь Лэй Ли и Хуашэн [12], Ван Юйхэ [14], Ву Вэнди [15], Фэн Сяои [16], Му Цюанчжи [7], позволяет сделать вывод, что этот опыт основывается на лучших достижениях западноевропейской музыкальной педагогики и на опыте лучших педагогов-скрипачей Советского Союза. Но в то же время китайские профессора скрипки, в том числе и Линь Яоцзи, привнесли в скрипичную педагогику много нового, вытекающего из особенностей китайского национального мышления и характера. Транслируемые ими идеи не только дают возможность представить направленность методов, но и являются ключом к пониманию специфики современной китайской скрипичной педагогики.

#### Литература

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965. 272 с.
2. Вольфарт Ф. 60 скрипичных этюдов // Вольфарт Франц. Ор. 45. / под ред. Ван Чжэньшаня. Пекин: Изд-во Народной Музыки, 1999.
3. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006. 256 с.
4. Донт Я. 24 этюда и каприса. Пекин: Изд-во Народной Музыки, 1996.
5. Крейцер Р. 42 скрипичных этюда. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2011.
6. Мострас К. Г. Динамика в скрипичном искусстве. М.: Музгиз, 1956. 57 с.
7. Му Цюанчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2018. 205 с.
8. Флеш К. Гаммы и арпеджио для скрипки. Пекин: Изд-во Народной Музыки, 2009.
9. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Постскриптум, 1993.
10. 文朝昱《关于中国当代小提琴教育家教学法的对比与研究》2019年 (Вэнь Чаоюй. Сравнение и исследование методов преподавания современных китайских преподавателей игры на скрипке. Сиань: Сианьская консерватория, 2019).
11. 小演奏家杂志 -- 赵宏伟《让爱在音乐中蔓延 -- 林耀基》2008年10期28-29页 (Чжао Хунвэй. Пусть любовь распространяется в музыке — Лин Яоцзи // Журнал молодых исполнителей. 2008. № 10. С. 28–29).
12. 林蕾 李华盛《为了追思的追思 -- 小提琴教育家林耀基》2010年03期20-26页 (Линь Лэй, Ли Хуашэн. Линь Яоцзи — педагог по игре на

- скрипке // Память о памяти. 2010. № 03. С. 20–26).
13. 王震亚《苏联专家在中央音乐学院》中央音乐学院学报 2010年04期3-6页. (Ван Чжэнья. Русские специалисты в Пекинской консерватории // Журнал Пекинской консерватории. 2010, № 4. С. 3–6).
14. 汪毓和 《关于马思聪经历中的一些史实问题》中央音乐学院学报 1988 年 105-108 页. (Ван Юйхэ. Некоторые исторические проблемы, касающиеся биографии Ма Сыцуня // Журнал Пекинской консерватории. 1988, № 2. С. 105–108).
15. 吴文迪《奥尔夫音乐教学法在小提琴集体课教学中的应用》上海音乐学院. 硕士论文 31 页 (Ву Вэнди. Использование педагогических принципов Л. Ауэра в практике групповых занятий со скрипачами. Магистерская диссертация. Шанхайская консерватория, 2016. 31 с.).
16. 冯晓怡《论启蒙教学中的四种小提琴教材的比较》硕士论文上海师范大学上海: 2015 年 88 页 (Фэн Сяои. Сравнение четырех учебников начального обучения на скрипке. Магистерская диссертация. Шанхай: Шанхайский педагогический университет, 2015. 88 с.)
17. 杨宝智《走中国特色小提琴教育之路 - 杰出的小提琴教育家林耀基》北京: 中央音乐学院学报 2009 年 113-120 页 (Ян Баочжи. Китайский путь скрипичной школы — в память о выдающемся педагоге Линь Яоцзи // Научный вестник Пекинской консерватории. 2009. С. 113–120).
18. 杨宝智《林耀基小提琴教学法精要》北京: 人民出版社 2004 年 68 页 (Ян Баочжи. Методика обучения на скрипке Линя Яоцзи. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. 68 с.).



## Интегральная характеристика системы социокультурной адаптации иностранных студентов

УДК 378

© *Мачугин Алексей Евгеньевич, 2021*  
 Заместитель директора Сходненской  
 детской школы искусств  
 (Москва, Россия)  
 E-mail: amachugin@bk.ru

© *Голощумова Галина Семеновна, 2021*  
 Доктор педагогических наук,  
 профессор кафедры эстрадно-  
 джазового искусства Института  
 изящных искусств Московского  
 педагогического государственного  
 университета (Москва, Россия)  
 E-mail: g-gs@mail.ru

© *Ли Сюсяо, 2021*  
 Аспирантка кафедры эстрадно-  
 джазового искусства Института  
 изящных искусств Московского  
 педагогического государственного  
 университета (Москва, Россия)  
 E-mail: 983418933@qq.com

*В статье рассматривается вопрос социализации иностранных студентов в высшей школе как процесс формирования жизненной перспективы, поиска социальной ориентации и осознания себя неотъемлемым элементом социального института. Особое внимание уделено вопросу интегральной системы при подготовке высококвалифицированных кадров, имеющих компетенции быстрой социокультурной адаптации к новым профессионально-трудовым условиям.*

**Ключевые слова:**  
 социализация, социокультурная адаптация, интегральная система социокультурной адаптации, интеграция индивида, социальная система, становление личности, высшая школа, иностранные студенты

Социализация — это «процесс интеграции индивида в социальную систему, вхождение в социальную среду через овладение ее социальными нормами, правилами и ценностями для своего успешного функционирования в обществе» [9]. Социализация представляет собой «совокупность всех социальных процессов», благодаря которым индивид усваивает определенную систему норм и ценностей, позволяющих ему функционировать в качестве полноценного члена общества [1].

Термин «социализация» происходит от латинского «socialis» — «общественный», и представляет собой «совокупность взаимосвязанных социокультурных процессов, которые направлены на усвоение и воспроизведение норм, ценностей, морали, необходимых для включения индивида в общественную жизнь и становления его как личности и субъекта социокультурного общения» [4, 3]. Ведь развитие индивида невозможно без социализации, а социализация невозможна без принятия общественного опыта, моральных правил и штампов поведения.

Социализация личности представляет собой «многомерный и многогранный процесс вхождения индивида в социальную среду», который предполагает «социальное познание», овладение навыками практической деятельности, и включает «совокупность социальных функций, ролей, норм, прав и обязанностей»; она изменяет и качественно преобразовывает самого человека, всесторон-

нее и гармонично его развивая [2].

Становление личности — это долгий путь, а факторы, влияющие на этот процесс, разнообразны и зависят не только от семейной наследственности [7]. Окончательное формирование характера личности, по мнению Э. Эриксона, происходит в «юношеском возрасте», когда желание «стать своим» и занять определенные позиции в окружающей среде, будь то учеба или работа, приводит к стадии интеграции. И если человека не приняли «таким, какой есть», он либо приспосабливается, внешне меняя свою индивидуальность, либо сохраняет уже сформировавшееся видение личности, удостаиваясь при этом даже враждебного отношения к себе.

А. В. Петровский считает, что «движущими факторами развития личности являются, прежде всего, его потребности». А потребности не просто требуют удовлетворения — как правило, они еще и растут, и заставляют человека искать наиболее продуктивные способы их удовлетворения.

Движущими факторами на профессиональном и социальном пути становления личности является высшая школа; как элемент образовательной системы, она способствует социокультурной адаптации студентов [10].

Социокультурная адаптация студентов, особенно первокурсников, вызывает трудности в вузах всех стран, ведь обучение в новом учебном заведении — это всегда стресс: новая социальная среда, более слож-

ные поставленные задачи, иной стиль педагогического взаимодействия, повышенные требования к результатам подготовки. Социализация студента в высшей школе является процессом формирования его жизненной перспективы, поиском его социальной ориентации и осознания себя «важным элементом социального института».

Социокультурная адаптация студентов в вузе представляет собой «совокупность социальных отношений», которые реализуются через «механизм межличностных отношений», что приводит к усвоению студентами общепринятых норм поведения в обществе и взглядов. Это происходит на неосознанном уровне, непринужденно, с использованием элементов «поведенческого запечатления, некритического восприятия господствующих общественных стереотипов» [8, 62].

Важную роль в процессе социокультурной адаптации иностранных студентов в высшей школе играет межличностный механизм взаимодействия, в котором важная и первостепенная роль принадлежит педагогу, в связи с чем особое значение приобретает «психологический механизм эмпатийного переноса во взаимодействии студента со значимыми для него людьми» [3, 10]. «Институциональный механизм» социокультурной адаптации играет огромную роль в социализации иностранного студента.

Несомненно, в каждой профессии есть свои определенные нюансы поведения и особенности построения отношений, и в связи с этим понятие «стилизованный социализация» подразумевает целый комплекс морально-психологических черт и поведенческих проявлений, ценностей и норм, которые свойственны представителям

данного профессионального социокультурного слоя; оно определяет стиль жизни, характерный для той профессиональной или социальной группы, в которой находится иностранный студент [7, 76].

«Рефлексивный механизм» социокультурной адаптации — это процесс «внутренней активизации», в котором студент принимает или отвергает те ценности, которые свойственны различным социальным группам и институтам: семья, друзья, сверстники. Таким образом, успешность социокультурной адаптации иностранного студента в высшей школе напрямую зависит от создания благоприятных условий для его личностного развития.

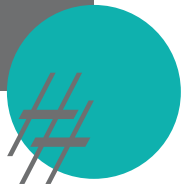
Процесс формирования индивидуальных личностных качеств студента предполагает активную познавательную деятельность, где «социализирующая роль высшего учебного заведения осуществляет процесс выбора направления вектора деятельности индивида на будущий социальный статус, обретение профессии и адаптацию к новой социокультурной среде» [6, 134].

На социокультурную адаптацию иностранного студента в конкретном вузе оказывают влияние как внутренние, так и внешние факторы. Внешние — это престижность учреждения, инфраструктура города и значимость выбранной специализации, что определяет отношение иностранного студента к образовательному учреждению, педагогическому составу и получаемому образованию, а также оказывает косвенное влияние на процесс социокультурной адаптации. К внутренним факторам можно отнести педагогический состав вуза, профессионализм, коммуникабельность и устойчиво-бла-

гоприятный социально-психологический климат учреждения.

Научно-технический прогресс, без сомнения, ведет к изменениям в образовательном процессе и системе социокультурной адаптации иностранных студентов в высшей школе: меняются элементы воспитания, появляются новые возможности для развития личности, творческого мышления и инициативных действий. В исследованиях социокультурных предпосылок адаптации иностранных студентов в высшей школе в современных стремительно меняющихся условиях появляются выводы о том, что «для успешного роста и развития в динамичном и мобильном образовательном пространстве, иностранный студент должен обладать не только устойчивым мировоззрением, но и четко ориентированным социально-нравственным убеждением» [5, 215].

В настоящее время в науке накоплен значительный потенциал для теоретических и прикладных аспектов социализации студентов, однако в научной литературе не дана интегральная характеристика системы социокультурной адаптации иностранных студентов, в том числе студентов из КНР; не разработана модель и не выявлены организационно-педагогические условия реализации данной модели. Социокультурная адаптация иностранных студентов к новой стране и новой образовательной среде должна стать неотъемлемой частью введения обучающихся в мир высшего профессионального образования России. Интегральная система социализации и социокультурной адаптации иностранных студентов в высшей школе нашей страны должна также обеспечить подготовку высококвалифицированных кадров, имеющих компетенции



быстрой социокультурной адаптации к новым профессионально-трудовым условиям.

#### Литература

1. *Андреева Г. М.* Социальная психология. М.: Аспект-Пресс, 2001. 384 с.
2. *Андреевкова Н. В.* Проблемы социализации личности // Социальные исследования. Вып. 3. М.: Наука, 1970. С. 38–53.
3. *Бородина Г. Н.* К вопросу о совершенствовании системы медицинского анатомического образования // Журнал анатомии и гистопатологии. 2017. № 5. С. 10–11.
4. *Гундарова О. П.* Система информационного обеспечения при изучении анатомии человека // Журнал анатомии и гистопатологии. 2017. № 5. С. 14.
5. *Карандеева А. М.* Значение самостоятельной работы студентов при изучении анатомии человека // Проблемы современной морфологии человека: сб. научных трудов, посвященный 90-летию кафедры анатомии ГЦО-ЛИФК и 85-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки РФ, члена корреспондента РАМН, профессора Б. А. Никитюка. 2018. С. 214–216.
6. *Кварацхелия А. Г.* Использование технических средств обучения при преподавании анатомии человека // Морфология. 2018. Т. 153. № 3. С. 134.
7. *Рубан Л. С.* Социализация в семье как начальный этап социализации молодежи // Молодежь. Семья. Общество / под общ. ред. Т. К. Ростовской. М.: Издательско-торговый дом «ПЕРСПЕКТИВА» 2019. С. 75–83.
8. *Сгибнева Н. В.* Особенности адаптации иностранных студентов в высшей медицинской школе // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Сер.: Педагогика, психология. 2016. № 2 (25). С. 60–64.
9. Социализация // Большой психологический словарь / сост. Б. Мещеряков, В. Зинченко. М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2004.
10. *Хизбуллина Р. Р.* Обучение в вузе как процесс социализации: методологический аспект // Молодой ученый. 2014. № 5 (64). С. 445–447. URL : <https://moluch.ru/archive/64/9832/> (дата обращения: 04.03.2021).

## Биография как олицетворение культуры эпохи (симптомы методологии)

УДК 130.2

© Долгова Нина Борисовна, 2021

Кандидат философских наук,  
профессор кафедры  
философии и эстетики  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижегород, Россия)  
E-mail: dolgova1931@yandex.ru

*Статья представляет собой философское эссе, в котором затрагиваются вопросы различных подходов к освещению биографии в преподавании. Автор выделяет некоторые методологические принципы, применяющиеся в составлении биографических описаний. На примере работ А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, Ф. Х. Кессиди, В. В. Соколова, А. Н. Чанышева, Н. В. Мотрошиловой, П. П. Гайденок и др. формулируются эталонные признаки биографии как научного труда, призванного адекватно оценить уникальность дара изучаемой выдающейся личности, сформулировать общечеловеческие ценности, способствовать более глубокому погружению студентов в культуру современной герою повествования эпохи.*

**Ключевые слова:**  
*биография, методология, личность, взаимосвязь культур, история, историзм*

Биография выдающегося музыканта, поэта, художника, философа, ученого — это история творчества в лицах — олицетворение. Именно поэтому обращение к жизни и творчеству личности должно быть тщательно продумано и осмыслено.

Надо понять значимость и неординарность выдающегося человека, сумевшего подняться над обстоятельствами, продиктованными особенностями эпохи, в которой он жил наряду с тысячами своих сограждан; определить, какие черты личности способствовали ее гениальной продуктивности несмотря на тех, которые «так злобно гнали его свободный смелый дар».

Как нам понять, что превратило Конфуция, Будду, Сократа, Пифагора в Учителя? Что делает человека Властителем дум?

Чем дальше мы уходим от прошлого, тем больший интерес они вызывают. Возможно, это происходит потому, что «лицом к лицу лица не увидеть», а может быть, и потому, что хотелось бы понять, как складывалась та культура, которая влияет на нас сейчас, и что мы обязаны сохранить в своих сердцах и делах, что передать другим, чтобы никогда не прерывалась не просто связь времен, а связь культур.

В наш век преклонения перед наукой считается естественным искать методологические основания и прибегать к систематизации (фактов), обобщению, анализу, учитывать принципы историзма и т. п. Вместе с тем необходимо избегать сциентизма, так как обращаясь к биографии, мы сталкиваемся с «массой случайных событий» объективного и субъективного порядка. Следовательно, надо учитывать не только особенности социально-гуманитарного знания. Именно в силу задач, которые мы перед собой ставим, важно акцентировать внимание

на том, что «объект» нашего изучения — значительно более интересный субъект, чем мы сами и многие из тех, кто проводил эту же работу. Мы сталкиваемся не просто с миром Иного, а с Личностью, сформированной обстоятельствами эпохи, цивилизации, особенностями той культуры — семьи, воспитания, образования, общения с другими. Этот человек оставил нам в наследство целый мир мыслей, чувств, эмоций, которые неподвластны анализу и синтезу, систематизации и т. п.

Это величайшее наследство, которое нам не принадлежит, но которым мы пытаемся воспользоваться просто потому, что живем позже. Но нам оставлено бремя ответственности сохранить значимость деятельности человека другого времени, передать интерес к ушедшим людям новым поколениям.

В биографическом исследовании личностей такого уровня, как Конфуций, Будда, Фалес, Пифагор, Сократ, важно учитывать опосредованность наших представлений. Современный биограф вынужден выстраивать их через призму других лиц, которые жили в иные времена, ставили другие цели, вносили свое понимание, свои умения сопереживать, сочувствовать. Для современного человека и Бэций, и Аврелий Августин — люди одного времени, так же, как Данте и Леонардо да Винчи. Он объединяет их понятием «эпоха», а для биографа эпоха распадается на временные периоды, особенности которых нельзя не учитывать, так как история жизни наполняется новыми смыслами





и историзм как метод осознается более объемно. Древние греки, по всей вероятности, были более последовательны, когда выбирали для изучения период наивысшего творческого развития — будь то политика, философа, поэта, врача — так называемый возраст акмэ.

Жизнедеятельность Личности можно сравнить с таинственным кристаллом. Тайна кристалла скрыта в глубине драгоценного камня. Только время — этот великий ювелир — обнаруживает всю его многогранную уникальность.

Задача исследователя заключается в бережно-любивом отношении к жизни и творчеству писателя, композитора, исполнителя, ученого, философа, в необходимости адекватно оценить уникальность дара, «прорвавшего» границы времен и эпох. У этих людей не могло и не может быть «клонов». Очень часто встречаются материалы, в которых историки философии, науки, искусства, обращаясь к биографии, исходят из особенностей своего времени, то есть идеологием, характеризующих их собственный угол зрения или увлечение определенной наукой. В качестве подобного примера можно привести работы З. Фрейда о Леонардо да Винчи. З. Фрейд пытался разгадать тайны гениальности Леонардо да Винчи средствами патопсихологии. С того времени психологический метод прочно вошел в гуманитарное знание. В этом смысле нельзя не согласиться с Э. Ю. Соловьевым, который в книге «Прошлое толкует нас», подчеркнул мысль, что мы, пытаясь использовать жизнь гения, раскрываем себя: свое мировоззрение, свои знания, свое мироощущение другого, свою нравственную установку.

Очень часто мы не осознаем тот груз ответственности перед

прошлым и будущим, который на нас возложен нашей совестью и нашей профессией. Как не осознаем, что люди, к которым мы обращаемся, знакомя их с биографиями музыкантов, ученых, поэтов, — это уже люди будущего, которые формируют свое «Я». У них есть свои представления, предпочтения, установки. Их сознание — не «чистая доска», и есть свои особенности восприятия и уже какие-то стереотипы.

Задача преподнесения биографии исторической Личности в преподавании — обогатить студентов знаниями заслуг героя и пониманием тех обстоятельств личной и общественной жизни, которые требовали всех ее сил на преодоление трудностей, мешавших осуществлению главной цели. Тогда ценности, которые мы хотели бы донести, приобретут характер общечеловеческих, позволяющих раскрыть суть взаимосвязи культур во времени и в пространстве. Единство и многообразие культур различных народов одной эпохи являются условием развития последующих эпох, именно поэтому погружение в биографию исторической личности способствует более глубокому пониманию этих связей.

Написание биографии требует использования целого арсенала средств, необходимых и для любой другой научной работы, в том числе предполагает сбор фактов. Однако факт здесь понимается иначе, чем в естественных науках. Так, если мы хотим понять жизнь и творчество А. С. Пушкина или А. П. Чехова, то надо использовать ту информацию, который они нам щедро оставили в виде переписки с издателями, записных книжек, заметок на полях рукописей и т. д.

Собрав факты, необходимо их проанализировать и система-

тизировать, а далее — использовать методы понимания текстов, в частности, герменевтический метод вживания (эмпатии). При этом необходимы знания по истории, понимание психологии общества.

Работа, которая может быть эталоном написания биографии, — книга Арсения Федоровича Лосева «Диоген Лаэртский — историк античной философии» [7]. Этот труд представляет несомненный интерес не только для историка философии, но и для историка литературы, музыки, живописи, культуры.

В работе А. Ф. Лосев противопоставил беллетристическому подходу методы истории философии. Анализ, который провел автор, позволяет ему утверждать: «Во всяком случае современный читатель Диогена Лаэртского после прочтения трактата, несомненно окунется в безбрежное море античной мысли и некоторое время подышит воздухом подлинной античной цивилизации. А требовать большего даже от самого серьезного античного трактата было бы антинаучно и антиисторично [7, 188].»

Вместе с тем, Лосев предлагает уже сложившиеся к 80-м годам XX века методы научного анализа историко-философской науки. И, прежде всего, он акцентирует внимание на отборе фактов, их анализе, следует принципу историзма и т. п.

Традиции историко-философской методологии развивают В. Ф. Асмус, Ф. Х. Кессиди, В. В. Соколов, А. Н. Чанышев, Н. В. Мотрошилова, П. П. Гайденко и многие другие.

Что же касается античных и более поздних традиций биографического описания, как средства существования самой философии, то здесь внимание всегда было приковано к фигуре

Сократа, так как его ученики и, прежде всего, Платон представили жизнь Сократа как собственно философскую проблему. Это был лучший способ апологии Сократа в глазах его современников и последующих поколений. Даже эпатаж ученика Антисфена Диогена, который днем ходил с зажженным фонарем и «искал Человека», были способом прославления Сократа.

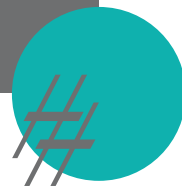
Большой интерес вызывает фигура Н. Макиавелли. Его работы и личность продолжают интересовать и литераторов, и историков, и политиков, и философов (Б. Рассел, А. К. Дживелегов, Ф. Х. Кессиди, Сомерсет Моэм). У этих авторов мы увидим весь спектр оценок и методов исследования: от литературных до исторических и философских.

Очень важно понимать, что объективность не должна становиться объективизмом, субъективность — субъективизмом,

историзм — историцизмом, психологизм — психологизацией и т. д. Как всякое исследование, биографическое в особенности, требует ответственности, глубокого заинтересованного изучения всех материалов. К сожалению, приходится согласиться с мыслью Джона Голсуорси, что всегда «время текло, а загадка бытия оставалась неразрешенной» [5, 685].

#### Литература

1. *Асмус В. Ф.* Сократ // История античной диалектики. М.: Мысль, 1972.
2. *Асмус В. Ф.* Диалектика Сократа // Философские науки. 1971. № 3.
3. *Асмус В. Ф.* История античной философии. М., 1965.
4. *Гайденко П. П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 472 с.
5. *Голсуорси Д.* Конец главы. Л.: Лениздат. 1960. 880 с.
6. *Кессиди Ф. Х.* Сократ. М.: Мысль, 1988. 220 с.
7. *Лосев А. Ф.* Диоген Лаэртский — историк античной философии. М.: Наука, 1981. 192 с.
8. История философии: Запад – Россия – Восток. Кн. 1. Философия древности и средневековья / под ред. Н. В. Мотрошиловой. М.: Греко-лат. кабинет Ю. А. Шичалина, 2000. 448 с.
9. *Орлов Е. Н., Литвинова Е. Ф., Краснов П., Антоновский Ю. М.* Сократ. Платон. Аристотель. Сенека. Бруно. СПб.: ЛИО Редактор, 1995. 326 с.
10. *Соловьев Э. Ю.* Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. М.: Политиздат, 1991. 432 с.
11. *Чаньшев А. Н.* История философии древнего мира. М.: Академический проект, 2005. 608 с.



## Тамара де Лемпицка: биография между мифом и реальностью

УДК 75.03

© Булычева Елена Ивановна, 2021

Кандидат философских наук,  
профессор кафедры  
философии и эстетики  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижний Новгород, Россия)  
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

18

*Возможно ли рассматривать творчество Тамары де Лемпицка в контексте истории русского искусства XX века? На этот вопрос достаточно сложно ответить, так как она приложила серьезные усилия к тому, чтобы трансформировать реальные обстоятельства своей жизни. Интерпретация собственной жизни как идеала сделала актуальными для художницы классические традиции, классические образы и классические пластические решения. Но атмосфера неустойчивости, краткотечности, столь характерная для времени Ар Деко, лишила ее возможности создавать композиции, исполненные той гармоничной ясности, которая так естественна в классике. Преодолевая «невыносимую легкость бытия», де Лемпицка творила свой миф.*

**Ключевые слова:**

*Тамара де Лемпицка, Ар Деко, художники русской эмиграции*

Тема обозначена как биография между мифом и реальностью. Почему избран именно такой ракурс рассмотрения?

Прежде всего, потому, что именно в сфере соприкосновения мифа и реальности при-



**Тамара де Лемпицка  
(урожденная Гурвич-Гурская;  
1898–1980)**

открывается возможность осветить некоторые вопросы, связанные с творчеством этой художницы. Во-первых, допустимо ли рассматривать ее творчество в контексте русского искусства XX века? Художница приложила серьезные усилия к тому, чтобы трансформировать реальные обстоятельства своей жизни и отречься от России. Согласно ее утверждениям, она родилась в Варшаве. Тамара Лемпицка — прекрасная полячка — так она сама себя позиционировала, добившись известности. Это было подхвачено и прессой. Польский журнал «Swiatowid», например, в марте 1928 года поместил материал о ней под заголовком «Польская художница в Париже: Тамара Лемпицка». Между тем, в Каталоге выставки Салона Независимых 1924 года (Париж), то есть тогда, когда она еще не склонна была исправлять свою биографию как место рождения был указан Санкт-Петербург. Кроме того, некоторые из ее биографов, такие как Фран-

ческа Марини, Джойа Мори [5; 6], упоминают о семейных документах, в которых в качестве места рождения Тамары фигурирует Москва. Так или иначе, очевидно одно: первые десятилетия жизни художницы и ее происхождение связаны с Россией. И, несмотря на предпринятые ею попытки дистанцироваться от России, русские корни в ее судьбе просматриваются. В частности, Андрей Владимирович Толстой пишет о ней в монографии «Художники русской эмиграции» [1, 362], да и устроители европейских выставок в 2000-х (о них будет сказано чуть позже) представляли ее как «белую русскую». Можно говорить, что отрицание связей с Россией — одна из важных тем личной мифологии Лемпицкой, хотя до конца связь эту уничтожить ей так и не удалось.

Проблема мифотворения актуальна в данном случае еще и потому, что имя де Лемпицка теснейшим образом связано с представлением о стиле Ар Деко 1920-х – 1930-х годов, а этому стилю, в его стремлении создавать прекрасную, чувственно воспринимаемую реальность, изначально свойственен мифологизм. По законам мифа сотворенная реальность должна быть не только достоверно переживаемой, но и утверждать высшие ценности общества, творящего этот миф. В Ар Деко происходит сакрализация красоты, которая воспринимается как ценность безусловная, перекликающаяся с представлениями о золотом веке античности. Но в то же время трагический опыт недавней войны и социальных потря-

сений накладывает свой отпечаток на понимание сущности красоты и на характер ее толкования. Если в предшествующем Ар Нуво, для которого столь же актуальным было стремление к абсолютизации красоты как основы творчества, господствует некое предчувствие грядущей катастрофы, то для Ар Деко катастрофа — состоявшийся кошмар, который нужно было во что бы то ни стало забыть, закрыв, как саркофагом, мифом о возможности другой — прекрасной реальности. Причем, для каждого выжившего. В центре общественного сознания оказывается частная жизнь отдельного человека, которая и творится как некий мифологический проект. Судьба и творчество художницы Тамары де Лемпицка и стала одной из версий такого мифо-арт-проекта. «Королева Ар Деко», «Икона Ар Деко» и другие подобные титулы, которыми критики награждали и награждают де Лемпицка — это есть вторая важная тема ее персональной мифологии.

А какова Реальность?

1911 год. Первая поездка в Италию и Францию. Знакомство с шедеврами классического искусства.

1914 год. С.-Петербург. Знакомство на маскараде с Тадеушем Лемпицким.

1916 год. С.-Петербург. Торжественное бракосочетание Тамары с Тадеушем Лемпицким. Рождение дочери Кизетты.

1918 год. С.-Петербург. Арест Тадеуша Лемпицкого. Бегство из России.

Даже дата рождения художницы точно неизвестна, Ф. Мрамори, например, упоминает 1898 и 1902 [4, 34]. Достоверно известно, что первые занятия Тамары живописью относятся к ранним юношеским годам. При поездке с бабушкой в Италию она начинает осваи-

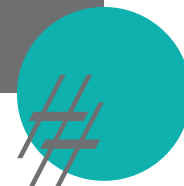
вать акварель. Сохранилось несколько юношеских работ, хотя в этот период она вряд ли мечтала о карьере художницы. Как не мечтала о ней в пору своего раннего и счастливого, как ей думалось, замужества. Как «белая» русская, чья семья бежала от революции, оставив позади обеспеченность и материальное благополучие, де Лемпицка оказалась среди первого поколения женщин, которые сделали себя и свою судьбу благодаря целеустремленности и силе характера. Нужно было выживать — и Тамара занялась делом, которое по ее предощущениям, должно было помочь ей встать на ноги, именно сейчас она вспомнит о своем юношеском живописном опыте.

В 1919 году она начинает посещать Академию де ла Гранд Шомьер (*Académie de la Grande Chaumière*), в которой и занятия, и работа с натурщиками не требовали оплаты. Здесь ее безусловным авторитетом становится Андре Лот. Он закладывает основы ее профессионального мастерства и, в некоторой степени, формирует ее художественные пристрастия. В частности, именно А. Лот прививает ей устойчивый интерес к творчеству Энгра и к рациональной выверенности в построении формы и композиции. Тогда еще просто Лемпицкая, Тамара стремится к профессиональному совершенству и много работает. Пройдя через увлечения различными художественными течениями начала XX века и усвоив их уроки, она обращается к классике. Важной вехой на этом пути становятся поездки в Италию, которые начинающая художница предпринимает в 1921, 1925 годах. Ее привлекает творчество итальянских художников XVI–XVII веков. Среди работ Т. Лемпицкой этого периода можно увидеть целый ряд

и живописных, и графических изображений, фрагментарно повторяющих шедевры итальянских мастеров прошлого, таких как Микеланджело, Л. Бернини и др.

Но особенно близким для нее окажется Я. Понтормо. Она пишет: «Наконец, мы во Флоренции, чтобы работать, чтобы изучать Понтормо, чтобы дышать воздухом великого итальянского искусства» [6, 31]. Сам выбор предпочтений уже во многом предопределяет становление своеобразного художественного почерка художницы, который и станет основой лучших работ де Лемпицка в стиле Ар Деко. Она будет творить свой художественный миф, опираясь на опыт предшественников, чье творчество так же отмечено с одной стороны - высоким статусом красоты, с другой – утратой чувства гармоничности мира. Художница тщательно осваивает изысканный излом пластического языка маньеризма, который позволит ей чуть позже особенно убедительно интерпретировать рафинированные и отстраненные образы своих моделей.

Наряду с творчеством Лемпицкая активно занимается своей карьерой, знакомится с многими талантливыми художниками, поэтами, литераторами, стараясь стать своей в артистической среде Парижа. Среди тех, с кем она стремится поддерживать дружеские связи Жан Кокто, Андре Жид, Моисей Кислинг, Марк Шагал. С 1922 года Лемпицкая начинает регулярно выставляться в Осеннем Салоне, с 1923 года — в Салоне Независимых. В 1925 году состоялась ее первая персональная выставка в Милане в галерее Bottega di Poesia. До большого успеха уже было недалеко: выставка не осталась незамеченной. В критической



статье, опубликованной в журнале «EMPORIUM» (Vol. LXII N. 372), Пьеро Торриано уже отмечает талант, вкус и энергичность, свойственные художнице. «Лемпицка, которая училась сначала в России, а затем в Париже, несомненно, обладает прекрасным талантом и способностями. Она пишет с большим вкусом и энергией, что также видно из представленных работ. Здесь есть черты наивного и искреннего выражения; хорошее чувство формы и, прежде всего, композиции, умение выстраивать свою картину и распределять ее части по упорядоченной и гармоничной ширине» [7].

Со второй половины 1920-х начинается ее почти триумфальное утверждение в среде парижской элиты и не только. Она пишет многочисленные портреты: среди ее заказчиков маркиз Аффлито (1925), герцогиня де Ла Салль (1925), доктор Букар (1928) и др. Приходит и первое официальное признание: за портрет дочери «Кизетта на балконе» (1927) Тамара Лемпицкая получила свой первый приз на Международной выставке изобразительных искусств в Бордо.

В этот период художница создает и свободные композиции, заставляющие вспомнить ее привязанность к Энгру, такие, например, как «Модель» (1925), «Андромеда» (1926), «Прекрасная Рафаэла» (1927). В интерпретации последней достаточно отчетливо можно увидеть композиционную близость к работе Энгра «Одалиска и рабыня». Нельзя не отметить открытый эротизм работ Лемпицкой 1920–1930 гг., но это вполне отвечало духу времени. Исследователи Ар Деко многократно подчеркивают стремление этого поколения к удовольствиям. «Нравы, такие строгие перед войной, покачнулись к легкости и беспорядку» [2, 265], — указывает,

например, Н. В. Филичева. Тем не менее, это была кажущаяся легкость. В большинстве портретных композиций художнице господствует ощущение неустойчивой бесплотности (маньеристский вариант построения композиции). Такого рода интерпретация оказалась чрезвычайно созвучной межвоенному периоду, который вошел в историю как «les Années folles» («безумные годы»). Парадоксальное сочетание, казалось бы, несовместимого: бездумности в бесконечном поиске удовольствий и смутного ощущения трагической безысходности, Т. Лемпицкой удается передать благодаря способности синтезировать разнородный пластический опыт маньеристов, кубистов, неоклассиков. Эфемерность созданных ею образов подчеркивается одиночеством модели на фоне кубистически рубленых форм городских построек, отсутствием воздуха, экстатичным волнением складок одежды при полной отрешенности в состоянии персонажей. Фигуры как бы висят без опоры, несмотря на их, казалось бы, тщательно проработанную телесность. Этими чертами отмечены «Портрет Тадеуша Лемпицкого» (1928), «Портрет Иры П.» (1930), «Мадам Аллан Ботт» (1930), «Мадам Букар» (1931) и др.

В 1920–1930 годы остро переживалась необходимость обновления образа жизни, особенно женским сообществом. Немногие из женщин, такие, например, как Грета Гарбо, Коко Шанель, Марлен Дитрих и другие, решались на его радикальное изменение, но именно они закладывали основы будущего обновления для всех. Лемпицкая была среди них. «Я проживаю за гранью нормального общества, а правила этого общества не распространяются

на тех, кто живет за его гранью» [3, 26]. Маргинальность такой жизненной позиции мыслилась художницей как идеальное начало. Целый ряд ее работ демонстрирует утверждение современниц художницы в новых формах бытия с автомобилями, телефоном, джазом, горными лыжами и т. п. («Телефон II», «Автопортрет в зеленом «Бугатти», «Сен-Мориц»).

По мере роста популярности и материальной состоятельности Т. Лемпицкая все больше и больше мифологизирует свой образ, окружает себя атрибутами роскоши, превращает свою жизнь в хорошо срежиссированное действие. Она вкладывает в этот процесс завидную творческую энергию, что и позволяет ей утвердиться в общественном сознании в качестве некоего эталона. Ар Деко открывал для этого прекрасные возможности. Будучи в определенной степени наследниками Ар Нуво, представители стиля 1920–1930-х, так же, как и их предшественники, стремились создать законченную эстетическую среду, окружающую человека. Но не только. В сферу художественных экспериментов оказалась вовлеченной и сама повседневная жизнь: она тоже должна была формироваться по законам искусства. Тамара Лемпицкая в 1930-е годы блестяще справлялась с этой задачей. Репродукции ее работ, ее рисунки регулярно появляются на многочисленных обложках французских и немецких дамских модных журналов, таких как «L'illustration des modes», «Femina», «Die Dame» и др. Ее стратегия «Жизнь как арт-проект» оказалась успешной в силу точного понимания сущности своего времени. Идеал, избранный Лемпицкой, оказался востребованным публикой постольку, поскольку ей уда-

лось уловить и прочувствовать наиболее значимые потребности европейского общества 1920–1930-х годов. И не только прочувствовать, но и воплотить идеальные представления европейской элиты и в творчестве, и в образе жизни. Достаточно сравнить героинь, созданных ею на полотне, таких, например, как «Девушка в перчатках» 1930, и ее собственные многочисленные фотографии этого периода — и там, и тут зритель встречается с безупречным каноном красоты Ар Деко.

В 1934 состоялось бракосочетание Тамары, которая к этому времени уже была в разводе, с бароном Куффнером. Второе бракосочетание становится идеальным завершением арт-проекта «Икона стиля», придает ему окончательную целостность. Благодаря новому браку Лемпицкая обретает законное право на частицу «де» — и представляется теперь как Тамара де Лемпицка. Но несмотря на, казалось бы, удачное второе замужество, ее настигает депрессия. Происходит радикальный слом в ее творчестве. Богемная элита — ее основные заказчики и ценители — в предчувствии новой военной катастрофы стремятся покинуть Европу, спасти и вывезти капиталы. В работах де Лемпицка появляются новые персонажи, новые темы, отмеченные трагическими предчувствиями: «Нищий с мандолиной» (1935), «Игуменья» (1936), «Перед штормом» (1936).

В 1939 де Лемпицка вместе с мужем и семьей снова оказалась в эмиграции, на этот раз в США. Здесь художница тоже не расстается с кистью и мольбертом, но американский зритель все-таки к ней не относится — в глазах американской публики она всего лишь баронесса, которая балуется живописью. В конце 1940-х — начале 1950-х пытаюсь



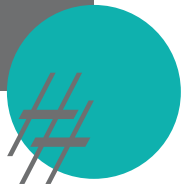
Тамара де Лемпицка  
«Девушка в перчатках»  
1930

завоевать внимание публики, де Лемпицка пишет многочисленные натюрморты, интерьеры. Вновь пробует свои силы в сюрреализме и абстракционизме, к которым обращалась еще в начале своей творческой карьеры, но, несмотря на то, что ремесленные основания, мастерство, безусловно, сохранились, ничего равного себе самой 1920–1930-х годов она уже не могла писать. Новые работы не приносили ей желаемого успеха.

Случилось непоправимое: мир «les Années folles», который вдохновлял ее, дарил ей образы и поклонников, растворился, исчез... И о ней забыли.

В 1961 году де Лемпицка предпринимает попытку напомнить о себе в Европе, где она когда-то была кумиром. В парижской галерее Рор-Вольмар была развернута ее персональная выставка, которая носила ретроспективный характер: на ней были представлены работы разных лет, в том числе и написанные в США. Но успеха выставка не имела. Другие времена, другие вкусы, другие вопросы к жизни, на которые де Лемпицка ответить не могла.

На этих реалиях жизни художницы ее история могла бы и закончиться, если бы в свои права снова не вступил миф.



Миф, который творили за нее и о ней уже другие. Наступала эпоха возрождения интереса к Ар Деко, а вместе с ним в центре внимания критиков оказалось творчество той, кого называли «Иконой стиля». В 1972 году А. Блондель и И. Плантаэн приступили к вновь «открытию» Тамары де Лемпицка для Западной Европы. Действовали они чрезвычайно осмотрительно. При подготовке выставки-сенсации 1972 года были отобраны *только* лучшие работы художницы 1920–1930-х годов, которые *должны* были подтвердить и *способны* были подтвердить ее право быть «Иконой стиля» уже в глазах нового поколения европейских зрителей. К сотворению нового мифа о Диве Ар Деко активно подключился

Франко Мария Риччи, посвятив ей материалы в своем журнале «FMR». Избранная стратегия принесла свои плоды. Началось триумфальное шествие по выставочным залам мира: с восторгом встречены персональные выставки в Лондоне (2004), Милане (2005), Риме (2011), Париже (2013), Турине (2015)... Имя Тамары де Лемпицка вновь обрело актуальность, как имя художницы, подарившей Европе XX века новый миф. Миф об амазонке в стиле Ар Деко.

#### Литература

1. Толстой А. В. Художники русской эмиграции. М.: Изд-во «Искусство XXI век», 2005. 383 с.
2. Филичева Н. И. Трансформация художественной об-

разности в культуре модернизма. СПб.: Изд-во «Таро», 2011. 320 с.

3. Marini F. Tamara de Lempicka. Scira, 2011. 95 p.
4. Marmorì G. Tamara de Lempicka. Abscondita, Milano, 2006. 96 p.
5. Mori G. Tamara de Lempicka. Catalogo della mostra (Torino, 19 marzo – 30 agosto 2015). Editore: 24 Ore Culture S.r.l. Milano, 2015. 317 p.
6. Mori G. Lempicka. Guinti Dossier Art №87. 50 p.
7. Milano 1925: Mostra dell'artista polacca Tamara de Lempicka (1898–1980). URL: <https://naszswiat.it/historia/milano-1925-mostra-dellartista-polacca-tamara-de-lempicka-1898-1980/> (дата обращения: 16.05.2021).

## Марио Пачи (Мэй Байчи) — дирижер Шанхайского симфонического оркестра (1919–1942)

УДК 78.071.1

© Лу Луин, 2021

Преподаватель

Фуцзяньского художественного

профессионального колледжа

(Фуцжоу, Китай)

E-mail: 25885827@qq.com

*Статья посвящена изучению жизни и творчества итальянского дирижера Марио Пачи, известного в Китае под именем Мэй Байчи. Он был значимой фигурой в истории Шанхайского симфонического оркестра.*

*Под его руководством оркестр стал одним из самых известных и успешных профессиональных музыкальных коллективов Востока. С ним сотрудничали известные музыканты Европы и Америки. Мэй Байчи добился возможности участия китайской публики в концертах, а китайских музыкантов — в работе Шанхайского симфонического оркестра. Он был первым исполнителем симфонических произведений китайских композиторов. Благодаря Мэй Байчи и работе его оркестра Шанхай стал центром китайской музыкальной культуры первой половины XX века.*

**Ключевые слова:**

*Марио Пачи, Мэй Байчи, Шанхай, Шанхайский симфонический оркестр, Китай*

Композитор, пианист Александр Николаевич Черепнин однажды заметил: «Жизнь Мэй Байчи — это жизнь музыкального просветителя и миссионера. Одной из целей своей жизни он определил воспитание художественного вкуса аудитории. Его



концерт всегда сопровождается рассказом о симфонической музыке, чтобы помочь публике лучше понимать исполняемые произведения. Он также знакомил слушателей с новейшими произведениями современных композиторов Китая и Западной Европы, даже опережая иностранных коллег-дирижеров, часто исполняя произведения впервые. Благодаря ему в Китае знают музыку Респиги, Равеля, Кодаи, Бартока, Хиндемита и других. Не всегда власти воспринимали такой репертуар оправданным, не понимая художественного значения этих произведений. Однако Мэй Байчи всегда удавалось отстоять свою точку зрения. Его профессионализм, исполнительское мастерство и мировая известность останавливали поток критики» [4].

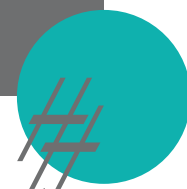
Мэй Байчи родился во Флоренции в 1878 году. В возрасте 8 лет он начал учиться игре на фортепиано, и уже в возрасте одиннадцати лет сыграл свой первый сольный концерт. Несмотря на очевидный талант сына, отец не поддерживал его в стремлении профессионально заниматься музыкой. В итоге, в

возрасте 14 лет Мэй Байчи сбежал из дома, в тайне от родителей уехав в Рим, чтобы учиться у известного пианиста Джованни Сгамбати. В 17 лет юноша стал победителем престижного Международного конкурса пианистов имени Ференца Листа и отправился с концертами в свое первое годовое турне. Играя сольные концерты и выступая с оркестрами, Мэй Байчи вдохновился работой дирижера. Он был впечатлен выразительными возможностями симфонического оркестра и решил освоить новую профессию.

Поступив с рекомендательным письмом от Дж. Пуччини в Миланскую консерваторию им. Дж. Верди Мэй Байчи продолжил изучать фортепиано, но кроме этого брал уроки композиции, теории музыки и оркестровки. В свободное время он работал помощником дирижера в трех оперных театрах, в том числе в Ла Скала, перенимая навыки профессии известных дирижеров, включая Артуро Тосканини. После окончания консерватории Мэй Байчи провел год, гастролируя по Италии как дирижер симфонического оркестра.

После итальянского турне, выступая с концертами по странам Азии, Мэй Байчи по чистой случайности задержался в Китае, заболев тяжелой формой пневмонии. В начале 1919 года после выздоровления он дал три сольных концерта в Шанхае. Он выступал как пианист и дирижер, наспех собрав оркестр из европейских музыкантов, которые жили в Шанхае. Выступления имели огромный успех,





и представители министерства промышленности и торговли Шанхая предложили Мэй Байчи работу дирижера ведомственного симфонического оркестра. С тех пор кочевая жизнь музыканта закончилась. Он перевез в Шанхай жену и дочь. Началась «эра Мэй Байчи» в китайской классической музыке и «золотой век» его карьеры.

Шанхайский симфонический оркестр — один из первых музыкальных коллективов такого типа на Востоке. Он был основан в 1879 году как Шанхайский публичный оркестр. Первоначально в его составе было 15 музыкантов с Филиппин, дирижером работал французский флейтист Жан Ремюза. Следующий дирижер, немецкий музыкант Рудольф Бак, усилил оркестр восемью музыкантами из Германии и Австрии, установил расписание регулярных репетиций и публичных выступлений. Однако в начале Первой мировой войны он был обвинен в помощи немецким военным силам и выслан из Китая [5]. На некоторое время оркестр остался без руководителя.

Мэй Байчи стал третьим дирижером Шанхайского оркестра. Коллектив работал при финансовой поддержке муниципального министерства промышленности и торговли, что отразилось на названии — Шанхайский симфонический оркестр министерства промышленности.

Уже первое прослушивание оркестрантов (16 европейцев и 21 филиппинца) заставило Мэй Байчи искать пути усиления оркестра новыми музыкантами. Он приглашал к работе всех, кто умел играть на струнных и духовых инструментах, даже музыкантов, развлекающих публику в ночных заведениях. Затем он был командирован в Европу для ангажирования профессионалов

из Италии, Германии и других европейских стран. В итоге Мэй Байчи удалось организовать оркестр, способный играть самый разнообразный репертуар.

Маэстро увеличил количество концертных выступлений от 20 до 40 за один сезон, организовал серию концертов камерной музыки, серии джазовых, молодежных концертов, учредил и провел несколько специальных музыкальных фестивалей. Он был готов играть в любом зале, который вместил бы большое количество слушателей, создавая для публики максимально комфортные условия: например, разрешая зрителям курить во время исполнения или закрывая окна темными шторами, не отвлекающими публику от происходящего на сцене. Летом концерты часто проходили под открытым небом в парках и скверах.

Формируя программу концертных выступлений, Мэй Байчи всегда учитывал разные вкусы шанхайской публики, стараясь, чтобы программа и качество исполнения были максимально близки по уровню к любому крупному западному оркестру.

Находясь в многонациональном и растущем Шанхае, под определенным финансовым и политическим давлением представителей разных стран, Мэй Байчи строил концертные выступления оркестра вокруг «национальных тем»: «вечер французской музыки», «итальянские оперные композиторы» и т. п. В 1923–1924 годах было дано шесть подобных концертов: три вечера были посвящены соответственно французской, английской и итальянской музыке, два — русской [1, 14]. Мэй Байчи часто обращался за нотами в Италию, покупая их на деньги итальянского посольства.

Программы концертов редко повторялись. Каждый раз маэ-

стро искал, как удивить публику и привлечь новых слушателей. В одном из интервью он сказал, что хотел бы развеять стереотип, что музыка — это дорого и является привилегией только избранных и богатых [6, 5]. Поэтому его концерты должны были удивить, вдохновить и влюбить в музыку. А. Мариев, один из свидетелей выступления, впоследствии вспоминал «грандиозный концерт по случаю столетия со дня рождения П. Чайковского, с исполнением в финале увертюры "1812 год" в усиленном до сотни исполнителей составе симфонического оркестра и двумя другими военными оркестрами. <...> Финал увертюры и пальба из "крупнокалиберных ракет" китайского производства, оставил огромное впечатление и, как писали репортеры, незабываемое» [1, 14].

В репертуаре Мэй Байчи были и произведения европейских композиторов-классиков: Баха, Бетховена и Брамса, дирижер любил барочную музыку. Он также был поклонником и популяризатором современной музыки и произведений XX века, написанных в «классическом» стиле.

В результате репутация Шанхайского симфонического оркестра значительно выросла, и город стал обязательным пунктом гастрольных поездок всемирно известных музыкантов. Исполнители высокого профессионального мастерства и мировой известности, которые работали с оркестром, — Франц Крайслер, Артур Рубинштейн, Яша Хейфец, Федор Шаляпин, Ефрем Цимбалист, Джон МакКормак и другие.

В середине 1920-х годов японский музыковед Такао Та набэ посетил несколько концертов и остался в восхищении. Он писал, что оркестр Шанхайского муниципального министер-

ства промышленности лучше любого симфонического оркестра Японии или всей Азии, и его можно было назвать оркестром № 1 во всем Дальнем Востоке [4].

1920–1940 годы — время становления китайской симфонической музыки. Безусловно, художественный уровень первых сочинений китайских композиторов не был высок, но все же их появление было важной вехой в истории национального искусства. Мэй Байчи не боялся быть новатором и первопроходцем. С тем же рвением, с каким он популяризировал европейскую музыку, дирижер включал в репертуар симфонические сочинения, написанные китайскими композиторами.

К примеру, 23 ноября 1930 года оркестр Министерства промышленности Шанхая под руководством Мэй Байчи в Большом театре Гуанмин участвовал в премьере первого симфонического произведения, написанного китайским музыкантом Хуан Цзы «Ностальгия». Музыка вызвала большой интерес публики и была тепло принята. 18 декабря 1935 года Мэй Байчи дирижировал хором и оркестром, исполняя сочинение «Победа демократии» китайского композитора Чжан Хао. В 1935 году Симфонический оркестр также исполнил «Фантазию о городских сценах» Хуан Цзы, а позже записал пластинку с китайской симфонической музыкой.

С момента своего основания Шанхайский оркестр полностью состоял из иностранцев и играл для приезжей европейской публики. Мэй Байчи не устраивала такая ситуация и много лет он боролся с местными властями, настаивая, что у китайцев есть музыкальный талант и что они должны участвовать в концертах. В 1935 году дирижер пригласил пятерых ки-

тайских студентов Шанхайской национальной консерватории для участия в репетиции оркестра Министерства промышленности Шанхая. За некоторых из этих учеников лично поручился директор вуза, музыкант Сяо Юмэй<sup>1</sup>, а некоторые прошли личное собеседование с Мэй Байчи. 27 октября того же года эти китайские студенты — скрипачи и виолончелисты — впервые официально приняли участие в Симфоническом концерте «Берлиоз», организованном Мэй Байчи в театре Лансинь. К 1941 году в оркестре Министерства промышленности Шанхая работали уже 7 китайских музыкантов. В 1930-е годы оркестр под руководством Мэй Байчи также начал сотрудничать с китайскими солистами-оперными певцами, в том числе с Ма Сиконгом.

До 1938 года жалование в оркестре получали только иностранные музыканты. Мэй Байчи добился, чтобы оркестрантам-китайцам также платили жалование, к тому же равное с иностранными музыкантами.

Итальянский дирижер проявлял большую заинтересованность в профессиональном росте именно китайских музыкантов, видя большой интерес китайской публики к симфоническим произведениям соотечественников, поддержку китайских оркестрантов. Это в итоге способствовало не только росту популярности оркестра и окупаемости его концертов, но и развитию музыкального образования в Шанхае. Многие музыканты из оркестра Шанхайского министерства промышленности по совместительству работали преподавателями в местной консерватории — первом музыкальном вузе Китая.

Сам маэстро течение всех 28 лет жизни в Шанхае в свободное время обучал игре на фортепиано. Многие из его учеников

стали профессиональными музыкантами и педагогами. Среди самых известных — Дун Гуангуан, Фу Цонг, Чжоу Гуанжэнь, Ву Или, Ву Лей, Ян Цзяжен и другие.

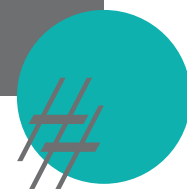
Мэй Байчи с большим энтузиазмом использовал любую возможность привлечения внимания к работе оркестра и просвещения публики. Шанхайский коллектив давал живые радиоконцерты, записывал пластинки и саундтреки для кино.

С 3 ноября по 31 декабря 1932 года в режиме радиотрансляции, в том числе и на европейские страны, состоялось 9 симфонических концертов. Тысячи людей писали восторженные отзывы на радиостанцию ХСВЛ и лично дирижеру.

В августе 1929 года, по случаю 10-летия работы Мэй Байчи с Шанхайским оркестром, известная звукозаписывающая компания Gordon Records в Берлине выпустила первую пластинку Симфонического оркестра Министерства промышленности. Пластинка вызвала большой резонанс. На ней можно услышать и сольные выступления оркестрантов. Впоследствии оркестр Мэй Байчи будет также сотрудничать со звукозаписывающей компанией «EMI».

В середине 1930-х были сняты фильмы, музыку к которым играл Симфонический оркестр. Например, в 1935 году музыканты сыграли сочинения «Городская фантазия» к фильму «Городской пейзаж» (по сценарию Хуан Цзы), произведения «Ноктюрн» (работа Хэ Лютинга) и «Большой мир» (работа Хэ Лютинга) для фильма «Ангелы на дороге» в 1937 году.

Сохранилась запись музыки композитора Хуан Цзы к фильму «Городской пейзаж» (1935) [2], сделанная Шанхайским оркестром под управлением Мэй Байчи.



Это первая в Китае инструментальная партитура, специально созданная для фильма, а также первое записанное на пластинку симфоническое произведение китайского композитора. До этого большая часть китайской киномузыки использовалась в качестве саундтрека музыкальные произведения, написанные композиторами для концертного исполнения.

Имея возможность не только слушать аудиозапись исполнения, но и изучить партитуру, можно понять некоторые особенности дирижерского стиля Мэй Байчи. В первую очередь, Мэй Байчи максимально верен тексту композитора, он не допускает никаких вольностей и не отходит от текста ни на шаг. Во-вторых, несмотря на давность лет и качество аудиозаписи, слышно, что оркестр под управлением Мэй Байчи — действительно высокопрофессиональный коллектив. Музыкантам с легкостью даются сложные пассажи и довольно быстрый темп произведения. Вызывает восхищение исполнительское мастерство не только струнных, но и духовых и ударных инструментов, высококлассная игра арфиста.

Впоследствии трактовка этого произведения Мэй Байчи стала эталонной. Если сравнить аудиозаписи с исполнением данного сочинения современными музыкальными коллективами, мы увидим, что они идут след за Шанхайским оркестром, во многом копируя манеру Мэй Байчи.

В 1942 году японские оккупационные силы взяли под свой контроль культурную жизнь концессии и реорганизовали Шанхайский муниципальный оркестр в «Шанхайский филармонический оркестр». Они рассчитывали, что Мэй Байчи останется дирижером. Но

даже беседы с пристрастием и угрозами не привели к результату — итальянец отказался от сотрудничества и не принял должность.

В последующие четыре года Мэй Байчи вложил свою страсть к музыке в обучение игре на фортепиано. Он давал частные уроки китайским музыкантам. 3 августа 1946 года Мэй Байчи скончался от инсульта.

Музыкант сыграл значительную роль в популяризации западной классической музыки и развитии профессионального музыкального образования в Китае. Шанхайский оркестр стал одним из самых профессиональных музыкальных коллективов мира, с легкостью играющим произведения любой сложности, разных стилей и жанров. Профессионализм оркестра Мэй Байчи отмечали критики, известные музыканты, политики. Успех оркестра вдохновил китайских педагогов открыть первое высшее музыкальное заведение в Китае именно в Шанхае. Студенты консерватории учились у педагогов-оркестрантов, а после окончания вуза могли работать в оркестре.

Мэй Байчи дал возможность китайским композиторам и музыкантам быть услышанными в своей стране. Он активно популяризировал симфоническую музыку китайских авторов, добился возможности играть для китайской публики, дал работу и обеспечил заработной платой китайских оркестрантов.

Маэстро оказался довольно тонким политиком, умеющим договариваться с властью (в начале работы Мэй Байчи подчинялся девяти непосредственным начальникам), находить средства для финансирования работы коллектива.

Мэй Байчи — наверное, самый известный итальянский

дирижер в Китае. Он был выдающимся музыкантом, прекрасным организатором и просветителем.

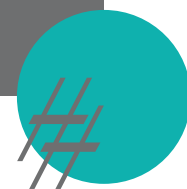
#### Примечание

<sup>1</sup> Шанхайская консерватория была открыта в 1927 году.

#### Литература

1. *Айзенштадт С. А.* Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (57). Ч. II. С. 13–18.
2. Аудиозапись «Городской пейзаж». Музыка к одноименному фильму. Исполняет Шанхайский оркестр под управлением Мэй Байчи. URL: <https://www.bilibili.com/video/av66698882> (дата обращения: 20.04.2021).
3. Вехи истории Шанхайского симфонического оркестра. URL: <https://www.shsymphony.com/about-memorabilia.html> (дата обращения: 03.02.2021).
4. Вклад Мэй Байчи в развитие музыки. URL: <http://www.condomarinaindependence.com/17/d3/c6380a137171/page.htm> (дата обращения: 05.04.2021).
5. *Янь Ян.* Пути развития шанхайского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания) // European Journal of Arts. 2019. № 3. С. 55–62.
6. *Austin A.* «Under the Baton of Maestro Paci»: Director of Shanghai's Symphony Orchestra Reviews His Career as a Music «Dictator» // The China Press Sunday Magazine. 1939. May 7. P. 5. URL:

- <https://searchworks.stanford.edu/view/fc870hd0726> (дата обращения: 05.04.2021).
7. Mario Paci, Maestro Direttore d'Orchestra. URL: <https://italianiashanghai.blogspot.com/2010/08/lorchestra-municipale-di-shanghai-e-il.html#more> (дата обращения: 03.02.2021)
8. *Paci Zaharoff Floria*. The Daughter of the Maestro. New York, Lincoln, Shanghai: IUniverse, Inc., 2004. 304 p.
9. Shanghai Municipal Orchestra (1923–1924). URL: <http://www.concertprogrammes.org.uk/html/search/verb/GetRecord/5257/> (дата обращения: 05.04. 2021).
10. *Sheila Melvin and Jindong Cai*. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York: Algora Publishing, 2004. С. 34–37. URL: <https://books.google.ru/books?id=PxzNLwDPP0EC&pg=PR9&hles&cad=3#v=onepage&q&f=false> (дата обращения 05.04.2021).
11. The 1935 film «Urban Scenery». URL: <https://w.mgtv.com/b/338666/8087109.html?cxid=90f0zbamf> (дата обращения: 20.04.2021).



## Творческий путь красноярской оперной певицы Светланы Ефремовой\*

УДК 7.071.2

© Скрипников Кирилл Игоревич, 2021  
Студент 4 курса Колледжа  
Сибирского государственного  
института искусств  
имени Дмитрия Хворостовского  
(Красноярск, Россия)  
E-mail: skripnikoff.k@yandex.ru

28

*В данной статье впервые предпринимается попытка сбора, структурирования, публичного освещения сведений о жизни и творчестве заслуженной артистки РФ, доцента Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, руководителя творческой студии «Эвридика» Светланы Никитичны Ефремовой (сопрано). Новизна работы состоит в том, что до настоящего момента личность Светланы Ефремовой не становилась объектом научного исследования, хотя ее биография насыщена и содержит ряд ценных моментов. Актуальность работы связана с уникальностью личности певицы, значимостью ее деятельности как исполнителя и педагога, профессионально и грамотно ведущего как вокалистов-профессионалов, так и солистов-любителей. Сведения, представленные в статье, получены в результате серии личных бесед с певицей, и касаются разных периодов жизни: от детства до настоящего времени.*

**Ключевые слова:**

*творческий путь, сопрано, Светлана Никитична Ефремова, Красноярский государственный театр оперы и балета, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского*

Иногда так случается, что достойнейшие личности и профессионалы, находясь в числе видных деятелей своего региона и будучи примером для своих молодых коллег и учеников, тем не менее, остаются без должного внимания общественности, в том числе научной. Целью данной статьи является освещение ярких моментов биографии и творческого пути красноярской сопрано Светланы Никитичны Ефремовой — Заслуженной артистки РФ, в прошлом солистки Красноярского государственного театра оперы и балета, ныне педагога Красноярского колледжа искусств им. П. И. Иванова-Радкевича, а также доцента кафедры сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского.

Прошлый 2020 год явился юбилейным для Светланы Никитичны (1945 г. р.). Учитывая тот факт, что публикаций по ее жизни и творчеству на сегодняшний день остается крайне мало<sup>1</sup> [1; 2; 3; 4], возникла идея данного исследования. Ведущий метод, примененный в работе — биографический, основанный на серии личных бесед (интервью) с певицей и ознакомлении с заметками о событиях ее жизни и достижениях в периодике, обращении к пресс-службе театров и учреждений, с которыми она вела сотрудничество.

Светлана Никитична родилась 27 июля 1945 года на полуострове Ямал (север Западной Сибири) в семье рабочих, где

воспитывались также шестеро сестер и брат. Раннее развитие творческих певческих способностей младшей дочери предопределило окружение: все члены семьи — кстати, единственной русской в ненецком поселке — были музыкально одарены от природы и не имели музыкального образования. «*Песни дома звучали всегда! Самое яркое мое воспоминание, когда мы пели народные песни и стряпали пельмени; вот тогда-то, наверное, и формировался музыкальный вкус*» [4]. В семье было принято многоголосное пение народных песен и местного фольклора, где наравне со старшими сестрами, братом, мамой участвовала и четырехлетняя Светлана. Мама, имея высокий тембр голоса, пела подголоски, а Светлана исполняла «басовые» партии. На это старшие говорили, однако: «*Надо эту Светку выгнать! Она не держит свою партию*». Старшая сестра Светланы — Тамара — играла на многих музыкальных инструментах по слуху, на слух дети успешно перенимали и языки других народов многонационального поселка. «*Тамара очень быстро и очень чисто научилась разговаривать на языке коми-зырян. И пела, и говорила она на нем даже лучше некоторых носителей*» [4].

Позднее сестра переехала в Салехард для получения образования по специальности «культурно-просветительская деятельность». Светлана стала жить с ней, к тому времени

\* Статья подготовлена при поддержке Краевого государственного автономного учреждения «Красноярский краевой фонд поддержки научной и научно-технической деятельности» в соответствии с заявкой № 2021021007448.

уже работавшей в доме пионеров преподавателем вокала и хора. *«Тамара играла на аккордеоне и гитаре, и меня научила играть на гармошке (играла я только три функции: субдоминанта-доминанта-тоники). А это мне было только 4 года!»* [4]. По окончании семи классов музыкальной школы Светлана поступила в педагогическое училище. Первым педагогом по пению была домристка, жена скрипача Владимира Федотовича Ярошенко, которая учила чисто интонировать и слышать. В числе первых произведений в репертуаре начинающей певицы были: «Песня Тони об Одессе» из оперетты «Белая акация» И. Дунаевского в сопровождении секстета домр, «Песня Сольвейг» Э. Грига, «Что мне жить и тужить» А. Варламова, партии в опере В. Ребикова «Ёлка». Кроме того, в училище обучали игре на скрипке и домре, позднее появились педагоги по классу виолончели и аккордеона. Благодаря такой многопрофильной деятельности Светлана Никитична освоила скрипку и получила квалификации «учитель начальных классов» и «учитель музыки».

Получив среднее образование, молодой специалист проработала два года на малой родине, обучая школьников. *«Я обожала этих детей! Сначала их было 8 — подготовительный класс, а на следующий год уже из поселка русские дети пришли и остались второгодники. У меня в классе (22 человека) и неуспевающие были, а были и умненькие ребятки — я их называла "математиками". Русских было всего несколько человек — остальные немцы»* [4]. Параллельно с педагогической деятельностью Светлана Аксарина включилась в подготовку к конкурсу-смотру самодеятельности, участвовала в качестве скрипачки и певицы

в ансамбле скрипачей Ямало-Немецкого автономного округа под руководством Владимира Федотовича Ярошенко и его брата. Этапы конкурса проходили в Тюмени, Свердловске и Москве, где музыканты получили награду. Следующий учебный год оказался связан уже с Салехардом, куда Светлану Никитичну направили преподавать пение и музыку и где она спела главные роли в спектаклях для детей «Волк и семеро козлят», «Муха-Цокотуха» и др.

Именно педагоги музыкальной школы Салехарда принимали участие в подготовке к поступлению Светланы в Свердловское музыкальное училище.

На вступительном экзамене она исполнила романсы П. И. Чайковского «Я ли в поле да не травушка» и «День ли царит», и С. В. Рахманинова «Полюбила я на печаль свою». На курсе училось 5 студентов вокального отделения — три меццо-сопрано (включая Светлану Никитичну), колоратурное сопрано и баритон. Сначала певица училась у педагога Калистовой, работавшей в филармонии. Она была женой дирижера, обладала большой фонотекой и развивала вкус и кругозор студентов, рекомендуя музыку к прослушиванию. После ее отъезда через год студентку передали в класс Нины Ивановны Уткиной, которая руководила ее развитием в течение двух лет, выпустила с отличием, а после решила готовить к поступлению в Московскую консерваторию. Но поступление не осуществилось: были сложными финансовые обстоятельства, также Светланой было принято о решении о замужестве. Ее супругом стал баритон Герман Ефремов, также окончивший училище. С этого момента творческий путь певицы оказался неразрывно связан с певческой судьбой мужа, и это

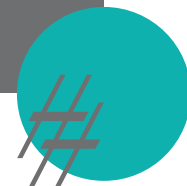
является отличительной и показательной чертой ее биографии.

Вместо Москвы молодожены отправились в город Горький. В Горьковской консерватории молодые певцы познакомились с заведующей кафедрой — Екатериной Константиновной Иофель, которая после прослушивания предложила им поступать. Но Ефремовы отправились обратно в Свердловск и попали к окончанию прослушиваний третьего тура, где вокалистов уже оставалось 25 человек. После прохождения испытаний на первый курс были зачислены четыре человека: меццо-сопрано, бас, Герман Ефремов (баритон) и Светлана Ефремова (сопрано). Показательно, что в дальнейшем все четверо стали Заслуженными артистами РФ.

В консерватории наставником молодых певцов стал баритон Ян Христофорович Вутирас, влияние которого оказалось судьбоносным. В честь педагога певцы позднее назвали своего единственного сына. После окончания обучения в его классе и исполнения на государственном экзамене партий Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского и Фигаро в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» певцы получили приглашение работать в Пермском оперном театре.

За шесть лет работы в оперном театре Перми солист труппы Герман Ефремов исполнил все вокальные партии лирического баритона, а Светлана Ефремова — все ведущие вокальные партии сопрано.

В 1981 году Светлана Ефремова была приглашена на ведущие партии лирико-драматического сопрано Красноярским театром оперы и балета. Семья переехала в Красноярск. В первом творческом сезоне певица дебютировала в четырех драматических партиях: Аида



(Дж. Верди — «Аида»), Лиза (П. И. Чайковский — «Пиковая дама»), Русалка (А. С. Даргомыжский — «Русалка») и Тоска (Дж. Пуччини — «Тоска»). Также артистка была занята в спектаклях «Иоланта» и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Паяцы» Р. Леонкавалло и др.

За время работы в Красноярском оперном театре (1981–2010) она исполнила 53 вокальные партии: из них, что интересно, ни одной партии в детских спектаклях. В этот период судьба вновь свела чету Ефремовых с Екатериной Иофель, которая ныне возглавляла кафедру сольного пения в открывшемся в 1978 году (одновременно с театром) Красноярском институте искусств. Два раза Светлана Ефремова получала от Екатерины Константиновны предложение о начале преподавательской вузовской карьеры, но, будучи еще не уверенной в своих силах как вокального педагога, ответственно давала отказ.

Начало педагогической карьеры певицы было положено в 1994 году в стенах Красноярского училища искусств (ныне — Красноярский колледж искусств имени П. И. Иванова-Радкевича) на отделении «актер музыкального театра», куда она была приглашена вместе с супругом заведующей, критиком и музыковедом Лаврушевой Любовью Георгиевной. Успехи на педагогическом поприще не заставили себя ждать, а после завершения певческой исполнительской карьеры преподавательская деятельность вышла на первый план.

Сейчас Светлана Никитична преподает вокал в Красноярском колледже искусств студентам, обучающимся по специальности «Хоровое дирижирование», также является доцентом кафедры сольного пения и оперной подготовки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

(бывший Красноярский институт искусств).

Светлана Никитична — энтузиаст и фанат своего дела. Она пользуется безусловным уважением коллег и студентов, а для последних служит примером как в профессиональном, так и в личном плане. Но и здесь она не остановилась на сфере специфического вокального образования и вышла в своей педагогике за эти пределы. Супруги взяли на себя руководство творческими студиями академического вокала, предназначенными для посещения вокалистами-любителями разных профессий и возрастов. Студия Германа Тимофеевича называется «Орфей» и прикреплена к Дворцу Труда и Согласия, а студия Светланы Никитичны «Эвридика» действует на базе красноярского Дома Офицеров. Нужно сказать, что студии ведут активную концертную и даже конкурсную жизнь, что неудивительно, ибо педагогический подход к «любителям» опирается на принятое в семье стремление к качеству. Тщательное отношение к своему делу приносит Заслуженным артистам РФ плоды в виде раскрытия яркой певческой одаренности в людях на разном жизненном этапе.

Несмотря на то, что в данной статье освещены самые опорные моменты творческого пути Светланы Ефремовой, его можно охарактеризовать как плодотворный и многогранный. Будучи содержательной личностью, певица проявила себя на исполнительском и педагогическом поприще, убедительно реализовавшись и найдя особенные ниши, пройдя свое становление и профессиональную реализацию в тандеме с супругом.

#### Примечание

<sup>1</sup> Также в архивах Пермского театра хранятся газетные вырезки о прошедших спектаклях

и событиях с участием певицы: «Театр в фойе», «Судьба человеческая, судьба народная», «На сцене оперного — молодежь», «Возвращенный май». Однако отсутствие на них сведений о названии газеты и ее выходных данных не позволяет включить их в список литературы.

#### Литература

1. Ефремов Г. Т., Ефремова С. Н. Музыка современных композиторов в репертуаре солистов Красноярской оперы: страницы творческой биографии // Художественные традиции Сибири. Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2020. С. 136–142.
2. Ефремова С. Н. Пока я помню, я живу // Опера и балет. Красноярский государственный театр. URL: <https://krasopera.ru/artists/view/485> (дата обращения: 16.02.2021).
3. Ефремова С. Н. Содружество северной поэзии, музыки и голоса: рождение вокального цикла «Легенда» Валерия Клепинина // Художественные традиции Сибири. Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2020. С. 116–121.
4. Личные беседы со Светланой Никитичной Ефремовой / вел К. И. Скрипников. Красноярск, 2021. Аудиозапись. Рукопись. Записи от февраля, марта 2021 г. Из личного архива.
5. Русаков Э. Светлана Ефремова: «Я раньше научилась петь, чем говорить!...». Красноярский рабочий. 2005. 3 августа. URL: <https://krasopera.ru/press/interview/svetlana-efremova-ya-ranshe-nauchilas-pet-chem-govorit.htm> (дата обращения: 12.03.2021).
6. Светлана Ефремова // Опера и балет. Красноярский государственный театр. URL: <https://krasopera.ru/artists/view/485> (дата обращения: 16.02.2021).

## Образ Александра Невского в светской и духовной музыке России

УДК 783.1 (470+571)

© *Трегулова Наталья Петровна, 2021*  
Кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры народной музыки  
Института национальной культуры  
Мордовского государственного  
университета им. Н. П. Огарёва,  
доцент Саранской духовной семинарии  
(Саранск, Россия)  
E-mail: natali-tregulova@yandex.ru

*В статье рассматриваются духовные и светские музыкальные произведения, основой которых стал образ и воинский подвиг выдающегося русского полководца А. Невского. Богослужебная музыка включает Величание, Стихиру на литии, Тропарь, Кондак и Акафист святому князю Александру Невскому. Светские произведения представлены кантатой С. С. Прокофьева «Александр Невский» и одноименной диалогией для голоса и фортепиано, созданной современным композитором из Беларуси Г. Ю. Лифановой.*

**Ключевые слова:**

*Александр Невский, Сергей Прокофьев, кантата «Александр Невский», тропарь Александру Невскому, Величание Александру Невскому, Галина Лифанова, диалогия «Александр Невский»*

История России хранит немало имен выдающихся политических деятелей, полководцев, защитников рубежей нашей страны. Среди них — Александр Невский, дальновидный политик и великий полководец средневековой Руси, одержавший ряд ключевых побед в сражениях со шведскими, литовскими и немец-

кими захватчиками. Память об Александре Невском хранится в веках и в то же время ярко проявляется в современной истории и культуре нашего государства. Его именем названы улицы во многих городах, в том числе в г. Саранске; описание его жизни и подвига сохранилось не только в летописных сводах Древней Руси — ему посвящены труды историков и книги писателей последующих исторических периодов. Данная тематика представляет большой интерес для науки, о чем свидетельствуют научные конференции (чтения), которые проводятся в разных регионах и городах России. К примеру, в Пскове, освобожденном великим полководцем от немецких захватчиков в 1242 году, начиная с 2009 г. ежегодно проводятся Александро-Невские чтения, которые в 2013-м обрели статус Международных [1]. Чтения организуются совместно Администрацией Пскова и Псковской области, Воинского храма Александра Невского, а также рядом городских учреждений образования и культуры. В рамках школьных образовательных программ проводятся уроки патриотического воспитания на примере образа Александра Невского, в том числе уроки музыки.

Цель данной статьи — обзор музыкальных произведений, созданных в различных жанрах духовной и светской музыки и посвященных Александру Невскому. В связи с этим ставятся задачи:

1) представить духовные произведения, где воспевается святой благоверный князь Александр Невский;

2) рассмотреть две части кантаты С. С. Прокофьева «Александр Невский», воссоздающие образ великого русского полководца;

3) проанализировать дилогию «Александр Невский» современного композитора из Беларуси Г. Ю. Лифановой. Диалогия существует лишь в видеозаписи и не опубликована ни в одном нотном издании. Рукописный текст первой части дилогии для нашего последующего анализа был предоставлен автором музыки, Галиной Юрьевной Лифановой.

В рамках православной религии Александр Невский рассматривается как легенда земли русской, государственный деятель, который был не только выдающимся полководцем, но и дальновидным дипломатом, использовавшим политический альянс с Золотой Ордой для защиты православия от экспансии католической веры. Прижизненные заслуги Александра Невского позволили церкви канонизировать его на Московском соборе 1547 года. Память святого благоверного князя отмечается пять дней в году: в день смерти (преставления) 23 ноября; в день перенесения мощей 30 августа; на Соборе Ростово-Ярославских святых 23 мая; на Соборе Новгородских святых (третья неделя Пятидесятницы); на Соборе Владимирских святых 23 июня. Ему посвящены такие духовные произведения, как хор «Величание святому благоверному и великому князю Александру Невскому», исполняемый на утренних праздничных службах перед Евангелием, Стихира на





литии, Тропарь, Кондак и Акафист святому князю Александру Невскому. Величание — это краткое песнопение торжественного характера, ритуальное восхваление святого; Стихира представляет собой богослужебный текст строфической формы, где освещается событие дня; небольшие молитвословия Тропарь, Кондак и Акафист исполняются в праздник или день прославления святого. Отметим также, что канонический напев величания Александру Невскому, приведенный в *Примере 1*, един для всех русских церквей; на этот же напев поются величания всем святым.

В 1939 году Сергей Прокофьев создал кантату «Александр Невский» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра — яркий пример историко-героического эпоса. Основой для кантаты послужила музыка композитора к одноименному фильму С. Эйзенштейна о великом полководце, выпущенном годом ранее, в 1938. Часть поэтических текстов для вокальных эпизодов была написана поэтом В. А. Луговским, остальные сочинил Прокофьев. Колоссальный успех фильма Эйзенштейна побудил композитора объединить инструментальные и вокальные фрагменты в кантату. Это оказалось непростой задачей, так как необходимо было создать масштабный вокально-симфонический цикл из разрозненных эпизодов к фильму. Следуя законам музыкальной драматургии, композитор выстроил семь частей кантаты в следующем порядке: 1) «Русь под игом монгольским»; 2) «Песня об Александре Невском»; 3) «Крестоносцы во Пскове»; 4) «Вставайте, люди русские»; 5) «Ледовое побоище»; 6) «Мертвое поле»; 7) «Въезд Александра во Псков». Каждая из частей содер-



**Пример 1. Величание Александру Невскому**

жит заверченный в смысловом отношении эпизод, но все они объединены единой сюжетной линией — это борьба русского народа с иноземными захватчиками. Некоторые современники композитора считали, что «кантатная версия впечатляет в десять раз больше, чем музыка самого фильма» (цит. по: [2, 454]).

Две части цикла непосредственно связаны с образом русского полководца — «Песня об Александре Невском» и «Въезд Александра во Псков». Хор второй части воспекает Александра Невского, который к тому времени уже одержал победу над шведами на реке Неве и был назван Невским. Мелодия этого хора выполняет важную роль — она «служит в кантате "темой России", выражением ее непобедимой мощи» [3, 420]. Так подчеркивается неразрывная связь Александра, сына земли русской, со своим отечеством. Не случайно основная тема близка сказовым напевам с присущей им диатонической ладовой основой, размеренной метроритмикой и преобладанием поступенного мелодического движения. Но Прокофьев привнес сюда и элементы своего композиторского стиля: равномерное чеканное биение восьмых долей в партии оркестра и широкие октавные ходы, не свойственные древним напевам (*Пример 2*).

В финальной части кантаты — «Въезд Александра во Псков», наряду с вновь возникшим тематизмом четвертой и

пятой частей, появляется мелодия «Песни об Александре Невском». Фактически, «финал кантаты перебрасывает арку ко II части, повторяя ее экспозиционный раздел» [4, 286]. Как и во второй части, эта тема выводит на первый план образ великого русского полководца, сумевшего отразить атаку врага. Согласно логике драматургического развития, тема проходит «в блестящем хоровом звучании — под торжественный звон колоколов» [3, 423]. Ей сопутствует плясовая праздничная тема «Веселися, пой, мать родная Русь». Победа войска великого князя Александра — это победа всей Руси.

Приведем еще один пример музыкального воплощения русского историко-героического эпоса, который относится к современному периоду. В 2013 году композитор из Беларуси Галина Юрьевна Лифанова написала музыкальную дилогию «Александр Невский» для голоса и фортепиано. Произведение было создано по просьбе О. Бакунович, ведущей литературно-музыкальной гостиной «Под сенью духовности», которая занималась организацией вечера, посвященного Александру Невскому. Дилогия состоит из двух частей: в первой части — «А и было дело на Неве-реке» — композитор использовала текст из кантаты Прокофьева; в основе второй части — «Ледовое побоище» — лежит отрывок из одноименной поэмы К. М. Симонова. Произведение не издавалось

в печатном варианте, и на сегодняшний день существует лишь рукописный вариант первой части. Автор дилогии, самостоятельно исполняющая свои произведения, неоднократно выступала с ним на сцене. В 2015 году Лифанова совместно с поэтом Олегом Ярославцевым (творческий псевдоним И. Г. Папко) создала литературно-музыкальную композицию духовно-патриотической направленности «Роза и пламя», куда вошла дилогия «Александр Невский».

Произведение начинается медленным вступлением, стилистически перекликающимся со старинными русскими былинными напевами (Пример 3). В мелодии вступления присутствует и доля песенности, о чем свидетельствуют распевы и широкие интервальные ходы во второй части периода.

Музыкально-поэтические строфы вступления складываются в пятитактовые структуры, которые вкупе с переменным размером создают атмосферу неспешно развертывающегося повествования. Несмотря на использование элементов былинного эпоса во вступительной части, ее мелодия не является точным копированием эпических напевов. Словно следуя принципу Прокофьева в период его работы над кантатой, Лифанова старается представить музыку «не в том виде, в каком она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы ее сейчас воображаем» (цит. по: [2, 454]).

После ферматы темп ускоряется, мажорный лад уступает место минорному, и беспокойное биение долей размера  $5/8$ , сменившего размеренный двухдольный метр, знаменует переход музыкального повествования в новую фазу — воспоминание о битве с тевтонскими рыцарями (Пример 4).

Пример 2. «Песня об Александре Невском»

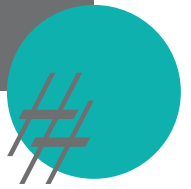
Пример 3. Дилогия «Александр Невский», часть 1, вступление

Пример 4. Дилогия «Александр Невский», первая тема части 1

Попевочный принцип строения мелодии, логично вытекающий из структуры поэтического текста, оттеняет взволнованность рассказа и символизирует решимость воинов Александра Невского отстоять русские земли.

Первая часть представляет собой простую трехчастную форму АВА, где вторая тема звучит более распевно за счет появления размера  $3/4$ , а затем

$6/8$ . Подчеркнем, что эти размеры, по сути, различаются лишь внутренней группировкой длительностей. После инструментального проигрыша вновь звучит первая тема, но уже на кварту выше — в ре миноре, который в завершающих тактах переходит в одноименный мажор с двухтактной имитацией колокольного звона, собирающего людей на битву. Возвраще-



ние темы вступления снимает предыдущее напряжение музыкального повествования. На этот раз звучит лишь начальная строфа — «А и было дело на Неве-реке», которая становится структурным и смысловым обрамлением основной части, за счет чего форма приобретает дополнительные черты трехчастности.

Во второй части дилогии, представляющей собой рассказ о битве с рыцарями-крестоносцами, использован отрывок из поэмы К. М. Симонова «Ледовое побоище». К сожалению, второй части дилогии пока нет в нотной записи, поэтому мы ориентировались на аудиозапись авторского исполнения. По жанровым признакам эта часть близка историческим балладам. Следуя за поэтическим текстом Симонова, композитор воспроизводит куплетную форму как основную. Тем не менее, в этой части присутствуют три повторяющиеся темы, каждая из которых является смысловым продолжением и одновременно

развитием предшествующей. Эта группировка трех последовательно звучащих тем, разделенная инструментальными проигрышами, сохраняется на протяжении всей части. Оживленный темп и равномерно-монотонная пульсация метрических долей аккомпанемента передают напряжение сцены сражения русского полководца с иноземными захватчиками. Образ полководца показан здесь в неразрывной связи с образами русских воинов, защищавших родное отечество. Вторая часть завершается повтором третьей темы на слова Симонова:

*«И князь, едва остыв от свалки,  
Из-под руки уже следил,  
Как беглецов остаток жалкий  
К ливонским землям уходил».*

Ледовое побоище и уверенная победа над тевтонскими рыцарями сделали имя Александра Невского своеобразным патриотическим символом Российского государства. Тема любви к Родине и ее защиты, связанная

с образами выдающихся полководцев, русских святых праведных воинов, всегда будет служить источником творческих идей для деятелей культуры и искусства. На основе этой тематики создавались и будут создаваться произведения, несущие заряд высокой духовности и неослабевающего интереса к истории России, полной примеров подлинного мужества и любви к Родине.

#### Литература

1. Александро-Невские чтения. URL: <https://pskov.pobeda.ru/page/aleksandro-nevskie-ctenia> (дата обращения: 22.11.2020).
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. Изд. 2-е. 663 с.
4. Современная отечественная музыкальная литература: 1917–1985. М.: Музыка, 2005. Вып. 1. 376 с.

## Первые опыты звукозаписи сочинений С. В. Рахманинова (механическое фортепиано как феномен)

УДК 78.06

© *Васенина Светлана Александровна,*  
*2021*

*Кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
музыкальной звукорежиссуры  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижегород, Россия)  
E-mail: vsa83@mail.ru*

*Недостатки первых звукозаписей  
позволили появиться интересному  
музыкальному феномену конца  
XIX – начала XX веков —  
фиксированию исполнения на  
перфоленту пианолы.*

*В статье на примере записей  
музыки С. В. Рахманинова  
рассматриваются особенности  
такого звукового носителя.*

**Ключевые слова:**

*механическое фортепиано,  
пианола, С. В. Рахманинов,  
фонограф*

Развитию музыки на протяжении многих веков сопутствует создание специальных механизмов. Известно, что в Европе, начиная с IX века, конструировались приспособления для автоматической игры на органах, а также часы с механическим устройством, приводящие в движения башенные колокола, что привело к появлению карильона в XIV–XV веках.

Первый случай создания механического фортепиано был отмечен в 1846 году. Парижский мастер Александр Дебен создал механический тапер, который можно было приставить к клавиатуре фисгармонии или фортепиано и, посредством вращения рукояти, через деревянные пла-

стины, в которые в определенной последовательности были вбиты штифты, приводились в действие «пальцы», которые играли на инструменте. В 1850 году А. Дебен доработал свой инструмент до механического пианино с двойным набором молоточков, один использовался традиционным способом, второй — при проигрывании «записанной» музыки. Через два года Г. И. Гаунтлетт использовал электричество для приведения механизма в действие.

В 1849 году Брэндиш и Хант предложили использовать для воспроизведения музыки на пианино рулон бумаги. После выставки в Филадельфии в 1876 году, где были представлены три разных типа устройства механического пианино, причем самым распространенным стал механизм, в котором использовались пневматический двигатель и клапанный механизм.

Первая модель пианолы была сконструирована Эдвином Воттеем в 1895 году. Инструмент воспроизводил ленты с нанесенными на них отверстиями, отвечающими за последовательность воспроизведения тех или иных нот. Запись исполнения осуществлялась на другом, заранее подготовленном аппарате с участием инженера. Компания Aeolian поставляла механические пианино в разные регионы США. Именно она обладала правами использования бренда Pianola. Качество и оригинальность инструмента способствовали его популярности.

В начале XX века пианола становится все менее востребованной. Ее роль в истории так и

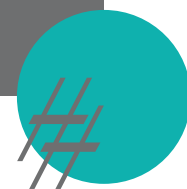
могла бы остаться второстепенной, если бы не фиксация на ее валиках исполнения великих пианистов того времени (С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина). Это позволяет рассматривать механическое пианино как альтернативный способ звукозаписи.

Традиционный метод звукозаписи в начале своего пути (фонограф Т. Эдистона) имел гораздо больше недостатков, чем достоинств: звучание было неразборчивым, длительность записи не превышала трех минут, многократное воспроизведение записанного материала ухудшало качество фонограммы. Все это заставляло воспринимать данный процесс как развлечение, позволяющее зафиксировать лишь некоторые аудиофрагменты.

Процесс звукозаписи того времени достоверно описывает Джеральд Мур в своей книге «Певец и аккомпаниатор». Он указывает проблематичность получения какого-либо звучания. Динамические изменения нивелировались, так как приходилось играть в постоянном *f*.

Взаимодействие исполнителей во время игры при записи значительно затруднялось. Поскольку баланс достигался только расстоянием до воспринимающего рожка, исполнители часто оказывались в неудобном для коммуникации расположении. Кроме того, из-за большой ограниченности времени записи они были вынуждены ускорять темпы произведений.

Пианола на фоне фонографа выглядела более серьезным устройством, благодаря которому можно было не только адекватно передавать тембральные



характеристики, но и отображать силу нажатия на клавишу, темповые изменения и педализацию. Еще одним плюсом такого способа звукозаписи стала возможность редактирования записанного материала: редактирование темпа, изменение продолжительности звучания, избавление от исполнительских неточностей. Такие возможности редактирования станут доступными для традиционного способа звукозаписи только в эпоху цифровых технологий. Все это подвигало многих известных пианистов того времени остановить свой выбор на фиксации своего исполнения именно с помощью механического пианино.

Вопрос состоит в том, в какой мере можно считать эти эксперименты звукозаписью. С одной стороны, это правдивое отображение музыкального исполнения, с другой, — данный способ является регистрацией параметров определенного воспроизведения музыкального произведения, но не самого звучания (параметры амплитуды звуковой волны не отображаются). Поэтому запись на перфоленду пианолы можно рассматривать как альтернативный способ фиксации звучания, однако звукозаписью назвать нельзя. В данном случае под это определение попадает фонограмма воспроизведения перфоленд через акустический инструмент, воспринятый микрофонами и занесенный на аудионосители традиционным способом.

С. В. Рахманинов всегда интересовался звукозаписью. Можно вспомнить его слова, относящиеся к грамзаписи: «Когда же записываешься на грампластинку, появляется надежда достигнуть почти полного художественного совершенства. Если с первого, второго или третьего раза я не сыграю

так хорошо, как хотелось бы, то могу повторно записывать, стирать запись и вновь записывать, пока наконец не буду доволен». В то же время он не считал студию запись превалирующей над концертным выступлением, как, например, это было у канадского пианиста Глена Гульда. Однако при выборе формата звукозаписи — концертного или студийного — композитор отдавал явный приоритет второму варианту.

В первый же год пребывания в Америке Рахманинов подписал контракт с компанией «Ampico mechanical grand piano company», так как понимал, что звукозапись дает хорошую рекламу исполнителю и сохраняет искусство на века.

Ampico и сама выигрывала от сотрудничества с Рахманиновым. Известны своеобразные аукционы, которые устраивала фирма в качестве рекламы, когда продавалось исполнение определенного произведения на бис во время концерта. Вырученные деньги отправлялись на военные нужды. Однако после таких акций фирма гораздо больше получала за счет продаж записей этого произведения или этого артиста.

Интересным для нас является сотрудничество Рахманинова с фирмами, занимающихся записью музыки для воспроизводящих фортепиано. Среди них — Duo-Art (подразделение Aeolian Company), Welte-Mignon и Ampico (American Piano Company). Помимо своих собственных записей Рахманинов устраивал записи своих талантливых соотечественников, например, за время гастролей Н. К. Метнера он договорился о его контракте с Duo-Art. С этой же компанией сотрудничал и С. С. Прокофьев, которому в тот момент были необходимы финансовые средства.

Впервые попытка восстановить записи Рахманинова, сделанные с помощью воспроизводящего фортепиано, была сделана фирмой American Columbia при выпуске серии «Great Masters of the Keyboard» («Великие мастера клавиатуры»). Но столкнувшись с несовершенством воспроизводящего инструмента, специалистам пришлось отказаться от этой идеи.

Вторая, уже удачная, попытка состоялась в 1978 года в Лондоне, когда компания Decca Records воссоздала исполнение композитора, записанное на валики Ampico. Так родились три долгоиграющие пластинки. Для воспроизведения валиков инженер Норман Ивенс (Evans) использовал советский рояль «Эстония-9». Именно тогда был сделан вывод, что для воссоздания исполнения пианино мало подходят, в то время как рояли воспроизводят игру более красочно.

Однако были и другие, также успешные, попытки восстановить эти записи. Инженер Уэйн Станке решил подойти к воспроизведению рулонов Ampico по-другому. Он просканировал все ролики, распознал изображение каждого отверстия и получил электронную копию рулона. Затем, основываясь на технических описаниях процесса подготовки к записи, он попытался преобразовать изображение, чтобы получить мастер-ленту. Изображение мастер-ленты прокручивалось через математическую модель всех поршней-цилиндров записывающего устройства Ampico, чтобы получить информацию о движении рук пианиста во время записи. В результате была получена некоторая информация о движениях рук и ног Рахманинова. Все это было воспроизведено специальным роялем

Bösendorfer 290 SE. Запись зафиксирована на компакт-дисках компании TELARC (CD 80491 и CD 80489) обычным акустическим способом.

Благодаря активной деятельности Рахманинова не только в концертной сфере, но и в звукозаписи, мы имеем возможность сравнить сохранившиеся версии одного и того же произведения, сделанные в разное время. Это дает уникальную возможность проанализировать фонограммы, осуществленные различными способами, в частности, микрофонным и механическим (с помощью пианолы) способами.

Данный анализ удобно сделать на примере Прелюдии *cis-moll* (op. 3 № 2). Популярность этого произведения была настолько высока, что были сделаны четыре варианта звукозаписи (1919, 1921, 1928 и 1996 года), одна из которых представляет собой звукозапись инструмента, воспроизводившего валик пианолы.

Прелюдия начинается с лаконичного мотива-тезиса в темпе *Lento*. Характер сосредоточенный, сдержанный, напоминающий отдельные удары колокола. Сначала мы слышим приглушенный диалог. Этот мотив воспроизводится несколько раз в виде тяжелого октавного баса в низком регистре (в левой руке). Ему отвечают аккорды скорбного характера, звучащие на *ppp*, которые выстраиваются в напряженную нисходящую мелодическую линию. Фактура пре-

людии в экспозиции расслоена на два независимых и в то же время прочно спаянных звуковых плана: октавные интонации темы вступления и многоголосые аккордовые слои. Пианисты в своих интерпретациях часто акцентируют внимание именно на аккордах, высветляя отдельные голоса.

Надо отметить, что трактовка самого Рахманинова весьма сдержанна и лаконична. Все подчинено общему выстраиванию целостной картины, пианист не отвлекается на отдельные мотивы или внезапные изменения темпа. Однако, общее движение подчинено логике живого человеческого высказывания целом, исполнение напоминает человеческую речь с присущими ей выразительными интонациями «вздоха», как, например, в последнем такте перед *Agitato* (Пример 1).

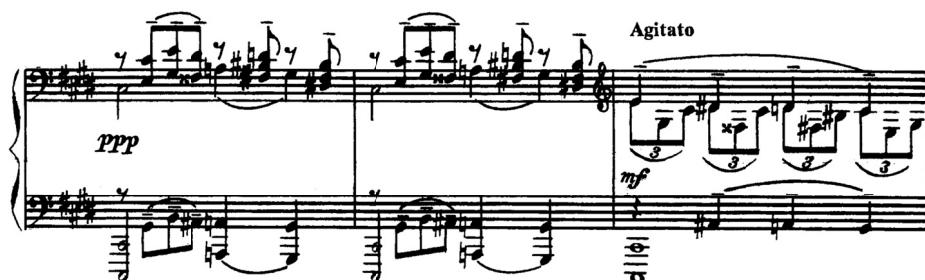
Сравнивая записи разных лет, можно сказать, что композитор в целом придерживается исходной интерпретации. Его стиль легко узнаваем: сдержанный, обобщенный, высвечивающий только главные элементы. Однако можно заметить, что ранние записи (1919 и 1921 годов) имеют ряд недостатков по сравнению с поздними в передаче тембра инструмента. Первые записи отображали лишь средние частоты, поэтому рояль звучит без глубокого баса, который как раз создает образ колокола, наполняет все звучание вибрацией. Поэтому знакомство

с произведением по записи, без прослушивания вживую данного произведения, не впечатляет слушателя.

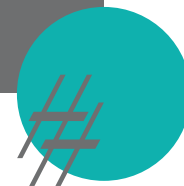
Особенно отсутствие низких частот заметно в среднем разделе Прелюдии. Здесь происходит смена темпа (*Agitato*), что создает атмосферу возбуждения, замешательства. Музыка приобретает большой масштаб и драматическую интенсивность; одна фраза быстро следует за другой. На фоне триольных мотивов разворачивается напряженное взаимодействие скорбных, стонущих и активно устремленных интонаций темы. Мелодия сочетает в себе несколько, казалось бы, противоположных свойств: глубину, мягкость, сердечность, теплоту тона с интенсивностью, устремленностью, напористостью.

В записи, выполненной на фонограф, атака баса совершенно не отображается. Это нарушает фактурную концепцию раздела, где развитие выстраивается на басовой «педали», напоминающей роковые удары колокола. Особенно это заметно на самой первой записи, сделанной с помощью фонографа. В фонограмме пианолы четко слышно, что Рахманинов уделяет низким звукам достаточно внимания. Фонограммы 1921 и 1928 годов уже наполнены низким «гудением», однако это все равно не создает необходимого эффекта.

В тактах 27–28 и далее возрастает интенсивность внутреннего развития. Мелодия поднимается на октаву выше, звучит с большей настойчивостью, тревожностью. Линия баса, создающая напряженный диалог с мелодией, способствует драматизации общего звучания. В акустических записях это противопоставление мелодии и баса не воспринимается четко. Внимание слушателя направле-



Пример 1



но на динамичное развитие мелодии.

Наибольшего драматизма развитие достигает в последнем — третьем — разделе. Рояль здесь звучит как оркестр, охватывает весь диапазон. Укрупнение фактуры обогащает звучание, делает его ярким, насыщенным, главная тема изложена восьмизвучными аккордами. Авторские указания (*pesante, fff*), почти оркестровое *tutti* аккордовых комплексов требуют от исполнителя глубокого, мощного звучания, насыщенного пианистического дыхания.

Здесь, на удивление, акустические записи выглядят выигрышнее механической. Механическое фортепиано воспроизводит поток аккордов (Пример 2) с одинаковой интенсивностью, что связано с ограничением вариантов по динамике. Это воспринимается достаточно искусственно.

В акустических же записях, даже несмотря на ограничение динамического диапазона, взволнованность передается за счет фиксации разнообразия частотного спектра при взятии исполнителем каждого аккорда с немного отличающегося динамикой.

Значительная разница интерпретаций заметна в педализации. В акустических записях

Рахманинов щедро использует педаль, выстраивает гармоническую вертикаль, продлевает звучание, объединяет такты.

Запись же пианольного валика представляет нам быстро снятую педаль, которая обнажает аккорды правой руки. Возможно, это произошло из-за постепенного снятия Рахманиновым педали, и отключением в какой-то момент механизма фиксации, что привело к недостаточно длительному отображению педали на бумаге перфоленты.

Подводя итог, можно сказать, что наследие Рахманинова-исполнителя следует изучать, основываясь на всех звукозаписях в комплексе, в том числе и сделанных с помощью механического фортепиано. Композитор отводил такому типу записи немалую роль и много работал над редактированием всего произведения. Однако, не стоит забывать, что, прослушивая записи пианолы, мы встречаемся с определенной редакцией исполнения композитора, осуществленной в процессе записи перфолент современным звукорежиссером, настраивающим инструмент и использующим актуальные сегодня средства звукозаписи и аудиообработки в той степени, в которой ему позволяет музыкальный опыт.

#### Литература

1. Бородин Б. Б. Пианола и ее роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 83–91.
2. Бородин Б. Б. Окно в прошлое: Фонограф и его роль в истории исполнительского искусства // Образование в сфере искусства. 2018. № 2 (12). С. 5–12.
3. Грюнберг П. Н. Ранняя грамзапись в России. Конец XIX – начало XX в. // Вопросы истории. 2010. № 12. С. 39–51
4. Грюнберг П. Н. Ранняя российская грамзапись как новое информационное явление (1899–1917 гг.): автореф. дис. ... доктора истор. наук. М., 2011. 53 с.
5. Иофис Б. Р., Малыхина И. В. Эволюция средств записи и воспроизведения музыки: технологический и педагогический аспекты // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2016. № 4 (16). С. 120–133.
6. Кузнецова Е. М. Рахманинов и грамзапись // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 102–114.



Пример 2

## Волны Мартено в фильме «Конец Света» Абеля Ганса с музыкой Артюра Онеггера: к вопросу о предпосылках

УДК 78. 05;780.653.31

© Платонова Олеся Александровна,  
2021

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, лектор-музыковед Нижегородской государственной академической филармонии им. М. Ростроповича (Нижний Новгород, Россия)  
E-mail: olesia.a.platonova@yandex.ru

*Знамение Апокалипсиса — такова роль волн Мартено в музыке к кинофильму А. Ганса «Конец света». Тембровая «находка» А. Онеггера не только спровоцировала интерес кинематографистов и академических композиторов к электронным инструментам, но и стала в 1930–1940-е годы одним из множества маленьких шагов на пути к появлению электроакустической музыки и ее внедрению в музыку кино.*

**Ключевые слова:**  
киномызыка Франции,  
волны Мартено,  
электроакустическая музыка,  
Артюр Онеггер, Абель Ганс

1920-е годы в истории музыкального искусства и инженерной мысли ознаменовались появлением первых электронных инструментов, которые несмотря на различия во внешнем виде, спектре возможностей работали по сходному принципу: звук в них извлекался с помощью генератора электрических колебаний.

Оригинальность, «сверхестественность» электронных

тембров уже в 1930–1940-е годы привлекла к ним внимание кинематографистов.

Так, терменвокс (1920) Льва Термена успешно использовался в советском кино. Одной из знаковых работ стала музыка Дмитрия Шостаковича к фильму «Одна» режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга. А после того, как в 1929 году началось коммерческое производство инструмента в США, его ирреальный, «эфирный» тембр заинтересовал создателей триллеров («Завороженный» Альфреда Хичкока, «Потерянный уикенд» Билли Уайлдера с музыкой Миклоша Рожи; «Оно пришло из далекого космоса» Джека Арнольда – Генри Манчини<sup>1)</sup> и научной фантастики («День, когда остановилась Земля» Роберта Уайза – Бернарда Херманна; «Нечто» Кристофера Найби – Дмитрия Темкина; «Ракета X-M» Курта Нойманна – Ферди Грофе).

Траутониум (1928) Фридриха Тротвейна, снабженный одной или несколькими чувствительными полосами, способный воспроизводить более плотные, чем на терменвоксе (в том числе, многоголосные) звучания, также применялся композиторами США («Птицы» Альфреда Хичкока – Бернарда Херманна) и Европы (германо-швейцарский фильм «Демон Гималаев» режиссера Эндрю Мартона – Артюра Онеггера).

Волны мартено (1928), оснащенные фортепианной клавиатурой и восприимчивой к электрическим колебаниям нитью, не раз использовались французскими композиторами

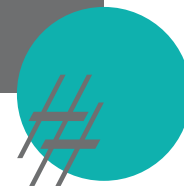
для передачи тончайших нюансов эмоциональных настроений и характеров героев кинолента. Тембр волн подчеркивал тревогу и одиночество Элизи в «Похищении» (1934) Дмитрия Кирсанова (композиторы — Артюр Онеггер и Артюр Оре<sup>2)</sup>, кротость и лучезарный облик Христа — в «Голгофе» (1935) Жюльена Дювивье (Жак Ибер), изворотливость и сентиментальность Обманщика — в «Романе обманщика» (1936) Саши Гитри (Адольф Боршар), эфемерность и трепетность девушки-видения — в «Фантастической ночи» (1942) Марселя Л'Эрбье (Морис Тирье).

Однако первой французской кинолентой, в которой зазвучали волны Мартено, была работа «Конец света» (1931) Абеля Ганса с музыкой композитора Артюра Онеггера.

Главная идея этого «фильма-катастрофы» (сюжет связан с падением кометы на Землю и гибелью человеческой цивилизации) заключалась в показе поведения людей в экстремальной ситуации.

Так, ученый Марсиаль Новалик (Виктор Франсен<sup>3)</sup>, открывший комету, стал общественным деятелем и политическим активистом<sup>4)</sup>. Его брат, Жан Новалик (Абель Ганс), потерял рассудок от несоответствия между идеалистическими представлениями о мире и кошмарной реальностью. Актриса Женевьева де Мюрси (Колетт Дарфейль), возлюбленная Жана, провела последние дни в метаниях между стремлением спасти все живое и обывательским желанием забиться в удовольствиях. Нако-





нец, предприниматель Шомбург (Самсон Файнзильбер) стал олицетворением дельца, чуждого какой-либо морали (во время всеобщей паники он активно спекулировал ценными бумагами, торговал оружием, организовывал пышные «пиры во время чумы»).

Атмосфера фильма, в котором сплелись остросюжетная фантастика и философские размышления о судьбах мира, отразилась и в музыке. Драматическая «вихревая» увертюра, написанная Артюром Онеггером, сменялась цитатами из классики (финальных хор из «Страстей по Матфею» И. С. Баха звучал в начальной сцене в кинотеатре, Ария из 3-й оркестровой сюиты — во время праздничного представления в церкви; фрагмент из фортепианной Прелюдии *h-moll* Ф. Шопена — в момент написания Женевьевой прощального письма Жану); эстрадными зарисовками (меланхоличное танго сопровождал эпизод соблазнения Шомбургом Женевьевы, джаз — кадры всевозможных салютов, праздников и пиров).

В этом контексте «потусторонний» тембр волн мартено воспринимался как знамение свыше, знак Апокалипсиса. Артур Онеггер использовал звучание инструмента очень осторожно, подчеркивая ключевые моменты (завязка, кульминация, развязка) драмы.

Так, одинокий звук *a<sup>1</sup>* вспыхивал и мгновенно затухал перед оркестровой увертюрой, воспринимаясь (на фоне кадров вращавшегося земного шара) как своеобразный космический сигнал-предупреждение о грядущем бедствии.

Во второй раз тембр волн Мартено использовался в кульминационной сцене «пира во время чумы». Здесь знаменитый «Лебедь» из «Карнавала жи-

вотных» Сен-Санса играл роль не просто вставного фрагмента (выступление музыканта<sup>5</sup> на ужине в ресторане), но и важнейшего элемента драматургии фильма. Возникал своеобразный звукозрительный контрапункт: спокойная музыка противопоставлялась кадрам всеобщего хаоса.

Наконец, в финальном музыкально-шумовом коллаже, рисовавшем картину Апокалипсиса, «голос» инструмента имитировал завывания ураганного ветра и практически тонул в грохоте и криках, взрывах и столах, политических лозунгах и призывах мировых лидеров.

В последующие (1930–1940) годы творение Мориса Мартено с его богатейшими тембровыми, диапозональными, музыкально-драматургическими возможностями зарекомендовало себя и в академической музыке. Помимо балета-пантомимы «Семирамида» (1931), оратории-мистерии «Жанна Д'Арк на костре» (1935) самого Артюра Онеггера отметим Фантазию для волн Мартено и фортепиано (1930) Пьера Веллонеса; композицию «Экваториал» Эдгара Вареза (1934); «Праздник прекрасных вод» (1937), Две четвертьтоновые монодии (1938), музыку к драме «Эдип» (1942), «Три маленькие литургии божественного присутствия» (1944), симфонию «Турангалила» (1948) Оливье Мессиаана; сюиту «К солнцу» (1939) и симфоническую поэму «Неопалимая купина» (1945) Шарля Кеклена.

Таким образом киномузыка в который раз стала экспериментальной «лабораторией», в которой вызревали новаторские идеи академических композиторов.

Однако и анализ музыки к фильму «Конец света», и разговор о воплощении звучания

волн Мартено во французском кинематографе в данной статье имеют смысл не сами по себе, а в контексте решения еще одной важной задачи. Речь идет о поиске предпосылок электроакустических экспериментов в киномузыке Франции.

Сейчас электроакустическая музыка представляет собой могучее древо, ветви которого — различные жанры, стили, направления — основаны на применении электронных технологий записи и обработки звука [1, 121]. Среди новейших исследований, посвященных данному феномену, выделяется диссертация А. С. Бундина «Теория и практика современной электроакустической композиции», где он, в отличие от зарубежных (М. Шион [5]) и отечественных (А. И. Смирнов [3]) исследователей включает в терминологическое поле электроакустической музыки не только разнообразные стили академической (конкретная, электронная, алгоритмическая, компьютерная, акустическая, стохастическая, спектральная, интерактивная) но и популярной танцевальной (*techno, drum'n'bass, house, trance, hardcore, break beat*), фоновой музыки (*lounge, chill-out, downtempo*), а также выделяет в отдельную область прикладную музыку, тем самым подчеркивая важнейшую роль «электроакустики» в мире «театра, кино, телевидения, видеоигр, современного цифрового искусства» [2, 11–12].

Действительно, если говорить о киномузыке, то в ней новейшие эксперименты со звуком стали востребованы уже с начала 1950-х годов. Вспомним Эдуарда Артемьева в СССР, Бебе и Луиса Барон в США, Тору Такэмицу в Японии и др. Во Франции свой след в кинематографе оставили многие «птенцы гнезда шеффера»<sup>6</sup>, в частности,

Пьер Анри, Филипп Артюс, Бернард Пармеджиани, Франсуа-Бернар Маш.

Однако и сами электроакустические эксперименты, и их внедрение в киномузыку второй половины XX века были бы невозможными без тех звукошумовых опытов, которые уже в 1920–1940-е годы велись во всем мире, в том числе, и на территории Франции. А кинематограф порой играл в этих опытах ключевую роль.

Так, на заре звукового кино в Париже работал знаменитый художник и музыкант-футурист, изобретатель серии оригинальных механических шумовых инструментов (интонармори, руссолофон) Луиджи Руссоло. Французский исследователь Филипп Ланглуа, в частности, отмечал, что Руссоло в течение двух лет (1928–1930) «озвучивал» немые фильмы в авангардном кинотеатре Studio 28, где имел контакты с французскими режиссерами Жаном Эпштейном и Жаном Грემийоном [4, 50–51]<sup>7</sup>. Оба в дальнейшем прославились своим нестандартным видением того, какой должна быть звуковая атмосфера фильма.

Эпштейн в 1947 году в содружестве с композитором Ивом Бодрие снял короткометражный немой фильм «Хозяин ветров», напряженная психологическая атмосфера которого (штормовая погода, тревожное ожидание девушкой своего возлюбленного-рыбака, таинственные заклинания деревенского чародея) создавалась исключительно с помощью шумов разной интенсивности.

Что же касается Грემийона, то практически каждый его фильм демонстрировал нестандартный подход режиссера к созданию звуковых дорожек. В «Маленькой Лиз» (1931) Жан Грემийон и композитор Алек-

сис Ролан-Мануэль впервые применили метод «ретроградной партитуры»<sup>8</sup>, впоследствии претворенный Жаном Виго в фильме «Ноль за поведение» (1933) и Жюльеном Дювивье в киноленте «Бальная записная книжка» (1937)<sup>9</sup>.

В более поздних фильмах «Станный господин Виктор» (1938), «Буксиры» (1941), «Летний свет» (1943), «Небо принадлежит вам» (1943) Грემийон обратился к идее создания особых звуковых «поэм», в которых музыка и шумы были бы нераздельны связаны друг с другом и способствовали бы более глубокому раскрытию художественного образа<sup>10</sup>.

В контексте этих изысканий тембровая «находка» Артюра Онеггера в фильме Абея Ганса «Конец света» и последующее применение тембра волн Мартено и в киномузыке, и в музыке академической, воспринимается как один из множества маленьких шагов на пути к совершенно новой эстетике и стилистике электроакустических композиций.

#### Примечания

<sup>1</sup> Через тире указаны имена композиторов — создателей музыки к перечисленным кинофильмам.

<sup>2</sup> В скобках указаны имена композиторов, написавших музыку к данным кинолентам.

<sup>3</sup> В скобках указаны имена актеров, исполнявших роли в кинофильме Абея Ганса «Конец света».

<sup>4</sup> Любопытно, что само имя героя Martial с французского переводится как «воинственный», «бравый».

<sup>5</sup> Этот эпизод интересен еще и тем, что в кадре возникает сам изобретатель инструмента Морис Мартено. В книге Ф. Ланглуа этот момент описывается следующим образом: «На

мгновение видно, как он [Мартено. — прим. авт.] управляет инструментом на расстоянии, в самый разгар сцены оргии, немного устаревший в таком окружении, сконцентрировавшийся на своей работе, в то время как начинают происходить катаклизмы, предусмотренные Абедем Гансом» [4, 109].

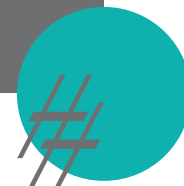
<sup>6</sup> Пьер Шеффер — звукоинженер и композитор, создатель направления *musique concrète* (с фр. — «конкретная музыка»).

<sup>7</sup> Как указывает Ф. Ланглуа, Жан Грემийон в то время был частым посетителем кинотеатра и, следовательно, мог видеть оригинальные импровизации Руссоло на его руморармониме (иначе — руссолофоне). Жан Эпштейн же познакомился с композитором во время их совместной работы над «озвучиванием» фильма «Падение дома Ашеро» (1928).

<sup>8</sup> «Ретроградная партитура» — метод создания музыкального фрагмента или небольшой пьесы, в котором выделяются четыре этапа: сочинение композитором оригинальной музыки, ее нотная запись в ракоходе, фиксирование «перевернутой» версии на звуковой носитель, наконец, воспроизведение оптической записи в инверсии. В результате «тембры выстраиваются по-новому, получают звуковую окраску, которая создает странную музыкальную атмосферу, необычно воспринимаемую на слух» [4, 186].

<sup>9</sup> В обоих фильмах композитором был Морис Жобер, близкий друг Жана Гремийона и Александра Ролан-Мануэля.

<sup>10</sup> В отличие от режиссеров-соотечественников (Рене Клер, Жан Ренуар, Жак Тати), он учитывал роль шумов не в процессе монтажа звука, а уже на этапе сочинения музыки. В этом он был ближе Дзиге Вертову и



Вальтеру Рутманну, отразившим в своих картинах могучий дух нового мира.

#### Литература

1. *Бундин А. С.* Теории электроакустической музыки на рубеже XX–XXI столетий: направления исследования // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2013. № 162. С. 121–126.
2. *Бундин А. С.* Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2013. 24 с.
3. *Смирнов А. И.* Электроакустическая музыка // Термен-центр. Центр электроакустической музыки. URL: <https://www.asmir.info/lib/eamus.htm> (дата обращения: 28. 05. 2021).
4. *Langlois P.* Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinema. Archéologie et histoire d'un art sonore. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
5. *Shion M.* La Musique électroacoustique. 1ère édition. P.U.F. «Que Sais-Je». Paris: Presses Universitaires de France. 128 p.

## Традиционные народные обряды китайской провинции Ганьсу

УДК 7.072; 398

© Чэнь Яньшу, 2021

*Аспирантка кафедры теории музыки  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижний Новгород, Россия)  
E-mail: 1048080980@qq.com*

*Провинция Ганьсу расположена на северо-западе Китая. Именно там проходил Великий Шелковый путь — важнейшее средство сообщения между народами Европы, Центральной и Юго-восточной Азии. Через ее земли или различные народы, привнося черты своих обычаев в общую обрядовую традицию Ганьсу. На территории провинции проживают тибетцы, монголы, уйгуры-буддисты (юйгуры или желтые уйгуры), хань. Основными религиозными верованиями являются анимизм, шаманизм, буддизм и даосизм. В Ганьсу весь полиэтничный религиозно-обрядовый комплекс бытует в синтезе. В статье представлены новейшие полевые материалы.*

**Ключевые слова:**

*Китай, Ганьсу, традиционная культура, народные обряды, почитание предков, Бадан*

Традиционная обрядовая культура китайского народа связана со многими сторонами жизни человека: социальными и семейными отношениями, профессиональной деятельностью, представлением о загробном мире, а также они отражают представление о физическом пространстве человека, в том числе и о природных явлениях. В провинции Ганьсу оба типа

обрядов существуют в семейно-бытовом цикле и обрядах почитания духов предков и природных явлений.

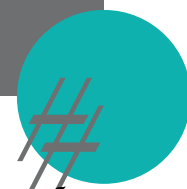
Выделяются обряды района Лонгдун — свадебные и похоронные, церемония поклонения праотцу китайского народа, мифическому императору — Фу Си — изобретателю бинарной системы Ба гуа и И цзин. Считается, что он создал слова, веревку и сети для ловли птиц и рыбы. В память о нем в городе Тяньшуй каждый год двадцать второго июня при храме открываются ярмарки, где продают съестное для подношений, благоговения, поют песни, играют на народных инструментах. Читаются поэмы о Фу Си. Этот обряд празднуется с 1988 года, но он тесно связан с традиционным почитанием предков и их силы.

В Лонгдуне популярным является духовой инструмент зурна или сона. Его история насчитывает более 400 лет, и теперь он стал основным в свадебном, похоронном и других бытовых обрядах, например, во время открытия магазина в деревне — по поверьям, его звук привлекает деньги и достаток. Его меланхоличный высокий тембр, широкий диапазон, изыщное мелизматическое звучание отражают специфику северо-западной музыкальной культуры. Зурна и местные народные обычаи района Лонгдун неразрывно связаны. На похоронных церемониях кроме зурны звучат также тибетский духовой инструмент куаньцзы, китайский струнный щипковый гуцин и колокола.

В уезде Йондэнг похоронные обычаи говорят о связи между Буддизмом, Даосизмом и народными культурами. В них используется магия для реинкарнации. Очевидно влияние учения буддизма о перевоплощении душ, адаптированное под идеи даосизма, используются даосские ритуалы, тексты из канона Дао Цзан и музыка для переселения душ. Для нее характерно звучание зурны, барабанов, колоколов.

Заметно, что в обрядах Ганьсу, посвященных человеку, синтезируются традиционные культовые представления и синкретичная система взглядов Буддизма-Даосизма.

Ритуальная музыка тесно связана с религиозной жертвенной деятельностью в Ганьсу. Обряды почитания природы отражаются в ритуалах подношения духам. В городе Хуэйнин проводятся «горные жертвоприношения». Они посвящены духам, владеющим богатствами недр, с целью быстрого и эффективного обнаружения ресурсов. Участники обряда приходят в горы, принося на жертвенник угощение — дикие овощи, фрукты, грибы и молодые побеги бамбука, пожаренные в масле кунжута, а также мясо животных, забитых для жертвы божествам гор. Угощение ставят на жертвенник, обращаясь с уважительными словами поклонения к духам. Обращение к духам сопровождается звучанием золотого колокола, гонга, барабанов, тарелок, муюй и человеческого голоса. Музыка в обряде делится на Инь-ян (человека двух полов), и Шигун (шамана),



с чем связаны лады Шан и Юй и разделение ролей. Мелодии различаются высотно: ярус инь-ян расположен ниже, Шигун — на кварту выше. Инь-ян и Шигун изображают двое мужчин, читается текст из даосской книги, исполняются песни и танцы.

Древние обряды актуальны для народа Ганьсу до сих пор. В них проявляется уважительное отношение к природе — источнику жизни человека.

В 2019 году автор статьи побывала в уезде Минь и записала обряд Бадан, связанный с переходом в новый год. На этой территории проживают ханьцы — основной народ Китая, тибетцы и цян [8]. Обряд Бадан связан с влияниями религии Бон и тибетского буддизма. Действующие лица — чуньба (春巴) — ведущий, хуэйчан (会长) — председатель, тоужэнь — староста (头人), учжэ (舞者) — танцоры и жители деревень.

Во время ежегодного Праздника Весны, то есть «Чунь Цзе» (春节) или китайского Нового года (в первый месяц по лунному календарю) начинается подготовка к данному ритуалу: люди зажигают факелы на полях для сбора пшеницы, и во главе с чуньба все жители поселения танцуют. Официальные ритуалы проводят с 6 по 9 число первого месяца по лунному календарю. Жители каждого поселка исполняют танец Бадан на протяжении четырех дней на всех полях для сбора и сушки пшеницы по очереди вплоть до 17 числа первого месяца календаря, когда проводится ритуал Сецзян (谢将), которым заканчивается комплекс «Поклонения горе». Так мы видим соединение двух видов обрядов — поклонения горным духам и перехода в новый год.

О зарождении самого танца-обряда в этой местности

бытует легенда, о которой сообщил носитель традиции и знаток танца Бадан в третьем поколении, житель деревни Чжунчжай — Ян Цзинъянь. По его словам, генерал-губернатор Е Ли возглавивший войско из ста тысяч солдат и лошадей, проходя мимо горы Я Цунь уезда Минь в деревне Схуаньэря, трагически погиб. Для того, чтобы выразить великому предводителю свое почтение, его подчиненные превознесли генерал-губернатора, провозгласив его как духа горы Е Ли. Помимо него этими людьми был «обожествлен» другой генерал-губернатор и назван «богом Байма». Здесь проявление культа предков и почитание духов горы представлено в синтезе. Несмотря на непогоду, мороз и метель, ритуал ни разу не был приостановлен. В процессе ритуала все участники произносят «тибетские» («фаньхуа», 番话<sup>1</sup>) слова, отчего все эти ритуалы получили название «фань» (番). Тексты, звучащие во время исполнения танца, поют на тибетском, ханьском языках и его местных диалектах. По этой причине танец вобрал в себя черты различных музыкальных жанров народного творчества, а также местных малых культур. Этот танец является ярким образцом народного ритуального музыкально-танцевального театрализованного действия.

Сценарий обряда таков. Происходит обращение к горным духам для защиты четырех времен года, населения и домашних животных. Дары сжигаются. Ритуал качания на качелях изображает приезд духов на праздник на небесных лошадях. Мужчины танцуют круговой танец под пение и барабан «бадангу» (巴当鼓) в национальных тибетских костюмах. Проводится обход домов. Ведущий обряда обращается

к хозяевам с пожеланием благополучия и добра. Завязывается диалог. Хозяева подносят гостям булочки момо (馍馍), наливают чай гуангуанча (罐罐茶) из листьев зеленого чая, плодов финика и лонгана, подают мясные блюда. Далее избирают нового тоужэнь.

Был найден Свадебный обряд желтых уйгуров-буддистов, проживающих в Ганьсу. Он включает сватовство, дарение, сговор, подготовку и проведение торжества, проводов невесты. Родители парня посылают сваху с подарками к родителям девушки с нечетным числом лет (15, 17). От них в знак согласия она несет сто двадцать подарков. На сговоре речь идет о тратах обеих семей. После приезда гостей на свадьбу их приветствуют хозяева и дарят шелковые шарфы хада. На следующее утро расплетают двенадцать кос невесты и заплетают ей три косы замужней женщины. Происходят прощание с домом и родителями, отъезд. Во дворе дома жениха — у алтаря — молодые получают благословение от Будды [5, 6, 7]. Большое значение имеет участие мужчин и их пение, посвященное невесте.

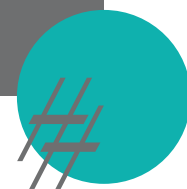
В семейных обрядах отражается полиэтничный состав населения и мультикультурность региона. Объединяющим началом в них выступает культура народа хань и буддийские обычаи. Однако заметно влияние малых народов. В целом обрядовой культуре провинции Ганьсу свойственны синкретизм и синтетичность, анимизм, шаманизм, буддистско-даосский комплекс ритуалов северо-запада Китая и Тибета. Важными моментами в них являются угощение духов, чтение текстов из религиозных книг присутствие музыки, игры, слова, пения и танца.

Примечания

<sup>1</sup> 番：指藏族. На тибетском.

Литература

1. *Васильев Л. С.* Культы, религии, традиции в Китае. М.: Восточная литература РАН, 2001. 488 с.
2. *Чэнь Инши, Чэнь Линцзюнь.* Краткая история китайской музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. 95 с.
3. *Ван Цай.* Исследование музыкальной культуры народности желтые уйгуры (юйгуры). Пекин: Изд-во ниточно-переплетных книг, 2013. 125 с.
4. Административное деление Китая. <https://studychinese.ru/articles/5/64/> (дата обращения: 20.05.2021).
5. Мусульманская провинция Китая. URL: [geosfera.org/aziya/kitaj/1854-gansu.html](http://geosfera.org/aziya/kitaj/1854-gansu.html) (дата обращения: 20.05.2021).
6. *Зульярова З.* Желтые уйгуры. URL: <https://mytashkent.uz/2020/11/07/zheltye-ujgury/> (дата обращения: 20.05.2021).
7. Как проходит китайская свадьба. URL: <https://isvadby.ru/tradicii/kitajskaya-svadba.html> (дата обращения 20.05.2021).
8. <http://allmystic.ru/page/6247> (дата обращения 20.05.2021).



## Песенный жанр сяодяо китайской провинции Хэнань

УДК 7.072; 398

© Нью Цзюньи, 2021

Аспирантка кафедры теории музыки  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижний Новгород, Россия)  
E-mail: niujunyi1992@163.com

Жанры китайских народных песен, изучаемые в Китае с 1910 года, все чаще привлекают внимание и в российской науке. В статье рассматривается один из самых популярных в Китае жанров «сяодяо» — «песенка». Анализу подвергается разновидность, характерная для провинции Хэнань. Факт записи этого вида песен в настоящее время говорит о его актуальности, наличие в текстах афоризмов и метафор — о развитой поэтической системе, наличие бытовых образов — о лирической направленности сюжетов, присутствие ячеечного строения в мелодиях подчеркивает древность происхождения, а соединения попевок в более сложные лады свидетельствуют о развитии музыкальной стороны песен. Жанр сяодяо проникает в древние обряды, придавая им более современные черты.

### Ключевые слова:

Китайская культура, хэнаньская песенная традиция, народные обряды, пентатоника, попевки, ячейки

Провинция Хэнань является географическим центром современной территории Китая. В этих землях сохранились древнейшие следы существования человека, и в то же время, здесь возникают обновления старых обычаев, жанров народной пев-

ческой традиции. Для автора статьи Хэнань — родина, поэтому особенно важным представляется изучение жанрового многообразия ее песенной традиции.

В 2020 автор статьи познакомилась с исполнительницей коротких лирических песен Цуй Тянье (1968 года рождения). Она родом из деревни Сянфан уезда Гуаньшань, провинции Хэнань. Оттуда же и песни, которые она запомнила от старших. Тексты их короткие, содержание разное, в основном — о жизни. Называет она их «Сяодяо» (小调) — «песенки».

Вот что пишут китайские исследователи об этом жанре: «Сяодяо (в буквальном переводе с китайского — маленькие песни) — лирические, шуточные, детские песни» [1, 8]. Эта мысль подчеркивает лаконизм распространенного, широко популярного в Китае жанра, а также его видовое разнообразие. Повсеместное распространение сяодяо дает возможность полагать, что этот жанр относительно новый.

Однако существуют мнения о довольно древнем времени возникновения жанра: «Многие сяодяо дошли до нас из древности. В эпоху Мин и Цин они имели широкое распространение по всей территории Китая» [7]. Для уточнения следует сказать, что период правления династий Мин и Цин — 1368–1911 годы [6]. И если учесть, что активное изучение китайского фольклора началось с 1910 года, то традиция исполнения сяодяо дожила до этого важного исторического момента. Однако она не прекра-

тила своего существования и сейчас. Факт записи этого жанра в настоящее время говорит о его важности для народа и продолжении развития.

Сяодяо имеет свои особенности в различных местностях Китая. Для хэнаньского сяодяо характерна опора на лирическое содержание, поэтические метафоры, афористичность текста, мелодии ячеечного строения.

Одна из трех песен, записанных автором, — «Я пошла в поле». Текст ее лирического содержания: «Я пошла в поле, сбивая ячмень палкой. Девочка, эй! Я подняла голову, заливаясь слезами, чтобы увидеть свою маму. Раньше я жила в родном доме, расчесывалась три раза в день. Плохо мне на чужбине, я просто иду спать. Девочка, эй! Свекра и свекровь нужно кормить, рано вставать, чтобы готовить: свекор хочет есть рис, свекровь хочет пампушки, мне не сложно, для кого это?». Женская бытовая тематика содержания показывает взаимоотношения в семье и положение молодой женщины в ней, зависимость от настроения старших. Характерной чертой строения текста является наличие короткой строки с междометием, отделяющим части композиции.

Интересен лад мелодии. Звукоряд напева шестиступенный диатонический, менее распространенный в песенности Китая —  $fis^1-g-a-h-c-d^2$ . Но лад составляется из нескольких малых попевок-ячеек. Они отделены по смыслу текстом и ритмом, чем подчеркивается интонационная особенность напева.

Первая попевка — *g-a-c* — тритоник верхнетерцовый (термин Старостиной [5]), одна из самых древних интонаций в различных фольклорных культурах. Далее следует тетратоник симметричного типа *g-a-c-d*. Напев спускается к нижней части звукоряда, возникает диатоническое малотерцовое образование *fis-g-a*. Певица «набирает» новые попевки, и возникает тетратоник верхнетерцовый — *g-a-h-d*. Следующая фраза суммирует две попевки — *g-a-c-d-fis-g-a*. А завершается песня попевкой *g-a-h-d* — тетратоником верхнетерцовым. Очевидно, что лад складывается из четырех попевок-ячеек (он полиячейковый, по терминологии Пашиной [4, 53]). В процессе пения исполнительница перебирает их поочередно. Одна из них поется дважды и завершает напев. Так очевидно составление широкообъемного звукоряда из попевок небольшого звукового состава и диапазона.

Текст следующей «песенки» — «Скамейка» — набран из шуточных картинок. Образы героев представлены через действия — «подвинься, чтобы сесть». Кто сидит, и кто садится — не известно. Упомянуты свекровь и невестка — традиционная для лирики и шуточных песен пара, состоящая в серьезном или комическом антагонизме. Завершают сюжет образы живой природы — собака и кивающий головой воробей. Аналоги такой песни — русские небылицы и частушки. Диапазон и высота второй песни почти те же, что и в первой.

Однако в ней выявляется моноладовое образование — тетратоник верхнетерцовый — *g-a-h-d*. Лад, в которых нет пяти (как в пентатонике) или семи (как в диатонике) звуков, принято относить к древним (по мнению российского уче-

ного Рубцова [3]). Но, несмотря на простоту лада и небольшой звуковой состав, интонационная работа в напеве происходит интенсивно. Можно выделить два малых образования — секундовое *g-a* и тетратоник *g-a-h-d*, которые интонируются последовательно, а к окончанию вместе. Попевочное строение является характерным даже для узкообъемного лада.

В третьей «песенке» — «Иду смотреть цветы» — содержание передается через метафоры от лица девушки, дразнящей парня. Свою красоту и молодость героиня сравнивает с «цветами» и «ранним утром». Она манит парня — «садовая дверь открыта», но не разрешает ни любить, ни жениться («Не трогай мои цветы, не покупай мои цветы»), угрожая болезнью — «сгниют твои пальцы». Этот пример схож с жанром русской частушки присутствием метафор, намекающих на обстоятельства, краткостью изложения.

Диапазон напева — секста. Звукоряд — пентатоника четвертого типа — Чжи лад. Однако и здесь сложный состав: следуют малые ячейки — нижнетерцовый тритоник — *e-g-a*, тетратоник симметричного типа — *d-e-g-a*, тетратоник нижнетерцовый — *e-g-a-h*, повторяется вторая ячейка — *d-e-g-a*, а завершает напев верхнетерцовый тритоник — *d-e-g*. Ячейки отделены текстовыми остановками.

Конструкция развитого лада состоит из менее развитых оборотов. И такой путь «составления» мелодии характерен для двух песен. Опора на ячеечность, а в ее основе — на тип лада с пропуском тонов — для всех трех. Это говорит о единстве стиля мелодики сяодяо. Диатоника и ожидаемая в китайской песне пентатоника проявились лишь в качестве звуко-

рядов, а внутреннее устройство ладов во всех трех песнях складывается из малых — двух-, трех-, четырехступенных попевок.

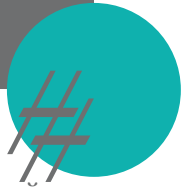
Этот жанр оказывает влияние и на древние обряды, в особенности на новогодние, добавляясь в них в настоящее время. Во время празднования наступления весны в Хэнани исполняются песни, связанные с обрядом возжжения фонарей. Сяодяо влияют своим лаконизмом на эти обрядовые песни.

Жанр сяодяо востребован в настоящее время, его исполняют еще довольно молодые певцы, что подчеркивает факт передачи, сохранения и развития традиции. Ему присущи лаконизм, лиризм и легкая тематика в содержании. Мелодиям свойственно ячеечное строение, что выдает древнее происхождение жанра. Сложение ячеек в более сложные лады говорит о процессе развития ладо-мелодической основы сяодяо. Срастание этого вида с обрядовыми жанрами подчеркивает его огромную популярность и распространение «песенок», влияние на более древние глубинные слои народной традиции Хэнани.

#### Литература

1. Лю Ли. Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствовед. СПб.: Фалкон Принт, 2012, 17 с.
2. Пэн Чэн. Ладовая система Юнь-Гун-Дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор, 2013. 219 с.
3. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русской народной песни. Л.: Советский композитор, 1964. 73 с.
4. Смоленский музыкально-этнографический сборник / отв. ред. О. А. Пашина.





- М.: Индрик, 2005. Т. 3. Сезонно приуроченные лирические песни. 671 с.
5. *Старостина Т. А.* Ладовая систематика русской народной песни // *Гармония: Проблемы науки и методики.* Ростов-на-Дону, 2002. Вып 1. С. 85–105.
6. Династии Мин и Цин. URL: <https://www.uglc.ru/china-history/ming-qing-dinasty.htm> (дата обращения: 20.05.2021).
7. Дуань Баолин. Китайская народная литература. URL: <https://iknigi.net/avtor-duan-baolin/180743-kitayskaya-narodnaya-literatura-duan-baolin/read/page-9.html> (дата обращения: 20.05.2021).

## К проблеме сохранения исторической правды и противодействия распространению фейков

УДК 94

© Шумакова Ольга Николаевна, 2021

*Кандидат философских наук,  
профессор кафедры философии  
и эстетики Нижегородской  
государственной консерватории  
им. М. И. Глинки  
(Нижний Новгород, Россия)  
E-mail: sheg50m@yandex.ru*

*В статье рассматриваются актуальные вопросы сохранения исторической правды, в том числе итогов Второй мировой войны, роль советского народа в Победе над фашизмом. Существуют факты распространения недостоверной информации об исторических фактах, связанных с незнанием российской истории и умышленным искажением прошедших событий. Российская молодежь не всегда осознает, что такое историческая память, тот или иной исторический опыт не пережит ими лично, членами их семьи. Необходимо привлекать молодежь к самостоятельному исследованию исторических фактов, использовать современные форматы распространения правдивой информации через социальные сети и мессенджеры, научную работу.*

**Ключевые слова:**

*Великая Отечественная война, фейк, история, историческая правда, Победа*

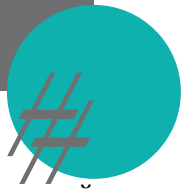
В последние годы в ряде зарубежных стран усилилась тенденция пересмотра итогов Второй мировой войны, проявляющаяся в нивелировании роли советского народа в Победе над фашизмом. Президент

РФ В. В. Путин неоднократно призывал противостоять распространению идей фашизма, расизма, антисемитизма, пресекать попытки искажения правды о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. и оправдания действий агрессоров и их пособников. В Стратегии национальной безопасности РФ, утвержденной Указом Президента РФ от 31 декабря 2015 года № 683, указано на то, что «Все большее влияние на характер международной обстановки оказывает усиливающееся противоборство в глобальном информационном пространстве, обусловленное стремлением некоторых стран использовать информационные и коммуникационные технологии для достижения своих геополитических целей, в том числе путем манипулирования общественным сознанием и фальсификации истории». Одной из угроз национальной безопасности страны в области культуры являются попытки фальсификации российской и мировой истории. В Концепции внешней политики РФ в качестве самостоятельной задачи прямо указывается на необходимость твердо противодействовать любым проявлениям экстремизма, неонацизма, расовой дискриминации, агрессивного национализма, ксенофобии, попыткам фальсификации истории и использовании ее в целях нагнетания конфронтации в мировой политике, попыткам пересмотра итогов Второй Мировой войны. Федеральным законом от 5 мая 2014 г. № 128-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные

акты Российской Федерации» в Уголовный Кодекс РФ введена статья 354.1 «Реабилитация нацизма, предусматривающая уголовную ответственность за:

- отрицание фактов, установленных приговором Международного военного трибунала для суда и наказания главных военных преступников, одобрение преступлений, установленных приговором, распространение заведомо ложных сведений о деятельности СССР в годы Второй Мировой войны, совершенные публично;
- распространение выражающих явное неуважение к обществу сведений о днях воинской славы и памятных датах России, связанных с защитой Отечества, осквернение символов воинской славы России, совершенных публично.

Федеральным законом от 18 марта 2019 г. № 31-ФЗ «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» в российское законодательство введены нормы, предусматривающие запрет на распространение недостоверной общественно значимой информации, распространяемой под видом достоверных сообщений», которая создает угрозу причинения вреда жизни и здоровью граждан, массового нарушения общественного порядка и общественной безопасности. Кроме того, в настоящее время в Государственной Думе Федерального Собрания РФ находятся проекты законов, положения которых направлены на пресе-



чение пропаганды деятельности пособников нацизма и оправдания коллаборационизма, предусматривается уголовная ответственность за фальсификацию исторических фактов о причинах и итогах Второй Мировой войны.

Несмотря на предпринимаемые государством меры, в последнее время все чаще наблюдаются факты распространения в сети Интернет, социальных сетях недостоверной информации под видом достоверных сообщений (фейки). Например, проводимые в 2020 году мероприятия, посвященные 75-летию Великой Победы, стали поводом для возникновения большого потока фейков, в том числе при проведении акции «Бессмертный полк онлайн». По информации сопредседателя Центрального штаба Общероссийского общественного движения «Бессмертный полк России», Е. М. Цунаевой, во время проведения онлайн шествия были установлены факты размещения анкет с фотографиями офицеров Вермахта, лиц, сотрудничавших с оккупантами, предателей. Данные исследования ВЦИОМа отметили формирование в обществе крайне негативного отношения к подобным фейкам. Абсолютное большинство наших соотечественников (83%) отнеслись к данному происшествию с осуждением. IP-адреса, с которых осуществлялось размещение фейковых анкет, зафиксированы службой безопасности сайтов и переданы для проведения проверки в Следственный комитет РФ. По указанным фактам Главным следственным управлением РФ возбуждены уголовные дела по признакам преступления, предусмотренного частью 1 статьи 354.1 Уголовного кодекса РФ — реабилитация нацизма, то есть

одобрение преступлений, установленного приговором Нюрнбергского военного трибунала. Это пример целенаправленного, возможно, заранее спланированного акта распространения фальсифицированной информации об участниках Великой Отечественной войны.

В то же время, существуют факты распространения недостоверной информации об исторических фактах, связанные с незнанием российской истории. Героические эпизоды нашей страны часто становятся основой агитационных и пропагандистских материалов, социальной рекламы, плакатов, билбордов, призванных напомнить о подвигах наших предков, уважение к ветеранам (9 мая, 22 июня, 23 февраля, 12 апреля). Эти дни являются частью культурного кода каждого россиянина. Особенно циничным представляется невнимательное отношение к содержанию и формам материалов. Например, в городе Усинске Республике Коми был размещен плакат к 9 мая с оленем и вооруженным солдатом. Однако солдат на плакате оказался финским, а Финляндия во время войны воевала против СССР. Данный факт вызвал возмущение пользователей сети Интернет. Руководитель администрации г. Усинска заявил, что «данный случай произошел по недогляду сотрудников администрации, которые понесут заслуженное наказание». В декабре 2019 года в г. Орле появилась социальная реклама волонтерской организации «Волонтеры Победы». Реклама была посвящена помощи ветеранам, ввиду допущенной ошибки на баннере, слоган звучал так: «Я забочусь о ветеринарах вместе с "Волонтерами Победы"». Ошибка возникла ввиду замены слова «ветераны» на «ветеринары». Выпустило эту социальную рекла-

му управление по молодежной политике Орловской области. В г. Нижнем Новгороде ко дню Победы разместили праздничные баннеры «Спасибо за победу!», на которых был изображен памятник героям Гражданской войны 1918–1919 гг. — матросам Волжской военной флотилии — вместо участников Великой отечественной войны. В городах Волгограде, Перми, Челябинске, Тюмени и Уфе была социальная реклама с изображением скульптуры «Родина-мать зовет!», являющейся объектом культурного наследия федерального значения, с лимоном в руке. Плакат размещен организацией, занимающейся сервисом доставки еды «СберМаркет». Управление антимонопольной службы Волгоградской области данный случай вынесло на рассмотрение экспертного совета.

Эти примеры указывают на необходимость усиления контроля органов исполнительной власти, глав муниципальных образований за исполнением контрактов по изготовлению продукции и представлению услуг, связанных с историческими датами, фактами, событиями. Так, в центре Петербурга недавно была установлена памятная доска, прославляющая маршала Маннергейма, который в годы войны участвовал в блокаде Ленинграда (погибло от голода и болезней более одного миллиона человек). Лишь после того, как возмутились и подняли шум в СМИ коренные жители города, помнившие ужасы блокады и гибель близких людей, памятную доску сняли и поместили в музей.

Тема пересмотра итогов Второй Мировой войны активно муссируется в западных СМИ. Немецкая газета «Шпигель» накануне 75-летия Победы в ВОВ

сообщала, что Освенцим освободили англо-американские войска. Это не ошибка редактора, а попытка внести изменения в итоги войны, пересмотреть историю. На территории Польши, Чехии, Украины демонтируются памятники советским полководцам (И. Д. Черняховскому, И. С. Коневу, Н. Ф. Ватулину, Г. К. Жукову), оскверняются кладбища советских воинов, погибших при освобождении этих стран. Советские солдаты обвиняются в жестокости, насилии по отношению к мирному населению европейских стран, хотя по воспоминаниям жителей этих стран было иное — населению оказывались необходимые медицинские услуги, организовывались бесплатные пункты питания, предоставлялась другая гуманитарная помощь. Стремление «переписать» историю и параметры послевоенного устройства европейских стран имеют цель умалить роль Российской Федерации как правопреемницы СССР и обвинить ее как страну «агрессора» в «захвате» территорий ряда восточно-европейских государств. Чем это опасно? Тем, что Россию могут лишить права «вето» в ООН!

Одной из причин появления материалов, содержащих искаженную информацию об исторических фактах, является общая безграмотность исполнителей. По данным ВЦИОМ в группе 18–24 летних граждан правильный ответ о дате начала ВОВ дают только 40% респондентов, в то время как среди старшего поколения (от 45 до 60 лет) — 83%. В целях повышения исторической грамотности молодежи, разъяснения недостоверности мифов о ВОВ и других исторических событий необходимо разработать специальные программы и их

реализацию на базе школьных летних лагерей, специализированных спортивно-патриотических студенческих баз отдыха. Проблема усугубляется тем, что подрастающее поколение не всегда осознает, что такое историческая память, факты искажения событий остаются у молодых людей без должного внимания в силу того, тот или иной исторический опыт не пережит ими лично, членами их семьи. Необходимо привлекать молодежь и к проведению исследований в области выявления (распространения) исторических фейков в целях выработки комплекса мер, направленных на противодействие попыткам фальсификации исторических фактов. Есть предложение о проведении всероссийской студенческой конференции, посвященной вопросам сохранения военно-исторического наследия страны. Важно, в целях реализации проектов по сохранению исторической памяти и выявлению фейков использовать современные форматы распространения правдивой информации через социальные сети и мессенджеры.

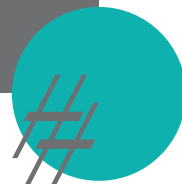
В Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки ежегодно проводятся научно-практические конференции, посвященные Дню Победы в годы ВОВ. Перед студентами выступают участники боевых действий, труженики тыла, бывшие узники концлагерей. В мероприятии принимают участие руководство консерватории, педагогический состав кафедры философии и эстетики, члены Городского и Областного Совета ветеранов, Почетные граждане г. Нижнего Новгорода. Каждый год в консерватории проходят Дни памяти жертв Холокоста, трагедии, унесшей в годы войны жизни 6 миллионов

человек. Студентам рассказывают о пережитом в детстве освобожденные узники Освенцима, Бухенвальда, специалисты по данной теме из числа сотрудников музеев, библиотек, педагоги. В 2020–2021 учебном году аспирантка 3 курса Федусова Алина приняла участие в Международном конкурсе по истории Холокоста и заняла третье место.

Большой интерес у студентов вызывают встречи с членами Общественной организации «Жители блокадного Ленинграда» (председатель — С. С. Фогель), воинами-интернационалистами, принимавшими участие в боевых действиях в Афганистане, Чечне и др. локальных конфликтах. Тема истории ВОВ обсуждается на лекциях и семинарских занятиях по курсу предмета «история». Студенты пишут рефераты, делают устные сообщения и доклады.

#### Литература

1. «Стратегия национальной безопасности Российской Федерации». Указ президента РФ от 31 декабря 2015 года № 683.
2. Федеральный закон от 5 мая 2014 года № 128-ФЗ «О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации».
3. «Концепция внешней политики Российской Федерации». Указ Президента РФ от 30 ноября 2016 г. № 640.
4. Федеральный закон от 18 марта 2019 г. № 31-ФЗ «О внесении изменений в статью 15.3 Федерального закона «Об информации, информационных технологиях и о защите информации».
5. Закон Российской Федерации о поправке к Конституции РФ от 14 марта 2020 г.



№ 1-ФКЗ «О совершенствовании регулирования отдельных вопросов организации и функционирования публичной власти».

6. *Угринович Н.* Информатика и информационные технологии / под ред. Н. А. Голованова. М.: БИНОМ, ИДДК, 2005.

7. *Дорт В., Новиков Ф.* Толковый словарь современной компьютерной лексики. СПб., 1999. 384 с.

## INFORMATION ABOUT AUTHORS AND SUMMARY

**MUSIC EDUCATION  
IN CHINA: HISTORY AND  
MODERNITY****Wang Jie.**

Lecturer of Nanjing Normal University (Nanjing, China), Postgraduate student of the Department of Music Theory of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Methodological support of school music education in China during the Anti-Japanese War (1937–1945)**

The article is devoted to the problems of methodological support of music education in the system of primary and secondary education in China during the anti-Japanese war of 1937–1945 in the city of Chongqing. The main tasks set by the state for teachers are defined, an overview of the creative activities of teachers Feng Zikai, Ruan Beiyin, Wu Mengfei, Sha Mei, Zhang Dinghe is given, the specifics of music education of this time are indicated.

*Key words:* Chinese pedagogy, anti-Japanese war, Feng Zikai, Ruan Beiyin, Wu Mengfei, Sha Mei, Zhang Dinghe

**Zhou Yiqun.**

Postgraduate student of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**The testing system as a form of saxophone education in China in the context of world practices**

In China, the system of musical testing to determine the level of playing a musical instrument has been developed for more than 30 years, which has led to the creation of a fairly stable tradition. This system is additional to professional education and contributes to improving the overall level of proficiency in the instrument. The article offers an attempt to

comprehend the process of development of saxophone testing in China in comparison with similar European and Russian educational practices.

*Key words:* saxophone, performance, public education, music testing system, educational materials for testing

**Ren Xinyan.**

Postgraduate student of the Department of Music Pedagogy and Performance of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Lin Yaoji's musical and pedagogical concept and its connection with foreign pedagogical systems**

The article is devoted to the activities of Professor Lin Yaoji, whose pedagogical Summary: system was formed in the dialogue of various methodological guidelines adopted in China and abroad. Using the example of Lin Yaoji's concept, the author examines the specific features of learning to play the violin in China.

*Key words:* Lin Yaoji, Chinese violin school, methods of teaching violin playing

**Machugin Alexey E.**

Associate Director of Municipal budgetary educational institution of additional education «Shodnenskaya children's school of arts» (Moscow, Russia)

**Goloshumova Galina S.**

Doctor of Education Sciences, Chair of Musicology and Music Education, Professor of Moscow pedagogical state University (Moscow, Russia)

**Li Xiaoxiao.**

Postgraduate student of the Department of Pop and Jazz Art of Institute of fine arts Moscow Pedagogical State University (Moscow, Russia)

**Integral characteristics of the system of socio-cultural adaptation of foreign students**

The article deals with the issue of socialization of foreign students in higher education, as a process of forming a life perspective, the search for social orientation and awareness of an integral element of a social institution; the issue of an integral system in the training of highly qualified personnel with the competence of rapid socio-cultural adaptation to new professional and labor conditions.

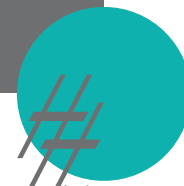
*Key words:* socialization, socio-cultural adaptation, integral system of socio-cultural adaptation, integration of the individual, social system, personality formation, higher school, foreign students

**BIOGRAPHY AS A SUBJECT  
OF INTERDISCIPLINARY  
RESEARCH****Dolgova Nina B.**

Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Biography as the personification of the culture of the epoch (symptoms of methodology)**

The article is a philosophical essay that addresses the issues of various approaches to the coverage of biography in teaching. The author identifies some methodological principles used in the preparation of biographical descriptions. On the example of the works of A. F. Losev, V. F. Asmus, F. H. Cassidy, V. V. Sokolov, A. N. Chanyshchev, N. V. Motroshilova, P. P. Gaidenko, etc. the standard features of biography as a scientific work are formulated, designed to adequately assess the uniqueness of the gift of the outstanding personality being studied, to formulate universal



values, to promote a deeper immersion of students in the culture of the modern hero of the narrative of the era.

*Key words:* biography, methodology, personality, interrelation of cultures, history, historicism

#### **Bulycheva Elena I.**

Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

#### **Tamara de Lempicka: A biography between myth and reality**

Is it possible to consider the work of Tamara de Lempicka in the context of the history of Russian art of the XX century? This question is quite difficult to answer, since she has made serious efforts to transform the real circumstances of her life. The interpretation of her own life as an ideal made classical traditions, classical images and classical plastic solutions relevant for the artist. But the atmosphere of instability, brevity, so characteristic of the Art Deco period, deprived her of the opportunity to create compositions filled with that harmonious clarity that is so natural in the classics. Overcoming the «unbearable lightness of being», de Lempicka created her own myth.

*Key words:* Tamara de Lempicka, Art Deco, artists of Russian emigration

#### **Lu Luing.**

Lecturer of Fujian Vocational College of Art (Fuzhou, China)

#### **Mario Pachi (Mei Baichi) — conductor of the Shanghai Symphony Orchestra (1919–1942)**

The article is devoted to the study of the life and work of the Italian conductor Mario Paci, known in China as Mei Baichi. He was a significant figure in the history of the Shanghai Symphony Orchestra. Under his leadership,

the orchestra became one of the most famous and successful professional musical groups in the East. Famous musicians from Europe and America collaborated with him. Mei Baichi made it possible for the Chinese public to participate in concerts, and for Chinese musicians to participate in the work of the Shanghai Symphony Orchestra. He was the first performer of symphonic works by Chinese composers. Thanks to Mei Baichi and the work of his orchestra, Shanghai became the center of Chinese musical culture in the first half of the twentieth century.

*Key words:* Mario Pachi, Mei Baichi, Shanghai, Shanghai Symphony Orchestra, China

#### **Skripnikov Kirill I.**

Fourth-year student (specialty «orchestral string instruments») College of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky (Krasnoyarsk, Russia)

#### **The creative path of the Krasnoyarsk opera singer Svetlana Efremova**

This article is the first attempt to collect, structure, and publicize information about the life and work of the Honored Artist of the Russian Federation, associate professor of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, head of the creative studio «Eurydice» Svetlana Nikitichna Efremova (soprano). The novelty of the work consists in the fact that until now the personality of Svetlana Efremova has not become the object of scientific research, although her biography is rich and contains a number of valuable points. The relevance of the work is connected with the uniqueness of the singer's personality, the significance of her activities as a performer and teacher, professionally and competently leading both professional vocalists and amateur soloists. The in-

formation presented in the article is obtained as a result of a series of personal conversations with the singer, and relate to different periods of life: from childhood to the present.

*Key words:* creative path, soprano, Svetlana Nikitichna Efremova, Krasnoyarsk State Opera and Ballet Theater, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts

#### **WORLD MUSIC SPACE: OBSERVATIONS AND DISCOVERIES**

#### **Tregulova Natalia P.**

Candidate of Art History, The National Research N. P. Ogaryov Mordovia State University (Saransk, Russia), Associate Professor of the Department of Folk Music, associate Professor of Saransk theological Seminary (Saransk, Russia)

#### **The image of Alexander Nevsky in secular and sacred music of Russia**

The article examines spiritual and secular musical works, the basis of which was the image and military feat of the outstanding Russian commander A. Nevsky. Liturgical music includes Glorification, Stichera, Troparion, Kontakion and Akathist to the holy prince Alexander Nevsky. Secular works are represented by S. Prokofiev's cantata «Aleksander Nevsky» and the eponymous dilogy for voice and piano, created by the contemporary composer from Belarus G. Yu. Lifanova.

*Key words:* Alexander Nevsky, Sergei Prokofiev, cantata «Alexander Nevsky», troparion to Alexander Nevsky, Magnification to Alexander Nevsky, Galina Lifanova, dilogy «Alexander Nevsky»

#### **Vasenina Svetlana A.**

Candidate of Art, Senior lecturer of the Department of Musical Sound Engineering Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**The first experiments of sound recording of S. V. Rachmaninov's compositions (mechanical piano as a phenomenon)**

It is interesting to explore the features of a player piano. This is different from the usual sound recording and it is therefore quite interesting. The article deals with Rachmaninoff's recordings.

*Key words:* player piano, pianola, S. V. Rachmaninov, phonograph

**Platonova Olesya A.**

Candidate of Art History, Senior lecturer of the Department of Music Pedagogy and Performance of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), lecturer-musicologist of the Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic named after M. Rostropovich (Nizhny Novgorod, Russia)

**Ondes Martenot in the film «The End of the World» by Abel Gance with music by Arthur Honegger: on the question of the preconditions for electroacoustic experiments in the French film music**

An illustration of the Apocalypse — this is the role of Ondes Martenot in the music for Abel Gance film «The End of the World». Honegger's timbre discovery not only provoked the interest of cinematographers and academic composers in electronic instruments, but also became one of the many steps undertaken in the 1930s and 1940s on the way to the emergence of electroacoustic music and its introduction into film music.

*Key words:* French film music, Ondes Martenot, electro-acoustic music, Arthur Honegger, Abel Gance

**Chen Yanshu.**

Postgraduate student of the Department of Music Theory of

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Traditional folk rituals of the Chinese province of Gansu**

Gansu Province is located in the north-west of China. It was there that the Great Silk Road passed — the most important communication between the peoples of Europe, Central and Southeast Asia. Various peoples passed through its lands, bringing the features of their customs into the general ritual tradition of Gansu. The province is home to such peoples as Tibetans, Mongols, Buddhist Uyghurs (Uyghurs or yellow Uyghurs), Han. The main religious beliefs are animism, Shamanism, Buddhism and Taoism. In Gansu, the entire multi-ethnic religious and ritual complex is represented in synthesis. The article presents the latest field materials.

*Key words:* China, Gansu, traditional culture, folk rituals, ancestor worship, Badan

**Niu Junyi.**

Postgraduate student of the Department of Music Theory of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Xiaodiao song genre of the Chinese province of Henan**

Genres of Chinese folk songs, studied in China since 1910, are increasingly attracting attention in Russian science. This article discusses one of the most popular genres of «xiaodiao» in China — «song». The variety characteristic of Henan Province is analyzed. The fact of recording this type of songs at the present time indicates the relevance, the presence of aphorisms and metaphors in the texts indicates a developed poetic system, the presence of everyday

images indicates the lyrical orientation of the plots, the presence of a cellular structure in the melodies emphasizes the antiquity of the origin, and the connections of pop songs in more complex modes indicate the development of the musical side of the songs. The xiaodiao genre penetrates into ancient rituals, giving them more modern features.

*Key words:* Chinese culture, Henan song tradition, folk rituals, pentatonics, pop songs, cells

**HUMANITIES IN THE MUSIC EDUCATION SYSTEM**

**Shumakova Olga N.**

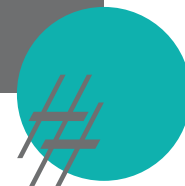
Candidate of Philosophical Sciences, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia)

**Topical issues of preserving historical truth and countering the spread of historical fakes**

The article deals with topical issues of preserving historical truth, including the results of the Second World War, the role of the Soviet people in the Victory over fascism. There are facts of spreading false information about historical facts related to ignorance of Russian history and deliberate distortion of past events. Russian youth do not always realize what historical memory is, this or that historical experience is not experienced by them personally, by their family members. It is necessary to involve young people in independent research of historical fakes, to use modern formats for the dissemination of truthful information through social networks and messengers, scientific work.

*Key words:* The Great Patriotic War, fake, history, historical truth, The Great Victory



**К публикации принимаются статьи по тематическим направлениям:**

- История, теория и практика музыкального образования
- Проблемы педагогики и методики музыкального образования
- Исторические и теоретические аспекты исполнительского искусства
- Актуальные проблемы музыкальной интерпретации
- Психология художественного творчества
- Критика и журналистика в системе музыкального образования

**Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:**

Объем текста не должен превышать 12000 знаков с пробелами (Microsoft Word, расширение \*.doc, \*.docx, приблизительно 6 страниц компьютерного текста 14 кеглем через полуторный интервал), включая общий объем нотных примеров и иллюстраций.

Рукописи принимаются в электронном варианте в виде одного текстового файла.

Предоставляемый в редакцию текст должен содержать:

- индекс универсальной десятичной классификации (УДК);
- инициалы и фамилия автора (авторов);
- название статьи;
- аннотация к статье (150–200 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5–7);
- текст статьи (возможно включение таблиц, нотных примеров, иллюстраций);
- список литературы;
- сведения об авторе (авторах): фамилия, имя, отчество полностью, ученая степень и звание, должность и место работы, номера контактных телефонов, адрес электронной почты (e-mail), сведения о научном руководителе (для аспирантов, докторантов, соискателей);
- количество необходимых экземпляров издания.

Через пробел указывается следующая информация на английском языке:

- инициалы и фамилия автора (авторов);
- название статьи;
- аннотация к статье (200–250 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5–7);
- сведения об авторе (авторах): фамилия, имя, отчество полностью, ученые степень и звание, должность и место работы.

Материалы принимаются в течение года по эл. адресу:

*nngk.izdaniya@yandex.ru*

**Порядок рассмотрения и публикации статей**

Статьи, поступающие в редакцию в порядке естественной очередности, проходят процедуру рецензирования. Авторам направляется квитанция на оказание услуг по рецензированию, предпечатной подготовке статьи и другим услугам, лицензионный договор о безвозмездном предоставлении неисключительного права использования статьи.

Статьи включаются в очередной выпуск только после положительного решения редакционного совета журнала о публикации материала и предоставления автором сканкопии платежного документа в редакцию.

На стадии предпечатной подготовки автор (авторы) оказывает редакторам оперативную помощь в решении вопросов, связанных со статьей.

Доставка журнала автору осуществляется самовывозом или посредством услуг Почты России (отправление осуществляется по предварительной предоплате, учтенной в общей стоимости публикации статьи).

Адрес редакции журнала «Музыкальное образование и наука»:

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки  
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40

Вопросы, связанные с публикацией материалов, можно уточнить по эл. адресу:  
*nngk.izdaniya@yandex.ru*