

18+

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования

ICONI



Art. Culture. Education. Scholarly Research

ICONI

2020, № 4

ИКОНИ

Искусство. Культура. Образование. Научные исследования

2020, № 4

Российский научный журнал

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна,
академик РАН, д-р иск.

Редакционная коллегия

Алексеева Галина Васильевна, д-р иск.
Дальневосточный федеральный университет,
Россия

Аронов Владимир Рувимович, д-р иск.,
член-корр. Российская Академия художеств,
Россия

Бородин Борис Борисович, д-р иск.
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского, Россия

Вербицкая Галина Яковлевна, д-р филос. наук,
канд. иск. Уфимский государственный институт
искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Гарипова Нинэль Фёдоровна, д-р иск.
Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова, Россия

Гомбоева Маргарита Ивановна, д-р культ.
Забайкальский государственный университет,
Россия

Горбунова Ирина Борисовна, д-р пед. наук.
Российский государственный педагогический
университет имени А.И. Герцена, Россия

Демченко Александр Иванович, д-р иск.
Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова, Россия

Домбраускене Галина Николаевна, д-р иск.
Морской государственный университет
имени адмирала Г.И. Невельского, Россия

Казанцева Людмила Павловна, д-р иск.
Астраханская государственная консерватория,
Россия

Коваленко Георгий Фёдорович, академик
Российской академии художеств, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Красильников Игорь Михайлович, д-р пед.
наук. Институт художественного образования
и культурологии Российской академии
образования, Россия

Махрова Элла Васильевна, д-р культ.,
канд. иск. Академия Русского балета
имени А.Я. Вагановой, Россия

Науменко Татьяна Ивановна, д-р иск. Россий-
ская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Пашина Ольга Алексеевна, д-р иск.
Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ, Россия

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна,
д-р иск. Казанская государственная
консерватория имени Н.Г. Жиганова, Россия

Царёва Надежда Александровна,
д-р филос. наук. Тихоокеанское высшее военно-
морское училище имени С.О. Макарова, Россия

Штейнберг Валерий Эмануилович,
д-р пед. наук, канд. техн. наук. Башкирский
государственный педагогический университет
имени М. Акмуллы, Россия

Ястребов Андрей Леонидович,
д-р филос. наук. Российский институт
театрального искусства — ГИТИС, Россия

Редакционная коллегия Международного отдела

Ганзбург Григорий Израилевич, канд. иск.
Харьковский институт музыковедения, Украина

Грин Эдвард, Ph.D. Манхэттенская школа
музыки (консерватория), Нью-Йорк, США

Котович Татьяна Викторовна, д-р иск.
Витебский госуниверситет имени П.М. Машерова,
Республика Беларусь

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D., канд. иск.
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Россия

Руиз Варела Гемма, Ph.D. Университет
Франсиско де Витория, Испания

Синь Чень, Синьанский педагогический
университет, Китай

Стреначикова Мария, д-р техн. наук.
Академия художеств, Словакия

Халдаиакис Ахиллес Г., профессор,
Афинский национальный университет
имени Каподистрии, Греция

Учредители

Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание» — Редакция
и Издатель

Научно-производственная фирма
«Восточная печать»

ICONI

Art. Culture. Education. Scholarly Research

2020, No. 4

Russian Scholarly Journal

ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4

Editor-in-Chief

Liudmila N. Shaymukhametova, Dr. of Arts,
Academician of the Russian Academy
of Nature Sciences

Editorial Board

Galina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts). Far-Eastern
Federal University, Russian Federation

Vladimir R. Aronov, Dr.Sci. (Arts). Russian
Academy of Arts, Russian Federation

Boris B. Borodin, Dr.Sci (Arts). Ural State
M.P. Mussorgsky Conservatoire, Russian Federation

Galina Ya. Verbitskaya, Dr.Sci. (Philosophy),
Ph.D. (Arts). Ufa State Institute of Arts named after
Zagir Ismagilov, Russian Federation

Ninel F. Garipova, Dr.Sci. (Arts). Ufa State
Institute of Arts named after Zagir Ismagilov,
Russian Federation

Margarita I. Gomboyeva, Dr.Sci. (Culture).
Transbaikal State University, Russian Federation

Irina B. Gorbunova, Dr.Sci. (Pedagogic). Herzen
State Pedagogical University of Russia, Russian
Federation

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts). Saratov
State L.V. Sobinov Conservatoire, Russian Federation

Galina N. Dombrauskiene, Dr.Sci. (Arts). Maritime
State University named after admiral G.I. Nevelskoy,
Russian Federation

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts). Astrakhan
State Conservatory, Russian Federation

Georgiy F. Kovalenko, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture of the
Russian Federation, Russian Federation

Igor M. Krasilnikov, Dr.Sci. (Pedagogic). Institute
of Art Education and Culturology of the Russian
Academy of Education, Russian Federation

Ella V. Makhrova, Dr.Sci. (Culture), Ph.D. (Arts).
A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet, Russian
Federation

Tatiana I. Naumenko, Dr.Sci. (Arts). Russian
Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Olga A. Pashina, Dr.Sci. (Arts). State Institute
for Art Studies of the Ministry of Culture
of the Russian Federation, Russian Federation

Zemfira N. Saidasheva, Dr.Sci. (Arts). Kazan State
Conservatoire named after N.G. Zhiganov,
Russian Federation

Nadezhda A. Tsareva, Dr.Sci. (Philosophy).
S.O. Makarov Pacific Ocean Highest Naval College,
Russian Federation

Valery E. Steinberg, Dr.Sci. (Pedagogic),
Ph.D. (Technology). Bashkir State Pedagogical
University named after M. Aknulla,
Russian Federation

Andrei L. Yastrebov, Dr.Sci. (Philology). Russian
Institute of Theatre Arts — GITIS, Russian Federation

Editorial Board of the International Section

Grigoriy I. Ganzburg, Ph.D. (Arts). Kharkov
Institute of Musicology, Ukraine

Edward Green, Ph.D. Manhattan School of Music,
New York, United States

Tatiana V. Kotovich, Dr.Sci. (Arts). Vitebsk State
University named after P.M. Masharov, Belarus

Anton A. Rovner, Ph.D. (Arts). Tchaikovsky
Moscow State Conservatory, Russian Federation

Gemma Ruiz Varela, Ph.D. Francisco de Vitoria
University, Spain

Chen Sing, Xinjiang Pedagogical University, China
Mária Strenáčiková, Dr.Sci. (Technical). Academy
of Beaux-Arts, Slovakia

Achilleas G. Chaldaeakes, Professor. National and
Kapodistrian University of Athens, Greece

Founders

Scholarly-Methodical Center "Innovational Art
Studies" — Publishers and Editor

Firm for Research and Production "Oriental
Print"

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

**Главный редактор
Научный редактор**
Шаймухаметова Людмила Николаевна —
академик РАН,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: i2018n@yandex.ru

Заместитель главного редактора
Карпова Елена Константиновна —
кандидат искусствоведения, профессор

Выпускающий редактор
Баязитова Галия Раилевна —
кандидат искусствоведения

Шеф-редактор
Гусарова Елена Владимировна

Международные эксперты и редакторы:

Грин Эдвард — Ph.D.,
Нью-Йоркский университет;
профессор кафедры истории музыки,
Манхэттенская школа музыки, Нью-Йорк, США
Ровнер Антон Аркадьевич — Ph.D.,
Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США;
магистр музыки Джульярдской школы, Нью-Йорк;
магистр музыкальной теории,
Колумбийский Университет, Нью-Йорк;
кандидат искусствоведения,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского

Редактор
Мингажев Артур Аскаревич

Дизайн: Шакиров Вилур Рашидович
Верстка: Кудаярова Юлия Маратовна

Журнал ИКОНИ (Искусство. Культура. Образование.
Научные исследования) / ICONI.

Учредитель: Автономная некоммерческая организация
дополнительного профессионального образования
Научно-методический центр
«Инновационное искусствознание».

Адрес: 450059, Российская Федерация, г. Уфа
ул. Рихарда Зорге, д. 17, корп. 1, оф. 306
Тел.: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций. (Свидетельство о регистрации
ЭЛ № ФС 77-79424 от 02.11.2020 г.)

Сетевое издание. 18+.
Издаётся в России с марта 2019 года.

Распространяется в Российской Федерации
и зарубежных странах на русском, английском,
немецком, французском языках.

Официальный сайт журнала:
<http://journaliconi.com>

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4

Выходит 4 раза в год.
Цена свободная.

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

*За публикацию предоставленных в редакцию материалов
гонорары не выплачиваются.*

*Издание осуществляется на совокупные средства учредителей
и авторские средства.*

Подписано в печать 25.12.2020. Формат 60×84/8.
Бумага офсетная. Гарнитура Noto Serif.
Усл.-печ. л. 19,76. Заказ № 32.
Тираж (печатный) 100 экз.
Отпечатано на оборудовании
Научно-производственной фирмы «Восточная печать»
450080, г. Уфа, ул. Менделеева, д. 195/2
Тел./факс: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

EDITORIAL STAFF

**Editor-in-Chief
Academic Editor**
Liudmila N. Shaymukhametova —
Academician of the Russian Academy
of Natural Sciences,
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Merited Activist of the Arts
of the Russian Federation
and the Republic of Bashkortostan
e-mail: i2018n@yandex.ru

Deputy Chief Editor
Elena K. Karpova —
Ph.D. (Arts), Professor
Executive Editor
Galiya R. Bayazitova — Ph.D. (Arts)

Managing Editor
Elena V. Gusarova

International Experts and Editors:
Edward Green — Ph.D., New York University;
Professor at the Department of Music History, Manhattan School of
Music, New York City, USA

Anton A. Rovner — Ph.D. in Music Composition
from Rutgers University, New Jersey, USA;
MM from The Juilliard School, New York;
studies in music theory at Columbia University,
New York; Ph.D. (Arts),
Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

Editor
Artur A. Mingazhev
Design: Vilur R. Shakirov
Coding: Yulia M. Kudayarova

ICONI journal (“Art. Culture. Education.
Scholarly Research”).

Founder: Autonomous non-profit organization
of supplementary professional education
Scholarly-Methodical Center
“Innovational Art Studies”

Address: Russian Federation, 450059, Ufa
Richard Sorge str., d. 17, k. 1, of. 306
Telephone: +7 (347) 216 49 73
e-mail: i2018n@yandex.ru

The journal is registered in the Federal Service
for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media.
(Testimony of registration:
EL No. FS 77-79424 from 02.11.2020)

Online edition. 18+.
Published in Russia since March 2019.
Distributed in the Russian Federation
and other countries in Russian, English, German, French.

The official website of the journal is
<http://journaliconi.com>

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4

Published four times a year.
Negotiable price.

*The articles submitted to the editorial board
are published on the basis of reviews written
by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications
of materials submitted to the editorial board.
The publication is carried out by means
of combined monetary contributions
of the founders of the journal
and the authors of the articles.*

Signed in for printing 25.12.2020. Format: 60×84/8.
Offset paper. Font: Noto Serif.
Printing l. 19,76. Order No. 32
Run of 100 copies (Print).

Printed on the printing facilities
of “Vostochnaya pechat” Co. Ltd
450080, Ufa, Mendeleev str., d. 195/2
Tel./fax: +7 (347) 243 15 16, e-mail: orient4@mail.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Эпохи мировой художественной культуры

Демченко А.И.

Возрождение (середина XIII — середина XVI столетия). Грани гуманизма 6

Межкультурные коммуникации

Хуан Юаньпэн,

Алексеева Г.В., Цинь Тинтин

Тибетская культура бассейна реки Хуанхэ в творчестве современных китайских художников 25

Кучеренко А.Л., Коноплева Н.А.

Танец фламенко как средство выражения эмоций и развития эмоционального интеллекта 38

Диалог культур

Arnold Perey

Mulk Raj Anand's *Untouchable* and the Philosophy of Aesthetic Realism 46

Зрютина И.В.

Вьетнам — Россия: диалог культур 56

Картинная галерея

Капинус А.Ю.

Жанр «марина» и его разновидности в творчестве художников Приморского края 63

Кино и ТВ: творческий процесс

Ушанов П.В.

Специфика генезиса национального телевизионного сериала

как оригинального культурно-информационного феномена 73

Современный композитор

Hubert S. Howe, Jr.

19-Tone Theory and Applications..... 81

Anton A. Rovner

Finland, a Vocal Symphony for Soprano, Tenor and Large Orchestra 100

Музыкальное образование

Давлетова К.Б.

Принципы организации курсов повышения квалификации педагога-музыканта в информационной образовательной среде 112

Творческая педагогическая мастерская

Морозов С.А.

«Музыкальная информатика». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению 120

Манько Н.Н.

Визуальные дидактические регулятивы преподавания музыки в общеобразовательной школе 135

Лекторская трибуна. Авторские курсы

Демченко А.И.

Творчество Г.В. Свиридова 153



CONTENTS

Epochs of World Artistic Culture

- Alexander I. Demchenko*
Renaissance (From the Middle of the 13th
to the Middle of the 16th Century).
Facets of Humanism 6

Cross-Cultural Communication

- Huang Yuanpeng,*
Galina V. Alekseeva, Qin Tingting
Tibetan Culture of the Yellow River
Basin in the Work of Contemporary
Chinese Artists 25

- Anastasia L. Kucherenko,*
Nina A. Konopleva
Flamenco Dance as a Means
of Expressing Emotions and Developing
Emotional Intelligence 38

Dialogue of Culture

- Arnold Perey*
Mulik Raj Anand's *Untouchable*
and the Philosophy
of Aesthetic Realism 46
- Irina V. Zryutina*
Vietnam — Russia: Dialogue of Cultures 56

Picture Gallery

- Alexander Yu. Kapinus*
The Genre of Marine Painting
and its Varieties in the Works
of the Artists of the Primorsky Region 63

Cinema and Television: Creative Process

- Pavel V. Ushanov*
The Specificity of the Genesis

- of the National Television Series
as an Original Cultural-Informational
Phenomenon 73

Contemporary Composer

- Hubert S. Howe, Jr.*
19-Tone Theory and Applications..... 81

- Anton A. Rovner*
Finland, a Vocal Symphony
for Soprano, Tenor
and Large Orchestra 100

Music Education

- Clara B. Davletova*
The Principles of Organization
of Career Enhancement Training Courses
for Music Pedagogues
in the Informational
Educational Environment 112

Creative Pedagogical Workshop

- Sergey A. Morozov*
“Musical Informatics”.
Program of the Discipline
for Visually Impaired Students 120

- Natalia N. Manko*
Visual Didactic Regulations
of Teaching Music
in the Secondary School..... 135

Lecturer's Tribune. Authorial Courses

- Alexander I. Demchenko*
The Musical Oeuvres
of Georgy Sviridov 153



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.006-024

Панорама столетий
Авторский цикл лекций

Panorama of Centuries
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

**Возрождение
(середина XIII — середина
XVI столетия).
Грани гуманизма**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов.

Ключевые слова:

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Возрождение.

**Renaissance
(From the Middle of the 13th
to the Middle of the 16th
Century). Facets of Humanism**

The essence of the series of essays published by the magazine is that with a maximum compactness of presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture covered in general both from the point of view of the overall historical process, and in relation to various types of artistic creativity (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the customary categorization according to national schools and the division into separate types of art with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive tendencies of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena.

Keywords:

the global art process, the main historical periods, Renaissance.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Возрождение (середина XIII — середина XVI столетия). Грани гуманизма // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 6–24. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.006-024.

Ядро эпохи начало складываться на этапе *Раннего Возрождения*. Черты ренессансного художественного мышления вызревали в недрах средневекового искусства и с достаточной определенностью заявили о себе к середине XIII века. Раньше всего — в скульптуре готических соборов, в которой произошёл настоящий переворот, стремительный прорыв в новое качество, предвосхищавшее завоевания классической скульптуры Возрождения. Рельефы и статуи приобретают жизненность, пробуждается интерес к привычным для глаза формам, к физической красоте и к чувствам реального человека. В качестве образцов такого рода можно назвать отдельные статуи из немецких храмов.

Знаменитый **всадник** из собора в Бамберге опровергает распространённое мнение, согласно которому после единственного известного нам конного монумента Поздней Античности (памятник римскому императору Марку Аврелию, вторая половина II века н. э.) подобные статуи появились только в конце XV столетия в Италии (имеется в виду памятник кондотьеру Коллеони работы **Андреа дель Верроккьо**, 1479–1488 годы). Но главное состоит в том, что в образцах подобного рода скульптура обрела естественность пропорций, превосходный уровень лепки человеческого лица и тела, выразительность и непринуждённость в передаче мимики и позы, а через объёмную пластику — способность к безусловной жизненной убедительности.

Темы скульптурных изображений становятся всё более разнообразными. Наряду с библейскими сюжетами и персонажами появляются достоверные изображения реальных людей, в первую

очередь — представителей знати. Эти скульптурные портреты впечатляют конкретностью воплощения образа и психологической глубиной наблюдения.

Среди подлинных шедевров — статуи собора в Наумбурге, у каждой из которых проступает ярко индивидуальный характер. Из самых примечательных — **Ута** с поразительно точно очерченным, германского типа миловидным лицом молодой женщины, которая наделена изящной, хрупкой, одухотворённой красотой (ил. 1). Она зябко кутается в плащ, на её голове корона — знак высокого положения в обществе. Тонко схвачены черты нежного девического облика, в том числе через припухлость губ.



Ил. 1. Ута Белленитедтская. 1240.
Грилленбургский песчаник.
Собор в Наумбурге, Германия

Фигура Уты составляет скульптурную группу вместе с мужем — это маркграф Эккехарт (маркграф — владетель пограничного княжества). Хрупкая женственность Уты (подчёркнута удлинённостью фигуры) особенно отчётлива в сопоставлении с мужественным обликом её супруга: статный германский рыцарь (атрибут его воинского долга — большой меч) с тяжеловесным волевым лицом, в зрелых годах, и в изображении хорошо чувствуется его знатность.

Несколько позднее, с последней трети XIII века, интерес к реальному миру и реальному человеку пробуждается и в итальянском изобразительном искусстве, которому вскоре суждено было стать высшим выражением культуры Возрождения. Здесь складывается художественное движение, получившее название *Проторенессанс*.

Его самым значительным явлением стало творчество *Джотто* (Джотто ди Бондоне, 1266 или 1267–1337). В его фресковой живописи впервые для итальянского искусства произошёл безусловный разрыв со средневековыми традициями. С точки зрения этого разрыва очень симптоматична фреска «**Св. Франциск, изгоняющий бесов из Ареццо**». Ареццо — город в Тоскане, и упоминаем об этом по той причине, что главным городом Тосканы является Флоренция, ставшая колыбелью и центром итальянского Возрождения. Перед нами не просто фантастический сюжет и живописание нечисти, как случалось в образцах «контркультуры». Здесь задаётся тема, созвучная будущим гуманистам с их отрицательным отношением к Средневековью как времени суеверия, темноты и невежества. Фреска обретает символический смысл: химерам и чертовщине не место в светлой и разумной жизни, а её олицетворением выступает здесь нарядный белокаменный город, и потому архитектурный фон — едва ли не главное в этой фреске. И хотя в данной работе ещё немало условного, однако происходит отказ от плоскостно-

го изображения, строится реальное трёхмерное пространство с учётом перспективы и используется звучная, свежая, радостная цветовая гамма, корреспондирующая новому, жизнелюбивому мироощущению.

В ряде случаев можно говорить не только о жизнелюбии, но и о влюблённости в жизнь. Джотто щедро насыщает свои фрески пейзажем и бытовыми деталями, с видимым наслаждением пишет животных и птиц, обнаруживая самый живой интерес к земному, материально-предметному миру. И главное — он добивается жизненной достоверности в изображении человека, его чувств и переживаний. Если внимательно всмотреться в изображённое на фреске «**Возвращение Иоакима к пастухам**», то заметим, что одежда у персонажей ещё несколько напоминает драпировку. Однако хорошо прорисованные складки вполне передают контур фигуры и её движения, причём художник уже владеет светотеневой моделировкой.

В этой фреске отчётливо ощутимо и то, что с творчеством Джотто в живопись входит новое понятие — *психологизм*. Достаточно оценить, в каком сильном контрасте сопоставлены состояние Иоакима и реакция наблюдающих за ним пастухов. Следует напомнить ситуацию: у Иоакима, будущего отца Девы Марии, долго не было детей, и здесь он возвращается из храма, где его жестоко унизили — не приняли его дары Господу первыми, так как он не имел потомства. Отсюда упомянутый контраст с переданной художником психологической подоплёкой: благородный старец, медленно бредущий в глубокой задумчивости и явной подавленности (опущенная голова, остановившийся взгляд), — и находящиеся в недоумении, смущённо и сочувственно переглядывающиеся между собой пастухи.

Ещё один пример психологического контраста у Джотто, но раскрываемого в совершенно ином ключе, находим во фреске «**Поцелуй Иуды**» (ил. 2). Данная



Ил. 2. Джотто. «Поцелуй Иуды». 1305. Фреска.
Капелла Скровеньи, Падуя, Италия

сцена решена так, что толпа сбивается в центре в плотный сгусток. В этом сгустке выделены две фигуры: Христос, знающий о предательстве, спокойным, пронзительным взглядом взирает на Иуду, тянущемуся к нему с поцелуем. Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приближенных друг к другу лицах: прекрасный в своём благородстве и ясности профиль Иисуса и уродливая, почти животная физиономия Иуды. Отметим также высочайшее мастерство построения сложной многофигурной композиции. Столкновение учеников Христа со стражей передано через исключительное разнообразие лиц, поз, ракурсов, что дополняет лес вздымающихся копий и факелов. Так создаётся повествование, поведенное в красках и линиях.

Фрески Джотто положили начало живописи Возрождения, и это тем более существенно, что живопись стала ведущим видом искусства эпохи. Такую же роль для литературы сыграло творчество его ровесника *Данте* (Данте Алигьери, 1265–1321). Личность этого поэта формировалась в литературном окружении, получившем название *Dolce stile nuovo* (*Дольче стиле нубово*), что в переводе означает «Сладостный новый стиль».

Слово *новый* встречается на заре Возрождения неоднократно, отмечая в сравнении с мироощущением Средних веков движение к иным жизненным горизонтам; *сладостный* — то же, что *приятно, нежно, ласково* (как близкие оттенки слова *dolce*), в противовес суровости и аскетизму Средневековья. И по времени, и по



направленности данный стиль — аналог Проторенессанса в изобразительном искусстве.

Это была группа поэтов второй половины XIII века (первое содружество в истории литературы), которые, отвергнув латынь (основной язык средневековой словесности), стали изъясняться на родном наречии (в его основу лёг диалект Тосканы, находящейся в центре Италии) и сделали шаг к всецело светской культуре Возрождения. Шаг этот был связан главным образом с воспеванием любви и с раскрытием психологии влюблённого. В русле данной эстетики Данте создал свою первую книгу — **«Новая жизнь»**. Её название можно считать программным для рождавшейся эпохи (книга закончена в 1292 году). Любовь трактуется здесь как огромная сила, обновляющая мир. Эта автобиографическая повесть (любовь к юной Беатриче, рано ушедшей из жизни) считается первым в Европе психологическим романом.

Вторая книга Данте — **«Божественная комедия»**. Столь исключительно масштабный философский эпос возник как раз на рубеже двух исторических эр, в связи с чем Ф. Энгельс справедливо отмечал, что Данте — *«последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени»*. Это рубежное положение зафиксировано в начальных строках поэмы, где поэт рисует исходную ситуацию и для себя лично, и для человечества в целом: из мрака, дикости, бедствий (так воспринимается прежняя жизнь, жизнь Средних веков) — к новой жизни, в царство гармонии и справедливости. На этом пути его провожатым становится тень римского поэта Вергилия как олицетворение мудрости и человечности (выбор этой фигуры намечает характерное для Ренессанса преклонение перед Античностью). С ним Данте спускается в ад (мир осуждения), затем проходит через чистилище (мир искупления), после чего уже в сопровождении Беатриче (символ веры и облагораживающей

человека любви) возносится в рай (мир благодати и блаженства).

Вот откуда авторское название поэмы: **«Комедия»** — так в те времена именовали всякое поэтическое произведение с мрачным началом и благополучным завершением. Добавление **«Божественная»** было присоединено почитателями как дань восхищения впоследствии, уже в конце XIV века.

Через трансцендентное, «потустороннее» Данте, в сущности, моделирует земной мир в его контрастных гранях с движением от Зла и Мрака к Добру и Свету. Это земное особенно очевидно в первой части («Ад»), где через муки нераскаявшихся грешников ярко выражены чувства и страдания людей. Причём поэт выказывает поразительную для своего времени терпимость и глубокое сочувствие к судьбам заблудших.

Процесс обновления активно проходил и в музыкальном искусстве. И здесь возник соответствующий термин — *Ars nova (Новое искусство)*. Новизна сказалась в том, что отныне музыка развивается только как многоголосная, обретая для себя колоссальные выразительные средства гармонии и полифонии. Кроме того, происходит раскрепощение ритма: он становится гибким, разнообразным, динамичным. Всё это отражало коренные изменения в психологии человека — в нём пробудилось реальное, чувственное ощущение жизни.

Наиболее известный из представителей итальянского *Ars nova* — **Франчэско Ландино** (около 1325–1397). Один из характерных образцов его музыки — **«Баллата»**. *Баллата* — небольшая строфическая песня XIII–XV веков на танцевальной основе; позднее на итальянском языке стала обозначать то же, что и *баллада*. Два голоса (женский и мужской) ведут диалог на фоне *pizzicato* лютни. Звучат они очень нежно, интимно, как взаимное признание двух любящих сердец. Изысканная гамма лирической эмоции находит себя в прихотливости мелоди-

ко-ритмического рисунка и в свободном полифоническом плетении линий.

В подобной музыке нетрудно почувствовать совершенно особый стиль и колорит: чистота, прозрачность, акварельные краски — словно тонкие и хрупкие побеги начальной поры жизни. Не случайно Г. Гегель назвал Ренессанс «утренней зарёй» современной ему культуры. Более всего это может быть отнесено к Раннему Возрождению, которое стало своего рода детством, отрочеством и юностью восходящей эры (напомним, что Ренессанс открывал период, который в исторической науке обозначают как *Новое время*). То, что можно услышать в «Баллате» Ландино, живо напоминает настроенность упоминавшейся юношеской книги Данте «Новая жизнь», где чувство любви трогательно в своей непосредственности. О поэзии его собратьев по *Dolce stile nuovo* говорят, что она «*благоухает весенней свежестью*». Этот оттенок часто хорошо различим и в музыке Раннего Возрождения: как бы ростки пробуждающейся жизни, своеобразная прелесть ранней весны с её первозданной чистотой красок, хрупким контуром первой зелени.

Теперь, рассмотрев отдельные явления Раннего Возрождения, мы вплотную приблизились к тому, что обозначают понятием *стиль ренессанс* (употребляя строчную букву, в отличие от названия эпохи в целом). Свою кульминационную стадию он прошёл в конце XV — первой четверти XVI века, когда творили такие великие живописцы, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер. Не случайно этот этап выделяют особо, именуя его *Высоким Возрождением*.

Стиль ренессанс развивался под знаком гуманизма. А гуманизм означал освобождение от всего, что связывало человека в утверждении его земного существования. В этом процессе важной опорой для гуманистов послужило возвращение к идеалам Античности. После многих столетий забвения античного на-

следия происходило его *возрождение* — отсюда и название самой эпохи (*Возрождение*, или то, что получило французское название *Ренессанс*). Многое из того, к чему стремился человек Возрождения, он нашёл для себя в Античности: светлое мировосприятие, воспевание земных радостей, духовное раскрепощение, принцип «человек — мера всех вещей», идеал прекрасной, всесторонне развитой личности. В борьбе за новое отношение к миру и человеку гуманисты выступили против Средневековья и против церкви как главной идеологической силы предшествующего времени. Это была прежде всего битва против средневекового аскетизма, за реабилитацию мирского, земного и человеческого. Примечательна фраза из романа *Франсуа Рабле* (1494–1553) «*Гаргантюа и Пантагрюэль*»: «Насколько запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елеля!»

В знаменитой книге *Джованни Боккаччо* «*Декамерон*» утверждается право человека на наслаждение земной жизнью. *Декамерон* по-гречески — *десятидневник*: десять молодых людей, спасаясь от чумы, удаляются на загородную виллу, где в течение *десяти* дней рассказывают друг другу занятные истории. Эти десять людей — маленькая республика гуманистов. Её закон — свобода, цель — радостное наслаждение жизнью. То была модель ренессансного сообщества, в котором царит гармония, жизнелюбие и свободомыслие.

Столь же живой, горячий интерес к земному миру испытывала и живопись. Она стала ведущим видом искусства Возрождения, возможно, и потому, что позволяла самым непосредственным образом выразить реальность, осязаемую красоту и поэзию бытия. Обязательным критерием становится верность натуре. Художники добиваются убедительного изображения человека и окружающей его среды благодаря овладению средствами перспективы и светотеневой модели-

ровки, что позволило передавать реальный объём фигур и предметов в трёхмерном пространстве.

К подчёркнутой достоверности изображения, к его предельной скрупулёзности, к тщательной проработке деталей и зримой осязаемости образа более чем кто-либо стремились нидерландские художники, в том числе **Ян ван Эйк** (около 1390–1441), которого можно считать первым классиком нидерландской живописи. По-новому применив технику работы маслом, он убедительно передавал иллюзию наполненного светом предметного мира. В своей известной картине «**Чета Арнольфини**» (1434), изображая итальянского купца с женой, ждущей ребёнка, художник запечатлел торжественный момент осознания предстоящего события — отсюда соответствующие жесты и соединённые руки супругов. Одежда персонажей, предметная среда их жилища, собачка возле их ног — всё это выписано с максимальной точностью и бережностью, в мельчайших подробностях.

В обширной галерее типажей эпохи Возрождения самое значительное место заняла фигура гуманиста, который концентрировал в себе такие качества, как одухотворённость, интенсивность интеллектуальной жизни, пытливость и любознательность. Это всё то, что сказалось в активном расширении круга научных знаний, в Великих географических открытиях (когда мир оказался раздвинутым до размеров земного шара), в изобретении книгопечатания (что способствовало неслыханному ранее распространению образования).

Типичный облик гуманиста ренессансных времён находим в принадлежащем кисти **Альбрехта Дюрера** «**Портрете молодого человека**» (1521), где внимание сконцентрировано на лице, которое вплотную приближено к зрителю и в котором акцентирован устремлённый вдаль взгляд. Это лицо наполнено спокойной уверенностью и как бы излучает свет разума.

Искусство Возрождения активнейшим образом утверждало мысль о ценности и неповторимости личности. Не случайно в рассматриваемую эпоху *портрет* оформился в самостоятельный жанр и переживал свой первый расцвет, в том числе в такой своей разновидности, как *автопортрет*. Художники часто рисовали себя, что говорило о возросшем самосознании творца искусства. Крупнейшие из них занимали в обществе самое почётное место, олицетворяя в глазах современников дух и славу нации. О всеобщем поклонении перед выдающимися мастерами искусства в Италии свидетельствует тот факт, что наиболее значительные из них удостоивались звания *divino* [дывино] — *божественный*. Один из таких *divino* — **Рафаэль Санти** (1483–1520). Всмотревшись в его «**Автопортрет**» (1506), действительно, находим нечто ангельское — чистое, целомудренное юношеское лицо человека нежной души и высоких помыслов. В чертах этого, как его называют, «Моцарта Ренессанса» по-своему отразилась характерная для его живописи музыкальность линий. И отнюдь не случайно, что именно он стал автором «Сикстинской Мадонны».

Самым главным в эпоху Возрождения оказалось то, что она была обращена к человеку, который рассматривался как определяющая ценность и нередко воспевался как самое совершенное творение природы. Любопытно при этом, что самой природе отводилась сугубо фоновая роль. Так, в картинах пейзаж обычно вторит человеку как высшему созданию бытия. Подобная тенденция любопытно высвечена в сонете «**Я видел, как из моря вдалеке...**» — он принадлежит перу **Маттео Боярдо** (1441–1494), автору известнейшей рыцарской поэмы «Влюблённый Орландо». Возникает почти парадоксальная ситуация: одиннадцать строк отданы превосходному описанию природы, поэт восторженно любит прекрасным земным миром, но всё это

в завершающей терцине отступает для него перед красотой человека.

При всей силе духа, характерной для ренессансного человека, определяющей для художественной культуры Возрождения тем не менее была *лирическая настроенность*. Это отзывалось в произведениях искусства общей мягкостью очертаний, особой пластичностью форм, нежностью тона. Соответствующий колорит можно легко почувствовать и в одном из показательных музыкальных произведений того времени. Нидерландский композитор **Хёнрик Изаак** (или Изаак, около 1450–1517) работал в ряде европейских стран, в том числе в Австрии, и написал там хоровую песню «**Инсбрук, я должен тебя покинуть**». Помимо тех качеств, которые только что назывались и которые хорошо ощущаются и в этой музыке, здесь превосходно передан дух эпохи. О нём далее ещё пойдёт речь, и его можно считать определяющим для Ренессанса: возвышенная красота, полная уравновешенность состояния (чувство величавого покоя), просветлённая гармония, всепроникающий свет.

Таковы те свойства, которые были особенно характерными для эмоционально-психологического тонуса Высокого Возрождения (конец XV — начало XVI века). Кроме того, в подобного рода музыке хоровое пение *a cappella* выступало как выражение подчёркнуто человеческого и общезначимого начала.

Но вернёмся к ренессансному лиризму. Лирические грани внутреннего мира обладали для человека того времени чрезвычайно большой силой притяжения. И царил в этой сфере дух *женственности*. Причём царил настолько, что эпоха Возрождения воспринимается преимущественно как «женственная» эпоха. И потому прежде всего к женщине обращено многое в живописи и поэзии, которые были ведущими видами искусства Ренессанса.

В поэзии эта тема в законченных формах откристаллизовалась у **Франческо**

Петрарки (1304–1374) — именно в его творчестве произошёл окончательный переход к Ренессансу. Двадцати двух лет он встретил женщину, которая вошла в историю под именем Лауры, и любовь к ней составила всю его судьбу. Через призм этой любви поэт передал облагораживающую и возвышающую силу большого чувства, раскрыл всевозможные оттенки движений человеческой души.

Важнейший из таких оттенков — любовь как всеохватывающее чувство, порождающее радостное приятие бытия. В одном из сонетов (поэтическая форма, которая стала после Петрарки самой излюбленной в эпоху Возрождения) это приобретает характер гимнического излияния, а заглавное слово *Благословен*, повторяемое пятикратно, делает данное излияние восторженным заклинанием. Заметим, что Петрарка, опираясь на традицию, которая установилась со времён поэтического содружества *Dolce stile nuovo*, соединяет образ своей возлюбленной с именем *Мадонны*. И совсем не случайно то, что культ Девы Марии приобрёл такую огромную значимость именно в эпоху Возрождения.

Переходя к живописи, находим, что среди различных граней претворения идеи женственности отдельное место занял *мотив власти женской красоты*. Во множестве изображений фиксируется притягательная сила пластики мягких, округлых форм и линий женского тела, его чувственная прелесть. В числе характерных работ художников круга Леонардо да Винчи — «**Портрет молодой женщины**» **Франческо Мельци**: молодая женщина любит превосходно написанным узорчатым цветком, и сама она — как цветок, в полноте женской грации и красоты.

Нечто подобное встречаем у **Тициана** (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576), который в своём раннем творчестве принадлежал Высокому Возрождению (его позднее творчество относится к эпохе Барокко). Как и у Мельци,

в тициановской «Флоре» (около 1515) находим тот же корректно поданный, но тем не менее почти дразнящий эротический штрих — наполовину обнажённую грудь. Этот ракурс разработан великим художником весьма искусно: как бы стыдливость (рука поддерживает одеяние) и вместе с тем спокойная «презентация» своих чар — роскошно цветущая молодость, с чем резонирует роскошь тканей.

С точки зрения мотива власти женской красоты любопытное истолкование допускает сюжет картины *Джорджоне* (настоящее имя — Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1476 или 1477–1510) «Юдифь» (около 1502). Если впрямую отталкиваться от известного ветхозаветного сюжета, то находим в изображении прямое соответствие ему: молодая красивая женщина попирает отрубленную голову — кровавый, чудовищный мотив. Однако сразу же включаются всякого рода оговорки эстетического порядка: во-первых, с каким изяществом и благородством это выполнено, и во-вторых, от картины веет удивительной гармонией. Полотно дышит спокойствием, полной уравновешенностью и мягким лучезарным светом. Если же отвлечься от библейской канвы, то видим примечательную деталь: меч в руке женщины — это отнятый у поверженного атрибут мужественности. Победа одержана путём обольщения женской красотой, запечатлённой в плавной нежности фигуры, в которой не без эротической пикантности выделено обнажённое бедро. В лице и жесте рук — очаровательное лукавство, по лицу скользит неуловимая полуулыбка как отблеск внутреннего торжества. Это торжество прекрасной женщины над мужчиной и сознание власти своих чар. И всмотримся в лицо поверженного Олоферна — он блаженствует!

Своей главной темой живопись Возрождения избрала *тему Мадонны*. И поскольку почти всегда Мадонну изображали с Младенцем, это была тема матери и материнства. Так через образ *Богомате-*

ри утверждалась святость материнства: преклоняясь перед чудом рождения жизни, вознося этот акт в ранг божественного действия.

Рафаэль — одна из *центральных* фигур Возрождения, и Мадонна — *центральный* образ его творчества. Он писал её несчётное число раз. И, как у Моцарта, с которым его часто сравнивают, за исключительной музыкальностью и лучезарной гармоничностью композиций Рафаэля таится психологическая сложность, драматическая глубина. Эта особенность отличает и его самую прославленную картину. Название «*Сикстинская Мадонна*» (1515–1519) происходит от церкви св. Сикста в Пьяченце (город на севере Италии), для которой был написан этот шедевр (ил. 3). Жесты святых и направленный вверх взгляд очаровательных путти (маленькие ангелы), а также общая ритмическая композиция фигур служат тому, чтобы приковать внимание к Богоматери. Раскрывается «занавес» и Мария выносит рождённого ею Младенца в мир. Художник воздвигает своего рода монумент произошедшему чуду — это подчёркнуто и тем, что Мадонна ступает по облакам.

Мария — совсем юная девушка. Её хрупкий облик, чуть приподнятые брови, широко раскрытые глаза, общее выражение лица несут в себе оттенок незащитности и тревоги. Запечатлены провидение трагической судьбы Сына и одновременно готовность принести Его в жертву: в движении её рук, держащих Младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребёнка, и вместе с тем понимание того, что Сын принадлежит не только ей. Примерно то же находим и у Младенца Христа: он открыт миру (широко раскрытые глаза, торчащие вихры волос), но в его взгляде и позе (чуть сжался в комок) чувствуется затаённая тревога.

Таким образом, «Сикстинская Мадонна» являет идею счастья и муки материнства. Именно эти две грани и стали



Ил. 3. Рафаэль. «Сикстинская Мадонна». 1512–1513. Холст, масло. 269,5×201. Галерея старых мастеров, Дрезден

основными в художественной трактовке образа Богоматери.

В числе полотен, передающих радость материнства, выделяется «**Мадонна Лигта**» **Леонардо да Винчи**. Безмятежность и гармоничность настроения подчеркнуты здесь далёким идиллическим пейзажем в ясный солнечный день — пейзаж этот просматривается через симметрично

расположенные окна. Бесконечная нежность материнского чувства передаётся посредством исключительной поэтичности изображения и самой живописной манеры, в которой многое определяет приём, разработанный Леонардо, — знаменитое *sfumato* (по-итальянски буквально означает *исчезнувший, как дым*): тончайшие, тающие переходы от света

к тени, смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.

Другая грань художественной трактовки образа Мадонны — *мука материнства*. Грань эта сюжетно связывалась с печальными раздумьями Богоматери о злосчастном финале последних дней земной жизни Христа. Однако подлинная, общечеловеческая суть данной стороны образа Марии значительно шире. Проводилась мысль о том, что, как правило, за безмятежностью детских лет неизбежно следуют десятилетия тягот, испытаний, превратностей. И она, мать, вынуждена будет выпустить своё дитя в эту нелёгкую жизнь, не способная оградить его от напастей и бедствий. Вот что заставляло драматизировать облик Мадонны.

Обратимся к микеланджеловской «**Мадонне из Брюгге**» (Брюгге — город во Фландрии, где находилась эта скульптура). Великий мастер предельно заостряет контраст играющего Младенца и опечаленной Матери. Её строгое, даже суровое прекрасное лицо застыло (можно сказать, окаменело) в трудных, скорбных думах.

Сходное состояние находим в картине **Джорджоне «Мадонна на троне»** (около 1505). Пользуясь тем, что ребёнок уснул, молодая мать предаётся глубоким раздумьям. Её прекрасное лицо овеяно сокровенной печалью: погрузившись в раздумье, женщина ушла в себя. И, наверное, можно уловить оттенок озабоченности, усталости молодой матери — то есть сквозит мысль о больших трудах и неизбежных тяготах материнства.

Нечто созвучное этому можно услышать и в музыке, если вслушаться, к примеру, в хоровую миниатюру «**Павана**» французского композитора **Туанó Арбó**. Павана — распространённый тогда аристократический танец, однако танцевальное начало здесь смягчено и опосредовано до такой степени, что почти неощутимо. Молитвенный настрой овеян глубоким, проникновенным лиризмом.

И прелесть напева, его опечаленная красота явственно перекликаются с образом Мадонны, какой она предстаёт в работах Рафаэля и Джорджоне.

Сразу же следует оговориться: подобная настроенность была только оттеняющим контрастом. Магистраль художественного развития эпохи Возрождения определялась такими категориями, как свет, разум, гармония с неизменно сопутствующим всему этому чувством красоты, возвышенности, поэтичности.

Названным качествам соответствовал и подобающий стиль:

- благородная простота, сочетание сдержанности и изящества, мягкость очертаний, плавность ритма (не только в музыке, но и в других видах искусства);
- пластичность форм, классическая стройность и уравновешенность;
- обобщённость художественного языка, что выражалось в тяготении к собирательным образам, в умении выделить главное, не увлекаясь частностями, и в способности извлечь из эмпирического бытия наиболее существенное.

Базировалось всё это, в конечном счёте, на вере в разумность, упорядоченность, целесообразность существования и на таких качествах, как ясность и спокойствие духа, что, в свою очередь, подразумевало сдержанность и умеренность проявлений, принцип «золотой середины». Кроме того, ренессансного человека поддерживало сознание внутренней значительности и совершенства личности. Известно, что ей во времена Возрождения была присуща цельность и гармоничность, а это, в частности, означало органичное сочетание чувственного и духовного, *ratio* и *emotio*.

Средневековому уничижению человека гуманисты противопоставили идеал свободной, всесторонне развитой личности, и многие из них являли пример приближения к этому идеалу.

Образцом ренессансного универсализма можно считать Леонардо да Винчи. Не может не поразить уже само по себе

перечисление направлений его деятельности:

– живописец, скульптор, архитектор и теоретик изобразительного искусства, а также музыкант;

– учёный, осуществивший многочисленные научные исследования и сделавший ряд открытий в области математики, физиологии, анатомии, ботаники, механики;

– как инженер, он является автором массы технических идей и изобретений, в том числе осуществлённых значительно позже (например, проект подводной лодки).

Итак — свет, разум, гармония, красота. Конкретное рассмотрение этих определяющих принципов искусства Возрождения начнём с *архитектуры*, где они со всей наглядностью претворены в самой конструкции сооружений и где к середине XV века сложился *стиль ренессанс*.

Эстетическими основаниями данного стиля стали такие понятия, как стройность, ясность, простота и завершённость архитектурной композиции, упорядоченность плана (подразумевается её вид сверху), соразмерность пропорций, чёткая разграниченность объёмов, ритмичность декоративного оформления (пилястры, колонны и т. д.).

Окончательное утверждение принципов стиля ренессанс произошло в работах **Донáто Брамáнте** (1444–1514). Он самым активным образом использовал античную ордерную систему (в её творческом переосмыслении) и завершил характерные для зодчих Возрождения поиски совершенного *центрического* сооружения. Прежде чем обратиться к одной из его построек, припомним очертания **Реймского собора**, который упоминался выше как образец типичнейшей готики в её классическом, французском варианте. Именно в контрастном сопоставлении с этим образцом черты стиля ренессанс предстают совершенно отчётливо.

Если из знаменитых творений Браманте взять для сравнения **Темпéтто**

(1502, в переводе это *часовня* — небольшой храм во дворе одного из монастырей Рима), то репрезентированные здесь черты стиля ренессанс состоят в следующем: идеальная симметрия центрально-купольной композиции, её спокойное равновесие, мягкая закруглённость общей конфигурации, сугубо *светская* трактовка церковной постройки, когда от традиционного понимания христианского храма остался только крест над куполом (ил. 4).

Ещё один образец чисто светской трактовки храмового сооружения находим в числе работ **Леона Альберти** (1404–1472), который был непосредственным предшественником Браманте. Построенная им **церковь Сант-Андреа** в Мантуе (середина XV века) по своему внешнему виду скорее напоминает театральное здание. А её интерьер примечателен с точки зрения свойственного стилю ренессанс торжественно-величавого характера. Автор проекта этого здания являл собой пример ренессансного универсализма: политик, филолог и поэт, превосходный знаток Античности, архитектор и теоретик архитектуры, скульптор, живописец, археолог, математик, физик, музыкант и атлет. В его личности воплотился им же самим сформулированный идеал гармоничного, всесторонне развитого человека.

Альберти считается создателем ренессансного *палацо* (дом-дворец). Строительство такого типа зданий приобрело в Италии большой размах, с чего начался решительный перелом в зодчестве: отныне широкое развитие получает архитектура *светского* назначения (дворцы, общественные здания, загородные виллы), и она начинает играть ведущую роль. Многие в разработанных тогда принципах светского здания сохранит свою значимость вплоть до XIX века. Вкратце эти принципы можно обозначить так: ясность, рациональность, чёткая конструктивная идея, импозантность, благородство и целостность облика.



*Ил. 4. Браманте. Темплетто.
Часовня-ротонда в христианском монастыре
Сан-Пьетро-ин-Монторио. 1502.
Рим, Италия*

Совершенно типичным можно считать здание под названием **Канцеллэрия** (1499–1511) — одно из римских палаццо работы **Дonato Браманте**. Точнее говоря, он завершил оформление фасада, но как раз это и составляет главную ценность данной постройки.

Поворот ко всему, о чём идёт речь, начался во **Флоренции**. Кстати, здесь впервые в мире в XIV столетии появилась мануфактура как зародыш капитали-

стического способа производства. В этом городе родились и работали многие выдающиеся деятели новой гуманистической культуры и нового искусства (начиная с Джотто и Данте). Флоренция была негласной столицей Италии времён Возрождения, её считают «самым итальянским» городом. И именно здесь формировался стиль ренессанс в архитектуре. Начало данного процесса связано с именем **Филиппо Брунеллэски** (1377–1446).

Возведённый им величественный купол **Флорентийского собора** (1420–1436) является первым крупным памятником ренессансного зодчества. Параллельно этому он строил в том же городе **Воспитательный дом** (1421–1444), который стал свидетельством качественно нового подхода к проектированию светских зданий. Здесь совершенно очевидно возрождение особенностей античной ордерной системы в её свободной трактовке (в этом отношении обращает на себя внимание галерея с изящной колоннадой). Очевидны здесь и черты стиля ренессанс как такового: мягкость линий, округлость очертаний, придающих облику здания гармоничность и приветливость.

Что же касается *живописи* Ренессанса, то утверждение красоты и гармонии осуществлялось здесь посредством использования целой системы ресурсов выразительности: ясная упорядоченность композиции, благородная простота выражения чувств, спокойная звучность колорита. Вот почему художники предпочитали сдержанный свет, когда все очертания приобретают особую мягкость. Тем же целям соответствовал одухотворённый ландшафт, отвечающий состоянию уравновешенности, подчёркивающий прекрасное в человеке (умиротворённая природа, спокойная ширь пейзажных далей).

Стремление акцентировать красоту человека и окружающей его природы могло увлекать в мир романтики, поэтической мечты. **«Мадонна в гроте»** (1483–1490 или 1494) — одна из ранних картин **Леонардо да Винчи**, но уже в ней художник выработал способ пирамидального построения композиции (фигуры образуют подобие равнобедренного треугольника). Подобная схема стала чрезвычайно распространённой (вспомним «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля), поскольку сложное равновесие пирамидальной группировки позволяло выразить внутренне насыщенную гармоничность целого. Романтика, о которой идёт

речь, представлена здесь в особой прелесть персонажей (Мария, ангел, Младенец Христос, маленький Иоанн Креститель) и в пейзаже почти фантастического характера (причудливые скалы напоминают по форме гигантские кристаллы).

Наиболее ярко *романтические устремления* Ренессанса выразил **Сандро Боттичелли** (настоящее имя Алессандро ди Мариано ди Ванны Филиппеппи, 1445–1510). У него мы находим предельную поэтизацию жизненных реалий. Это осуществляется на основе особых качеств его живописной манеры: утончённо-аристократическое изящество, свободный полёт фантазии, хрупкая красота фигур, овеванных неизъяснимой лирической грустью или светлой меланхолией, музыкальность гибких, певучих, трепетных линий, прозрачность красок, прихотливая игра ритмов.

«Весна» (1477–1478) — первое полотно, где во всей полноте выразилась неповторимая оригинальность дарования Боттичелли. Здесь ярко преломились уже упоминавшиеся и столь характерные для жизненного тонуса эпохи Возрождения весенние мотивы и юношеское начало. Избранному мотиву самым непосредственным образом отвечают Флора (богиня цветов и весеннего цветения в вытканном цветами платье рассыпает цветы) и хоровод трёх граций (богини красоты, изящества и радости), а также Амур, стреляющий из лука в среднюю из граций, которая, кажется, уже увлечена юношей слева — этому на правой стороне картины вторит дуэт любовной игры. Всё происходит среди сказочного пейзажа, в формах которого передано природное изобилие роскошных трав, цветов и плодов, чуть тронутых золотом.

Пожалуй, самый прославленный шедевр Боттичелли — **«Рождение Венеры»** (около 1485), где богиня любви становится воплощением возвышенной, одухотворённой красоты (художник добивается именно такого преображения женского чувственного начала). Всё здесь — плод



Ил. 5. Леонардо да Винчи. «Мона Лиза» («Джоконда»).
Начало XVI века. Дерево (тополь), 77×53.
Лувр, Париж, Франция

поэтических грёз, которым отвечает музыкальность певучих линий, а нежность светлых, прозрачных, холодноватых красок и их изысканные сочетания рождают атмосферу целомудренной чистоты.

Как бы ни были прекрасны подобные образы, всё же приходится констатировать, что основная линия художественного воплощения красоты и гармонии в эпоху Возрождения находилась в связях с более реальным ощущением мира и человека.

Поэтому, к примеру, для **Леонардо да Винчи**, автора романтизированной «Мадонны в гроте», главным произведением стал «**Портрет Моны Лизы**» (около 1503), нередко фигурирующий под названием «**Джоконда**» (ил. 5), что связано с её именем Мона Лиза дель Джокондо — она была супругой богатого флорентийца Д. Джокондо.

Перед нами одна из художественных эмблем Ренессанса. Женщину, которую Леонардо избрал в качестве модели, вряд

ли можно причислить к числу красавиц. Но её образ, воссозданный гениальным мастером, полон неотразимого обаяния. Обращают на себя внимание утончённые черты нежного лица, удлинённые пальцы, тонко прописанные складки превосходно выработанной ткани. В облике портретируемой запечатлены дух светлой гармонии, спокойная уверенность в себе, полнота жизнеощущения, тонкость и сложность внутреннего мира, в том числе запечатлённые в неуловимой улыбке.

Это же присутствует в созвучном по настроению природном окружении (чуть таинственный пейзаж с плавными изгибами речных потоков) и явственно подчёркнутой предельной мягкостью колорита: здесь вновь следует упомянуть леонардовское *сфумато* — едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру.

Ренессансные представления о прекрасном, гармоничном индивидуе нашли своё законченное воплощение в изображениях обнажённой модели, в чём сказалось преклонение перед красотой и совершенством человеческого тела, которое, в представлении художника Возрождения, являет собой *внешнюю оболочку* красоты и совершенства *духовного* мира личности.

В мужских фигурах нередко акцентировались телесная мощь, атлетизм и через подобные свойства раскрывалась способность к героическому деянию. В этом отношении особенно выделялись работы *Микеланджело* (как скульптурные, так и живописные). Обратимся с данной точки зрения к одной из фресок, украшающих потолок Сикстинской капеллы Ватикана. В «Сотворении Адама» (1508–1512) мужественный и прекрасный юноша лежит на склоне холма. Саваоф, только что сотворивший его, касается руки своего создания, вдыхая в него жизнь, энергию, волю. В обеих фигурах переданы мощь и полнота сил, могучий атлетизм.

Но, как и можно было ожидать от художников Возрождения, этой преобла-

дающе «женственной» эпохи, высшей кульминации их творчество достигало, когда они обращались к изображению идеально прекрасного женского тела.

В «Спящей Венере» *Джорджоне* (около 1508–1510) облик изображённой, как и подобает богине любви и красоты, отличает идеальная мягкость линий, что служит выражением высшей женственности. Полное чувственной прелести обнажённое тело опозитизировано ощущением нравственной чистоты. Безмятежно светлый лоб, спокойный изгиб бровей, мягко опущенные веки, прекрасный строгий рот — всё исполнено той законченной гармоничности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутнённый дух живёт в совершенном теле. В линейном выражении гармоничность воплощена следующим образом: закинута за голову рука завершает замкнутую «восьмёрку», охватывающую все формы в единый плавный контур.

Воссоздан образ человека, живущего в согласии с окружающим миром, образ его счастливого бытия среди прекрасной природы — фигура безупречно вписана в живописный ландшафт. Целое довершает мягкая лучезарность колорита: золотистый свет на склоне дня и облачная атмосфера смягчают все контуры...

Подводя некоторые итоги по эпохе Возрождения, следует в первую очередь отметить, что то был пусть не единственный, но «золотой век» истории человечества. В том числе и «золотой век» искусства, которое заняло в жизни общества очень высокое положение. Прежде всего это относится к поэзии и ещё более — к живописи. В совершенно необъятном творческом наследии, созданном тогда художниками, сосредоточено всё наиболее ценное и совершенное для Ренессанса.

На протяжении последующих трёх с лишним столетий европейская художественная культура во многом развивалась на основе принципов, утвердившихся в эпоху Возрождения. И, подобно

самоопределению европейских наций, тогда началось самоопределение соответствующих национальных художественных культур.

Завершая обзор ключевых артефактов Ренессанса, ещё раз прикоснёмся к музыкальному искусству. Чтобы ощутить дух этой культуры, достаточно услышать хоровую «Гальярду» итальянского композитора **Бальдассаре Донато** (гальярда — название популярного танца тех времён). Сразу подчеркнём чрезвычайно характерный момент: очень мягкое преломление танцевального ритма, что является одним из признаков цивилизованности, достигнутой ко времени зрелости Ренессанса (на фазе Раннего Воз-

рождения этого ещё не было). Запечатлён радостный досуг свободных людей — от всего здесь веет живой прелестью, и настроение полно беспечности, беззаботности, изящной шаловливости (на основе использования синкопированных фигур, но опять-таки смягчённых).

Как и многое из того, что можно услышать в музыке Ренессанса, это написано для хора без сопровождения. Пение *a cappella* было основным видом музыкального исполнительства времён Возрождения, в чём по-своему преломился гуманизм эпохи — поскольку невозможно представить что-либо более близкое и естественное для нашего восприятия, чем человеческие голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева И.А. Эпоха Возрождения: Европа, Азия, Африка. Минск: Харвест, 2001. 671 с.
2. Андреев М.Л. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 1. М.: Наука, 2005. С. 84–97.
3. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия. М.: Искусство, 1973. 472 с.
4. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: МГУ, 2002. 384 с.
5. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Пер. с нем. С. Бриллианта. Смоленск: Русич, 2002. 488 с.
6. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения / Пер. с итал. М.: Альфа-книга, 2008. 1278 с.
7. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения: Избранные работы / Пер. с итал. М.: Прогресс, 1986. 400 с.
8. Государство как произведение искусства: 150-летие концепции: Сб. статей / Институт философии РАН, Московско-Петербургский философский клуб. М.: Летний сад, 2011. 288 с.
9. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Пер. с фр. И. Эльфонд. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 720 с.
10. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 523 с.
11. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности. Исследование. Саратов: СГК, 2019. 1000 с.
12. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. Книга 2. М.: Терра, 1998. 352 с.
13. История искусства: Ренессанс. М.: АСТ, 2003. 503 с.
14. Рыков А.В. Вокруг Леонардо да Винчи: модернизм, террор, грёзы и метаистория // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета: Искусствоведение. Серия 15. Том 5. № 4. С. 98–108.
15. Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 2018. 272 с.
16. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 499 с.
17. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб.: Азбука-классика, 2007. 640 с.



18. Холл М.Б. Наука Ренессанса. Триумфальные открытия и достижения естествознания времён Парацельса и Галилея. 1450–1630 / Пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2014. 349 с.
19. Чемберлин Э. Эпоха Возрождения. Быт, религия, культура / Пер. с англ. Е.Ф. Левиной. М.: Центрполиграф, 2006. 239 с.
20. Яйленко Е.В., Василенко Н.В. Живопись эпохи Возрождения. М.: Олма Медиа Групп, 2014. 481 с.
21. Benson R., Constable G. Renaissance and Renewal in the 12th Century. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 781 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Alyab'eva I.A. *Epokha Vozrozhdeniya: Evropa, Aziya, Afrika* [Alyabyeva I.A. The Renaissance Era: Europe, Asia, Africa]. Minsk: Kharvest, 2001. 671 p.
2. Andreev M.L. Innovatsiya ili restavratsiya: kazu Vozrozhdeniya [Innovation or Restoration: the Casus of the Renaissance]. *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* [Bulletin for History, Literature and Art]. Volume 1. Moscow: Nauka, 2005, pp. 84–97.
3. Boyadzhiev G.N. *Vechno prekrasnyy teatr epokhi Vozrozhdeniya. Italiya, Ispaniya, Angliya* [The Eternally Beautiful Theater of the Renaissance Era. Italy, Spain, England]. Moscow: Iskusstvo, 1973. 472 p.
4. Bragina L.M. *Ital'yanskiy gumanizm epokhi Vozrozhdeniya. Idealy i praktika kul'tury* [Italian Humanism of the Renaissance Era. Ideals and Practice of Culture]. Moscow: Moscow State University, 2002. 384 p.
5. Burckhardt Ja. *Kul'tura Italii v epokhu Vozrozhdeniya* [Burckhardt J. The Culture of Italy in the Renaissance Era]. Translated from the German by S. Brilliant. Smolensk: Rusich, 2002. 488 p.
6. Vazari D. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh epokhi Vozrozhdeniya* [Vasari D. Biographies of the Most Famous Painters, Sculptors and Architects of the Renaissance]. Translated from the Italian. Moscow: Alfa Kniga, 2008. 1278 p.
7. Garen E. *Problemy ital'yanskogo Vozrozhdeniya: Izbrannyye raboty* [Issues of the Italian Renaissance: Selected Works]. Translated from the Italian. Moscow: Progress, 1986. 400 p.
8. *Gosudarstvo kak proizvedenie iskusstva: 150-letie kontseptsii: Sbornik statey* [The State as a Work of Art: the 150th Anniversary of the Concept: Compilation of Articles]. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow-St. Petersburg Philosophical Club. Moscow: Letniy sad, 2011. 288 p.
9. Delyumo Zh. *Tsivilizatsiya Vozrozhdeniya* [Delumeau J. La Civilization de la Renaissance]. Translated from the French by I. Elfond. Yekaterinburg: U-Faktoria, 2008. 720 p.
10. Demchenko A.I. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [The World Artistic Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 523 p.
11. Demchenko A.I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess. Evolyutsiya i zakonomernosti. Issledovanie* [The World Artistic Process. Evolution and Patterns. A Study]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2019. 1000 p.
12. Dzhivelegov A.K. *Tvortsy ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The Creators of the Italian Renaissance]. Book 2. Moscow: Terra, 1998. 352 p.
13. *Istoriya iskusstva: Renessans* [History of Art: the Renaissance]. Moscow: AST, 2003. 503 p.
14. Rykov A.V. *Vokrug Leonardo da Vinchi: modernizm, terror, grezy i metaistoriya* [Around

Leonardo da Vinci: Modernism, Terror, Dreams and Meta-History]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta: Iskusstvovedenie* ["Vestnik of Saint Petersburg University. Arts"]. 2015. Series 15. Volume 5. No. 4, pp. 98–108.

15. Solodovnikov Yu.A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [The World Artistic Culture]. Moscow: Prosveshchenie, 2018. 272 p.

16. Stepanov A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya. XIV–XV veka* [The Art of the Renaissance Era. Italy. The 14th and 15th Centuries]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2005. 499 p.

17. Stepanov A.V. *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya. XVI vek* [The Art of the Renaissance Era. Italy. The 16th Century]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 640 p.

18. Hall M.B. *Nauka Renessansa. Triumfal'nye otkrytiya i dostizheniya estestvoznaniya vremen Paratsel'sa i Galileya. 1450–1630* [Renaissance Science. Triumphant Discoveries and Achievements of Natural Science in the Times of Paracelsus and Galileo. 1450–1630]. Translation from the English by L.A. Igorevsky. Moscow: Tsentrpoligraf, 2014. 349 p.

19. Chamberlin E. *Epokha Vozrozhdeniya. Byt, religiya, kul'tura* [Chamberlin E. The Renaissance. Life, Religion, Culture]. Translated from the English by E.F. Levina. Moscow: Tsentrpoligraf, 2006. 239 p.

20. Yaylenko E.V., Vasilenko N.V. *Zhivopis' epokhi Vozrozhdeniya* [Painting of the Renaissance Era]. Moscow: Olma Media Group, 2014. 481 p.

21. Benson R., Constable G. *Renaissance and Renewal in the 12th Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1982. 781 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 75.011.2
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.025-037

ХУАН ЮАНЬПЭН¹
Г.В. АЛЕКСЕЕВА¹
ЦИНЬ ТИНТИН²

¹Дальневосточный федеральный
университет
г. Владивосток, Россия

²Китайская академия искусств
г. Пекин, КНР

¹ORCID: 0000-0002-9326-9126
861121819@qq.com

¹ORCID: 0000-0001-6733-9429
alekseeva.gv@dvfu.ru

²ORCID: 0000-0003-4187-7442
mcqtt163@163.com

HUANG YUANPENG¹
GALINA V. ALEKSEEVA¹
QIN TINGTING²

¹Far Eastern Federal
University
Vladivostok, Russia

²Chinese Academy of Arts
Beijing, China

¹ORCID: 0000-0002-9326-9126
861121819@qq.com

¹ORCID: 0000-0001-6733-9429
alekseeva.gv@dvfu.ru

²ORCID: 0000-0003-4187-7442
mcqtt163@163.com

Тибетская культура бассейна реки Хуанхэ в творчестве современных китайских художников

Тибетские районы у истоков реки Хуанхэ совсем недавно стали для живописцев новой площадкой, позволившей передать дух, обряды, национальные костюмы народа. Художники XXI века отражают гуманистическую красоту обычаев народа Тибета, его религиозные буддистские верования, ценности населения, проживающего у истоков главной реки Китая. Авторы анализируют красочную палитру и другие художественные средства, позволяющие таким мастерам Китая, как Янг Фэйюн, Лу Цинлун, Юй Сяодун, Лю Сяодун передать мироощущение тибетского народа, его гармоничное сосуществование с жестокой природой региона.

Ключевые слова:

бассейн реки Хуанхэ, тибетская культура, современная китайская живопись.

Tibetan Culture of the Yellow River Basin in the Work of Contemporary Chinese Artists

The Tibetan regions at the source of the Yellow River have recently become a new platform for painters which made it possible to convey the spirit, rituals, and national costumes of the people. Artists of the 21st century reflect the humanistic beauty of the customs of the people of Tibet, their religious Buddhist beliefs, the values of the people living at the source of the main river of China. The authors analyze the colorful palette and other artistic means which allow such masters in China as Yang Feiyun, Lu Qinglong, Yu Xiaodong, Liu Xiaodong convey the world perception of the Tibetan people, their harmonious coexistence with the harsh nature of the region.

Keywords:

Yellow River basin, Tibetan culture, modern China painting.

Для цитирования/For citation:

Хуан Юаньпэн, Г.В. Алексеева, Цинь Тинтин. Тибетская культура бассейна реки Хуанхэ в творчестве современных китайских художников // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 25–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.025-037.

С 1990-х годов Тибет стал важной частью художественного творчества китайских мастеров. Среди сюжетов их картин важное место занимает автономная народная культура Цинхай-Тибетского нагорья (Цинхай-Тибетского плато, называемого ещё «крышей мира»), длительное развитие которой привело к формированию различных её особенностей. Существующие живописные картины с людскими персонажами помогают передать жизненные устои и привычки местного населения, а национальные костюмы — лучший способ познать этнические особенности регионов [6]. Одежда тибетцев, в том числе головные уборы, халаты, ремни, сапоги, украшения и т. д., имеет ярко выраженные отличительные черты. Костюмы здесь остаются неизменными независимо от пола. Причём костюмы в разных районах разные. Мужская одежда громоздка и многослойна, женская — элегантна, особенно та, что украшена драгоценными камнями и нефритом в качестве аксессуаров, формирующих уникальный стиль женского костюма на плато. Длинные рукава, широкие пояса на талиях, юбки до земли и крепкие ботинки — вот основные отличительные особенности их одежды. Костюмы формировались в ходе тысячелетней исторической эволюции, а некоторые даже имеют глубокие региональные корни, что в значительной степени зависело от природной среды проживания тибетского народа, типов производства и сформировавшегося на этой основе образа жизни. Ношение структурированной одежды такого вида оправдано тем, что её можно использовать как одеяло, чтобы ночью противо-

стоять ветру и холоду. Рукава просторны, руки двигаются свободно, а днём, когда температура воздуха повышается, одну руку можно выпростать наружу, чтобы обеспечить рассеивание тепла и тем самым регулировать температуру тела. Подобный наряд демонстрирует неповторимый стиль национальных местных костюмов.

Выбор тибетцами фасона и цвета платьев и одежды в целом обусловлен в первую очередь их жизнелюбием. У них есть своя уникальная эстетическая концепция создания национального костюма. Во-первых, выбор цвета: праздничная тибетская одежда многокрасочна, она характеризуется особым подбором цветов и их композицией. Во время театральных представлений и фестивалей в центре внимания будут все виды ярких тибетских костюмов, в то время как в повседневном одеянии тибетцев преобладают скорее мрачные, «тяжёлые» цвета, сопровождаемые великолепными поясами или кружевом. В сельских местностях Тибета обычно используются кружева синего, зелёного, фиолетового, жёлтого и других цветов. Они формируют пять цветных полос в определённой последовательности. В женских кожаных одеждах часто используются цветные воротнички с перекрёстным рисунком, ассоциирующиеся у окружающих с «милосердием» и «лаской». Кроме того, в тибетских костюмах смело используются контрастные цвета, такие как красный и зелёный, белый и чёрный, красный и синий, жёлтый и фиолетовый. Подбор цветов весьма непросто.

Тибетцы также уделяют особое внимание ткани «хада» и считают её самым

ценным подарком. «Хада» — это белоснежная материя шириной, как правило, около двадцати-тридцати сантиметров и длиной от одного до двух метров. Ткут её из пряжи или шёлка. Всякий раз, когда происходит некое торжественное событие, или прибывает важный гость издалека, или наносится визит вождю, или совершается прощальное путешествие, — согласно обычаю, нужно преподнести «хада», чтобы выказать уважение [7].

Тибетцы привыкли также носить ювелирные украшения и аксессуары для ремней. Золото и серебро дополняются жемчугом, агатом, нефритом, кораллами, янтарём и т. д. Камни-самоцветы широко используются в головных уборах, серьгах, кольцах, ожерельях, а также при изготовлении аксессуаров для волос и для поясов. Шляпы, ботинки или войлочные сапоги также необходимы местному населению, поэтому не удивительно, что существует множество стилей и вариантов фактур тибетских шляп и обуви. Например, количество разноцветных с золотом шапок и шапок-пулу насчитывает десять или двадцать видов. Сапоги — один из важных атрибутов тибетского костюма. Наиболее распространены разукрашенные сапоги «сонгбала», подошва которых делается из кожи с хлопковыми нитками. Тщательное и безупречное мастерство их изготовления отражает изобретательность тибетцев, их жизнелюбие.

Культуры разных племён идентичны по обрядам, но при этом они уникальны в одежде, головных уборах и обуви, совокупность которых формирует региональную культуру тибетцев. Помимо костюмов с этническими особенностями, важными частями местной национальной культуры являются народные песни, традиционное животноводство, примеры для демонстрации замечательных тибетских опер, древняя история тибетской медицины и ароматный чай с маслом. Существование всего этого и составляет великолепную процветающую культуру



*Ил. 1. Янг Фэйюн. «Зимнее платье».
2015. Холст, масло. 130×95.*

*Музей китайской академии живописи.
Пекин, Китай*

«крыши мира», которая стала неотъемлемой частью этногенеза Хуанхэ.

Картина художника Янг Фэйюна (Yang Feiyun) «Зимнее платье» (ил. 1) — это портрет пожилой тепло одетой тибетской женщины. И она сама, и её одеяние имеют отличительные национальные особенности. На голове у неё шапка с гербом местности, выполненная в красно-зелёной цветовой гамме. На одном плече — полушубок из овечьей шкуры. На груди бусины-чётки. Есть на ней и завершающий образ поясной ремень (изящный кожаный пояс красного и золотого цветов), а также серебряные украшения в виде серёг, колец и браслетов. Цвета и формы тибетских костюмов весьма специфичны: они дают ощущение свободы и выглядят достаточно простыми и в то же время отражают их весомость и серьёз-



Ил. 2. Лу Цинлун. «Цветение Гесанга».

2019. Холст, масло. 180×200.

Китайский национальный художественный музей.

Пекин, Китай

ность. Светлый образ старой трудолюбивой тибетской женщины очень выразителен, и зрителю понятны культурные корни тибетского костюма.

На картине художника Лу Цинлуна (Lu Qinglong) «Цветение Гесанга» (ил. 2) — не меньшее великолепие тибетского наряда. Художник изобразил людей в плотных костюмах во время празднования сезона, когда цветут цветы гесанга. Фасоны и стили тибетских одеяний здесь особенно привлекательны: толстые тибетские мантии различных расцветок достаточно

ярко выделяются на фоне лаконично выписанных неба и земли. Используемое тибетцами так называемое чересстрочное плетение блоков становится более заметным. Красочные костюмы людей делают фестиваль гесанга ещё более эпичным.

Художник-живописец Юй Чангнунг (Yu Changnong) много лет увлекался тибетской тематикой, не раз посещал исток Хуанхэ и ездил в регион Ганнан, чтобы писать с натуры. Его репрезентативная, в виде триптиха, работа «Ганнан» (ил. 3) изображает повседневную жизнь тибет-



Ил. 3. Юй Чангнонг. «Ганнан».

2018. Холст, масло. 200×600.

Музей провинции Ганьсу. Ланьчжоу, Китай

цев: люди собирают высокогорный ячмень, чистят и молотят его и, наконец, пекут хлеб. В центре полотна — семья, члены которой едят, сидя на земле. Художник изобретательно использовал элементы композиции, располагая на холсте разные сюжеты, делая изображение быта и обихода тибетцев более концентрированным. Персонажи на картине одеты в национальные костюмы, которые отличаются ярко выраженными местными чертами: они просты и тяжеловесны, с чёткими цветными блоками. Белые шляпы, рубахи и мешки из светлой ткани и белоснежный горный хребет вдали создают отчётливый ритм, похожий на чарующую музыку, со взлётами и падениями. Толстые блоки чёрной краски, коричневая одежда и тёмные платки дополняются богатым цветом песчаной земли, а проблески белого в одежде и освещённых горах придают работе гармоничный по цветовому решению эффект симфонии, и зрители не могут не восхититься этим грандиозным полотном. Художник, чтобы сделать картину более фактурной и тяжёлой, использовал мелкий песок и просеянные опилки. Тем самым была проиллюстрирована способность тибетцев противостоять жизненным трудностям, что также позволяет лучше понять местные устои и обычаи.

На Тибете очень богатая культура еды, а чай с маслом занимает здесь важное место. Чайная церемония проходит так: прежде всего нужно вскипятить чистую воду и заварить в ней чайные листья, добавить свежее молоко и приправы в соответствии с личными вкусами, а более понимающие люди добавят ещё и различные масла, фрукты и т. п. согласно национальным обычаям. Сюжет картины Сюй Вэйсиня (Xu Weixin) «Домик чая с маслом» (ил. 4) основан на традиции ежедневного потребления тибетцами солёного молочного чая с маслом, который является одним из символов их уникальной культуры. Художник изображает людей, пьющих чай с маслом за красным столом в старинной чайхане, а поднимающийся к потолку пар словно даёт почувствовать аромат горячего молока и пряностей. Простые трудяги холодным вечером собрались по окончании тяжёлой работы, чтобы попить горячего чаю с маслом. Это поистине счастливое время отдыха. Люди трудятся всю жизнь, но они счастливы в этой самой жизни со всеми её печалью и горестями. Сюй Вэйсинь ярко изобразил условия проживания людей на плато, их уникальную национальную культуру, тем самым отдав дань и тяжёлому труду, и простоте тибетского народа.



Ил. 4. Сюй Вэйсинь. «Домик чая с маслом».

1993. Холст, масло. 180×180.

Китайский национальный художественный музей.

Пекин, Китай

Цвет в живописи имеет большое значение: в разное время различные жанры и даже типы живописи отличались и по сей день отличаются по цветовому решению [8]. Общие характеристики картин по тибетской тематике в основном касаются передачи особенностей жизни людей и их эмоций. Великолепные пейзажи Цинхай-Тибетского плато, многочисленные животные и растения, а также их природная расцветка и окраска будят богатое воображение художников, рождая уникальные эстетические концепции. В народной культуре Тибета самым важным и богатым по смыслу является выбор

цвета. Белый, синий, красный, жёлтый и чёрный — тибетцы наделяют эти пять цветов различными символическими значениями. Белый, как считается здесь с древних времён, — самый восхитительный цвет. По мнению местных жителей, подобный молоку, он самый священный и благородный. Поэтому «хада», которую тибетцы используют для приёма гостей, белая. Тёмно-синий также является одним из цветов, которыми здесь восторгаются: он связан с природными пейзажами, горами, реками и озёрами, он символизирует вечность, стойкость и верность, жизнь, красоту и мужество.



а)



б)

Ил. 5 (а, б). Юй Сяодун. «Поворот Священного Писания».
2004. Холст, масло. 168×200.
Китайский национальный художественный музей.
Пекин, Китай

Красный — цвет солнца и огня, которые могут дать людям тепло, свет и счастье. Тибетцы используют красный как символ процветания и счастья. Жёлтый считается высшим символом веры, а также репутации, духа и силы. Чёрный ассоциируется с крепким телом, твёрдостью и достоинством, а иногда считается представителем тьмы. Репрезентативная работа художника-живописца Юй Сяодуна (Yu Xiaodong) «Поворот Священного Писания» (ил. 5) хорошо отражает это. В группе картин красный и синий являются основными фонами, символизирующими торжество веры, благочестивые тибетские молитвы, поклонение Будде и всему на свете. Человек, жаждущий благословения Будды, полон страха перед природой. Красный — цвет счастья и процветания — выражает стремление людей к жизни. Белая композиция на картине напоминает «хаду», изображая святость и высокую точку. Буддийские атрибуты и множество орнаментов на картине обогащают её ритм, а также отражают региональную культуру плато.

Художник использовал тибетскую цветовую гамму, чтобы передать глубокий смысл и изобразить священную жизнь местного населения.

Тибетцы населяют отдалённый западный район плато, загадочный для многих людей, а тибетский буддизм придаёт этой тайне ощущение святости.

Одна из основных эстетических характеристик живописи в тибетском стиле — демонстрация уникальной сакральной красоты этого региона. Наибольшая особенность тибетской веры — её глубочайшая религиозность, что подтверждается масштабными буддийскими праздниками и жертвоприношениями, в том числе обращением к священной горе, поклонением озеру, развевающимся флагом ветряного коня, развешанными разноцветными молитвенными флажками и написанием священной мантры «Ом мани бадмэ хум» на резном камне. У этой мантры даже имеется собственное название — «Шестислоговая», которое традиционно объясняется способностью шести её слогов спасать живых существ от

рождения в шести юдолях сансары (в адских мирах, мире голодных духов, мире животных, мире людей, мире полубогов, мире богов), при этом каждый слог символизирует определённый мир [1]. Ежегодно в соответствующий день люди со всей округи собираются на плато и совершают серию грандиозных жертвенных ритуалов и предписаний: обычно они предлагают священную «хатху» и жертвенную дань Будде, а затем преклоняют колени, чтобы помолиться богам, пока лама находится рядом с ними. Тибетцы молятся, благословляя Будду, чтобы погода была спокойной, кони и овцы паслись в безопасности, чтобы семья жила в достатке, а все её члены были здоровы. После чтения молитв люди развешивают разноцветные молитвенные флажки на деревянные столбы, что символизирует новое начало и лучшую жизнь.

Художник-живописец Юй Сяодун (Yu Xiaodong) глубоко привязан к Тибету. Доброволец, работавший в тибетских регионах, он начал свои исследования и художественное творчество именно на материале местной культуры. На протяжении долгих лет он путешествовал по Тибету, побывал во многих его уголках, в том числе и у истоков Хуанхэ. Свои первые полотна, посвящённые теме национальной культуры, он создавал в эпоху «вестернизации» искусства, на которую позднее сильно повлияло современное искусство. Но это не поколебало любви Сяодуна к Тибету. Он глубоко погрузился в культуру любимого края и создал серию полных истинных чувств живописных работ, используя немалый художественный опыт, устоявшиеся творческие навыки, а также скрупулёзный анализ красоты формы. Наиболее яркими его работами являются «Амбиции» и «Фестиваль фонарей» (ил. 6).

Фестиваль фонарей — религиозный праздник тибетского народа, который проводится ежегодно 25 октября. Он посвящён кончине буддийского реформатора, религиозного деятеля, философа и

проповедника Цонкапы. В этот день масляные лампы зажигают все: большие и малые монастыри данного направления буддизма — на алтарях внутри и снаружи храмов, а пастухи в деревнях — в молитвенных помещениях своих домов [10]. В отличие от картин, сюжеты которых посвящены теме этнических меньшинств, изображённая на этом полотне сцена молящихся тёмной ночью тибетцев с масляными лампами в руках пронизана сакральным религиозным значением.

На картинах Юй Сяодуна часто можно увидеть такие элементы, как храмы, фрески, тханки и народное искусство, что, с одной стороны, говорит о понимании художником эстетических характеристик национальной культуры, а с другой, делает его культурную осведомлённость и знание национальной эстетики, переданные в визуальных символах, ещё более очевидными. Работа «Кибла» больше фокусируется на знании национального искусства, понимании тибетских региональных символов живописи и эстетических чувств, а также выражении благочестивых побуждений. Визуальный язык картины уникален, начиная с основной идеи и заканчивая детальным моделированием и живописным решением. Автор делает акцент на понимании национальной атмосферы одного из главных буддийских праздников. Изображение оппонентов Будды Цонкапы выразительно, лица участников действия выписаны в деталях, персонажи разнообразны и уникальны, что значительно повышает привлекательность картины: это глубокое творение, передающее верования и истинные чувства в сердце тибетцев, молящихся с фонариками в руках.

Художественное творчество нации должно быть внешним проявлением её эстетической психологии [11]. Тибетцы верят в буддизм, приносят жертвы небесам и богам. В определённой степени они в восторге от естественной среды, в которой живут. Это также внешнее прояв-



Ил. 6. Юй Сяодун. «Фестиваль фонарей».

2009. Холст, масло. 230×240.

Тяньцзиньский художественный музей. Тяньцзинь, Китай

ление национального духа. За тысячи лет вера стала неотъемлемой частью их жизни. В каждой тибетской деревне есть ритуальное место, называемое «древним павильоном Чжуцзин» (Zhuan Jing Ge), в высоких горах часто появляются храмовые постройки, повсюду можно увидеть молитвенные флаги.

Ван Пэнфэй (Wang Pengfei) — молодой художник, любящий тибетские сюжеты. В его работе «Чжуаньцзин» изображена пожилая женщина, которая идёт, читая буддийские писания. Художник использует выразительную технику обработки, чтобы заполнить всю картину шафранно-красным тоном, что придаёт ей большую

привлекательность и мощный визуальный эффект, позволяя зрителям интуитивно ощутить благочестие веры и святость молитвы.

В новой работе «Аромат древнего храма» молодого художника-живописца Цай Шусиня (Cai Shuxin) мы видим великолепный тибетский храм. Его золотой купол словно перекликается с освещёнными солнцем золотыми снежными горами вдалеке, заставляя испытывать благоговейный трепет. Цветовое решение картины выполнено в относительно равномерном тёпло-жёлтом тоне, что ещё больше возвышает славу храма, делая его более значимым и загадочным.

Вера тибетского народа в буддизм достаточно сильна, и поклонение Будде является частью их бытия. Здесь верят в загробную жизнь и реинкарнацию, верят, что Будда может благословить на счастливое, мирное и радостное существование. Ещё одной особенностью местной веры является мысль о погребении на небе. Небесное погребение является традиционным способом захоронения у тибетцев. После смерти тело умершего доставляется в специально отведённое место для поедания стервятниками (или другими птицами, животными и т. д.). Считается, что центр погребения находится на небе — туда попадает бессмертная душа. Реинкарнация означает, что смерть — это всего лишь отделение бессмертной души от старого тела, и допустима различная трансформация измерений. Тибетцы уважают небесные погребения. Они считают, что использование «шкур» (то есть тел умерших) для кормления стервятников — самая благородная милостыня, ко-

торая устраивает Махаяну, как одно из направлений буддизма. А жертвоприношение — высочайшее состояние буддизма, парамита [9].

Летом 2007 года известный художник-живописец Лю Сяодун (Liu Xiaodong) отправился на Цинхай-Тибетское плато, чтобы изучить отношения между сельскохозяйственной цивилизацией и индустриальным обществом. В области Саньцзяньюань (Sanjiangyuan) он создал огромную картину «Небесное захоронение» (ил. 7). В это же время там снимался документальный фильм «Потерянная сцена», где он сыграл роль главного героя. Таким образом через личность художника произошло взаимодействие искусств в поисках демонстрации новых красок мира [2]. «Небесное захоронение» изображает сокола, парящего в голубом небе и смотрящего на мёртвых, лежащих на склонах гор. Картина явно демонстрирует то опустошение, которое несёт смерть, и этот импульс настолько силен и неотразим, что карти-



Ил. 7. Лю Сяодун. «Небесное захоронение».

2007. Холст, масло. 300×600.

Центральный художественный музей Академии изящных искусств.

Пекин, Китай



на запоминается с первого же взгляда. Художник использовал метод набросков на пленэре, а затем завершил это творение, не просто запечатлев небесное захоронение, но и снабдив его яркими и сильными визуальными эффектами. Ястребы, парящие высоко в небе, тонкие сине-голубые нити реки среди полей, покрытых зелёной травой, — и почти кровавая сцена птичьего пиршества предстают перед зрителем, раскрывая таинственную тибетскую культуру. Картина является одновременно лирической, поэтической и символической, передавая восхищение художника и его трепет перед этой священной землёй.

Подводя итог вышеизложенному, можно утверждать, что главная река Китая стала важнейшей опорой для народностей, населяющих страну, при этом её исток в Тибете обеспечил особо выразительные краски одежды, украшений, на-

циональных обычаев. В данной работе авторы стремились показать многообразие художественных приёмов в передаче богатого культурного наследия мастерами Китая, пишущими тибетские истоки реки Хуанхэ. В то же время современные живописцы, такие как Юй Сяодун, Сюй Вэйсинь и Лю Сяодун, добиваются глубинного проникновения в мировоззренческие основы китайской культуры, пробуждая своими полотнами чувства, характерные для буддизма, свойственные ощущениям «небесного захоронения». Художественная выразительность работ весьма высока благодаря композиционным и цветовым решениям, умению передать индивидуальность изображения и чувство национального колорита. Искусное владение техникой рисунка выдаёт глубокое образование мастеров, умеющих сочетать мировые тенденции живописи в своем искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мулдашев Э.Р. В поисках города богов. 2-е изд. СПб.: Нева, 2004. Т. 1. 320 с.
2. Художественные модели мироздания / ред. В.П. Толстой, Д.О. Швидковский, А.Н. Шукурова. Кн. 2: XX век. М.: Наука, 1999. 363 с.
3. Этностили: избранные статьи. М.: Салон-пресс, 2007. 88 с.
4. 李心峰秦佩, «2015年中国艺术学理论研究综述» (2015 Nian zhong guo yi shu xue li lun yan jiu zong shu), «艺术百家» (Yi shu bai jia) 2016年第1期 [Ли Синфэн, Цинь Пэй. Краткое изложение теоретических исследований китайского искусства в 2015 году // Сто художников, 2016. Вып. 1. 113 с.].
5. 尚辉, «凸显中国当代艺术结构价值» (Tu xian zhong guo dang dai yi shu jie gou jia zhi), «中国文艺评论» (Zhong guo wen yi ping lun 2018年第1期 [Шан Хуэй. Подчёркивая значение структуры современного китайского искусства // Китайская литература и художественное обозрение. 2018. Вып. 1. 22 с.].
6. 方李莉, «艺术人类学理论的中国化建构» (Yi shu ren lei xue li lun de zhong guo hua jian gou), «民族艺术» (Min zu yi shu) 2017年03 [Фан Лили. Китайская теория построения антропологии искусства // Национальное искусство. 2017. Вып. 3. 24 с.].
7. 武文波, «谈民族民间舞蹈中服饰的艺术价值» (Tan min zu min jian wu dao zhong fu shi de yi shu jia zhi), «大众文艺» (Da zhong wen yi) 2012年17期 [У Вэньбо. О художественной ценности костюмов в этнических народных танцах // Популярная литература и искусство. 2012. Вып. 17. 210 с.].
8. 杨汉卿, «试论藏族题材油画抽象美的表现形式» (Shi lun zang zu ti cai you hua chou xiang mei de biao xian xing shi), «西藏艺术研究» (Xi zang yi shi yan jiu) 2019年第3期 [Ян Ханьцин. Дискуссия о выражении абстрактной красоты тибетских сюжетных картин // Исследования искусства Тибета. 2019. Вып. 3. 26 с.].
9. 王煜, «西藏史前墓葬葬式及其文化意涵初探» (Xi zang shi qian mu zang zang shi ji qi wen hua yi han chu tan), «中国藏学» (Zhong guo zang xue) 2015年03期 [Ван Ю. Предварительное

исследование тибетских доисторических гробниц, погребальных стилей и их культурных последствий // Китайская тибетология. 2015. Вып. 3. 313 с.].

10. 伊家慧, «窥探当代宗教发展现状与趋势» (Kui tan dang dai zong jiao fa zhan xian zhuang), «文化月刊» (Wen hua yue kan) 2015年 08期 [Юй Джахуи. Изучение состояния и тенденций современного религиозного развития // Журнал культурологии. 2015. Вып. 8. 208 с.].

11. 任范松, «美感心理的民族特性» (Mei gan xin li de min zu te xing), «文艺研究» (Wen yi yan jiu) 1984年 03期 [Рен Фансонг. Национальные особенности эстетической психологии // Литературные и художественные исследования. 1984. Вып. 3. 60 с.].

12. 海德格尔. «林中路» (lin zhong lu) [М]. 上海译文出版社 (Shang hai yi wen chu ban she). 2004年, 058 [Хайдеггер М. Линь Чжунлу [М]. Шанхай: Шанхайский переводческий издательский дом, 2004. 58 с.].

Об авторах:

Хуан Юаньпэн, магистр Санкт-Петербургской Академии художеств им. Репина; аспирант Департамента искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690922, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-9326-9126, 861121819@qq.com

Алексеева Галина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, департамент искусств и дизайна, Школа искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690922, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-6733-9429, alekseeva.gv@dvfu.ru

Цинь Тинтин, научный сотрудник Департамента международного сотрудничества и обмена, Китайская академия искусств (310002, г. Пекин, Китайская Народная Республика),
ORCID: 0000-0003-4187-7442, mcqtt163@163.com

REFERENCES

1. Muldashev E.R. *V poiskakh goroda bogov* [In Search of the City of the Gods]. 2nd ed. St. Petersburg: Neva, 2004. Vol. 1. 320 p. (In Russ.)
2. *Khudozhestvennye modeli mirozdaniya* [Artistic Models of the Universe]. Ed. V.P. Tolstoy, D.O. Shvidkovsky, A.N. Shukurov. Book 2: XX Century. Moscow: Nauka, 1999. 363 p.
3. *Etnostili: izbrannye stat'i* [Ethnicity: Selected Articles]. Moscow: Salon-press, 2007. 88 p.
4. Li Sinfen, Qin Pei. 2015 Nian zhong guo yi shu xue li lun yan jiu zong shu. Yi shu bai jia. 2016 nian. 1 yue. 113 ye [A Summary of Theoretical Studies of Chinese Art in 2015. *One Hundred Artists*. 2016. Vol. 1. 113 p.]. (In Chinese.)
5. Shang Hui. Tu xian zhong guo dang dai yi shu jie gou jia zhi. Zhong guo wen yi ping lun. 2018 nian. 1 yue. 22 ye [Emphasizing the Importance of the Structure of Contemporary Chinese Art. *Chinese Literature and Artistic Review*. 2018. Issue 1. 22 p.]. (In Chinese)
6. Fang Lily. Yi shu ren lei xue li lun de zhong guo hua jian gou. Min zu yi shu. 2017 nian. 3 yue. 24 ye [The Chinese Theory of the Construction of the Anthropology of Art. *National Art*. 2017. Issue 3. 24 p.]. (In Chinese)
7. Wu Wenbo. Tan min zu min jian wu dao zhong fu shi de yi shu jia zhi. Da zhong wen yi. 2012 nian. 17 yue. 210 ye [On the Artistic Value of Costumes in Ethnic Folk Dances. *Popular Literature and Art*. 2012. Issue 17, 210 p.]. (In Chinese)
8. Yang Hanqing. Shi lun zang zu ti cai you hua chou xiang mei de biao xian xing shi. Xi zang yi shi yan jiu. 2019 nian. 3 yue. 26 ye [Discussion on the Expression of the Abstract Beauty of Tibetan



Subject Paintings. *Studies of the Art of Tibet*. 2019. Issue 3, 26 p.]. (In Chinese)

9. Wang Yu. Xi zang shi qian mu zang zang shi ji qi wen hua yi han chu tan. Zhong guo zang xue. 2015 nian. 3 yue. 313 ye [Preliminary Study of Tibetan Prehistoric Tombs, Funerary Styles and Their Cultural Implications. *Chinese Tibetology*. 2015. Issue 3. 313 p.]. (In Chinese)

10. Yi Jahui. Kui tan dang dai zong jiao fa zhan xian zhuang. Wen hua yue kan. 2015 nian. 8 yue. 208 ye [Study of the State and Trends of Modern Religious Development. *Journal of Cultural Studies*. 2015. Issue 8, 208 p.]. (In Chinese)

11. Ren Fansong. Mei gan xin li de min zu te xing. Wen yi yan jiu. 1984 nian. 3 yue. 60 ye [National Features of Aesthetic Psychology. *Literary and Artistic Research*. 1984. Issue 3, 60 p.]. (In Chinese)

12. Heidegger M. Lin zhong lu [M]. Shang hai yi wen chu ban she. 2004 nian. 58 ye [Lin Zhonglu [M]. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2004. 58 p.]. (In Chinese)

About the authors:

Huang Yuanpeng, Master of Arts, St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; Postgraduate Student at the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University

(690922, Vladivostok, Russia),

ORCID: 0000-0002-9326-9126, 861121819@qq.com

Galina V. Alekseeva, Doctor of Arts, Professor at the Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University

(690922, Vladivostok, Russia),

ORCID: 0000-0001-6733-9429, alekseeva.gv@dvfu.ru

Qin Tingting, Chief Researcher of the Department of International Cooperation and Exchange, China Academy of Arts

(310002, Beijing, China),

ORCID: 0000-0003-4187-7442, mcqtt163@163.com



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 1599:793
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.038-045

**А.Л. КУЧЕРЕНКО
Н.А. КОНОПЛЁВА**

*Владивостокский государственный
университет экономики и сервиса
г. Владивосток, Россия*

*ORCID: 0000-0002-2217-1842
anasta_leon@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-5969-3193
nika.konopleva@gmail.com*

**ANASTASIA L. KUCHERENKO
NINA A. KONOPLEVA**

*Vladivostok State University
of Economics and Service
Vladivostok, Russia*

*ORCID: 0000-0002-2217-1842
anasta_leon@mail.ru*

*ORCID: 0000-0002-5969-3193
nika.konopleva@gmail.com*

Танец фламенко как средство выражения эмоций и развития эмоционального интеллекта

В статье рассматривается танец фламенко как способ выражения эмоций и развития эмоционального интеллекта танцора. Отмечается, что до настоящего времени в науке нет единого подхода к определению сущности понятия «эмоции» и к характеристике эмоционального интеллекта. Авторы статьи отмечают, что эмоции демонстрируют переживание субъектом различного рода ситуаций, оценки их смысла, а также трансформации и регуляции поведения с учётом осуществлённой оценки.

В статье обосновывается смысл человеческого существования в контексте аффективно-эмоциональной природы индивидуумов и отнесённость людей к категории эмоционально-социальных. Показано, что эмоции служат не только организующим и мотивирующим фактором поведения, но и фактором личностного развития и отношений с окружающим миром.

Анализируются взгляды на эмоции ряда авторов и, в частности, Вильгельма Райха, полагавшего, что хронические напряжения в организме человека негативно влияют на его энергетическое поле, в основе которого лежат сильные эмоции, не давая ему пережить эти эмоции и искажая выражение чувств. Освободиться

Flamenco Dance as a Means of Expressing Emotions and Developing Emotional Intelligence

The article examines the flamenco dance as a means of expression of the dancer's emotions and development of emotional intellect. It has been noted that up to the present time in scholarship there has not been any unified approach towards the essence of the concept of "emotion" and the characterization of emotional intellect. The authors of the article note that emotions demonstrate the experience of various types of situations by the subject, evaluation of their meaning, as well as transformations and regulations of behavior in consideration of the achieved evaluation.

The article substantiates the meaning of human existence in the context of the affective-emotional nature of individuals and people's belonging to the category of emotional-social beings. It is shown that emotions serve not only as an organizing and motivating factor of behavior, but also as a factor of personalized development and relationship with the surrounding world.

Analysis is made of the views on emotions of a number of authors, including Wilhelm Reich, who presumed that chronic tension in the human being's organism negatively affects his energetic field, at the basis of which lie strong emotions, not allowing him to experience these emotions and distorting the expression of feelings. The human being

от подобных энергетических блоков человек может, только полностью пережив данные эмоции. В свою очередь, переживание эмоций и, следовательно, их выплеск могут быть осуществлены с помощью средств искусства и художественного творчества. В дальнейшем рассматривается танец фламенко как способ не только снятия психоэмоционального напряжения танцора и зрителей, но и развития эмоционального интеллекта.

Ключевые слова:

эмоции, танец фламенко, искусство, творчество, поведение, психоэмоциональная разрядка.

can free himself of such energy blocks only after having fully experienced these emotions. In its turn, the experience of these emotions and, consequently, their discharge may be carried out by means of art and artistic creativity. Hereinafter the flamenco dance is examined as a means not only of remittal of the dancer's and the audience's psycho-emotional tension, but also the development of emotional intellect.

Keywords:

emotions, flamenco dance, art, creativity, behavior, psycho-emotional discharge.

Для цитирования/For citation:

Кучеренко А.Л., Коноплёва Н.А. Танец фламенко как средство выражения эмоций и развития эмоционального интеллекта // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 38–45.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.038-045.

Эмоции можно определить как переживание человеком своего отношения к какому-либо событию или объекту [5]. В психологии эмоции определяются как особый класс психических явлений, проявляющийся в форме непосредственного и пристрастного переживания субъектом жизненного смысла этих явлений, предметов и ситуаций для удовлетворения своих потребностей [6, с. 459]. Эмоции, выделяя в образе действительности жизненно значимые явления и побуждая индивида направлять на них свою активность, служат одним из значимых механизмов регуляции его поведения. Важную регулирующую роль они выполняют при столкновении с успехом (радость) или неуспехом (огорчение).

По своему биологическому назначению эмоции представляют собой форму актуализации видового опыта: ориентируясь на них, индивид совершает необходимые действия (например, по избеганию опасности, продолжению рода и

проч.), не анализируя целесообразность этих действий. Так, Джеймс-Ланге обосновывал, что когда человек воспринимает ситуацию, то возникает инстинктивная физическая реакция, а лишь затем человек осознаёт эмоцию (печаль, радость, удивление) [3].

Кроме того, выполняя функции подкрепления, эмоции помогают в приобретении индивидуального опыта.

Следует отметить, что до настоящего времени ни в философии, ни в психологии и педагогике нет единого устойчивого мнения о сущности эмоций. Так, Линдслей (1957) и Даффи (1962) считали, что проблемы человеческого поведения легче объяснять с помощью понятий «активация» и «возбуждение», а не эмоции (цит. по [4, с. 15]).

Но уже З. Фрейд в век предпочтения человеческого разума обосновал, что люди влекомы могущественными эмоциональными силами, происхождение которых бессознательно. З. Фрейд доказывал, что эмоции служат уменьшению

возникающего напряжения и оценке чувства удовольствия [14].

А. Адлер писал о двух типах эмоций: социально разделяющих, соотносимых с индивидуальными целями, и социально объединяющих, способствующих социальному взаимодействию. Разъединяющие эмоции (страх, гнев, отвращение), по его мнению, могут привносить позитивные изменения в жизнедеятельность человека, но за счёт других людей, объединяющие же эмоции являются проявлением социальной ориентированности людей (например, эмоция симпатии — выражение общественного чувства, демонстрирующая, насколько человек способен вступать в отношения с окружающими) [1].

В свою очередь Томкинс (1962–1963) и Изард (1972) обосновывали роль эмоций как первичных факторов мотивации человека [4]. Имеются также взгляды, что эмоции разрушают и дезорганизуют поведение людей (Арнольд, 1960; Лазурус, 1968), но в противовес им Изард (1972), Томкинс (1963) и другие авторы доказывают позитивность влияния эмоций [там же, с. 16]. Многие авторы полагают, что характеристикой истинно человеческого в человеке является лишь разум и что смыслом существования человека должна быть интеллектуально-познавательная деятельность.

Липер (1948) и Маурер (1960) обосновывали, что смысл человеческого существования имеет аффективно-эмоциональную природу и относили человека к категории эмоционально-социальных (цит. по [4, с. 17]). К.Э. Изард (2000) доказывает, что эмоции служат организующим и мотивирующим фактором не только поведения, но и личностного развития и отношений с окружающим миром [4].

Так, К.Г. Юнг отмечал, что эмоции сопровождают все психические изменения. Он полагал, что здоровый индивидуум всегда осознаёт свои чувства и эмоции. Чувства согласуются с объ-

ективными ситуациями и общезначимыми ценностями [15, с. 397]. В. Райх полагал, что хронические напряжения в организме человека блокируют энергетические потоки, лежащие в основе сильных эмоций, не давая индивидууму пережить эти эмоции и искажая выражение чувств. Освободиться от заблокированных эмоций человек может, только полностью их пережив [12]. В этом смысле искусство, любой его вид, может способствовать подобному переживанию и, следовательно, выплеску эмоций.

У. Джеймс называл эмоциональный взрыв средством разрушения укоренившихся привычек, дающим человеку возможность попробовать вести себя по-новому, найти новые области осознания и трансформации своего поведения [3].

Если же обратиться непосредственно к танцу фламенко, то ранее мы уже обосновывали ряд его функций и, в частности, отмечали, что его экспрессивная и психорегулирующая функции обуславливают свободное выражение эмоций и чувств, снятие психического и физического напряжения, релаксацию [6]. Причём это имеет ценность не столько в коммуникативном аспекте, сколько в аспекте самовыражения, помогая исполнителю «выплеснуть наболевшее». Данная функция танца реализуется в танцевально-двигательной терапии, способствуя психологической коррекции. В результате «выплеска» энергий и эмоций происходит обогащение эмоционального опыта, наступает эмоциональная разрядка и закрепляется позитивный настрой, повышается уверенность в себе. Снимая напряжение, индивидуум решает длительно существующие психологические проблемы [там же].

Другое важное положительное качество, которым обладает танец фламенко, — это развитие эмоционального интеллекта. Данная проблема в последнее время обращает на себя самое пристальное внимание мировой научной общест-

Эмоциональный интеллект на сегодняшний день является малоизученным социальным явлением, и это несмотря на то, что проблема компетентности в понимании и выражении эмоций стоит достаточно остро. Ведь социологами и психологами уже давно доказано, что в современном обществе не столько сам интеллект, сколько его опосредованность эмоциональными переживаниями обеспечивает успешность в социуме. Долгое время бытовало представление, что разумный человек — это тот, который достигает своих целей благодаря своему интеллекту, управляющему его поведением. Между тем постоянная борьба в человеке голоса разума и голоса сердца доказала, что именно эмоциональный интеллект обеспечивает успешную реализацию в обществе.

В своё время Л.С. Рубинштейн и А.А. Леонтьев, исследовавшие взаимодействия эмоциональных и когнитивных процессов, отмечали крайнюю важность эмоций в социальной жизни и исследовательской деятельности [2, с. 244–264]. Однако в тот период в научном обиходе ещё даже не было термина «эмоциональный интеллект» (ЭИ), который появился позднее. Познакомимся с некоторыми определениями, которые помогут нам в понимании темы.

По мнению Е.М. Макаровой, эмоции — это средство, с помощью которого взаимодействуют тело и разум, они постоянно изменяются и «перемещаются». Интеллект — мыслительная способность, умственное начало человека. Эмоциональный интеллект — совокупность ментальных способностей к пониманию собственных эмоций и эмоций других людей, а также к управлению эмоциональной сферой [9].

Как отмечает В.И. Петрушин, человек с развитым эмоциональным интеллектом способен осознавать, вербально называть и правильно интерпретировать различные эмоциональные состояния, как свои, так и чужие, адекватно реаги-

руя на них и по возможности контролируя их без каких-либо болезненных реакций со стороны психики. И, наоборот, для человека эмоционально неразвитого характерны значительное непонимание других людей, в том числе и себя, низкая самооценка, неуверенность в себе, чувство вины и стыда, что лишает его возможности нормально функционировать в социуме [11].

Между тем, как отмечает ряд исследователей, привычные социальные нормы, ограничивающие открытое проявление в обществе бурных эмоций и страстей, зачастую приводят к невротическим болезненным состояниям. По мнению В.И. Петрушина, невыраженные, неотработанные эмоции как бы «оседают» на каких-либо органах тела, что в итоге приводит к соматическим хроническим заболеваниям и ослаблению иммунитета [там же].

Этим негативным процессам можно противопоставить арт-терапию, музыку и танец, которые при помощи своих выразительных средств способны воспроизводить различные эмоциональные переживания и культивировать их развитие в человеке.

В наше время во всём мире актуализировалась всеобщая компьютеризация общества во всех сферах жизни. Особое опасение и насторожённость вызывает технологизация социальной сферы, общения, досуга, образования, которые всё глубже уходят в цифровой формат социальных сетей и гаджетов. Обратной стороной этого процесса является эмоциональная неразвитость, утрата самоидентичности, потеря навыка живого общения, различные психологические зависимости, фобии и т.п. Противопоставить этому можно целенаправленное развитие эмоционального интеллекта разными возможными способами, одним из которых является танец. Посредством системы ритмопластических символов танца человек имеет возможность выразить свой внутренний мир, своё со-

знательное и подсознательное Я, чему в значительной степени способствует психологическая раскованность исполнителя танца.

Таким образом, танец можно охарактеризовать как искусство ритмопластической коммуникации и самоактуализации.

Ряд исследователей един во мнении, что танец необходимо внедрять в образовательное пространство в школах и вузах, поскольку он не только обеспечивает двигательную активность, но и стимулирует развитие эмоционального, логического и пространственного мышления, способствует успешной социальной коммуникации [13]. В этой связи танец фламенко представляется нам одним из наиболее подходящих для этой цели стилей, поскольку его эмоциональная палитра необычайно богата, а импровизационный потенциал весьма велик.

Примечательно, что в искусстве фламенко одно из центральных мест занимает тема скорби, боли, одиночества, однако эти, казалось бы, «негативные» эмоции получают в танце эстетическую трактовку. Красиво и ярко передаваясь через музыку, пение и пластику движений, они предстают настоящими шедеврами человеческих чувств, вызывая восхищение своей неподдельностью и глубокой страстностью. В частности, это демонстрирует одно стихотворений Ф. Гарсиа Лорки «А потом...» [8, с. 61]:

*Прорытые временем
лабиринты —
исчезли.
Пустыня —
осталась.*

*Немолчное сердце —
источник желаний —
иссякло.
Пустыня —
осталась.*

*Закатное марево
и поцелуи —*

*пропали.
Пустыня —
осталась.*

*Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.
Пустыня —
осталась.*

Перевод М. Цветаевой

Между тем Г.Р. Муртазина отмечает в танце фламенко наличие холистического принципа, то есть принципа целостности, где триада «мысль — чувство — поведение» рассматривается как единое целое и изменения в одном аспекте влекут изменения в двух других. В этом смысле танец фламенко способствует гармонизации мыслей, чувств и ощущений с помощью осознанного движения и танца [10].

Для активизации эмоционального интеллекта при помощи танца фламенко можно порекомендовать выполнение следующих упражнений, использующих танцевальную импровизацию на заданную тему. Следует заметить, что упражнения по импровизации в стиле фламенко могут выполняться как в группе, так и наедине с собой, как в присутствии зрителя, так и без него. Главное здесь — сосредоточиться на собственных эмоциональных ощущениях. Возможно, именно поэтому на начальном этапе лучше обойтись без зрителей.

Танец свободы. Надо вообразить себя танцующим на лоне южной испанской природы, среди цветов и оливковых деревьев. Задание заключается в том, чтобы импровизировать, заполняя собой всё пространство, наполняясь свободой, раздвинуть границы дозволенного. При этом попытаться ощутить, как психологические блоки и зажимы растворяются в буйстве природы.

Танец борьбы. В танце нужно попытаться выразить борьбу или свой протест против чего-либо. Вообразите, что вы боретесь с невидимым туманом, который



вас окутывает, угрожая поглотить целиком. Или вообразите себя тореадором на арене для боя быков. Начните импровизировать — и тело само подскажет, какие движения вам подойдут больше.

Танец любви. Попробуйте выразить в танце любовь — к какому-то человеку, к ребёнку, к самой жизни... Во время танца нужно стремиться ощутить, что любовь излучается из вашего сердца на весь окружающий мир, преображая его и снова возвращаясь к вам.

Танец-искушение. Попробуйте вообразить, что вы танцуете для объекта вашей страсти, который недоступен для вас. Он то удаляется, то вновь приближается к вам, маня и зовя за собой, оставаясь при этом недостижимым. Как справиться с подобным искушением? Дайте возможность вашему телу в танце решить это.

Закончив танцевальную импровизацию на заданную тему, проанализируйте свои ощущения, определите, какие эмоции соответствуют им. Высока вероятность того, что постепенно через танец вы откроете в себе источник творческого вдохновения: сочините стихотворение или песню, задумаете сюжет романа или напишете картину. А возможно, что вы начнёте лучше понимать окружающих людей, станете терпимее к негативным проявлениям их характера, сами оставаясь при этом в позитивном настрое. Всё это свидетельствует о том, что уровень вашего эмоционального интеллекта повышается.

Подобные упражнения являются не только танцевальной импровизацией,

разминкой перед танцем, но и формируют и расширяют «словарь эмоций», что, по мнению В.И. Петрушина, является важнейшим условием для развития эмоционального интеллекта, поскольку он помогает расширять сферу доступных эмоциональных переживаний через обогащение вербального словаря, обозначающего оттенки эмоций различных модальностей. В свою очередь, обогащение вербального словаря одновременно проясняет и расширяет границы переживаемых чувств [11].

Танец фламенко помогает взглянуть на человеческие эмоции как бы со стороны, увидеть их отражение в зеркале хореографического зала или со сцены. Отслеживая и регистрируя своё эмоциональное состояние через танец, вы неизбежно учитесь контролировать свои эмоции в повседневной жизни. Не это ли является труднейшим из секретов счастливой жизни?

Развитый эмоциональный интеллект помогает человеку поддерживать у себя и окружающих позитивный психологический настрой, налаживать дружеские, личные и деловые контакты, продуктивно работать, осознавая свои цели и добиваясь успешных результатов. Иными словами, от развитого эмоционального интеллекта зависит жизненный успех человека. В этой связи танец фламенко, столь богато насыщенный эмоциями, становится социальным ресурсом XXI века, способствующим укреплению психологического здоровья, развивающим креативность и эмоциональный интеллект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М.: Академический проект, 2007. 240 с.
2. Вилюнас В. Психология эмоций / Серия «Хрестоматия по психологии». СПб.: Питер, 2004. 496 с.
3. Джеймс У. Общая психология, Тексты. Т. 2. Субъект деятельности. Кн. 1 / Отв. ред. В.В. Петухов. М.: УМК «Психология», Генезис, 2002. С. 456–465.
4. Изард К.Э. Психология эмоций / Пер. с англ. СПб.: Питер, 2000. 464 с.
5. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2001. 752 с.

6. Краткий психологический словарь / Ред.-сост. Л.А. Карпенко; под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 512 с.
7. Кучеренко А.Л., Коноплёва Н.А. Принципы практического использования испанского танца фламенко // Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса: Территория новых возможностей — 2017. Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2017. № 1. С. 249–256.
8. Лорка Ф.Г. Песня хочет стать светом... СПб.: Азбука классика, 2006. 302 с.
9. Макарова Е.М. Особенности эмоционального интеллекта подростков, занимающихся танцами / Сборник материалов XVIII региональной научно-практической конференции «Молодёжь XXI века: шаг в будущее», 2017. С. 289–290.
10. Муртазина Г.Р. Танцотерапия как вид кинезитерапии (на примере танца фламенко) / Арт-терапия как фактор формирования социального здоровья: сборник научных статей участников электронной научной конференции с международным участием. Науч. ред.: Л.Е. Савич, С.В. Шушарджан; сост.: Л.Е. Савич, А.С. Нурмухаметова. 2016. С. 261–267.
11. Петрушин В.И. О развитии эмоционального интеллекта в процессе музыкальных занятий / Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 2 (14). С. 68–82.
12. Райх В. Анализ характера / Перевод М.Ю. Донца. М.: Апрель Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2000. 516 с.
13. Фомин А.С., Фомин Д.А. Полифункциональное исследование танца в профессиональном педагогическом образовании // Сибирский педагогический журнал, 2012. № 4. С. 129–133.
14. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский. М.: Просвещение, 1989. 448 с.
15. Юнг К.Г. Психологические типы / Пер. с нем.; под общ. ред. В.В. Зеленского. Мн.: «Попурри», 1998. 656 с.

Об авторах:

Кучеренко Анастасия Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры межкультурных коммуникаций и переводоведения, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (690014, г. Владивосток, Россия),

ORCID: 0000-0002-2217-1842, anasta_leon@mail.ru

Коноплёва Нина Алексеевна, доктор культурологии, доцент кафедры психологии и социальных технологий, профессор кафедры дизайна и технологий, Владивостокский государственный университет экономики и сервиса (690014, г. Владивосток, Россия),

ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.konopleva@gmail.com

 REFERENCES 

1. Adler A. *Praktika i teoriya individual'noy psikhologii* [The Practice and Theory of Individual Psychology]. Moscow: Akademicheskiiy proekt, 2007. 232 p.
2. Vilyunas V. *Psikhologiya emotsiy* [The Psychology of Emotions]. Seriya “Khrestomatiya po psikhologii” [Series “Reader in Psychology”]. St. Petersburg: Peter, 2004. 496 p.
3. Dzheymys U. *Obshchaya psikhologiya*, Teksty [James W. General Psychology, Texts]. T. 2. Sub"ekt deyatel'nosti. Kn. 1 [Vol. 2. The Subject of Activity. Book 1]. Executive editor V.V. Petukhov. Moscow: UMK “Psikhologiya”, Genezis, 2002, pp. 456–465.
4. Izard K.E. *Psikhologiya emotsiy* [The Psychology of Emotions]. Translation from the English. St. Petersburg: Piter, 2000. 464 p.
5. Il'in E.P. *Emotsii i chuvstva* [Ilyin E.P. Emotions and Feelings]. St. Petersburg: Piter, 2001. 752 p.



6. *Kratkiy psikhologicheskiy slovar'* [A Concise Psychological Dictionary]. Editor-compiler L.A. Karpenko; edited by A.V. Petrovsky, M.G. Yaroshevsky. Rostov-on-Don: Feniks, 1998. 512 p.
7. Kucherenko A.L., Konopleva N.A. Printsipy prakticheskogo ispol'zovaniya ispanskogo tantsa flamenko [Principles of the Practical Usage of the Spanish Flamenco Dance]. *The Territory of New Opportunities. The Herald of Vladivostok State University of Economics and Service*. Vladivostok: Vladivostok State University of Economics and Service Publishing House, 2017. No. 1, pp. 249–256.
8. Lorca F.G. *Pesnya khochet stat' svetom...* [The Song Wants to Become Light...]. St. Petersburg: Azbuka klassika, 2006. 302 p.
9. Makarova E.M. Osobennosti emotsional'nogo intellekta podrostkov, zanimayushchikhsya tantsami [Features of the Emotional Intelligence of Adolescents Involved in Dancing]. *Sbornik materialov XVIII regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Molodezh' XXI veka: shag v budushchee"* [Collection of Materials of the 18th Regional Scholarly and Practical Conference "21st Century Youth: a Step into the Future"]. 2017, pp. 289–290.
10. Murtazina G.R. Tantseterapiya kak vid kineziterapii (na primere tantsa flamenko) [Dance Therapy as a Type of Kinesitherapy (by the Example of Flamenco Dance)]. *Art-terapiya kak faktor formirovaniya sotsial'nogo zdorov'ya: sbornik nauchnykh statey uchastnikov elektronnoy nauchnoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem* [Art Therapy as a Factor in the Formation of Social Health. Compilation of Scholarly Articles of the Participants of the Electronic Scholarly Conference with International Participation]. Scholarly Editors: L.E. Savich, S.V. Shusharjan; compilers: L.E. Savich, A.S. Nurmukhametova. 2016, pp. 261–267.
11. Petrushin V.I. O razvitii emotsional'nogo intellekta v protsesse muzykal'nykh zanyatiy [On the Development of Emotional Intelligence in the Process of Musical Studies]. *Vestnik kafedry YuNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"]. 2016. No. 2 (14), pp. 68–82.
12. Raykh V. *Analiz kharaktera* [Reich W. Analysis of Character]. Translated by M.Yu. Donec. Moscow: April Press, EKSMO-Press, 2000. 516 p.
13. Fomin A.S., Fomin D.A. Polifunktsional'noe issledovanie tantsa v professional'nom pedagogicheskom obrazovanii [Multifunctional Study of Dance in Professional Pedagogical Education]. *Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal* [Siberian Pedagogical Journal]. 2012. No. 4, pp. 129–133.
14. Freyd Z. *Psikhologiya bessoznatel'nogo: Sb. proizvedeniy* [Freud S. Psychology of the Unconscious: Collected Works]. Compiler, scholarly editor, author of the introductory article M.G. Yaroshevsky. Moscow: Prosveshchenie, 1989. 448 p.
15. Yung K.G. *Psikhologicheskie tipy* [Jung C.G. Psychological Types]. Translation from the German; edited by V.V. Zelensky. Minsk: LLC "Popurri", 1998. 656 p.

About the authors:

Anastasia L. Kucherenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor
at the Department of Intercultural Communication and Translation Studies,
Vladivostok State University of Economics and Service
(690014, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-2217-1842, anasta_leon@mail.ru

Nina A. Konopleva, Dr.Sci (Culturology), Associate Professor
at the Department of Psychology and Social Technologies,
Professor at the Department of Design and Technology,
Vladivostok State University of Economics and Service
(690014, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-5969-3193, nika.konopleva@gmail.com



ARNOLD PEREY

Aesthetic Realism Foundation
New York City, United States of America
ORCID: 0000-0002-2200-223X
aperey@aestheticrealism.org

АРНОЛЬД ПЕРЕЙ

Фонд эстетического реализма
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0002-2200-223X
aperey@aestheticrealism.org

Mulk Raj Anand's *Untouchable* and the Philosophy of Aesthetic Realism

This universal ethical question needs to be discussed honestly and deeply by everyone, regardless of culture, for social justice and personal kindness to prevail: "What does a person deserve by being alive?" Asked by Eli Siegel, founder of the philosophy Aesthetic Realism, this question provides us with an indispensable means for opposing the contempt that is the fundamental cause of injustice. Contempt Mr. Siegel defined as "the disposition in every person to think we will be for ourselves by making less of the outside world." And its pervasive effects cannot be underestimated. Every person has a fight between *the desire for contempt and the desire to respect people and the world*. Contempt is very ordinary, it is present in everyday life. For instance when one person doesn't listen to another; or when we see someone in the street and think, "I wouldn't be caught dead wearing shoes like that." But when it predominates on a national scale, the results of *making less* are disastrous.

In the caste system of India, contempt is institutionalized, as this article explains. It is related to caste-like institutions world-wide, including racism in my own country, the United States; and to the global horrors of economic injustice.

The novel *Untouchable*, by Mulk Raj Anand, illustrates, from beginning to end, the hurtful manifestation of contempt in the caste system. The time period of the novel is the 1930s, but its truth continues today; and Anand shows in a young man named Bakha the pain

«Неприкасаемый» Мулка Раджа Ананда и философия эстетического реализма

«Чего заслуживает человек, будучи живым существом?» Этот универсальный этический вопрос требует честного и всестороннего обсуждения, независимо от степени воспитания, ради торжества социальной справедливости и гуманности. Ответ на вопрос Эли Сигеля, основоположника философии эстетического реализма, вооружает нас незаменимым средством противостояния презрению, которое является главной причиной несправедливости. Презрение, по мнению Сигеля, «это особенность человеческого характера — полагать, что масштаб нашей личности гораздо шире, а значение окружающего мира практически ничтожно». И не следует недооценивать последствия этого противопоставления. В каждом человеке происходит внутренняя борьба между *склонностью к высокомерию и желанием уважать людей и мир*. Высокомерие очень распространено, оно присуще каждой повседневной жизни. Например, когда один человек не слушает другого; или когда мы видим кого-то на улице и думаем: «Меня бы даже в гробу не заставили надеть такие туфли». Но когда подобное отношение культивируется на государственном уровне, результаты *умаления* катастрофичны.

Как явствует из этой статьи, в кастовой системе Индии презрение регламентировано. И связано оно с межкастовым мироустройством, в том числе с расизмом в моей собственной

of the Untouchable: unjustly despised and unjustly impoverished.

The author of this article learned through his study of Aesthetic Realism that making himself “superior” by disparaging other people, including women and people of other ethnicities, made him despise himself and hurt every relationship he wanted to have. And this is representative of what contempt does to persons having it, everywhere. He changed, as he studied in Aesthetic Realism classes *what a person deserves from me* and how to have good will, the one opposition to contempt. He learned good will is not flimsy or weak, it has a scientific basis and definition: it is “the desire to have something else stronger and more beautiful, for this desire makes oneself stronger and more beautiful.”

People need, and want, good will in place of endemic contempt in Europe, Asia, America. There is a powerful, international desire in people today for a just world. Aesthetic Realism is the education that meets that desire and can make for a world that is fair to all people. That is why it is urgently necessary for persons to study its principles.

Keywords:

Mulk Raj Anand, *Untouchable*, Dalit, Aesthetic Realism, Eli Siegel, good will, contempt, caste, racism.

стране, Соединённых Штатах, и с глобальными кошмарами экономической несправедливости.

«Неприкасаемый» Мулка Раджа Ананда с первой и до последней страницы наглядно иллюстрирует болезненное проявление неравноправия в кастовой системе. Роман описывает эпоху 1930-х годов, но затронутые в нём проблемы актуальны и по сей день; и Ананд показывает читателю душевные муки юноши по имени Баха — неприкасаемого, незаслуженно презираемого и несправедливо нищего.

Автор статьи сквозь призму изучения эстетического реализма выяснил, что стремление к превосходству за счёт пренебрежительного отношения к другим, включая женщин и людей других национальностей, заставляет человека, в конечном итоге, презирать и самого себя и портить отношения с другими. Это пример того, что делает высокомерие с людьми, где бы они ни находились. Ананд и сам менялся по мере того, как на уроках эстетического реализма изучал тему «Чего человек заслуживает от меня?» и как обладать доброй волей — главным оппонентом высокомерия. Он выяснил, что добрая воля не является хлипкой или слабой, у неё есть научное обоснование и определение: это «желание иметь что-то ещё более сильное и красивое, поскольку благодаря такому желанию сам становишься сильнее и красивее».

Людям необходима добрая воля вместо высокомерия, присущего Европе, Азии и Америке. В современном обществе существует мощный запрос на справедливое мироустройство. А эстетический реализм отвечает на этот вызов времени, помогает строить мир всеобщего благоденствия. Вот почему людям необходимо изучать его принципы.

Ключевые слова:

Мулк Радж Ананд, «Неприкасаемый», далит, эстетический реализм, Эли Сигель, добрая воля, высокомерие, каста, расизм.

For citation/Для цитирования:

Perey A. Mulk Raj Anand's *Untouchable* and the Philosophy of Aesthetic Realism // ICONI. 2020. No. 4, pp. 46–55. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.046-055.

Aesthetic Realism is the philosophy founded by the great American poet and educator Eli Siegel, who has provided explanation for the injustice, the inhumanity, we see today and through history — and that explanation provides the means for a kind world to be. To show this I write here about injustice in the caste system of India; comment on what it has in common with injustice everywhere, including my own; and how fairness can and does replace it.

In my study of this important philosophy, I learned this tremendous fact: every unjust way of seeing people, including the horror of racism and economic injustice, arises from the same cause. That cause is the desire in every human being *to have contempt: “the false importance or glory from the lessening of things not oneself.”* Contempt is as common as a child spitting at another child and as heinous as WWII death camps. There is an ongoing battle in every person between *contempt* and *respect* [6, p. 11]. And for respect to win in the present world, it is necessary for persons to ask, and answer truly, this vital question asked by Eli Siegel in behalf of justice: *“What does a person deserve by being a person?”*

In this paper I will give evidence for this. I’ll use passages from an important novel of India: Mulk Raj Anand’s *Untouchable* (see fig. 1). And I’ll talk about myself and the evidence I have seen personally.

In the novel, Anand tells the story of a young man of India named Bakha, who was born an *Untouchable*. In the caste system even today one’s general occupation and social importance is determined largely by one’s birth. The Untouchables, who are now called by the kinder term Dalit (see fig. 2), were born to be below everyone else, and to sweep dirt from streets, dispose of corpses, skin the bodies of dead animals, and do all the most defiling work, including cleaning latrines.

The contempt for Untouchables was so intense that a high caste person would be polluted by an Untouchable if his *shadow*

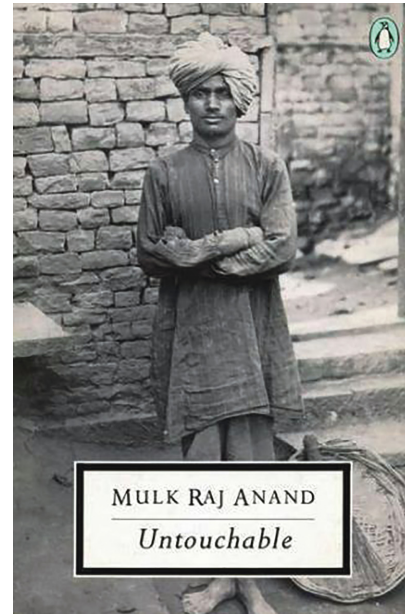


Fig. 1. The Novel “*Untouchable*” by Mulk Raj Anand, published in 1935



Fig. 2. Dalit Children (“*Untouchables*”) in India Today¹

fell on the high caste person, who was considered defiled and had to go home to “purify” himself by bathing to clean off the pollution.

This was the undesirable work Untouchables were born into and the contempt for them, despite their usefulness, and it pervaded all Indian society. It made young Bakha and his family, and all Dalit people, unjustly despised and unjustly impoverished. Even to receive bread in

payment for one's services to a higher caste person was an effort. It wasn't given to Bakha by the hands of the rich person but thrown onto the ground for him to pick up.

The pain, the anger, the anguish, the despair caused nationwide by this attitude of contempt, which the caste system is based on, is well described by Mulk Raj Anand. And it shows how urgent it is to understand and defeat contempt on a national scale.

The justification for this superiority of the highest divisions in the caste system, and for the servile inferiority of the lowest rungs on the caste ladder, is as follows: it is believed that persons are born into a high caste as a reward for superior ethics *in their previous lives*. And it is believed persons are born into the poverty-stricken bottom of Indian society to punish them *for being grievously sinful in previous lives*.

Therefore all this oppression, insult, and poverty is "correct" and "proper" even though it is not based on exact knowledge of who a person born "Untouchable" really is — and what he or she may truly deserve as a human being. And this conception of caste and the falsity it is based on, goes back nearly 2000 years.

With this background in mind, we go to the novel.

"What Does a Person Deserve by Being Alive?"

As the novel begins, Anand describes the Untouchables' colony and the brook that ran near it, "soiled with the dirt and filth of the public latrines... the hides and skins of dead carcasses... the dung of donkeys, sheep, horses, cows and buffaloes heaped up... the biting, choking, pungent fumes... the most offensive stink," which Bakha saw as an "uncongenial" place to live." But it was his home.

Our question: Does he deserve, simply because he is a person, to live in a clean place? Does anyone deserve to live in this filth, which they did not create themselves? We feel Anand does not think a person

should have to live this way, and we don't think he should either. Right away Anand has us see that Bakha has an inner life like ones' own. Later we see Bakha enjoying the sights in town. The world is pleasing him:

He looked steadily from the multi-colored, jostling crowd to the beautifully arranged shops. There was the inquisitiveness of a child in his stare, absorbed here in the skill of a woodcutter and there in the manipulation of a sewing machine by a tailor. 'Wonderful! Wonderful!' his instinct seemed to say, in response to the sights familiar to him and yet new [1, p. 44].

Bakha is embodying, in his own way, that deepest desire of all people: to like the world we were born into. After an inner debate he allows himself a rare treat and spends a small amount of money on sweet pastries — jalebis sold by a street vendor (see fig. 3). And the next moment Anand lets us see inside the mind of the sweets seller who has contempt for our hero:

The confectioner smiled faintly at the crudeness of the sweeper's taste, for jalebis are rather coarse stuff and no one save a greedy low-caste man would ever buy four annas' worth of jalebis [1, p. 45].



Fig. 3. Jalebis, a South Asian Pastry Treat²

This juxtaposition of who the sweeper really is, and how this high caste person sees him, is very effective.

But Bakha is enjoying himself so much he doesn't realize how close he has gotten to higher caste people thronging the street. He accidentally bumps against a businessman on his way to work.

"Keep to the side of the road, you low-caste vermin!" he suddenly heard someone shouting at him. "Why don't you call, you swine, and announce your approach! Do you know you have touched me and defiled me... Now I will have to go and take a bath and purify myself... Dirty dog! Son of a bitch! The offspring of a pig!" he shouted... "I... I was going to business and now... now, on account of you, I'll be late." [1, pp. 46–47].

A crowd gathers as Bakha stands there taking the abuse — hands joined, head bent, eyes lowered, perspiring, begging forgiveness. And the crowd begins to get dangerous.

We become aware that perhaps a person can be killed for crossing caste boundaries. The growing contempt of the crowd is faithfully depicted: "Jeering and leering, [it] was without a shadow of pity for his remorse... taking a sort of sadistic delight in watching him cower under the abuses and curses." In the onlookers there is an "awakening lust for power," writes Anand.

He presents us with a depiction in frightening detail of the principle of contempt working in people: the "addition to self through the lessening of something else," which we are discussing today. As Bakha is disparaged and tormented, the people doing so — and permitting it to be done — feel they are *more*. It is a false way of being powerful and none of them — though Anand doesn't say this — none of them will like themselves for what they are doing, just as I didn't like myself for the unjust contempt I had, as I slapped my littlest brother, age three, and made him cry, and felt I was big stuff because I could get away with it.

At last Bakha is saved by a Moslem driving a big, heavy cart drawn by an old horse down

the dusty street. The Moslem shouts for the crowd to disperse — "to prevent an accident." The Moslem doesn't have caste prejudice. He sees the Untouchable as more like himself than the higher caste people do, for there is no caste in Islam. He and that big cart show fellow-feeling can be more powerful than contempt: and Bakha is rescued.

I learned from Aesthetic Realism that to see a person fairly, respectfully, we need to see that person's feelings are as real as our own — something I had never thought about before. And to get to this seeing, we should write, as Ellen Reiss, the Aesthetic Realism Chairman of Education, suggests, a 500-word soliloquy of that person, speaking from within, describing as if we WERE that person, what he or she hopes for, is afraid of; and how that person sees. Every time I have done this, it has changed for the better how I saw someone.

In keeping with this important matter it is right to ask two questions about the ethics of the high caste people who attack Bakha: the people who see themselves as superior to Bakha — do they see Bakha's feelings as real as their own? *The answer is, no.* Are they making less of him, a representative of humanity, in order to build up a false importance for themselves? *The answer is, yes, they are.* Anand as artist has made us feel Bakha's own feelings as our own. He has made us feel the attackers' feelings as our own. From what he wrote, we know the attackers *did not see him truly*. We would know this no matter what culture we were born into: Nigerian, Haitian, Chinese, European, Mexican. The reason is: these questions represent ethics everywhere.

This short novel about one day in the life of one man in India is written in such a way that it is not only India that is being pointed to. The ethical failure of humanity in every country is being represented, including my own country and myself. As Anand describes instance after instance of the cruelty of contempt as some people are believed to be "superior" while others are "inferior" he is describing a form of contempt that has



justified throughout history, and in nation after nation, including my own, both poverty and prejudice.

We see the thing that has to change for the world to be kind is the way of seeing people. And how that change began in me, I now describe with some details.

I Learn about Contempt and Respect in Myself

We all start early to get importance by lessening other people, not seeing they have feelings like our own and causing them pain without seeming to care ourselves. You can see it in every playground. When a child sticks out their tongue and sings “Nya, nya, nya, nya, nya, I got bread and jelly and you don’t,” the child is having contempt. In school when a child does a problem multiplying fractions and says to himself (as I did), “I did it fast, I’m the best!”; or when a bully pushes a smaller person so they fall, and he or she feels big, that is contempt.

By the time I was in high school I was dedicated to arguing very minor points. When I won an argument, I delighted in feeling superior and looking down on the friend who lost. As a student I sought victories in proving to my professors that I was impressive, and other students were less so. With a woman, I took for granted my mind was better and I had to explain things to her. With people of other ethnicities than my own, I felt I was born into a superior family, the son of a pharmacist, and had a superior skin tone and hair texture. In all of these instances which are so common and cross all national borders, and are so unjust, I felt I would be more important by making other people less important. That is contempt. It is a falsification. And I was to learn *it is the most dangerous and hurtful state of mind* for the contemptuous “superior” one.

With all my studies of psychological anthropology — and they were extensive, including with Margaret Mead, Rhoda Metraux, and colleagues, I never heard

anyone describe contempt, define it, and also lay out its consequences, until the first Aesthetic Realism class I attended taught by Eli Siegel. It was an Ethical Study Conference and I was a new student, hoping very much to learn about myself. By then I was in graduate school. And Mr. Siegel asked me this ethical question which I had never been asked before: “Mr. Perey, what do you have most against yourself?”

I answered, “My self-consciousness,” because I was shy and was painfully conscious of other people looking at me, even when they weren’t. As the dialogue developed, he asked: “Mr. Perey, are you more interested in being as good as you can be or better than other people?” I wanted to answer honestly and told him I was more interested in being better than other people. He began to show me that my desire to be better than other people was not only unfair to them, but to myself. I was seriously hurting myself in the way I saw people. I wanted, most deeply, to have a good effect on people, be a just person; but because I wasn’t, I suffered agonies of guilt from it and never had known their source.

As I learned this, I began to change. I made decisions in behalf of respect, not contempt, that I’d never made before. I had been desperate to change things in me that I thought would be with me all my life, including a cold way of seeing women. And these did change as I was learning that *my deepest desire was to like the world* — and how to do so [6, p. 1].

This has a tremendous cross-cultural, or universal, meaning — because the concepts of Aesthetic Realism that I have been describing are true for everyone.

Returning to the Novel *Untouchable*

Bakha has been saved from mob violence. And at the moment we left him earlier, he was outwardly frozen in humility, while inwardly something else was happening. Anand writes:

He stood aghast. Then his whole countenance lit with fire and his hands were no more joined. Tears welled up in his eyes and rolled down his cheeks. The strength, the power of his giant body glistened with the desire for revenge in his eyes, while horror, rage, indignation swept over his frame. In a moment he had lost all his humility, and he would have lost his temper too, but the man who had struck him the blow had slipped beyond reach into the street... He picked up his [basket and broom] and started walking [1, p. 50].

Someone reminds him that he, an untouchable sweeper, is required to shout out loud as he walks, warning all his superiors they are in danger of defiling contact with him as he walks in the street. The contempt of this man is blatant.

“You be sure to shout now, you illegally begotten!” said a shopkeeper from a side... A little later he [Bakha] slowed down, and quite automatically he began to shout: “*Posh* keep away, *posh*, sweeper coming, *posh*, *posh*, sweeper coming!”

But there was a smoldering rage in his soul. His feeling would rise like spurts of smoke from a half-smothered fire, in fitful, unbalanced jerks when the recollection of some abuse, or rebuke he had suffered kindled a spark in the ashes of remorse inside him... Why are we always abused? [1, p. 51].

And later Bakha asks: “What have I done to deserve this?”

This emotion in response to grave injustice has great meaning. Even though Bakha has been seen in a false and horrible way every day of his life, his objection to being seen with contempt is still alive and burning inside of him: it isn’t dead.

Meanwhile, he doesn’t only object to injustice, he participates in the same injustice he suffers from. Seeing people even poorer than himself, he has contempt for *them*:

The pavements were crowded with beggars. A woman wailed for food outside one of the many cook-shops... Bakha felt a queer sadistic delight staring at the beggars moaning for alms but not receiving any. They seemed to him despicable [1, pp. 134–135].

Contempt has its allure. The allure can successfully be opposed only by critical knowledge. Persons can have that contempt in any part of the world, where someone less fortunate than oneself makes one feel the glory of one’s superior luck. It is the one thing, thought Periyar, that could make a low-caste person NOT want to abolish the caste system: there are people lower than oneself to whom one can feel superior.

How Bakha Is Affected by Gandhi

In the last scene we look at from the novel, Mahatma Gandhi appears. Gandhi read the novel *Untouchable* before it was published and made recommendations, so I think this scene can be taken as really representing his viewpoint. A huge crowd gathers to hear him, and Bakha is eager to see and hear.

Gandhi says that to see another person, created by God, as polluted and untouchable is a sin. What he says next shows that, in keeping with what Aesthetic Realism says *we all need to do in order to have good will*, Gandhi wants to see, from within, the feelings of another person. He tells the gathering:

“If I have to be reborn, I should wish to be reborn as an Untouchable, so that I may share their sorrows, suffering and the affronts leveled at them...” [1, p. 147].

And to become an Untouchable is what, as a writer, Mulk Raj Anand does for Bakha, the sweeper. He goes within Bakha and we see what the young sweeper feels. We, the readers, learn (whatever our ethnic background) that we would feel this way if we were Bakha.



Fig. 4. Indian policemen beat a lower caste Dalit protestor during a nationwide strike in Ahmadabad, India (3 April 2018)³

Bakha's emotion in response to kindness also has great meaning. Earlier, he was grateful, with tears, to the Muslim who protected and befriended him. And after he hears Gandhi speak with good will, he wants to have good will in return:

Bakha felt thrilled to the very marrow of his bones. That the Mahatma should want to be born as an outcaste! That he should love scavenging! He loved the man... [1, pp. 148–149].

As Anand describes the ugly way people in the “Untouchable” category were seen by persons of higher caste, and the unkindness of it — he is seeing what is ugly in an exact way, and justice comes of it. Through this bold novel, published in 1935, saying in print what needed to be said, people became more widely aware of how unjust the caste way of seeing people is. They saw this *not only* through activists like Gandhi, and B.R. Ambedkar, and Periyar — but also through Anand's power to describe how it FELT to be untouchable. I believe it will be seen that he awakened an ethical indignation in people which helped to make for progress.

After India achieved independence in 1947, laws were passed which mitigated some of the abuses of caste prejudice. Laws improving education of lower caste and Dalit people were passed and laws giving them more access to land and to government positions, formerly dominated by Brahmins (see fig. 4 and 5). But even today there is violent opposition to equality. (See, for example, [4] and [8].)



Fig. 5. #DalitWomenFight Brings Fight Against Caste-Based Violence to U.S. (6 November 2015)⁴

What is needed for full-scale good will is explained by Aesthetic Realism. The last passages I quoted from *Untouchable* imply that Bakha will want to retaliate, will resent, until he feels there is good will for him. In this feeling he represents humanity. It was in being seen with critical good will myself, as I earlier described, that I wanted, gratefully to respond with good will to other people.

Aesthetic Realism has made me sure, as a social scientist, that there can be no real, solid peace in the world until people are convinced there is good will toward them and not ill will. But people worldwide are not convinced of this. And so, hate seems unending because contempt is being repaid

by contempt. But it can, and will, end when there is a new way of seeing, which is mutual good will, between “enemy” or disputing parties.

I learned good will is not flimsy or weak, it has a scientific basis and definition: it is “the desire to have something else stronger and more beautiful, for this desire makes oneself stronger and more beautiful.” People need, and want, good will, in place of endemic contempt, in Europe, Asia, America. There is a powerful, international desire in people today for a just world. Aesthetic Realism is the education that meets that desire. That is why it is urgently necessary for persons to study its principles.

NOTES

¹ Photo taken from open sources.

URL: <https://www.supportingdalitchildren.com/wp-content/uploads/dalits2.jpg>

² Photo taken from open sources.

URL: <https://i.pining.com/originals/fb/22/c3/fb22c30c9d37b151d9d1234eb35d85ce.jpg>

³ Photo taken from open sources.

URL: <https://www.scmp.com/news/asia/south->

[asia/article/2140055/seven-killed-indias-lowest-caste-dalits-lead-street-protests](https://www.scmp.com/news/asia/south-asia/article/2140055/seven-killed-indias-lowest-caste-dalits-lead-street-protests)

⁴ Photo Courtesy of Thenmozhi

Soundararajan and #DalitWomenFight.

URL: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/dalitwomenfight-brings-fight-against-caste-based-violence-u-s-n454056>

REFERENCES

1. Anand M.R. *Untouchable*. London: Wishart Books Ltd, 1935. 157 p.
2. Basham A.L. *The Wonder that Was India*. New York: Macmillan, 1977. 572 p.
3. Bernstein A. *Aesthetic Realism and the Answer to Racism*. New York: Orange Angle Press, 2004. 239 p.
4. “Seven killed as India’s lowest caste Dalits lead street protests against court order,” *South China Morning Post*. 3 April 2018. URL: <https://www.scmp.com/news/asia/south-asia/article/2140055/seven-killed-indias-lowest-caste-dalits-lead-street-protests> (Accessed 12 October 2020).
5. Siegel E. *James and the Children: A Consideration of Henry James’s*. The Turn of the Screw. New York: Definition Press, 1969. 162 p.
6. Siegel E. *Self and World: An Explanation of Aesthetic Realism*. New York: Definition Press, 1981. 427 p.
7. Siegel E. “Yes — Love, Pleasure, & Self-Respect.” *The Right of Aesthetic Realism to Be Known*, #1957 (12 July 2017). URL: <https://aestheticrealism.net/tro/yes-love-pleasure-self-respect/> (Accessed 22 November 2020).
8. Wang F. K.-H. “#DalitWomenFight Brings Fight Against Caste-Based Violence to U.S.” *NBC News*, 6 November 2015. URL: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/dalitwomenfight-brings-fight-against-caste-based-violence-u-s-n454056> (Accessed 22 November 2020).

*About the author:*

Arnold Perey, Ph.D. (Anthropology),
Anthropologist & Aesthetic Realism Consultant, Aesthetic Realism Foundation
(10012, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0002-2200-223X, aperey@aestheticrealism.org

Об авторе:

Арнольд Перей, Ph.D. (антропология), консультант по антропологии
и эстетическому реализму, Фонд эстетического реализма
(10012, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0002-2200-223X, aperey@aestheticrealism.org



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.06; 7.011.2.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.056-062

И.В. ЗРЮТИНА

*Дальневосточный федеральный
университет
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0002-7272-1697
ziv591@yandex.ru*

IRINA V. ZRYUTINA

*Far Eastern Federal
University
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0002-7272-1697
ziv591@yandex.ru*

Вьетнам — Россия: диалог культур

В статье даётся информация о культурных связях Дальневосточного региона России с деятелями культуры Вьетнама, выступлениях танцевальных коллективов, обмене концертными программами, проведении совместных фестивалей. Отдельное внимание уделено подвижнической деятельности по восстановлению традиционного храма и обряда императорской фамилии поздних Ле представительницей рода госпожой Ле Тхи Минь. Описываются исторические факты и традиции культуры Вьетнама, даётся характеристика костюмов обряда, сообщается о творческой работе молодёжных коллективов Владивостока по проведению реставрации танцевальной обрядовой культуры Вьетнама при содействии госпожи Ле Тхи Минь.

Ключевые слова:

Вьетнам и Россия, династия поздних Ле, танцевальная обрядовая культура Вьетнама, госпожа Ле Тхи Минь, диалог культур.

Vietnam — Russia: Dialogue of Cultures

The article provides information about the cultural connections of the Far-Eastern Region of Russia with the cultural activists of Vietnam, performances of dance ensembles, exchange of concert programs and organization of combined festivals. Separate attention is given to the selfless activities of reconstructing the traditional temple and the rituals of the recent representatives of the Le imperial family carried out by a representative of the dynasty Mrs. Le Thi Minh. Description is given of the historical facts and traditions of the culture of Vietnam, a characterization of the ritual costumes is presented, and information is given of the artistic work carried out by youth ensembles in Vladivostok in restoring Vietnam's dance ritual culture with the assistance of Mrs. Le Thi Minh.

Keywords:

Vietnam and Russia, the recent representatives of the Le dynasty, the dance ritual culture of Vietnam, Mrs. Le Thi Minh, dialogue of cultures.

Для цитирования/For citation:

Зрютина И.В. Вьетнам — Россия: диалог культур // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 56–62.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.056-062.

Вьетнам — Россия

Несколько лет назад автор статьи познакомилась с госпожой Ле Тхи Минь — супругой Генерального консула Вьетнама во Владивостоке господина Ву Зыонг Хуана. Госпожа Ле оказалась очень интересной собеседницей. Она с большой любовью рассказывала о культуре своей страны и показывала фотографии 90-летней матери, которая выполняла сложные гимнастические движения. Мы тогда не знали, что это фрагменты древнего церемониального танца и что перед нами потомки знаменитого рода Ле — императорской династии.

Г-жа Ле Тхи Минь родилась в 1950 году в многодетной семье в городе Йен Бай, административном центре одноимённой провинции, расположенной на севере Вьетнама. У неё было шестеро братьев и сестёр. Отец был ветераном Августовской революции, воевал во Вьетнамской народной армии с самого первого дня её существования. Мать вела хозяйство. Минь, старшая из детей, окончила школу с отличием и поступила в самый престижный вуз столицы Вьетнама — Ханойский институт информационных технологий и связи.

Работала г-жа Ле в Ханойском институте внешних связей. Там она познакомилась с Ву Зыонг Хуаном, который учился в России, и вышла за него замуж. В 1973 году он окончил исторический факультет Воронежского университета, стал дипломатом. С 1975 года молодая семья живёт и работает во многих странах Восточной Европы; у них две дочери. В 2009 году господин Ву Зыонг Хуан занял пост Генерального консула Социалистической Республики Вьетнам в г. Владивостоке. Г-жа Ле Тхи Минь постоянно была рядом с мужем. В России она открыла в себе желание писать стихи и музыку.

Автор данной статьи познакомилась с самобытными коллективами владивостокского Дворца

детского творчества: заслуженным коллективом Приморского края Образцовой детской хоровой студией «Камертон» (художественный руководитель — заслуженный работник культуры Российской Федерации Наталья Георгиевна Лифанова) и заслуженным коллективом Приморского края танцевальным ансамблем «Плясунья» (художественный руководитель Юлия Николаевна Горбунова). После этого знакомства г-жа Ле Тхи Минь вдохновилась идеей реконструировать фрагмент ритуального Императорского танца династии поздних Ле на сцене Владивостокского Дворца детского творчества. Она стала заниматься с детьми, показывать им движения и объяснять значение каждого жеста. Для хоровой студии ею была написана песня о Владивостоке, в которой говорится о красоте двух стран (Вьетнама и России) и дружбе между людьми. Стихи г-жи Ле Тхи Минь очень образны и изобилуют аллегориями. Хоровая студия «Камертон» включила эту песню в свой репертуар и часто исполняет её на торжественных мероприятиях, посвящённых праздникам Владивостока и Приморского края.

В 2012 году срок службы у господина Ву Зыонг Хуана закончился, и он с супругой вернулся во Вьетнам, где начал преподавать в Ханойском государственном университете, а г-жа Ле Тхи Минь продолжила деятельность по восстановлению памяти о своих великих предках.

Россия — Вьетнам

В том же 2012 году в г. Хайфон на Международный фестиваль народов, проживающих в дельте Красной реки, была приглашена делегация от г. Владивостока. Ансамбль «Плясунья» и хоровая студия «Камертон» повезли для выступления, помимо своих лучших номеров, и новые: поставленный г-жой Ле Тхи Минь «Королевский танец» (Cung Dinh) и написанную ею песню «Прекрасный приморский город».

В Хайфоне г-жа Ле Тхи Минь организовала экскурсию в «Белую пагоду» для российской делегации, где её участники увидели фрагмент церемонии, который исполнили для них служители храма. Действие длилось 2 часа, за это время главное действующее лицо (настоятельница храма г-жа Нгуен Май Зунг) перевоплотилась в восемь различных персонажей, членов династии Ле. По окончании визита делегации г-жа Ле Тхи Минь подарила россиянам комплект костюмов для исполнения «Королевского танца» (ил. 1).



Ил. 1. Выступление ансамбля народного танца «Плясунья» в Ханойском государственном университете. 2012 год (г. Ханой, Вьетнам). Фото автора статьи

Памяти великих предков

В 1428 году после длительного сопротивления китайским захватчикам к власти во Вьетнаме пришли повстанцы под руководством талантливого военачальника Ле Тхай То, известного в народе как Ле Лой. Со временем его правления связано не только много легенд, но и то, что государство вступило в период расцвета наук и искусства. Вьетнамцы смогли, изгнав из страны китайских захватчиков, вычленив лучшее из многовековой китайской культуры и наполнить её новым содержанием. Образцы творческих

произведений Миньской династии вьетнамский народ переработал и обогатил своими характерными сюжетами и образами.

Главенствующий во Вьетнаме культ предков обрёл в эти времена новую атрибутику и стал более красочным и насыщенным. Во все времена вьеты воздвигали алтари своим умершим родителям, но интегрируя пышные придворные церемонии китайских императоров, они создали свой церемониал поклонения предкам. В каждой деревне стали воздвигать храмовые комплексы, посвящённые выдающимся основателям рода, которые много сделали для процветания своей семьи. Для сохранения памяти об их делах слагались песни и проводился ритуал, во время которого служитель храма исполнял особый танец. И чем знатнее был род, тем большее количество храмов возводилось в честь его основателей.

Императоры Ле правили страной многие годы и оставили после себя процветающую страну с развитой сетью университетов и школ, больниц и театров, самобытной культурой.

Вьетнамскому народу часто приходилось отстаивать свою независимость и бороться с очень сильными противниками, которые насаждали им свои ценности. Вьетнамцы всегда выходили победителями и привносили в свою культуру лучшие образцы мирового искусства. И тем острее становился вопрос о сохранении своей самобытности. Нередко художники вольно относятся к своему этногенезу: к примеру, в древние орнаменты вносят стилизации и вкрапления иных культур, иных стилей. Опыт Вьетнама в этом отношении заслуживает особого внимания: так, каждый народный традиционный костюм здесь калькируется, никакие нововведения не допускаются. Учитывается каждая деталь, каждый нюанс. Обычно костюм состоит из чётко определённого количества частей и цвета. Каждая, казалось бы, мелочь несёт сакральный смысл.

В Храмовом танце поздних Ле удивительно количество атрибутов женского костюма: четырёхугольный шёлковый платочек с верёвочками (йем), платье (аозай), юбка, шаровары, специальные ленты на ноги, пояс на талию, лента для волос, специальное украшение для волос, серьги и головной убор в виде скрученного в рулон пояса, и ещё — украшение на шею. Из описанного видно, какое количество предметов было необходимо изготовить и восстановить для проведения церемониала на примере только одного костюма. А для исполнения всей службы необходимо 14 костюмов (восстановленных на сегодняшний день).

Каждый костюм соответствует персонажу церемонии. Исполнитель надевает костюм и аксессуары определённого персонажа, и при помощи медитации происходит перевоплощение. Действие совершается под музыку. Иногда для передачи сценического образа исполнителю требуется перевоплотиться в женщину или мужчину и закурить трубку. Другой персонаж скачет вдоль реки (в руках плётка и развевающийся белый шарф). Иногда персонаж действия жонглирует мечами, изображая сражение.

Вся церемония, сопровождаемая музыкой и пением, длится 8 часов.

Родовой храм как воплощение национальных традиций

В 2009 году у г-жи Ле Тхи Минь появилась возможность восстановить свой родовой храм, который находится в районе Бать Лам (провинция Йен Нинь, город Йен Бай, Северный Вьетнам). Жители города сохранили атрибуты и статуи алтаря, но само здание сильно пострадало.

Г-жа Ле Тхи Минь на свои средства наняла рабочих и закупила материалы для восстановления храма. Впоследствии к ней присоединились члены семьи и заинтересованные люди. Жители деревень, где были расположены храмы, оказывали помощь в восстановлении разрушенных зданий. Надо помнить, что здания расположены в зоне тропического климата и подвергаются частым наводнениям, а местная растительность очень быстро захватывает пустующие территории.

Г-жа Ле Тхи Минь постоянно чувствует ответственность за сохранение памяти о своих предках и продолжает дело своей матери, которая до 94 лет проводила ритуал Храмового танца. В настоящее время г-жа Ле Тхи Минь сама исполняет этот ритуал во время проведения обряда (ил. 2).



Ил. 2. Госпожа Ле Тхи Минь совершает церемониальный танец у восстановленного ею Алтаря Храма династии поздних Ле (г. Йен Бай, Вьетнам)¹



Ил. 3. Золотой алтарь Храма династии поздних Ле, восстановленный г-жой Ле Тхи Минь (г. Йен Бай, Вьетнам)

Приступив к изучению этого ритуала, автор статьи столкнулась с проблемой идентификации данного вида искусства. Из различных научных источников стало известно, что первая крупная конференция по ритуалам, музыке и танцам прошла в 1975 году (Mẫu văn đờ về Then Việt Bc 1978). Большая часть этой работы была проведена учёными Института народной культуры и Этнографического музея Вьетнама. Подробный обзор этого исследования дан Нгуен Тхи Йен в её монографии «Тхен Тай», основанной на её докторской диссертации [1, с. 24–41]. Танец имеет название лен донг (Lên đồng). Учёные пришли к выводу, что данный вид искусства относится к шаманизму, так как ведущий церемонии впадает в транс и призывает духов. Большой вклад в изучение обряда внесли российские исследования шаманизма.

Восстанавливая храмы, госпожа Ле Тхи Минь не забывала об окрестных жителях и оказывала помощь сначала многодетным семьям, так как сама выросла в большой семье, а затем стала раздавать продукты и небольшие суммы денег нуждающимся людям.

Прекрасно зная культуру и традиции своей страны, г-жа Ле Тхи Минь поста-

вила на алтарь своих предков и изображение первого президента и основателя Социалистической Республики Вьетнам Хо Ши Мина. В своё время он высоко оценивал роль императорской династии поздних Ле в становлении независимого государства. Алтарь заполнен изображениями множества великих людей, создававших историю Вьетнама. Понимая это, госпожа Ле украсила алтарь и алтарную комнату настоящим золотом (ил. 3).

Госпожа Ле Тхи Минь старается сохранить культуру и самобытность своего народа, много времени уделяя популяризации восстановленных церемоний как неотъемлемой части вьетнамского социогенеза. Она стала проводить в столице Вьетнама г. Ханое музыкально-танцевальные вечера и гала-концерты на собственные деньги и пожертвования благотворителей. Госпожа Ле Тхи Минь считает, что только так можно «воспитать подлинный патриотизм и любовь к своей стране, повернуть молодое поколение вьетнамцев к родной культуре» (из интервью вьетнамскому телеканалу TV4 в сентябре 2019 года).

Госпожа Ле Тхи Минь сама пишет сценарии и составляет программы этих концертов. На безвозмездной основе

ей помогают многие деятели культуры Вьетнама. Знаменитая оперная певица Куанг Мао записала на радио песню, сочинённую госпожой Ле о Владивостоке. Известные композиторы пишут музыку к её стихам. Эти концерты пользуются большой популярностью у представителей всех возрастов.

В 2019 году в киноконцертном комплексе «Рабочий» в г. Ханое состоялся большой концерт «Мировое сокровище», в котором принял участие ансамбль песни и танца Вьетнамской народной армии, ведущие солисты оперы и балета. Более 20 заслуженных артистов, участников этого концерта, оставили свои фотографии для красочного фотоальбома.

Хорошие отклики и большая заинтересованность зрителей вдохновляют госпожу Ле Тхи Минь с ещё большей энергией воплощать свои идеи в жизнь, пропагандировать древнее искусство и восстанавливать храмы. Своим творчеством, обращаясь к истокам национальной культуры, г-жа Ле Тхи Минь стремится показать современному вьетнамскому зрителю, какими мужественными и сильными были их предки, как они любили свою свободу, дорожили ею и отстаивали её. Своими песнями и танцами она призывает современников продолжать национальные традиции и быть такими же стойкими, смелыми, мужественными и независимыми, какими были их предки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иллюстрации 2 и 3 — кадры документального фильма о подвижнической деятельности госпожи Ле Тхи Минь

по восстановлению храма Династии поздних Ле. Фильм был передан в дар автору статьи в 2019 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полная академическая история Вьетнама. В 6 томах / ред.-сост. П.В. Познер. М.: Президиум Российской академии наук, 2014.
2. Традиционные вероучения и шаманизм во Вьетнаме: публичная лекция преподавателя ИКВИА Юлии Мининой. URL: <https://hum.hse.ru/news/229737910.html> (Дата обращения 20.10.2020).
3. Хьонг Суан. Культ богинь-матерей — особая черта вьетнамской культуры. 12 августа 2017 г. URL: <https://vovworld.vn/ru-566669.vov> (Дата обращения 20.10.2020).
4. Holm D. Literate Shamanism: The Priests Called *Then* among the Tày in Guangxi and Northern Vietnam. URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/1/64/htm#B39-religions-10-00064> (Дата обращения 20.10.2020).
5. Periodic reporting on the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. URL: [https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=periodic-reporting#:~:text=To%20be%20included%20on%20the%20generations%3B%20\(3\)%20Respect%20requirements](https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=periodic-reporting#:~:text=To%20be%20included%20on%20the%20generations%3B%20(3)%20Respect%20requirements) (Дата обращения 21.10.2020).
6. UNESCO. Elements on the Lists of Intangible Cultural Heritage: Vietnam (In English). URL: <https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=elements-on-the-lists.ngs> (Дата обращения 21.10.2020).
7. Мấy vấn đề về Then Việt Bc 1978. URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/1/64/htm#B36-religions-10-00064> (Дата обращения 21.10.2020).
8. Nguyễn Thị Yên. *Theh Tay*. URL: https://vass.gov.vn/noidung/anpham/Lists/SachHangNam/View_Detail.aspx?ItemID=586 (Дата обращения 20.10.2020).

Об авторе:

Зрютина Ирина Витальевна, аспирантка Департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690922, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0002-7272-1697, ziv591@yandex.ru

 REFERENCES 

1. *Polnaya akademicheskaya istoriya V'etnama*. V 6 tomakh [A Complete Academic History of Vietnam. In 6 Volumes]. Editor-compiler P.V. Posner. Moscow: Presidium of the Russian Academy of Sciences, 2014.
2. *Traditsionnye veroucheniya i shamanizm vo V'etname: publichnaya lektsiya prepodavatelya IKVIA Yulii Mininoy* [Traditional Beliefs and Shamanism in Vietnam: Public Lecture by Julia Minina — Faculty Member of the Institute for Oriental and Classical Studies of Higher School of Economics of the National Research University]. URL: <https://hum.hse.ru/news/229737910.html> (Accessed 10.20.2020).
3. Khyong Suan. *Kul't bogin'-materey — osobaya cherta v'etnamskoy kul'tury*. 12 avgusta 2017 g. [Huong Xuan. The Cult of Mother Goddesses is a Special Feature of Vietnamese Culture. 12 Aug 2017]. URL: <https://vovworld.vn/ru-566669.vov> (Accessed 10.20.2020).
4. Holm D. *Literate Shamanism: The Priests Called Then among the Tày in Guangxi and Northern Vietnam*. URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/1/64/htm#B39-religions-10-00064> (Accessed 10.20.2020).
5. *Periodic reporting on the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. URL: [https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=periodic-reporting#:~:text=To%20be%20included%20on%20the%20generations%3B%20\(3\)%20Respect%20requirements](https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=periodic-reporting#:~:text=To%20be%20included%20on%20the%20generations%3B%20(3)%20Respect%20requirements) (Accessed 10.21.2020).
6. UNESCO. *Elements on the Lists of Intangible Cultural Heritage: Vietnam* (In English). URL: <https://ich.unesco.org/en/state/viet-nam-VN?info=elements-on-the-lists.ngs> (Accessed 10.21.2020).
7. *May van de ve Then viet bc 1978* [Issues about Then Viet Bc 1978]. URL: <https://www.mdpi.com/2077-1444/10/1/64/htm#B36-religions-10-00064> (Accessed 10.21.2020).
8. Nguyen Thi Yen. *Then Tay* [Nguyen Thi Yen. Theh Tay]. URL: https://vass.gov.vn/noidung/anpham/Lists/SachHangNam/View_Detail.aspx?ItemID=586 (Accessed 10.20.2020).

About the author:

Irina V. Zryutina, Postgraduate Student at the Department of Art and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (690922, Vladivostok, Russia),
ORCID: 0000-0002-7272-1697, ziv591@yandex.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 75.03, 75.047
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.063-072

А.Ю. КАПИНУС

*Дальневосточный федеральный
университет*
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0001-8961-6351
kapinus_aj@mail.ru

ALEXANDER YU. KAPINUS

*Far Eastern Federal
University*
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0001-8961-6351
kapinus_aj@mail.ru

Жанр «марина» и его разновидности в творчестве художников Приморского края

В статье рассматривается творчество художников Приморского края, работавших в разное время и в различных стилях в присущей каждому собственной манере в различных разновидностях жанра морского пейзажа, а также тех, кто связан с морской тематикой. Автор статьи анализирует в их работах особенности визуализации образа морской волны, производит классификацию жанра марины, предлагает пути развития избранной темы. Рассмотрение своеобразия восприятия морской природы художниками, работающими на берегу (условно — береговыми) и профессионально пишущими в море, позволяет выяснить различия в визуализации морской стихии на плоскости их полотен, более глубоко проникнуть в смысловую суть образности «морского вдохновения». Эти различия не могут быть признаками превосходства одних над другими — это всего лишь разные философско-психологические подходы в реализации лично выстраданного чувственно-логического опыта, что в целом составляет непреходящее богатство художественной морской культуры Дальнего Востока России.

Ключевые слова:

живопись, жанр «марина», поджанры, художник-маринист, морской пейзаж.

The Genre of Marine Painting and its Varieties in the Works of the Artists of the Primorsky Region

The article examines the work of artists of the Primorsky Region who created art works at different time periods and in different styles, in their own manner in various subgenres of the sea landscape, as well as those related to the marine theme. The author of the article analyzes the simplicity and complexity of visualizing the image of the sea wave in their works and makes a classification of the genre of marine painting and proposes paths of further development of the chosen theme. Examination of the peculiarities of perceiving the nature of the sea by artists working on seashores (conditionally — “seashore artists”) and professionally working at sea makes it possible to elucidate the differences in the visualization of the sea element on the dimensions of their canvases and to penetrate more deeply into the semantic essence of the imagery of “sea inspiration”. These differences can in no way be signs of the superiority of some artists over others — they are merely different philosophical and psychological approaches to the implementation of personally endured sensory-logical experience in their works, which in general constitutes the enduring wealth of the artistic maritime culture of the Russian Far East.

Keywords:

painting, marine genre, subgenres, marine painter, seascape.

Для цитирования/For citation:

Капинус А.Ю. Жанр «марина» и его разновидности в творчестве художников Приморского края // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 63–72. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.063-072.

Жанр «марина» как «вдохновение морем», несмотря на всё более круто взвинчивающуюся спираль прогресса, всё ещё не только продолжает волновать чувственный мир, но и влияет на рационализм действий человека XXI века. Грандиозные планы развития отраслей российских регионов, примыкающих к Тихому океану, возрождение Северного морского пути, строительство мощнейших ледоколов, их эксплуатация требуют как высококлассных специалистов-инженеров, так и не менее преданных своему делу людей в области искусства.

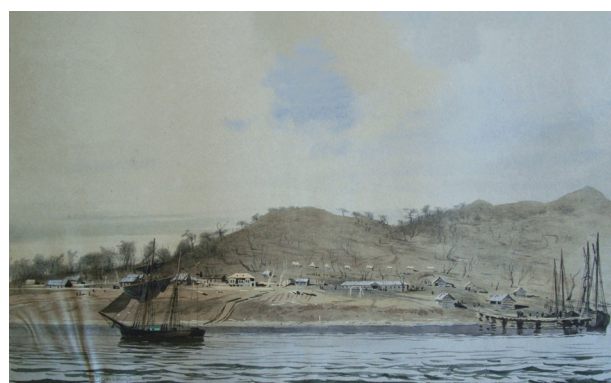
Приморские художники многих поколений своими произведениями морской тематики пробуждали эмоции, формировали логику поступков юных и зрелых дальневосточников, посвятивших свою жизнь морю, в полной мере осознающих тяготы и неудобства выбранного пути. Морфогенез их самоотверженности и широты души обусловлен не только обстоятельствами собственного и коллективного преодоления, казалось бы, непреодолимого, но и тем светом, озарением, которое даёт и географически-природное пространство, и опыт предыдущих поколений, переданный и ярко представленный в лучших произведениях искусства.

В Приморском крае трудились многие профессиональные художники. Среди них не только окончившие Приморский краевой художественный колледж и Дальневосточный государственный институт искусств, но и выпускники учебных заведений других городов страны, а также художники предшествующих поколений. Почти каждый из них, черпая свое вдохновение в наблюдениях морской стихии, пробовал себя в морском пейзаже. Одна-

ко выдающимися приморскими маринистами можно назвать едва ли чуть более десятка живописцев. Но будущим исследователям есть над чем здесь работать, чтобы открыть и новые, и затёртые временем имена.

Родоначальниками приморской и в целом дальневосточной маринистики принято считать Н.М. Штуккенберга (1880–1937)¹ и П.П. Куянцева (1912–1997)². Вместе с тем, отдавая дань первопроходцам, необходимо вспомнить и тех, кто работал здесь задолго до них: Ф.Ф. Баганца³ (ил. 1) и А.А. Сахарова (1856–?)⁴, а также достойно подхватившего эту более чем полуторавековую эстафету В.И. Шиляева (1948–2017)⁵, который в сложных условиях культурного и социально-экономического излома конца XX и начала XXI веков смог поднять на новый уровень и раздвинуть масштаб творческой мастерской приморских маринистов [12, с. 185–194.].

Искусствовед В.И. Кандыба, будучи деканом Дальневосточной государственной академии искусств, возрождал поч-



Ил. 1. Ф.Ф. Баганца, «Бухта Владивосток (Японское море)». Акварель, 1864–1865. Библиотека Российской академии наук. Санкт-Петербург⁶



Ил. 2. А.А. Сахаров. «Бой эскадренного миноносца „Страшный” с шестью японскими миноносцами в ночь на 31 марта 1904 года». 1904–1906. Холст, масло. 56×104⁷

ти исчезнувшие из нашей общественной памяти события художественной жизни Приморья второй половины XIX и начала XX веков. Он показал в том числе и истоки региональной маринистики. Так, анализируя развитие морского пейзажа в начале XX века, он как «живописца-про-

фессионала» в первую очередь отмечает А.А. Сахарова (ил. 2) [9, с. 45–47]. Опубликованы десятки статей, в том числе и В.И. Кандыбы [10, с. 6, 102], о творчестве Н.М. Штуккенберга (ил. 3) и П.П. Куянцева — профессиональных моряков, капитанов-маринистов. Произведениям



Ил. 3. Н.М. Штуккенберг. «Ледокол „Красин” во льдах». 1936. Холст, масло. 68,5×103. Приморская государственная картинная галерея. Из коллекции Владиславы Матвеевны Бовкевич⁸

В.И. Шиляева (ил. 4) неоднократно давалась высокая оценка искусствоведами Л.И. Варламовой [2, 3] и О.И. Зотовой [6, с. 21; 7, с. 16; 8]. Следует особо выделить роль этого мариниста, 13 лет работавшего непосредственно в море на рыболовецких и транспортных судах, в воссоздании точных образов легендарных кораблей Тихого океана на безупречно отображённых им таких разноликих морских и океанских волнах [11, с. 323–329]⁹.



Ил. 4. В.И. Шиляев. «Шхуна „Хеда” у берегов Камчатки». 2008. Оргалит, масло. 50×70. Частная коллекция¹⁰

Произведения всех вышеперечисленных маринистов, выполненные в традициях русского классического реализма, вызывают восхищение как у любителей, так и у профессионально подготовленных ценителей искусства. Именно они вызывают эстетическую гордость и осознание основательности художественных образов дальневосточных символов освоения тихоокеанских просторов, составляют золотой фонд культурного маринистического наследия региона. Вместе с тем в этот фонд входят работы не только известных художников-маринистов, но и признанных живописцев и графиков, которые в своём творчестве уделяли внимание в том числе и морскому пейзажу. Среди них дальневосточные художники: Ф.Н. Бабанин, В.И. Бочанцев, Н.Д. Волков,

Ю.И. Волков, В.И. Глухов, В.И. Прокуров, В.Ф. Иноземцев, И.А. Ионченков, П.Т. Киприянов, Н.М. Клянин, Е.И. Корж, Ж.С. Кочубей, В.Н. Петров, Н.Н. Петров, А.И. Плешивцев, И.В. Рыбачук, К.И. Шебеко, Ю.С. Рачёв, В.С. Рачёв, Ю.А. Резниченко, Н.П. Саунин, М.И. Таболкин, А.В. Телешов, Г.В. Приходько, А.А. Субботин, Р.В. Гвоздев, С.А. Коновалов и многие другие. У каждого из них работы выполнены в своей собственной манере, у них разный стиль, разные подходы к изображению «магии живой волны», но их объединяет одно стремление — передать, «не расплескав», особую красоту Тихого океана.

Сегодняшнее поколение молодых творцов продолжает лучшие традиции дальневосточных приверженцев жанра маринисты С.А. Коновалов (ил. 5) и Р.В. Гвоздев (ил. 6) в поисках выразительности морских образов не только получили признание своих коллег, но и стали популярными среди приморцев. По-своему понимая и представляя морской жанр, художники Е.А. Босак, А.В. Голованова, А.Л. Казанцев, А.А. Злотников, К.А. Ровная, В.А. Уржумов, В.Ю. Фёдорова передают зрителям эмоциональный опыт, приглашают их к размышлениям о судьбе и жизни человека на побережье.

По экспозициям владивостокских выставок можно судить о том, что редко какая из них обходится без произведений жанра, раскрывающего мир моря, если, конечно, она не специализированная.

Вдохновение морем никого не оставляет равнодушным. Бесконечное разнообразие воплощения в плоскостном формате колышущейся, грозно-опасной и ласково-безмятежной стихии даёт возможность видеть и простоту, и сложность её визуализации в произведениях приморских художников. От символической монохромной полоски у горизонта до грандиозных нетленных творений уже упомянутых выше маринистов — всё это многообразие требует осмысления и обобщения.



Ил. 5. С.А. Коновалов. «Полуостров Басаргина». 2019. Холст, масло. 70×50. Частная коллекция¹¹



Ил. 6. Р.В. Гвоздев. «Зелёная волна». 2017. Бумага, акварель, белила. 48×62. Частная коллекция¹²

Как свидетельствует исторический опыт, самыми успешными маринистами становились, как правило, высокообразованные живописцы и профессиональные моряки-художники. Эта «почти закономерность» объясняется тем, что и те, и другие подолгу наблюдали море не только с берега. Взгляд на натуру с суши и взгляд с палубы корабля обуславливает особенности её восприятия, а затем и особенности её реализации в произведении морского пейзажа береговыми (условно) художниками и художниками-моряками. Многомесячное однообразие зрительной картины за иллюминатором может навести тоску и уныние на кого угодно, но только не на истинного художника. В этом однообразии он видит музыку цветовых оттенков и игру животрепещущих объёмов, ощущает восторг острых чувств «вдохновения морем», ассоциирует свои впечатления с радостью преодоления и болью разлуки, торжеством побед и горечью утрат. Впоследствии это упоение, весь этот психологический реализм выливаются талантливым мастером на холст и особенно сильно будоражат воображение зрителя, который уже имел подобный опыт переживаний. Аналогичную ситуацию намеренно подчёркивает А.М. Городницкий в стихотворном вопросе художнику П.П. Куянцеву: «Неужели бывает вода столь различного цвета?» [5]. Безусловно, бывает и беспощадная, как «Девятый вал» у И.К. Айвазовского, и заботливая, «гульливая» волна, выплеснувшая на сушу пушкинского будущего славного царя Салтана.

Жанр марины требует глубокого понимания предмета творчества, недюжинного воображения и незаурядного мастерства. Всё это демонстрируют выдающиеся работы приморских художников. Анализируя их произведения, а также наследие великих маринистов России и Западной Европы, нельзя не обратить внимания на то, что развитие жанра марины не ограничивается стилистикой произведений. Нельзя также не заме-

тить проблемы дифференциации разнообразия видов внутри самого морского жанра (к примеру, в искусстве портрета выделяют более десятка жанровых разновидностей).

Жанр марины определяется в словарях и энциклопедических изданиях следующим образом: 1) морской вид или картина (а также рисунок либо гравюра), изображающие море; 2) жанр изобразительного искусства, в котором основным является отображение морской стихии в разных состояниях, в том числе воплощение борьбы с нею человека, попавшего в шторм [13].

То есть марина — разновидность пейзажа. Однако и этот жанр имеет свои разновидности, которые отображают различные состояния моря в зависимости от погоды и времени суток (день, ночь, сумерки), многообразные ситуации взаимодействия человека и водной стихии, а также виды открытого моря и побережья (ил. 7).

При подробном исследовании маринистики А.А. Шестимиров, основываясь на анализе творчества 246 наиболее известных художников-маринистов, в нюансах раскрывает разнообразие методов, технических приёмов создания произведений различной тематики жанра марины. При этом шесть глав своего исследования он основывает на группировке творений маринистов, наиболее полно раскрывая особенности каждой жанровой разновидности:

- 1) штиль;
- 2) волнение на море: волны, прибой, буря;
- 3) кораблекрушение;
- 4) море и солнце;
- 5) лунная ночь на море;
- 6) история мореплавания, морских сражений и кораблестроения [15].

Представляется, что последняя жанровая разновидность может быть разделена на три самостоятельных: «История мореплавания», «Морские сражения» и «Кораблестроение».



Ил. 7. В.И. Шиляев. «Великий, но не тихий океан». 2016. Холст, масло. 160×260. Частная коллекция¹³

Также можно предложить разновидность жанра марины с точки зрения пространственных особенностей взгляда художника — с берега или с палубы корабля. Например, «Взморье» вобрало бы в себя виды морских побережий и всё, что связано с ними. «Большой энциклопедический словарь» так определяет «взморье»: 1) часть поверхности моря, прилегающая к берегу; 2) приморская полоса суши [4]. Подсказана самой современной жизнью и такая разновидность жанра, как «Регата».

Мыслится, что предложенная дифференциация жанра мира моря не обеспечит его идеального системного разделе-

ния. Есть и всегда будут появляться художественные произведения, создающие повод для создания микстов, синтеза тематики и образов. В этом и есть непредсказуемость искусства, развитие творчества. Однако тематическая и образная дифференциация жанра живописи «марина» может обеспечить более эффективный поиск иллюстраций к произведениям литературы, большую популярность изобразительному искусству на морскую тематику, послужит благородному делу лучшей социализации подрастающих поколений, наглядно внесёт в их виртуальный мир и эмоции, и логику шторма и штиля морской стихии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О произведениях Н.М. Штуккенберга опубликованы статьи В.И. Кандыбы, С.А. Плешивцевой, С.Г. Ворониной, Е.С. Александровой, Т.Н. Калиберовой, З.Ф. Дичарова, З.И. Мясниковой.

² В творчестве П.П. Куянцева искусствовед В.И. Кандыба подмечает, что «главное для него не только жизнь моря как таковая,

а жизнь кораблей на море», его человеческая энергия как бы «вливается в паруса и корпуса кораблей, есть в их движении некое одухотворённое стремление» [10, с. 102].

³ Хронологически, возможно, самым первым дальневосточным маринистом-академиком был Фридрих (Фёдор) Фёдорович

Баганц (1834–1873; нем. Friedrich Heinrich Bagantz), о местном творчестве которого, кроме справочных сведений [1, с. 313] и краткой информации о его двух кругосветных плаваниях и пребывании во Владивостоке в 1865 году [там же, с. 43, 44], почти ничего не известно. Вместе с тем это ученик мариниста А.П. Боголюбова [14]. Две его акварели изображают бухту Золотой Рог во Владивостоке.

⁴ Искусствовед В.И. Кандыба о художнике-маринисте А.А. Сахарове пишет, что его «академическое образование», «безотказное мастерство», «незаурядная работоспособность» позволяли с поистине журналистской оперативностью отражать «злобу дня». К 1907 году он уже на протяжении 15 лет оказывал значительное влияние на художественную жизнь дальневосточников, отражая важнейшие события региона в своих работах, устраивая художественные выставки [9, с. 45–47].

⁵ Творчество мариниста В.И. Шиляева представлено на его персональном сайте: <http://www.shilaev.com/>

⁶ Данная иллюстрация — фото акварели Ф.Ф. Баганца из личного архива А.Н. Белоглазова. Сделано с Альбома акварелей Ф.Ф. Баганца в Библиотеке Российской академии наук в Санкт-Петербурге. Изображение взято из открытых источников. URL: [https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpsNLXz8xITE1L1csvStdPy8xjLdYvKEotTs0rSSzJzM8r1g8NcnL084xyjPKMTIx3cfTxc3X3jw_zDw7x93aMD_IPDvb0jI8HCsSHhfgH-UfGB_j7-Id5-rnGR3hGxKu6GqlaGKhaGsf7OTpnOPq4xsdHRMSHuQK](https://go.mail.ru/redirect?type=sr&redirect=eJzLKCKpsNLXz8xITE1L1csvStdPy8xjLdYvKEotTs0rSSzJzM8r1g8NcnL084xyjPKMTIx3cfTxc3X3jw_zDw7x93aMD_IPDvb0jI8HCsSHhfgH-UfGB_j7-Id5-rnGR3hGxKu6GqlaGKhaGsf7OTpnOPq4xsdHRMSHuQK1ogC9gpQ0BgZDMwMzcwMzCwtThpn_9x5Zl ez31P-FkuL-48GLAJfCOtY&src=37f7544&via_page=1&user_type=3d&oqid=f0c5514bd987c3f4)

[1ogC9gpQ0BgZDMwMzcwMzCwtThpn_9x5Zl ez31P-FkuL-48GLAJfCOtY&src=37f7544&via_page=1&user_type=3d&oqid=f0c5514bd987c3f4](https://predistoria.org/forums/index.php?topic=409.270)

⁷ Изображение взято из открытых источников. URL: <https://predistoria.org/forums/index.php?topic=409.270>

⁸ Фото автора с выставки «Николай Штуккенберг. Тихоокеанская Россия в изобразительном искусстве».

⁹ Сегодня Приморье не забывает своих талантливых маринистов. В январе текущего года в здании Приморского краевого отделения ВТО «Союз художников России» открылась выставка «Валерий Шиляев о Дальнем Востоке. Живопись, графика». В октябре и ноябре 2020 года в Приморской государственной картинной галерее работала выставка «Николай Штуккенберг. Тихоокеанская Россия в изобразительном искусстве».

¹⁰ Изображение взято из открытых источников. URL: http://www.shilaev.com/photo/galereja/istorija_osvoenija_dalnego_vostoka/shkhuna_kheda_u_beregov_kamchatki_org_m_50kh70_2008g/8-0-512

¹¹ Изображение взято из открытых источников. URL: <https://fgdas.in.gallerix.ru/expo/morskoy-peyzazh/poluostrov-basargina/>

¹² Изображение взято из открытых источников. URL: https://sun9-27.userapi.com/N0e4kz1MH65cHFYY_bu9ftBZz8le-iqCPj8O-A/lso94U29kvQ.jpg

¹³ Изображение взято из открытых источников. URL: http://www.shilaev.com/photo/novosti/vystavka_valerij_shiljaev_more_zhizni_12_05_07_06_2016/velikij_no_ne_tikhij_ocean_kh_m_160kh260_2016_g/79-0-1379

ЛИТЕРАТУРА

1. Александровская Л.В. Владивосток. Начало биографии. Официальный и неофициальный взгляд; документально-историческое повествование. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2010. 334 с.

2. Варламова Л.И. 70 лет со дня рождения Шиляева Валерия Ивановича (1948 — 14 ноября 2017) // Календарь дат и событий Приморского края на 2018 год. Примор. краев. публ. б-ка им. А.М. Горького, отдел краеведч. библиогр.; сост.: Н.А. Гаврилова, Н.С. Иванцова. Владивосток, 2017. 444 с. URL: <https://pgpb.ru/digitization/document/3139/> (Дата обращения: 25.10.2020).

3. Варламова Л.И. Тихий океан и его корабли // Галерея искусств «Колизей Арт». URL: <http://www.colisart.ru/pressa/item21.html> (Дата обращения: 24.10.2020).

4. Взморье // Большой энциклопедический словарь. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/87402> (Дата обращения: 25.10.2020).

5. Городницкий А.М. Художник Куянцев // Выставка работ П.П. Куянцева: гризайль на тему ВМФ. URL: <https://raritetdvr.ru/exposition-expo-exhibition/125> (Дата обращения: 25.10.2020).



6. Зотова О.И. Пленённый морем // Русская галерея — XXI век. 2007. № 4. С. 21.
7. Зотова О.И. Предчувствие моря // Русская галерея — XXI век. 2009. № 8–9. С. 16.
8. Зотова О.И. Предчувствие моря, или Романтик в эпоху космических скоростей // Галерея искусств «Колизей Арт». 14.12.2011. URL: <http://www.colisart.ru/prensa/item22.html> (Дата обращения: 24.10.2020).
9. Кандыба В.И. История становления и развития художественной жизни Дальнего Востока (1858–1938 гг.). 125-летию Владивостока посвящается / Науч. ред. Н.В. Кочешков. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1985. 176 с.
10. Кандыба В.И. Художники Приморья. Л.: Художник РСФСР, 1990. 128 с.
11. Капинус А.Ю. Искусство художника-мариниста В.И. Шиляева в воссоздании образов легендарных кораблей Тихого океана // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад: материалы XXIV научной конференции с международным участием 28–29 ноября 2018 г., ДВГИИ. Владивосток: Дальнаука, 2018. Вып. 24. С. 323–329.
12. Капинус А.Ю. К вопросу о живописной технике мариниста В.И. Шиляева // Известия Байкальского государственного университета, 2020. Т. 30, № 2. С. 185–194. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).185-194.
13. Марина. Из истории развития жанра // Искусство живописи. URL: <http://paintingart.ru/historypainting/genrepainting/marine.html> (Дата обращения: 24.10.2020).
14. Фридрих Фёдорович Баганц, Биография и информация // Артхив. URL: https://artchive.ru/artists/14851~Fridrikh_Fedorovich_Bagants (Дата обращения: 24.10.2020).
15. Шестимиров А.А. Морской пейзаж. Русская и европейская живопись / под ред. Астахова Н.В. М.: Белый город, 2005. 543 с.

Об авторе:

Капинус Александр Юрьевич, аспирант департамента искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет (690922, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-8961-6351, kapinus_aj@mail.ru

REFERENCES

1. Aleksandrovskaia L.V. Vladivostok. *Nachalo biografii. Ofitsial'nyy i neofitsial'nyy vzglyad: dokumental'no-istoricheskoe povestvovanie* [Vladivostok. The Beginning of the Biography. The Official and the Unofficial View: Documentary History Narration]. Vladivostok: Far Eastern University Publishing House, 2010. 334 p.
2. Varlamova L.I. 70 let so dnya rozhdeniya Shilyaeva Valeriya Ivanovicha (1948 — 14 noyabrya 2017) [70th Anniversary of the Birth of Valery Ivanovich Shilyaev (1948 — November 14, 2017)]. *Kalendar' dat i sobytii Primorskogo kraia na 2018 god* [Calendar of Dates and Events of the Primorsky Region for 2018]. Primorskaya kraevedcheskaya publichnaya biblioteka imeni A.M. Gor'kogo, otdel kraevedcheskoi bibliografii; sost.: N.A. Gavrilova, N.S. Ivantsova [Primorsky Regional A.M. Gorky Public Library, Department of Local History Bibliography; compilers: N.A. Gavrilova, N.S. Ivantsova]. Vladivostok, 2017. 444 p. URL: <https://pgpb.ru/digitization/document/3139/> (Accessed: 25.10.2020).
3. Varlamova L.I. Tikhii okean i ego korabli [The Pacific Ocean and Its Ships]. *Galereya iskusstv «Kolizey Art»* [Colosseum Art Gallery]. URL: <http://www.colisart.ru/prensa/item21.html> (Accessed: 24.10.2020).
4. Vzmor'e [Seaside]. *Bol'shoy entsiklopedicheskiy slovar'* [Large Encyclopedic Dictionary]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/87402> (Accessed: 25.10.2020).
5. Gorodnitskiy A.M. Khudozhnik Kuyantsev [The Artist Kuyantsev]. *Vystavka rabot P.P. Kuyantseva: grizayl' na temu VMF* [Exhibition of the Works by P.P. Kuyantsev: Grisaille on the Theme of the Navy]. URL: <https://raritydvr.ru/exposition-expo-exhibition/125> (Accessed: 25.10.2020).

6. Zotova O.I. Plenennyi morem [Captivated by the Sea]. *Russkaya galereya — XXI vek* [The Russian Gallery — 21st Century]. 2007. No. 4, p. 21.
7. Zotova O.I. Predchuvstvie morya [Premonition of the Sea]. *Russkaya galereya — XXI vek* [Russian Gallery — XXI Century]. 2009. No. 8–9, p. 16.
8. Zotova O.I. Predchuvstvie morya, ili Romantik v epokhu kosmicheskikh skorostey [Premonition of the Sea, or Romanticist in the Era of Cosmic Speeds]. *Galereya iskusstv «Kolizey Art»*, 14.12.2011 [Art Gallery “Colosseum Art”. 12/14/2011]. URL: <http://www.colisart.ru/prensa/item22.html> (Accessed: 24.10.2020).
9. Kandyba V.I. Istoriya stanovleniya i razvitiya khudozhestvennoy zhizni Dal'nego Vostoka (1858–1938 gg.) [The History of the Formation and Development of the Artistic Life of the Far East (1858–1938)]. *125-letiyu Vladivostoka posvyashchaetsya* [Dedicated to the 125th Anniversary of Vladivostok]. Scientific editor N.V. Kocheshkov. Vladivostok: Far Eastern University Publishing House. 1985. 176 p.
10. Kandyba V.I. *Khudozhniki Primor'ya* [Artists of Primorsky Region]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 1990. 128 p.
11. Kapinus A.Yu. Iskusstvo khudozhnika-marinista V.I. Shilyaeva v vossozdanii obrazov legendarnykh korablye Tikhogo okeana [The Art of the Marine Painter V.I. Shilyaev in Recreating the Images of the Legendary Ships of the Pacific Ocean]. *Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok — Zapad: materialy XXIV nauchnoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem 28–29 noyabrya 2018 g., DVGII* [Culture of the Far East of Russia and the Countries of the Asia-Pacific Region: East — West: Materials of the 24th Scholarly Conference with International Participation on November 28–29, 2018, Far Eastern State Institute of Arts]. Issue 24. Vladivostok: Dal'nauka, 2018, pp. 323–329.
12. Kapinus A.Yu. K voprosu o zhivopisnoy tekhnike marinista V.I. Shilyaeva [Concerning the Question of the Painting Technique of Marine Painter V.I. Shilyaev]. *Izvestiya Baykal'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Baikal State University]. 2020. Vol. 30, No. 2, pp. 185–194. DOI: 10.17150 / 2500-2759.2020.30 (2).185-194.
13. Marina. Iz istorii razvitiya zhanra [Marina Painting. From the History of the Development of the Genre]. *Iskusstvo zhivopisi* [Art of Painting]. URL: <http://paintingart.ru/historypainting/genrepainting/marine.html> (Accessed: 24.10.2020).
14. Fridrikh Fedorovich Bagants. Biografiya i informatsiya [Friedrich F. Bagants. Biography and Information]. *Artkhiv*. URL: https://artchive.ru/artists/14851~Fridrikh_Fedorovich_Bagants (Accessed: 24.10.2020).
15. Shestimirov A.A. Morskoy peyzazh [The Seascape]. *Russkaya i evropeyskaya zhivopis'* [Russian and European Painting]. Ed. Astakhova N.V. Moscow: Belyy gorod, 2005. 543 p.

About the author:

Alexander Yu. Kapinus, Postgraduate student at the department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University (690922, Vladivostok, Russia)
ORCID: 0000-0001-8961-6351, kapinus_aj@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 7.067, 7.097
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.073-080

П.В. УШАНОВ

*Высшая школа телевидения
Владивостокского государственного
университета экономики и сервиса
г. Владивосток, Россия
ORCID: 0000-0001-8003-3096
ushanov08@mail.ru*

PAVEL V. USHANOV

*Higher School of Television
Vladivostok State University
of Economics and Service
Vladivostok, Russia
ORCID: 0000-0001-8003-3096
ushanov08@mail.ru*

Специфика генезиса национального телевизионного сериала как оригинального культурно-информационного феномена

Статья посвящена изучению процесса становления телевизионного сериала в качестве самостоятельного культурного феномена, а также многофункционального средства массовой коммуникации. Опираясь на концепцию В.С. Саппака, автор рассматривает телевизионный сериал не просто как форму существования художественного кинематографа в пространстве ТВ, а в качестве нового культурного феномена, который возник и развивается под воздействием целого комплекса видов визуальной культуры и искусства.

Изучая генезис телевизионного сериала, автор прослеживает процесс формирования киносериала в качестве одного из базовых компонентов телевизионного сериала, на который также оказали влияние такие виды визуальной массовой культуры, как лубок и комикс. Раскрывая специфику генезиса телевизионного сериала, автор обращается к идее В.Б. Шкловского об остранении как художественном приёме, ориентированном на создание особого восприятия предмета аудиторией.

В качестве специфической черты современного телевизионного сериала выделяется высокая степень его динамичности, которая обуславливается постоянным информационным обменом

The Specificity of the Genesis of the National Television Series as an Original Cultural-Informational Phenomenon

The article is devoted to the study of the formation of the television series as an independent cultural phenomenon, as well as a multifunctional means of mass communication. Based on the concept of Vladimir S. Sappak, the author examines the television series not simply as a form of the existence of art cinema in the space of television, but as a new cultural phenomenon which arose and continues to develop under the influence of a whole complex of types of visual culture and art.

While studying the genesis of the television series, the author traces the process of the formation of the film series as one of the basic components of the television series, which was also influenced by such types of visual popular culture as popular print and comics. Revealing the specificity of the genesis of the television series, the author turns to Victor B. Shklovsky's idea of defamiliarization as an artistic device aimed at creating a special perception of the subject by the audience.

As a specific feature of the modern television series, the high degree of its dynamism distinguishes itself, the latter being due to the constant exchange of information with objects that also accumulate social information. Therefore, the television series becomes a space where

с объектами, которые также аккумулируют социальную информацию. Поэтому телевизионный сериал становится пространством, где активно происходит конвергенция документального и художественного коммуникационных потоков. К результатам этой конвергенции можно отнести формирование на постсоветском пространстве уникального феномена — политически ангажированного телевизионного сериала.

Ключевые слова:

телевизионный сериал, киносериал, культурный феномен, остранение, теория деконструкции, эстетизация политики.

the convergence of documentary and artistic communication flows is actively taking place. The results of this convergence can be attributed to the formation in the post-Soviet space of a unique phenomenon — a politically engaged television series.

Keywords:

television series, film series, cultural phenomenon, defamiliarization, theory of deconstruction, aestheticization of politics.

Для цитирования/For citation:

Ушанов П.В. Специфика генезиса национального телевизионного сериала как оригинального культурно-информационного феномена // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 73–80. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.073-080.

Во второй половине XX века важным фактором культурно-коммуникационных процессов в мире стало телевидение, которое начало диктовать новые форматы для уже состоявшихся феноменов в области искусства и культуры, в том числе и художественного кинематографа. Одним из ключевых ориентиров для исследователей является идея советского критика и журналиста В.С. Сапжака, высказанная в работе «Телевидение и мы» ещё на стадии формирования ТВ в качестве нового культурно-информационного пространства: телевидение является синтетическим массовым искусством [6]. Этот тезис позволяет нам рассматривать телевизионный сериал не просто как форму существования художественного кинематографа в пространстве ТВ, а в качестве нового культурного феномена, который возник и развивается под воздействием целого комплекса видов визуальной культуры и искусства. В рамках данной статьи мы предприняли попытку, рассматривая генезис телевизионного се-

риала как культурного феномена на советском и постсоветском пространстве, выделить их и описать степень влияния.

Идея о том, что художественный фильм и телевизионный сериал являются разными культурными явлениями, была чётко обозначена в России в 1999 году, когда были опубликованы «Пояснения к заполнению бланка „Программная концепция вещания”», что входило в перечень обязательных документов, необходимых для получения лицензии на вещательную деятельность. Автор документа, профессор кафедры телевидения факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова Г.В. Кузнецов ввёл его отдельной главой в книгу «Так работают журналисты на ТВ» [5]. За основу классификации был взят принцип дифференциации по главной функции и направленности программы. Если на художественный кинематограф (даже многосерийный, до 12 серий) как на телевизионную программу, помимо развлечения, предполагалось проецировать ещё и культурно-просветительскую

функцию, то телесериалу отводилась исключительно развлекательная функция. Таким образом, в рамках нашей темы мы можем выделить проблему точной дифференциации многосерийного кинематографа и телевизионного сериала. Это важно, поскольку даже на уровне исследовательских работ эти культурные феномены нередко используются в качестве синонимов.

Многосерийная форма в художественном кинематографе сформировалась за полвека до появления телевидения как полноценного культурного пространства. В начале XX века появляются первые многосерийные фильмы для прокатного показа в кинотеатрах, и уже в 1910-х годах во Франции и США окончательно складывается драматургия *киносериала*. Ещё на заре кинопроизводства продюсеры понимали, что специфика кинобизнеса требует максимально долго раскрывать сюжет и образ героя понравившейся зрителю истории. Поскольку российский кинематограф в этот период развивался под заметным французским влиянием, то киносериал появляется и в российском прокате. Интересно отметить, что самые популярные были сняты в детективном жанре: «Сашка-семинарист» (1914), «Сонька — золотая ручка» (1915), «Антон Кречет» (1915), что соответствует предпочтениям современных телезрителей.

В годы Первой мировой войны лидирующие позиции в кинопроцессе заняли американские кинематографисты, которые активно разрабатывали комедийный жанр. В нём действовали любимые зрителям персонажи-маски в исполнении великих комиков Макса Линдера, Чарли Чаплина, Бастера Китона, Роско Арбакла и др. Как мы предполагаем, именно тогда сформировалась драматургическая идея будущего *вертикального* киносериала, когда ряд отдельных историй объединяются одним героем, который не меняется от серии к серии.

Второй тип драматургии киносериала — *горизонтальный*, как мы предпо-

лагаем, складывается уже после Первой мировой войны в рамках экранизации литературных произведений. Для него характерен общий сюжет, который развивается в рамках всех серий. Самым известным горизонтальным киносериалом на тот момент стал 18-серийный фильм Л. Пукталя «Граф Монте-Кристо» (1918). В рамках нашей темы это очень важный аспект, поскольку позволяет выделить те направления искусства и культуры, на основе которых был синтезирован телевизионный сериал.

В поисках научного фундамента исследования киносериала мы обратились к идеям русского советского писателя, литературоведа, критика, киноведа и сценариста В.Б. Шкловского. Его основным научным наследием является введение в 1916 году и дальнейшее осмысление такого феномена, как «остранение» [8, с. 58–72], под которым понимается литературный приём, ориентированный на создание особого восприятия предмета читателем: он его не столько узнает, сколько видит в особом ракурсе, открывая в нём новое содержание. Такой подход к восприятию художественного текста подтолкнул В.Б. Шкловского к осмыслению современного для его времени кинематографа (1920–1930-е годы), в котором он, вполне ожидаемо, видел литературные корни. Так, полнометражные фильмы продолжительностью полтора часа он сравнивал с рассказом. Сценарий фильма по такому внешнему признаку, как объём, больше похож на роман, но по своей ёмкости, решению художественных задач действительно равен рассказу. Поэтому сюжет «горизонтальных сериалов» можно сравнивать с литературными романами. Не случайно в профессиональной среде кинематографистов используется термин «телевизионный роман» (в США — *soap opera*, в Латинской Америке — *telenovela*). Исходя из этого подхода, «вертикальный сериал» — это цикл литературных рассказов или повестей.

Итак, мы можем констатировать, что к моменту наступления телевизионной эры (1950-е годы) сама идея сериальной подачи художественного материала в рамках кинематографа уже была отработана. Однако адаптация киносериала к телевизионному пространству поставила ряд профессиональных проблем, которые были решены далеко не сразу. Один из первых опытов выхода киносериала на отечественный телевизионный экран — фильм «Вызываем огонь на себя» (1964) продолжительностью 309 минут. Он снимался специально по заказу Центрального телевидения СССР, но был сделан в стилистике прокатного кино «большого метра» и только формально разделён на четыре серии. В результате каждая серия длилась значительно больше часа (практически как полнометражный фильм).

Пятисерийный фильм «Адъютант его превосходительства» (1969) уже учитывал специфику телевизионного просмотра аудиторией. Каждая серия тоже длилась довольно долго — 1 час 15 минут, но зато она смотрелась как цельный эпизод общего сюжета. Кинематографисты осознали, что формальное деление общего метража на части не означает, что каждая часть является серией. Её надо специально готовить и по сценарию, и по режиссуре. Приходит понимание, что каждая серия обладает собственной драматургией, а общая драматургия сериала разделяется по ключевым узлам повествования, что усиливает интригу и повышает интерес у зрителя.

В первой половине 1970-х годов происходит окончательное оформление отечественного киносериала. В эти годы снимается советская классика: «Тени исчезают в полдень» (1971–1973), «Как закалялась сталь» (1973), «Семнадцать мгновений весны» (1973). Начинается работа над киноэпопеей «Вечный зов» (1973–1983), которая надолго становится самым продолжительным советским многосерийным фильмом — 1326 минут,

19 серий. В этих сериалах уже широко применяется приём остановки повествования «на самом интересном месте», что имеет композиционные последствия для всего фильма.

Становление советского киносериала стимулировало дискуссию о его культурных истоках, и пик споров на эту тему в киноведческой среде пришёлся как раз на вторую половину 1970-х годов. Резонно полагая, что киносериал является объектом визуальной массовой культуры, его генетические корни искали в её более ранних проявлениях. Первая точка зрения связывала сериал с традиционными формами искусства — литературой и театром. Однако некоторые искусствоведы полагали, что сериал является логическим развитием массовой визуальной культуры, которая реализовывалась в таких формах, как комикс (США, Европа, Япония) и лубок (Россия, Китай, Индия). Аргументация строилась на общей эстетике синергетической формы подачи материала, для которой характерно использование и изображения, и текста. С этой точкой зрения можно согласиться хотя бы потому, что каждый комикс или лубок является, по сути, раскадровкой серии, которую надо снять. Сборник же комиксов можно рассматривать в качестве раскадрованного сериала.

Можно сделать вывод, что киносериал как форма художественного кинематографа является одним из базовых компонентов телевизионного сериала, на который оказали влияние такие виды визуальной массовой культуры, как лубок и комикс. Также общие закономерности и традиции художественного творчества инкорпорируются в культурный текст сериала с помощью художественной литературы.

Однако киносериал, как мы подчёркивали выше, не тождествен телесериалу. Если отталкиваться от таких характеристик телесериала, как относительная дешевизна производства и эффективное решение проблемы заполнения телеви-

зионного эфира, то должна возникнуть ситуация, когда они приобретут решающее значение. Для этого потребовался концептуальный сдвиг в понимании значения телевидения для современной цивилизации. С 1970-х годов идеи коммерциализации телевизионного пространства активно продвигались медиакорпорациями, и сегодня можно констатировать: коммерческая форма вещания стала доминирующей, подмяв общественную и государственную. Соответственно, укоренилось и представление о телевидении прежде всего как об одной из сфер бизнеса. Как результат, с 1980-х годов в мире начинают постоянно увеличиваться объёмы общего эфирного времени, так как регулярно появляются новые вещатели.

В нашей стране грядущая смена культурных парадигм была предсказана в 1991 году профессором Я.Н. Засурским [4]. В 1990-х годах в республиках бывшего СССР, в рамках трансформации советской системы массовой коммуникации, происходили следующие процессы: катастрофическое падение кинопроизводства на национальных студиях и одновременно — увеличение количества телевещателей. Общий объём эфирного времени стремительно увеличивался, и он стал заполняться иностранной сериальной продукцией. Можно сказать, что телесериал как новая форма телевизионной продукции был инкорпорирован в культурное пространство РФ, однако с середины 1990-х годов начинается становление национальной индустрии производства телесериалов, а уже в 2000-х годах происходит практически полное вытеснение иностранной сериальной продукции из российского телевизионного эфира. Объяснить это можно тем, что сюжеты телесериалов, как правило, строятся на стереотипных историях, а они интересны иностранному зрителю только в качестве экзотики. Похожие процессы проходили и в телевизионном пространстве Японии в 1960–1970-х

годах, где иностранная телепродукция была вытеснена сериалами национальных студий.

Таким образом, можно предположить, что, восприняв телевизионный сериал как форму, российские кинопроизводители достаточно быстро создали собственную индустрию, поскольку ориентировались на национальную культурную матрицу и художественные традиции. Вероятно, сыграло свою роль и увлечение философией постмодерна. Так, идею В.Б. Шкловского об остранении как художественном методе можно рассматривать в качестве предтечи теории деконструкции Ж. Деррида (см.: [2]), которая очень востребована при осмыслении продуктов массовой культуры эпохи постмодерна, в том числе когда деконструкции (ревизионизму) подвергаются исторически сформировавшиеся жанры. Поэтому трансформацию киносериала в телесериал можно рассматривать и как результат деконструкции. Яркий пример — кинематографическая судьба авантюрного бестселлера середины XIX века «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского. К середине XX века он был уже основательно подзабыт, но вновь опубликован в конце 1980-х годов, когда издательства стали искать новый литературный материал с серьёзным коммерческим потенциалом. В 1994 году на основе романа был создан 60-серийный фильм «Петербургские тайны». Его авторы упростили сюжет, оставив преимущественно криминально-авантюрную составляющую, что, в свою очередь, потребовало изменить образы и характеры действующих лиц.

К подобным выводам приходит в своей диссертации С.А. Зайцева: «Жанр телевизионного сериала — есть инструмент, позволяющий осуществить деконструкцию классических жанров, включённых в него через их переозначивание и перекодировку» [3, с. 139]. Как нам представляется, выход за рамки строгих кинематографических канонов сделал телесериал очень пластичным феноме-

ном, чутко реагирующим на изменение общей культурной и информационной ситуации, что предполагает широкое инструментальное использование в качестве многофункционального средства массовой коммуникации. Развивая идеи М. Маклюэна, телевизионный сериал можно рассматривать и в качестве канала, и в качестве самого послания, то есть он может быть использован в качестве медиатора, посредством которого транслируется социально важная информация: «Телевизионный сериал является средством создания информации, телевизионный сериал есть инструмент оказания воздействия на реципиента» [там же, с. 140]. Мы разделяем эту позицию, поскольку ценность сериалов с коммуникационной точки зрения заключается в том, что этот вид массовой коммуникации позволяет аккумулировать знания об актуальных общественных проблемах, о программах их решения, о жизни общества в целом. Высокая степень динамичности телевизионного сериала обуславливается постоянным информационным обменом с объектами, которые также аккумулируют социальную информацию. Это, в первую очередь, СМИ, и в том числе — телевидение, где грань между документальной и художественной реальностью становится всё более условной. Поэтому телевизионный сериал становится пространством, где активно происходит конвергенция документального и художественного информационных потоков. К результатам этой конвергенции можно отнести формирование на постсоветском пространстве политически ангажированного телевизионного сериала.

Изучение эстетического начала в политике — достаточно хорошо разработанный подход в европейской социальной философии. В 1996 году на русском языке была опубликована классическая работа В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [1], которая стала исполь-

зоваться исследователями в качестве инструмента познания нового для постсоветского пространства феномена — «эстетизации политики». В. Беньямин подчеркивал, что в медиасреде эпохи модерна не только политик уподобляется актёру, но и общество превращается в зрителя шоу. Эстетизация политики как метод массовой культуры характеризуется тем, что главной героиней повествования является именно политика. Сам же процесс эстетизации политики мы можем описать следующим образом: при создании произведения в любой художественной форме автор неизбежно трансформирует в эмоционально-образную систему комплекс актуальных для страны политических идей, ситуаций и сюжетов. Происходит перекодировка политического мышления в эстетическое, а политические события, явления, факты и сами факторы политики преобразуются в условную художественную действительность, которая теснейшим образом связана с актуальной информационной повесткой и, как правило, транслируется по каналам массовой информации.

Как видим, политическую ангажированность произведения трудно распознать, если при его создании используется метод эстетизации политики. В монографии «Коммуникационные стратегии российской власти: бинарность и конвергентность структурных элементов (1985–2015 гг.)» приводятся такие цифры: с 2002 по 2008 год только в рамках мифологемы «Диктатура закона» (героика правоохранительных органов и спецслужб) в РФ состоялось 25 телепремьер сериалов, которые транслировались на всех федеральных общественно-политических телеканалах страны [7, с. 208].

Наконец, высшим уровнем инструментального использования политически ангажированного телевизионного сериала стали факты его внедрения в рамки предвыборной агитации на пост президента. Если в российской практике совпадение с ключевой информацион-



ной повесткой предвыборного штаба таких сериалов, как «Убойная сила» (2000) и «Белая гвардия» (2012), присутствовало в телевизионной критике в виде намёков и предположений, то украинский телесериал «Слуга народа» (2015–2019) перевёл этот вопрос на уровень свершившегося факта. Никогда ещё в истории кандидат на пост президента страны не заполнял в таких объёмах телевизионное пространство накануне выборов, формально не подпадая под ограничения законодательства. В мировой практике есть единственный похожий прецедент — датский телесериал «Правительство» (2010), по результатам которого, как предполагается, впервые в истории

страны премьер-министром была избрана женщина.

Таким образом, появление феномена политически ангажированного телевизионного сериала можно рассматривать в качестве одного из вариантов использования специфики информационного поля постсоветского пространства. Оно характеризуется высокой степенью политизации, а сам политический процесс активно эстетизируется его участниками. Пластичность телевизионного сериала открывает возможности для адаптации в его рамках любых социальных и культурных идей и программ, причём с высокой степенью эффективности их внедрения в массовое сознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
2. Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
3. Зайцева С.А. Жанр телевизионного сериала как культурный текст: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. М., 2001. 152 с.
4. Засурский Я.Н. Переход к рынку и кризис прессы // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 1991. № 3. С. 3–6.
5. Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ. М.: МГУ, 2004. 400 с.
6. Саптак В.С. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1988. 168 с.
7. Ушанов П.В. Коммуникационные стратегии российской власти: бинарность и конвергентность структурных элементов (1985–2015 гг.): монография. Владивосток: МГУ им. адм. Г.И. Невельского, 2016. 286 с.
8. Шкловский В.Б. Гамбургский счёт. М.: Советский писатель, 1990. 547 с.

Об авторе:

Ушанов Павел Витальевич, доктор филологических наук, профессор Высшей школы телевидения Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, (690014, г. Владивосток, Россия),
ORCID: 0000-0001-8003-3096, ushanov08@mail.ru

REFERENCES

1. Ben'yamin V. *Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [Benjamin V. A Work of Art in the Era of its Technical Reproducibility]. *Izbrannye esse* [Selected Essays]. Edited by Yu.A. Zdorovyy. Moscow: Medium, 1996, pp. 15–65.
2. Derrida Zh. *O grammatologii* [Derrida, J. On Grammatology]. Translated from the French by N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem, 2000. 512 p.

3. Zaytseva S.A. *Zhanr televizionnogo seriala kak kulturnyy tekst: diss. ... kand. filosof. nauk: 24.00.01* [The Genre of the Television Series as a Cultural Text: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Sciences: 24.00.01]. Moscow, 2001. 152 p.
 4. Zasurskiy Ya.N. *Perekhod k rynku i krizis pressy* [The Transition to the Market and the Crisis of the Press]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Seriya 10. Zhurnalistika*. 1991. No. 3, pp. 3–6.
 5. Kuznetsov G.V. *Tak rabotayut zhurnalisty na TV* [This is how Journalists Work on Television]. Moscow: Moscow State University, 2004. 400 p.
 6. Sappak V.S. *Televidenie i my* [Television and Us]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 168 p.
 7. Ushanov P.V. *Kommunikatsionnye strategii rossiyskoy vlasti: binarnost' i konvergentnost' strukturnykh elementov (1985–2015 gg.): monografiya* [Communicational Strategies of the Russian Government: Binarity and Convergence of Structural Elements (1985–2015): Monograph]. Vladivostok: Maritime State University named after admiral G.I. Nevelskoy, 2016. 286 p.
 8. Shklovskiy V.B. *Gamburgskiy schet* [Hamburg Account]. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1990. 547 p.
-

About the author:

Pavel V. Ushanov, Dr. Sci. (Philology), Professor of the Higher School of Television, Vladivostok State University of Economics and Service (690014, Vladivostok, Russia)
ORCID: 0000-0001-8003-3096, ushanov08@mail.ru



HUBERT S. HOWE, JR.

*Queens College
of the City University of New York
New York City, United States of America
ORCID: 0000-0001-5822-8364
hubert.howe@qc.cuny.edu*

ХЬЮБЕРТ С. ХАУ, МЛ.

*Квинс колледж
Городского университета Нью-Йорка
г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки
ORCID: 0000-0001-5822-8364
hubert.howe@qc.cuny.edu*

19-Tone Theory and Applications

Microtonal music is one of those subjects that has always been around, but few people have ever had the will to investigate it thoroughly. The main reason why more people have not dealt with microtonal music is that there are almost no instruments that allow composers to experiment with it. In spite of all this, the music of many cultures even at the present time employs non-equal-tempered scales, and even Western music did until the eighteenth century, when mathematicians worked out the logarithmic basis of equal temperament.

In this article, the author explains how he became interested in 19-tone equal temperament and how he explored the possible resources available in such a system. This involves creating a chord grammar based on similarity relationships, similar to what he has used in his music written in 12-tone equal temperament. Through these considerations he discovered a particular set of chords that have special properties in terms of their interval content, number of transpositions, and relationships to other chords. Finally, the author explains how he used these properties in the music he composed in this temperament.

Keywords:

equal temperament, pitch, pitch class, numerical representation of pitch classes, pitch structures, normal form representation

19-тоновая теория и её применение

Микротоновая музыка — область, которая существовала всегда, но лишь некоторые люди проявляли желание изучить её глубже. Главная причина этого в том, что инструментов, позволяющих композиторам экспериментировать в этой области, практически нет. Тем не менее в музыке многих различных культур вплоть до наших дней применяются неравноступенные темперации, и даже в европейской музыке они бытовали вплоть до XVIII века, пока математики не выработали логарифмическую основу равноступенной темперации.

В данной статье автор объясняет свой интерес к 19-тоновой равноступенной темперации и как он изучил все возможные достижения, присутствующие в этой системе. Это включает в себя создание гармонической аккордовой грамматики, основанной на соотношениях подобия, схожих с теми, которые присутствовали в его музыке, сочиненной в 12-тоновой равноступенной темперации. Благодаря этим соображениям он обнаружил определённый набор аккордов, обладающих особыми свойствами с точки зрения их интервального содержания, количества транспозиций и соотношений с другими аккордами. В заключение автор объясняет, как он использовал эти свойства в музыке, написанной им в этой темперации.

Ключевые слова:

равноступенная темперация, звуковысотность, звуковысотный класс, числовое представление звуковысотных

of pitch structures, intervals, interval content, multiplicative operations, complementary operations, number of distinct forms of a set, total chromatic, trichords, tetrachords, pentachords, hexachords, septachords, arrays, weighted pitch classes, array inclusions.

классов, звуковысотные структуры, представление обычной формы звуковысотных структур, интервалы, интервальный состав, множительные операции, взаимодействующие операции, количество различных форм звукоряда, тотальный хроматизм, трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды, септахорды, звукоряды, нагруженные звуковысотные классы, включения звукорядов.

For citation/Для цитирования:

Howe Hubert S., Jr. 19-Tone Theory and Applications // ICONI. 2020. No. 4, pp. 81–99.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.081-099.

1. Historical Background

Microtonal music is one of those subjects that has always been around, but few people have ever had the will to investigate it thoroughly. I remember a story once told to me by my colleague at Queens College, Joel Mandelbaum, a microtonal composer who wrote a dissertation on the subject in the 1960s. In researching his dissertation, he came across numerous references to a certain book no one seemed to have. He finally found a copy in the Library of Congress. The book had never been read, and he was the first person to tear the pages apart (the book was a European publication that came with the pages folded and uncut).

The main reason why more people have not dealt with microtonal music is that there are almost no instruments that allow composers to experiment with it. For one thing, the calculations necessary to produce different divisions of the octave are complicated. There are some microtonal instruments, but almost none that can put the span of a different number of notes per octave under the fingers of one hand. The Scalatron, a type of microtonal organ designed many years ago by Motorola, has a complicated system that looks more like

a typewriter, with keys going up and down at different angles. Playing it is more like touch typing than keyboard performance. Very few people have used or even seen this instrument, and those who do must suffer its weak collection of timbres, which are more boring than a “soap opera” organ. Ives’ quarter-tone music attempted to solve this problem by using two pianos tuned a quarter-tone apart, but this system is limited to subdivisions of the 12-tone scale and very difficult to use for improvisation. The chromatic keyboard historically developed for keyboard instruments is such a part of our conceptualizing of both music itself and Western notation that even modern instruments like synthesizers almost universally use it.

The only practical way to obtain a microtonal instrument at the present time is to tune a synthesizer which allows microtonal tuning (there are only a few, but recently more designers have seen the need for it, although not for the reasons outlined here). This works, but you have to adjust your mind and fingers to the notion that what looks and feels like an octave doesn't sound like it any more. In fact, I can imagine composing microtonal music for these instruments that would have to be written out in conventional notation so that

ordinary keyboard players would be able to play it, with the resulting improbable situation that the notation played from would not be the same as that heard, and if the music were played on a conventionally tuned instrument it would be a completely different piece! (Would it still make sense?)

In spite of all this, the music of many cultures even at the present time employs non-equal-tempered scales, and even Western music did until the eighteenth century, when mathematicians worked out the logarithmic basis of equal temperament. I would argue that the music of at least a couple of centuries before that time anticipated equal temperament, and since much of it was vocal, can probably be regarded as based on 12-tone equal temperament. What characterizes much of this music to Western ears is that it sounds “out of tune,” while not necessarily unpleasant. The main reason why non-Western cultures employ these scales is that they use musical instruments that are made according to traditional methods that usually predate the knowledge of logarithms. Perhaps it is our cultural superiority that leads us to imagine that this music would “tend” toward equal temperament if the inventors had had such knowledge.

There are two standards according to which all tuning systems have been judged. Most people would only think of the first, the overtone series. The second is the number and size of the steps needed to fill in an interval, such as an octave, although in more practical terms smaller intervals such as a fourth or fifth. Western music struggled with these forces for centuries until the 12-tone scale and Western notation emerged. The evolution of triadic tonality went through analogous processes of development. This is a fascinating subject, and one to which present listeners and thinkers are not necessarily attuned, but it is not my subject at this time.

Comparing tuning systems to the overtone series has led us to judge them by how accurately the intervals of the overtone

series, particularly the lower intervals, sound in that system. The 12-tone equal-tempered scale has very good fourths and fifths according to this method. The difference between a pure fifth and an equal-tempered fifth amounts to only 0.445 Hz at middle C. In one sense, this means that the difference between a pure and tempered fifth can be measured in beats, and there will always be beating when fifths are used because the pure intervals will be present in the form of overtones. According to this method of evaluating tuning systems, microtonalists are particularly fond of 12-tone, 19-tone, 31-tone and 51-tone temperaments, because these divisions of the octave produce very good intervals of various kinds: 19-tone temperament produces very excellent thirds and sixths (both major and minor), while 31-tone temperament very good fourths and fifths (even better than 12-tone equal temperament). 51-tone temperament produces very good thirds, fourths, fifths and sixths.

This type of reasoning begs the question of why the overtone series should be used as the standard of comparison. That is indeed an important question, and my background in electronic music gives me a different perspective on this problem than most people who have only read about the overtone series and not used it on a daily basis. Most sounds contain overtones, and their strength and variations in amplitude over the course of the sound produce what we perceive as timbre. Other tones in the scale that are very close to overtones tend to blend in with the lower fundamentals, in extreme cases producing a situation where the higher tone disappears and serves only to modify the timbre of the lower one. Unlike all those psychology books that misdefine consonance as “pleasing,” the result is *boring*. This is a fundamental criticism that I feel about music in so-called just intonation, such as that of Harry Partch (whose music is quite interesting for other reasons). It is “so-called” because the music rarely achieves that goal. The ultimate result

of a just-tuned major triad would meld into a single tone. Consonance is boring. Dissonances, even minute differences in intonation, but more importantly deviations in tonal characteristics while a sound plays, are *interesting*.

The other reason behind the standardization of the 12-tone equally tempered scale is the number of steps needed to fill in an interval. Our ears have been accustomed to the conventional scales to such an extent that it is probably impossible for us to understand the situation faced by the ancients who had to think about how to fill in a space without the benefit of our knowledge. This is probably a situation that would be greatly helped by instruments that would allow us to improvise. There is no doubt that the squeezing of more and more notes into the space of an octave creates greater complexity and the “messiness” of more tones to worry about.

I am not arguing that music which is live performed is, by any accurate measurement of frequencies, played in tune. Pianos are tuned to a rather complex type of meantone temperament. Woodwind instruments have holes at carefully measured distances to produce the supposedly correct pitch, but changes in breath pressure and mouthpiece placement greatly affect intonation. Brass players literally play overtones of lower notes. String players learn to place their fingers in carefully calculated positions. All players constantly adjust their intonation, supposedly on the basis of what they hear. Accurate measurements have rarely been made of what happens under stressful battle conditions (I hope you can forgive the military analogy), and a widespread mythology exists on the part of both musicians and psychologists about what actually happens.

Of course, the judging of any temperament requires carefully tuned instruments so that we can be sure that we are actually hearing what the result of our calculations says we are listening to. It has always seemed to me that computer music is the only natural medium

for microtonal experimentation, and that is what I have used in realizing my own works described below. The only disadvantage in the present context is that computer music makes improvisation practically impossible, since every aspect of what you produce has to be carefully imagined and calculated in advance.

I have been experimenting with the possibilities of 19-tone equal temperament, and in the following discussion I will explain some of the reasons why I have chosen to do what I have done. If you have ever had the feeling that you have only scratched the surface of a subject, these experiments have left me with that feeling raised to a power. The possibilities are enormous, and we are only beginning to understand how to think about the ways of dealing with these materials. Many of the basic ways of thinking about musical materials that we have learned from our previous experiences do not apply here; on the other hand, if you're not careful, you can write music that simply sounds like out-of-tune tonality.

2. Basic Concepts

Many of the basic concepts I explain here are similar to those learned in any basic course about atonal music theory, with some differences. As in 12-tone equal temperament, in 19-tone equal temperament we start with the concepts of *pitch* and *pitch class*; only in this case there are 19 pitch classes and 139 pitches in the seven and one-third octave span of the piano keyboard. We will also define a *pitch class set* as a collection of pitch classes, and while we might want to look at large collections of notes, we will spend most of our time dealing with small ones. (Imagine replacing the idea of the 12-note set, produced by leaning on the keyboard, with that of a 19-note set!) It is also necessary to define *transposition* as a basic similarity relationship where we can hear the same pitch class set moved up or down in the pitch space.

The pitch classes of the 19-tone scale will be designated by the integers 0 to 19, with 0 representing the note we know as C. This makes it easy to calculate the differences in 19-tone “semitones” between pitches. For those who prefer a more familiar form of notation, I propose a system of conventional names for the notes below.

The next higher order concept is that of *interval*, or 2-note pitch set. In 19-tone temperament there are *eighteen* intervals. When we extend this to *interval class* (whereby inversions are counted as part of the same structure, since you are considering the shortest distance between the pitches regardless of octave placement), there are *nine* sets. The next higher order concept is that of *pitch structure*, which includes all PC sets related by transposition. Since 19 is a prime number and there are no intervals that evenly divide the octave, there are 19 transpositions of each pitch structure. According to this line of reasoning, the idea of interval class discussed above is simply that of “pitch structure of size 2”. Larger pitch structures can also be examined for their interval content by counting their pitch class subsets of two elements, and when these are tabulated the result is known as the *interval content* of a pitch structure (sometimes called a “vector”).

These concepts are simple enough, but before we go on, I must digress and note my differences with other theorists who have made the interval content of a PC set the basic concept rather than the pitch structure, as I have done. In 12-tone temperament, because of the fact that 12 is divisible by 2, 3, 4 and 6, a situation is created whereby some PC sets have the same numbers of intervals of the same type even though they are unrelated by transposition or any other simple relationship. Since there was no obvious relationship, these structures were dubbed to be “Z” related. This is a unique and interesting condition, and it ought to rule against the idea that the interval content be made the basic structure. It is also doubtful that any atonal composers made use of the

“Z” relationship since it was not discovered until after their music was written, while it is obvious that they used transposition. Many theorists have the idea that things would be simpler if they could reduce the number of basic elements in some fashion, only in this case it only makes things more confusing. In any case, there are far fewer structures to worry about in 12-tone temperament; we will have to do some neat tricks to reduce the number of elements in 19-tone temperament, and we will do so below.

While I am on the subject of my gripes about other theorists, let me give you another, more serious one: some theorists make a table of pitch class sets, and when a set is encountered in a piece under consideration it is simply designated something like “set 3-12.” I think it makes far more sense to use the pitch structure designation of a structure and transposition, such as “0 3 4 (3)” to indicate individual PC sets than references to tables. (“0 3 4” is the pitch structure and the transposition is shown in parentheses or as a subscript.) This is exactly like calling something a “B-flat major triad,” which gives the precise structure and transposition, and allows for all structures, even those that don't have common names.

The next basic concept is that of a *normal form* representation for pitch structures. Normal form is the choice of one registral ordering of the set as its proper notation, such as choosing the root position of a major triad over the first or second inversions. Intervals are produced by subtracting the other PCs from a given one modulo 19. The rules for normal form are as follows: First, choose the form that results in the *smallest* overall intervallic span. For example, [0 6 12] could be represented as [0 6 12], [0 7 13], or [0 6 13] (in these examples brackets are placed around the sets for easy identification). If the first step does not produce a unique result, choose the form with the smallest second, third, ... interval. (In addition to [0 3 9 13], the forms of this set include [0 6 10 16], [0 4 10 13] and [0 6 9 15]. The second rule resolves [0 3 9 13] as the form of notation.) Fortunately,

in 19-tone temperament there are no sets that divide the octave evenly, such as the diminished seventh chord.

3. Multiplicative Operations

The concepts outlined above would be enough to get started on a meaningfully informed process of musical composition, at least where we would be aware of the most basic aspects of pitch vocabulary. I have gone a further distance, however, because of my desire to employ some of the same methods that I use in my non-microtonal music. Probably the next step for any composer would be to define some basic similarity relationships or transformations that could be applied to pitch class sets. In this context the first idea that usually pops out is that of *inversion*. In my view, inversion of but one aspect of what have been called *multiplicative operations*. These operations are produced by multiplying the elements in the pitch structure by a constant, and have the effect of expanding or contracting the intervals in the set. Inversion is often described as multiplying by -1 , which is the same as the number of pitches minus 1, and turns the interval pattern “upside down”. (I should clarify that I am employing multiplicative operations as *structural* operations and am not implying any particular manner in which the sets would be used in a musical context, although of course the judicious choice of orderings and registrations can clarify the source of a transformation used.)

In music based on the 12-tone scale, because 12 can be divided equally by 2, 3, 4, and 6, the only multiplicative operations that are usually considered are 1, 5, 7, and 11, corresponding to the cycles of ascending and descending minor seconds and perfect fourths. In 19-tone music there are 18 multiplicative operations, and all of them can produce different structures! (It is helpful to remember that multiplicative operations other than 1, 5, 7, and 11 can even be used in 12-tone music, and may in fact have been employed by some composers before things

were investigated in this thorough a manner. [0 1 2 3], for example, can be mapped into [0 2 4 6] by M2 and [0 3 6 9] by M3. M4 and M6 would produce duplications of PCs at the octave and greater intervals, thus producing complications that the composers would have to provide some solution for.)

There are certain basic similarities between all sets that are related by multiplicative operations, designated as “M1, M2, ..., M18,” and therefore I have devised a system of type classifications and groupings of pitch structures into families based on their behavior under multiplicative operations. This system greatly reduces the complexity caused by the huge number of distinct forms, and makes the territory seem much more manageable. Before getting to that material, however, it is helpful to explain a few more concepts.

Complementary operations are operations that are “inversional” with respect to one another, or in simpler terms, operations where the sum of the numbers after the “M” is 19. M1 and M18 are complementary, as are M2 and M17, ..., M9 and M10. Pitch structures that are related by complementary operations always have the same interval content, and only those sets have that particular interval content.

The *number of distinct forms* of a set refers to the number of different pitch structures that are produced under the 18 multiplicative operations. While all 19-tone pitch structures have 19 distinct transpositions, and most pitch structures have 18 distinct forms, there are two other possibilities that exist: some sets are *self-inverting* and have only 9 distinct forms, and some highly unusual sets have only 6 distinct forms, replicating themselves under M7 and M11.

The *total chromatic* is, as in 12-tone theory, a representation of all the possible PCs, 19 in this case.

In 12-tone equally tempered music, there are the same number of intervals as there are decachords, trichords as nonachords, tetrachords as octachords, and pentachords as septachords, with hexachords a special



case. In 19-tone music, there are the same number of intervals as there are pitch structures of size 17 (I don't think there is a word for that), pitch structures of size 3 as 16, etc. This is mentioned only so that I can describe the *notation* for sets of a large number of elements (more than half the PCs in the system) in terms of the pitch classes that they *exclude*. (This is also useful for 12-tone equal tempered music.) The term “Excl.,” when preceding the designation of a PC set, such as “Excl. 0 1 4 6 (9),” refers to the set of PCs *excluding* the designated set, in this case a set of 15 PCs. Thus, in the following table only sets up to size 9 need be considered.

The following table 1 shows the number of pitch structures and the number of families of pitch structures related by multiplicative operations that exist for each 19-tone pitch structure, and for comparison, the number of 12-tone structures of the same sizes. (I have not calculated the sets larger than hexachords.)

Table 1.

Size	12-tone PSs	19-tone PSs	19-tone PS Families
2	6	9	9
3	19	51	4
4	43	204	14
5	66	612	36
6	80	1,428	86
7	66	2,652	154
8	43	3,978	228
9	19	4,862	280

I originally designated families by letter names, in order to use Roman numerals for type classifications and Arabic numbers for PCs and PSs. This produces family names of “A” through “N” for tetrachords, “A” through “JJ” for pentachords, and “A” through “FFFF” for hexachords. This gets to be cumbersome and is probably impractical, but I do not

intend to make a thorough investigation of bigger chords.

Type classifications are based on an investigation of the behavior of the sets under the multiplicative operations. While entirely empirical, these are useful in order to know what possibilities may exist with a particular PC set that you may choose to employ. The principles used to form these classifications are the number of distinct forms that the set produces under multiplicative operations and the number of intervals that the sets contain.

Type I: the set has only six distinct forms.

Type II: the set has nine distinct forms, complementary operations producing the same form.

All higher-numbered types contain 18 distinct forms. Type classifications are based on the number of interval classes that are present and absent in the forms.

Type III: only 3 interval classes are present; 6 are absent.

Type IV: 4 ICs are present, 5 are absent.

Type V: 5 ICs are present, 4 are absent.

Type VI: 6 ICs are present, 3 are absent.

Type VII: 7 ICs are present, 2 are absent.

Type VIII: 8 ICs are present, 1 is absent.

Type IX: all interval classes are present.

The usefulness and interest of the sets increases with the type. Not all PSs of a given size contain all types. Trichords contain only types I, II, and III. Tetrachords contain types I through VI. Pentachords do not contain families of types I or III.

4. 19-tone Intervals

The first thing that it would be useful to do would be to compare the 18 19-tone intervals to both the overtone series and

**Table 2.**

Step	19-tone Ratio	12-tone Ratio	Interval	Just Interval
0	1.0000	1.0000	Unison	1.0
1	1.0372			
2	1.0757			
3	1.1157			
4	1.1571			
5	1.2001	1.1892	Minor Third	1.2
6	1.2447	1.2599	Major Third	1.25
7	1.2910			
8	1.3389	1.3349	Perfect Fourth	1.3333
9	1.3887			
10	1.4403			
11	1.4938	1.4983	Perfect Fifth	1.5
12	1.5493			
13	1.6069	1.5874	Minor Sixth	1.6
14	1.6666	1.6818	Major Sixth	1.6667
15	1.7285			
16	1.7927			
17	1.8593			
18	1.9284			

to 12-tone equal temperament. Since the semitone and whole tone are really different in 19-tone temperament (there are about 3 19-tone steps for 2 12-tone steps), I don't even bother comparing those (see Table 2).

It can be seen that the intervals listed — major and minor thirds and sixths, and perfect fourths and fifths, have very precise intervals in 19-tone temperament, but there are no corresponding half and whole steps of the 12-tone tempered scale.

It is easy to use the integers 0 through 18 as the names of the notes, and that is what I will do in this document for the most part. I have also used the following system of note names as a mapping of the 19-tone scale onto the five-line staff, using the customary symbols of flats and sharps (see Table 3).

Table 3.

Number	Name	Number	Name
0	C	0	C
1	C#	18	B# or Cb
2	Db	17	B
3	D	16	Bb
4	D#	15	A#
5	Eb	14	A
6	E	13	Ab
7	E# or Fb	12	G#
8	F	11	G
9	F#	10	Gb

The right column reads backwards in order to place complementary notes (with respect to C) opposite each other. It is difficult to accept the notion that the difference between C# and Db is the same as that between C and C#, or that our notational system includes Db, D, and D# all as different notes. We could adopt a system using double sharps and flats, or even sesqui-sharps and -flats as some microtonalists have done. Nevertheless, music transcribed in this notation is easier to follow, and the notes give a pretty accurate picture of where the sounds actually occur. (Of course, notation given to performers on microtonally-tuned synthesizer keyboards such as I described before has to use the note designations for the keys in equal temperament, for that is the only system that the performers know how to play.)

There are some important properties of this notational system. First, all of the intervals that are very close to their 12-tone and just equivalents are transcribed properly: C-Eb is a minor third, C-E a major third, C-F a perfect fourth, C-G a perfect fifth, C-Ab a minor sixth, and C-A a major sixth. Also, C#-E and Db-F are a minor third and major third (intervals of 5 and 6 steps), respectively. Many of the intervals are represented properly, but of course, several are not. Db-E#, for example, is a minor third, and in conventional notation that would represent a doubly augmented second. Allowing the variants of E#-Fb and B#-Cb allow some of these problems to be avoided, but not all. In order to have a correctly notated minor third above Gb, we would need a Bbb, and I have been unwilling

to go that far. In this notational system, all the perfect fourths and fifths can be right; it is the thirds and sixths that sometimes look weird.

Can conventional acoustic instruments play in 19-tone temperament? Actually, they can, but they can't play all the notes of the scale without learning how to hear the intervals much more accurately. However, because of the very close intonation of major and minor thirds and sixths and perfect fourths and fifths, the notes C, Eb, E, F, G, Ab and A could be played with acceptable differences in intonation. While the good intervals would work properly beginning from any reference tone on an instrument that could play in adjustable intonation, like a violin or trombone, they would first need to hear a reference tone in order to make the proper adjustment. Instruments with fixed pitches, like woodwinds, piano or pitched percussion, could only play the seven notes listed above, but these would be all right.

5. Pitch Structure Data

These concepts can only be clarified by looking at some of the data. All will be listed by types, groups, and multiplicative operations.

A. Trichords

The following table 4 list the four families of 19-tone trichords. Group A, type II, has only nine distinct forms, and group D, type I, only six.

Table 4.

Group A		Group D	
M1, M18	0 1 2	M1, M7, M11	0 1 8
M2, M17	0 2 4	M2, M3, M14	0 3 5
M3, M16	0 3 6	M4, M6, M9	0 6 10
M4, M15	0 4 8	M5, M16, M17	0 2 5
M5, M14	0 5 10 diminished triad	M8, M12, M18	0 7 8
M6, M13	0 6 12 augmented triad	M10, M13, M15	0 4 10

Table 4 (continued).

Group A		Group D	
M7, M12	0 5 12		
M8, M11	0 3 11		
M9, M10	0 1 10		
Group B		Group C	
M1	0 1 3	0 1 4	
M2	0 2 6	0 2 8	
M3	0 3 9	0 7 10	
M4	0 7 11	0 3 7	
M5	0 4 9	0 1 5	
M6	0 1 7	0 5 6	
M7	0 2 7	0 7 9	
M8	0 5 8	0 5 11	minor triad
M9	0 8 9	0 8 10	
M10	0 1 9	0 2 10	
M11	0 3 8	0 6 11	major triad
M12	0 5 7	0 2 9	
M13	0 6 7	0 1 6	
M14	0 5 9	0 4 5	
M15	0 4 11	0 4 7	
M16	0 6 9	0 3 10	
M17	0 4 6	0 6 8	
M18	0 2 3	0 3 4	

B. Tetrachords

There are 204 19-tone tetrachords, which can be grouped into 14 families (which I label “A” through “N”). The following (see Table 5) is a summary of the possibilities.

The intervals shown are merely meant to suggest the number of intervals of different types that occur, not the precise locations. In group A, for example (the 0 1 2 3 group), there are always three intervals of one type, two of another and one of a third.

You may be able now to see where I am going with this. The more interesting

structures are the ones with both 18 distinct transpositions and the greatest interval count. In this case, they are groups H, K and N (see Table 6).

C. Pentachords

There are 612 19-tone pentachords, which can be sorted into 36 groups labeled “A” through “JJ” (assuming that we label the ones after “Z” as “AA, BB,” etc.). Table 7 — is a summary of what they are.



Table 5.

Type	No. Transpositions	Intervals	Groups
I.	6	[111111000]	I
II.	9	[321000000]	A
		[221100000]	E, J, L
IV.	18	[221100000]	B
V.	18	[211110000]	C, D, F, G, M
VI.	18	[111111000]	H, K, N

Table 6.

	Group H	Group K	Group N
M1	0 1 3 7	0 1 4 6	0 2 3 7
M2	0 5 7 11	0 2 8 12	0 5 9 11
M3	0 2 3 9	0 6 7 10	0 2 6 9
M4	0 4 9 12	0 3 7 8	0 1 4 11
M5	0 1 4 9	0 1 5 11	0 5 6 9
M6	0 1 5 7	0 2 7 8	0 6 7 11
M7	0 2 7 11	0 4 7 9	0 3 8 10
M8	0 1 6 9	0 2 5 11	0 2 3 8
M9	0 6 8 9	0 7 8 9	0 1 7 9
M10	0 1 3 9	0 2 3 10	0 2 8 9
M11	0 3 8 9	0 6 9 11	0 5 6 8
M12	0 4 9 11	0 2 5 9	0 2 7 10
M13	0 2 6 7	0 1 6 8	0 4 5 11
M14	0 5 8 9	0 6 10 11	0 3 4 9
M15	0 3 8 12	0 1 5 8	0 7 10 11
M16	0 6 7 9	0 3 4 10	0 3 7 9
M17	0 4 6 11	0 4 10 12	0 2 6 11
M18	0 4 6 7	0 2 5 6	0 4 5 7

Table 7.

Type	No. Transpositions	Intervals	Groups
II.	9	[111111000]	A
		[322210000]	EE
		[222211000]	T, AA

Table 7 (continued).

Type	No. Transpositions	Intervals	Groups
V.	18	[332110000]	B
	18	[322210000]	F
VI.	18	[322111000]	C, G, K, O, Q, HH
	18	[222211000]	FF
VII.	18	[321111100]	D, E, U
		[222111100]	H, I, L, R, V, W, Y, GG, II, JJ
VIII.	18	[221111110]	J, M, N, S, X, Z, BB, CC, DD
IX.	18	[211111111]	P

With pentachords, we see that there is just one group that has all intervals. It is listed below:

Table 8.

	Group P (16)
M1	0 1 2 6 9
M2	0 6 7 9 11
M3	0 1 4 7 9
M4	0 2 6 7 10
M5	0 5 7 10 11
M6	0 4 5 7 13
M7	0 5 9 11 12
M8	0 2 7 8 11
M9	0 2 3 8 12
M10	0 4 9 10 12
M11	0 3 4 9 11
M12	0 1 3 7 12
M13	0 2 3 7 13
M14	0 1 4 6 11
M15	0 3 4 8 10
M16	0 2 5 8 9

	Group P (16)
M17	0 2 4 5 11
M18	0 3 7 8 9

These sets figure prominently in the 19-tone music I have written.

D. Hexachords

With hexachords, we start dealing with really large amounts of data, which those who are accustomed to using 12-tone chords are unprepared. There are 80 12-tone hexachords, but there are 1,428 19-tone hexachords, which may conveniently be classified into 86 groups. I could designate these “A” through “HHHH”, but I have instead just numbered them. With this huge amount of data, it is quite helpful that we can reduce the forms to just 86 groups to work with.

The following table 9 gives a summary of these forms.

Following the patterns set above, the most interesting hexachords are the ones that contain all intervals with the most balanced distribution, and these would be the last four in the list above (see Table 10).



Table 9.

Type	No. Transpositions	Intervals	Groups
I.	6	[222222111]	33
II.	9	[543210000]	1
		[433221000]	20,72
		[432221100]	36, 52, 79, 85
		[322222110]	80
		[222222111]	81
VI.	18	[443211000]	2
		[433221000]	6
VII.	18	[433211100]	3
		[433211100]	7, 75
		[422222100]	11
		[333221100]	21, 50, 73
		[332222100]	25
		[333311100]	49
VIII.	18	[432211110]	4, 26
		[422221110]	16, 19
		[333211110]	8, 22, 54, 57
		[332221110]	10, 12, 23, 44, 51, 53, 64, 74, 76, 82, 83
		[322222110]	15, 24, 29, 37, 39, 47, 58, 59, 60, 66, 69, 77, 86
		[222222210]	35
IX.	18	[432111111]	5
		[333111111]	84
		[332211111]	9, 13, 17, 38, 48, 68
		[322221111]	14, 18, 27, 28, 30, 31, 34, 40, 41, 43, 45, 46, 55, 62, 63, 65, 67, 70, 71, 78
		[222222111]	32, 42, 56, 61

Table 10.

	Group 32 (FF)	Group 42 (PP)	Group 56 (DDD)	Group 61 (III)
M1	0 1 2 4 7 11	0 1 2 5 8 10	0 1 3 4 8 10	0 1 3 5 8 9
M2	0 5 7 8 9 13	0 3 4 5 7 13	0 3 4 5 9 11	0 2 3 5 9 13
M3	0 2 7 9 10 13	0 4 8 11 13 14	0 3 5 9 11 12	0 4 7 9 12 13
M4	0 3 7 9 11 12	0 1 2 4 8 13	0 1 4 7 9 11	0 1 5 7 8 11
M5	0 1 3 4 8 13	0 2 5 6 10 12	0 3 7 8 9 12	0 4 6 9 10 12

Table 10 (continued).

	Group 32 (FF)	Group 42 (PP)	Group 56 (DDD)	Group 61 (III)
M6	0 4 5 6 9 12	0 3 6 10 11 12	0 1 4 6 7 11	0 4 5 10 12 13
M7	0 2 4 7 12 13	0 6 7 9 11 12	0 1 3 8 10 14	0 2 3 5 9 10
M8	0 4 5 8 10 11	0 3 5 7 10 11	0 4 5 7 8 13	0 4 6 9 11 12
M9	0 1 2 6 8 11	0 2 7 8 11 12	0 1 6 7 9 11	0 4 9 11 12 13
M10	0 3 5 9 10 11	0 1 4 5 10 12	0 2 4 5 10 11	0 1 2 4 9 13
M11	0 1 3 6 7 11	0 1 4 6 8 11	0 5 6 8 9 13	0 1 3 6 8 12
M12	0 1 6 9 11 13	0 1 3 5 6 12	0 2 3 8 12 14	0 1 5 7 8 10
M13	0 3 6 7 8 12	0 1 2 6 9 12	0 4 5 7 10 11	0 1 3 8 9 13
M14	0 5 9 10 12 13	0 2 6 7 10 12	0 3 4 5 9 12	0 1 2 5 7 11
M15	0 1 3 5 9 12	0 5 9 11 12 13	0 2 4 7 10 11	0 3 4 6 10 11
M16	0 3 4 6 11 13	0 1 3 6 10 14	0 1 3 7 9 12	0 1 4 6 9 13
M17	0 4 5 6 8 13	0 2 3 4 7 13	0 2 6 7 8 11	0 4 8 10 11 13
M18	0 4 7 9 10 11	0 2 5 8 9 10	0 2 6 7 9 10	0 1 4 6 8 9

E. Septachords

There are 2652 septachords, not quite double the number of hexachords, and these break down into 154 groups (see Table 11).

As before, the interesting forms are the ones with all intervals distributed in the most even manner. Table 12 shows these groups.

Table 11.

Type	No. Transpositions	Intervals	Groups
I.	6	[333222222]	130, 135
II.	9	[654321000]	1
		[544322100]	136
		[543222210]	151
		[444322110]	101
		[443322210]	62, 152
		[433322220]	154
		[444222111]	149
		[433222221]	92
VIII.	18	various	21 groups
IX.	18	all with [5]	6 groups
		all with [4]	numerous
		all with [3s, 2s, 1s]	33 groups
		[333222222]	89, 118, 149



Table 12.

	Group 89	Group 118	Group 147
M1	0 1 2 5 7 8 11	0 1 3 5 7 10 11	0 2 3 4 8 9 11
M2	0 4 6 9 11 12 13	0 1 2 3 6 10 14	0 2 3 6 7 9 11
M3	0 1 5 7 8 10 11	0 2 5 6 10 12 13	0 1 3 4 7 9 14
M4	0 1 4 6 8 9 13	0 1 2 4 6 9 12	0 2 6 7 10 11 13
M5	0 1 3 5 8 9 13	0 3 4 5 7 12 13	0 2 4 5 6 11 14
M6	0 4 6 9 10 11 12	0 1 4 5 7 10 12	0 4 5 7 11 13 14
M7	0 4 7 9 11 12 13	0 4 6 9 12 13 14	0 4 5 6 7 11 14
M8	0 1 5 9 11 12 14	0 1 3 5 6 9 13	0 1 3 4 7 12 14
M9	0 3 4 8 10 11 13	0 4 6 7 8 9 14	0 2 3 4 8 9 12
M10	0 2 3 5 9 10 13	0 1 2 3 5 9 14	0 3 4 8 9 10 12
M11	0 2 3 5 9 13 14	0 4 7 8 10 12 13	0 2 7 10 11 13 14
M12	0 1 2 4 6 9 13	0 1 2 5 8 10 14	0 3 7 8 9 10 14
M13	0 1 2 3 6 8 12	0 2 5 7 8 11 12	0 1 3 7 9 10 14
M14	0 4 5 8 10 12 13	0 1 6 8 9 10 13	0 1 2 4 6 11 14
M15	0 4 5 7 9 12 13	0 3 6 8 10 11 12	0 2 3 6 7 11 13
M16	0 1 3 4 6 10 11	0 1 3 7 8 11 13	0 2 5 6 8 9 14
M17	0 1 2 4 7 9 13	0 4 8 11 12 13 14	0 2 4 5 8 9 11
M18	0 3 4 6 9 10 11	0 1 4 6 8 10 11	0 2 3 7 8 9 11

F. Larger Chords

While I have investigated the larger chords, through size 9 (and ones larger than those can be handled through their complements), I haven't used them extensively, and the above discussions go far enough ahead for most purposes.

6. Arrays

Arrays are structures pitch class sets where each PC is a member of at least two dimensions at the same time. Two-dimensional arrays are written out as boxes in which the horizontal dimension represents "voices" and the vertical dimension "chords." The designation of a two-dimensional array gives the number of notes in the voices followed by "x" and

the number of notes in the chords (i.e., a 5×4 array). Arrays of a higher number of dimensions include sets of arrays of a smaller number of dimensions. In my system, I only consider higher numbers of sets of the same sizes: three-dimensional arrays consist of two-dimensional arrays of the same dimensions (i.e., four 5×4 arrays), and four-dimensional arrays sets of three-dimensional arrays (i.e. four $4 \times 5 \times 4$ arrays; in practice things rarely get this heavy).

Since arrays involve a lot of duplication, it is clear that the same PC may occur more than once. When it does, it is called a *weighted PC*. Using arrays involves noting the PC content included in the chords and voices, weighted PCs, and the structure of the chords and voices. Since 5×4 is 20, this is the smallest size array that can state the total chromatic.

Arrays can be written out either in musical notation or numerically, using the system described above ($C=0$, $C\#=1, \dots$, $B\#=18$). Arrays used in compositions are usually structured very carefully to reflect a given set of concerns. I am interested in arrays where all the chords and voices are related by multiplicative operations, where all intervals are present, and where the total chromatic is present. The following is an example:

M1	0 4 17 5	0 2 6 7 (17)	M13
	1 13 16 14	0 1 3 7 (13)	M1
	2 11 18 7	0 3 8 12 (18)	M15
	6 15 9 8	0 2 3 9 (6)	M3
Wt. = 9	9 10 12 3	0 6 7 9 (3)	M16

Chords: 0 1 2 6 9 (0) [M1], 0 6 7 9 11 (4) [M2], 0 3 7 8 9 (9) [M18], 0 2 4 5 11 (3) [M17]

“Wt=9” indicates that 9 is the only weighted PC. The total chromatic is represented. Both the chords and voices are related under multiplicative operations, and the chords include two pairs of structures represented by complementary operations: M1 and M18 plus M2 and M17. The voices include one pair of complementary operations, M3 and M16. Arrays with this degree of structure, where both chords and voices are related in this manner, are very rare. I had to discover them by running a computer program that went through all the possible permutations of the chords. Here are some others:

M3	0 12 13 15	0 1 3 7 (12)	M1
	3 1 10 4	0 2 3 9 (1)	M3
	6 14 16 2	0 2 7 11 (14)	M7
	18 7 8 5	0 6 8 9 (18)	M9
Wt. = 8	8 11 17 9	0 1 3 9 (8)	M10

Chords: 0 1 4 7 9 (18) [M3], 0 4 5 7 13 (7) [M6], 0 2 5 8 9 (8) [M16], 0 2 3 7 13 (2) [M13]

M4	0 16 11 1	0 5 8 9 (11)	M14
	4 14 7 18	0 4 9 12 (14)	M4
	8 6 15 9	0 2 3 9 (6)	M3
	5 3 17 13	0 4 9 11 (13)	M12
	17 2 10 12	0 2 7 11 (10)	M7

Chords: 0 2 6 7 10 (17) [M4], 0 2 7 8 11 (14) [M8], 0 3 4 8 10 (7) [M15], 0 3 4 9 11 (9) [M11]

M5	0 1 9 6	0 1 6 9 (0)	M8
	5 8 4 13	0 1 4 9 (4)	M5
	10 17 14 16	0 4 6 7 (10)	M18
	11 18 7 2	0 3 8 12 (18)	M15
Wt. = 7	7 12 3 15	0 4 9 12 (3)	M4

Chords: 0 5 7 10 11 (0) [M5], 0 4 9 10 12 (8) [M10], 0 1 4 6 11 (3) [M14], 0 2 3 8 12 (13) [M9]

M7	0 9 5 16	0 3 8 12 (16)	M15
	7 15 17 3	0 2 7 11 (15)	M7
	14 1 12 11	0 1 3 9 (11)	M10
	4 10 6 18	0 5 7 11 (18)	M2
Wt. = 6	6 13 8 2	0 4 6 11 (2)	M17

Chords: 0 5 9 11 12 (14) [M7], 0 1 4 6 11 (9) [M14], 0 1 3 7 12 (5) [M12], 0 5 7 10 11 (11) [M5]

This is a very special set of arrays, all based on the group P pentachords and group H tetrachords. They all have the same relationships as the first array shown above, and in fact they are all multiplicative forms of one another, which is shown by the “M1, M3, M4, M5 and M7” indicated in the upper left.

This sequence of five arrays states all multiplicative forms of the 0 1 2 6 9 pentachord, with M14 appearing twice, just as each array states all 19 pitch classes, with one PC appearing twice. Not all forms of the voice 0 1 3 7 tetrachords are stated, however; M6 and M11 are missing, M1, M4, M7 and M10 appear twice, and M3 appears three times.



These arrays appear verbatim in my composition *Meditation*. The opening of the piece, based on tetrachords, unfolds all 18 intervals of the 19-tone scale in a manner that shows each of the steps, but in such a way that no single interval ever dominates. In fact, the use of as many intervals as possible without duplicating any one of them, particularly the jarring minor seconds, makes a fluid and interesting context.

7. Array Inclusions

As with arrays based on 12-tone temperament, it is possible to have smaller arrays nested inside larger ones. For example, the following trichordal array is included within the array M1 listed above (repeated for convenience):

M1	0 4 17 5	0 2 6 7 (17)	M13
	1 13 16 14	0 1 3 7 (13)	M1
	2 11 18 7	0 3 8 12 (18)	M15
	6 15 9 8	0 2 3 9 (6)	M3
Wt. = 9	9 10 12 3	0 6 7 9 (3)	M16

Chords: 0 1 2 6 9 (0) [M1], 0 6 7 9 11 (4) [M2], 0 3 7 8 9 (9) [M18], 0 2 4 5 11 (3) [M17]

Trichords:

M1	0 4 17 5	0 2 6 7 (17)
	2 11 18 7	0 3 8 12 (18)
	6 15 9 8	0 2 3 9 (6)

Chords: 0 2 6 (0) [M2], 0 7 11 (4) [M4], 0 8 9 (9) [M9], 0 2 3 (5) [M18]

The chords are all from the trichord group B, and the array is a complete subset of the pentachordal array, with the same voice tetrachords.

There are no tetrachordal subsets all the chords of the array that are in the same groups. There are larger arrays, however:

Hexachords:

M1	0 4 17 5	0 2 6 7 (17)	M13
	1 13 16 14	0 1 3 7 (13)	M1
	2 11 18 7	0 3 8 12 (18)	M15
	6 15 9 8	0 2 3 9 (6)	M3
	9 10 12 3	0 6 7 9 (3)	M16
	12 16 6 2	0 4 9 13 (12)	[group L]

Chords: 0 1 2 6 9 12 (0) [M13], 0 6 7 9 11 12 (10) [M7], 0 3 6 10 11 12 (6) [M6], 0 1 3 5 6 12 (2) [M12]

Wts: 0 4 7 10 14 (2)

Here, all of the chords are from group 42 (PP). The added voice tetrachord is, unfortunately, not from the same group as the other voice tetrachords.

Septachords:

M1	0 4 17 5	0 2 6 7 (17)	M13
	1 13 16 14	0 1 3 7 (13)	M1
	2 11 18 7	0 3 8 12 (18)	M15
	6 15 9 8	0 2 3 9 (6)	M3
	9 10 12 3	0 6 7 9 (3)	M16
	17 7 1 11	0 3 9 13 (17)	[group L]
	7 6 11 12	0 1 5 6 (6)	[group J]

Chords: 0 2 3 4 8 9 11 [M1], 0 2 3 6 7 9 11 (4) [M2], 0 2 3 7 8 9 11 (9) [M18], 0 2 4 5 8 9 11 (3) [M17]

Wts: 0 2 7 8 10 13 14 (17)

All of the chords are from group 147. Of particular interest with the septachordal array is the fact that all the voices have the same multiplicative relationships that they do in the pentachordal array.

There are similarly multiplicative forms of these arrays that yield 18 distinct forms with the same relationships between the chords and voices.

8. Conclusions

These considerations show that, while 19-tone harmony is inherently much more complicated than triadic tonality or even the complexities of atonality and serialism, it can still be understood by the same kinds of principles that apply to other music. The amount of data in 19-tone harmony is staggering, and it cannot be dealt with successfully by intuitive methods or experimentation, especially since we do not have musical instruments that allow experimentation with the sounds.

I have tried to employ methods that are similar to what I have used in my other music, namely by bringing together groups of harmonies related by pitch transformations, combining them into larger structures like arrays, and incorporating smaller arrays into larger ones so that there is a coherent relationship between the subcollections, with common-tone properties providing the basic for continuity and succession. Other composers may approach harmony differently and come up with similarly interesting and coherent music.

I have also integrated a preference towards avoiding the intervals that are unusually clashing, like the “minor seconds” 01 and 02, putting them into contexts where at least they are used with octave separations so that they don’t sound so jarring. I also have a preference for maximizing diversity, in such a way that structures that include fewer intervals are avoided in favor of passages that contain all interval classes, if possible.

I have written two compositions employing 19-tone equal temperament that are recorded: *Meditation*, my first composition, written in 1993 and released on *Temperamental Music and Created Sounds*, and *19-tone Clusters*, written in 2010 along with its 12-tone tempered companion, *Clusters*, recorded on the album with the same name. Both works have since been uploaded to YouTube.

Meditation, as the title implies, is a slow and contemplative piece, although it has

a palindromic shape with accelerations in each section until the mid-point and decelerations afterwards. It begins with a single tone followed by a long melody that unfolds all the intervals of 19-tone equal temperament. The melody has significant beating at times; there is no vibrato used in the entire piece. Beating is a significant property of all equal temperaments; the only way to avoid it is to use just or pure intervals. As the work proceeds, chords of various sizes occur throughout, again employing all possible interval classes. The work ends on a nearly pure major triad, the last tone fading away much as the work began.

19-tone Clusters, the overtones are all clusters of 5-note chords duplicated through three to four octaves above the note. In other words, harmony becomes spectrum. The amplitudes of these components are varied so that they have a kind of “shimmer” moving up and down the spectrum. There are five different ways in which the sounds are introduced into the piece: the basic cluster, a “variegated” cluster, a “whoosh” sound that attacks each of the components separately, a “gong” sound, and a cluster glissando. The piece begins in the middle range and proceeds through several short passages, each emphasizing a different aspect of the sounds, until it reaches a big climax with all instruments being used, and finally concludes quietly, much as it began.

These explore but a minimum of what is possible with these diverse and interesting sounds.



*About the author:*

Hubert S. Howe, Jr., Ph.D. (Composition), Princeton University
(New Jersey, United States of America);
Professor at the Queens College, City University of New York
(11367-1597, New York City, United States of America),
ORCID: 0000-0001-5822-8364, hubert.howe@qc.cuny.edu

Об авторе:

Хьюберт С. Хау, мл., Ph.D. (композиция), Принстонский университет
(Нью-Джерси, Соединённые Штаты Америки);
профессор Квинс колледжа (подразделения Городского университета Нью-Йорка)
(11367-1597, г. Нью-Йорк, Соединённые Штаты Америки),
ORCID: 0000-0001-5822-8364, hubert.howe@qc.cuny.edu





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 78.021.2, 784.5

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.100-111

ANTON ROVNER

*Moscow State P.I. Tchaikovsky
Conservatory*

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-5954-3996

antonrovner@mail.ru

А.А. РОВНЕР

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского*

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-5954-3996

antonrovner@mail.ru

Finland, a Vocal Symphony for Soprano, Tenor and Large Orchestra

My composition *Finland* is a vocal symphony for soprano, tenor and large orchestra set to the text of the early 19th century Russian Romantic poet Evgeny Baratynsky. The main idea behind this composition involves the combination of two contrasting approaches to musical composition: composing an abstract, independent musical work built on purely musical laws of structure and development and, on the other hand, writing a dramatic, programmatic work, the aim of which is to express emotions, to interpret and depict the subject matter of the literary text. The musical composition consists of six movements, following the poem's six unequal-length stanzas. Each movement is divided into a purely orchestral section and a vocal-orchestral section, the latter featuring alternately the solo soprano and tenor. The work is written in the twelve-tone technique and involves references to a late Romantic musical language, emphasis on new textures and sonorities for the orchestra, occasional implications of tonality, and incorporation of serial rhythm in several of the work's sections. The article gives a short account of Baratynsky's biography and poetic writings and then proceeds to analyze the composition *Finland* in terms of both the large-scale structure and the details within the individual movements.

«Финляндия», Вокальная симфония для сопрано, тенора и большого симфонического оркестра

Мое сочинение «Финляндия» является вокальной симфонией для сопрано, тенора и большого симфонического оркестра, написанной на стихотворение русского поэта начала XIX века Евгения Баратынского. Главная идея этого произведения — в сочетании двух контрастирующих подходов к музыкальной композиции: создание абстрактного музыкального произведения, опирающегося на чисто музыкальные законы структуры и развития, и, с другой стороны, написание драматического программного произведения, цель которого — выражение чувств и интерпретация сюжета литературного текста. «Финляндия» состоит из шести частей, следуя шести стихотворным строфам разного размера. Каждая часть разделена на собственно оркестровый и вокально-оркестровый разделы, в последнем поочередно поют соло-сопрано и соло-тенор. Сочинение написано в двенадцатитоновой технике и привносит некоторые аллюзии на позднеромантический стиль, уделяя внимание новаторской фактуре и созвучиям оркестра, внедряясь в некоторых фрагментах музыки в тональную гармонию и обращаясь в нескольких разделах к серийному ритму. Статья представляет краткий биографический очерк и характеристику поэзии Баратынского, затем переходит к анализу «Финляндии» с точки зрения всеобщей



структуры, а также частных деталей в отдельных частях сочинения.

Keywords:

Finland, vocal symphony, Evgeny Baratynsky, poetic structure, musical structure.

Ключевые слова:

Финляндия, вокальная симфония, Евгений Баратынский, структура стихотворения, музыкальная структура.

For citation/Для цитирования:

Rovner A.A. *Finland*, a Vocal Symphony for Soprano, Tenor and Large Orchestra // ICONI. 2020. No. 4, pp. 100–111. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.100-111.

My composition *Finland* is a vocal symphony for soprano, tenor and large orchestra, which is set to the text of the early 19th century Russian Romantic poet Evgeny Baratynsky. The main challenge of composing this work was the juxtaposition of two contrasting approaches to vocal musical composition — that of composing a musical work inspired by a literary or any other extra-musical subject and which serves to express the feelings and emotions present in the poem “Finland,” and that of writing an absolute musical composition which does not rely on the primacy of the literary text or an extra-musical subject, but follows its own self-contained laws of musical form, structure, thematicism and development to build its personal foundations of harmony, melody, pitch-collection and form. This duality, being the chief basis of the work, is carried out in many ways. The work is written in the twelve-tone method, following the tradition of Schoenberg, Webern, late Stravinsky and the American serial composers; the twelve-tone method lays the foundations of the composition’s thematic material and, to a certain degree, large-scale form.

At the same time, the composition’s texture and expressive means carry a distinct connection with the late Romantic period of the turn of the 19th and 20th centuries to a much greater degree than most of my other compositions. The work uses a wide range of textural and orchestral colors, including

a broad variety of percussion instruments which add to the timbral palette of the orchestra. The work pays very close attention at developing new and, at the same time, evocative textural sonorities created by various kinds of blending of instruments, in this way developing a loose relationship with the works of some of the European and American avant-garde composers of the second half of the twentieth century. In certain isolated passages the emphasis on timbral sonorities takes a distinctive priority over the development of form and thematicism. Some of the ways that this manifested is when one vertical sonority is held for a set period of time with the instruments changing from one to another, a technique known as “klangfarbenmelodie” or “tone-color melody,” made famous in the atonal works of Schoenberg, Webern and Berg, as well as when musical thematic coherence gives way to a free line of thought, where virtuosic passages in diverse instruments demonstrate brilliance of sound and ever-changing instrumental colors for their own sake, rather than for the sake of thematicism. Both of these cases of textural emphasis, nevertheless, carry out the function of the overall enhancement of the composition’s expressive qualities and emotional message.

Finally, *Finland* contains several sections which employ serial rhythm derived from the pitch class series of the work. Two distinctly types of serial rhythm are used:

the time-point system, where the pitch class number (the number of semitones in a pitch class starting from C) is transferred to the placement of beat position in a measure, and the contrasting system of transferring the pitch number to the number of units in a rhythmic value. The sections of the composition which contain serial rhythm employ the technique of “nesting,” which is transformation of the series’ pitch class intervals into the intervals of the series’ transposition. All of these aspects of the composition mentioned here are derived from the legacy of Schoenberg and show this composition as following the great tradition started by him, though certainly carrying the tradition in a new direction by attempting to find an original language attuned to the end of the 20th century.

Evgeny Baratynsky’s Life and Works; the Poem “Finland”

Evgeny Baratynsky was one of the chief representatives of the Russian Romantic movement in poetry at the beginning of the 19th century. The most well-known proponent of this movement was Alexander Pushkin, but the movement also included such poets as Anton Delwig, Konstantin Batyushkov, Nikolai Yazykov, Nikolai Gneditch, Mikhail Lermontov, Feodor Tutchchev and Afanasy Fet. Since this was a time of flourishing in Russian culture, it was known as the “Golden Age.” In contrast, the second flourishing of Russian literature in the first few decades of the 20th century was called the “Silver Age.” The “Golden Age,” which took place approximately between 1810 and 1850, coincided with the epoch of Goethe, Schiller and Heine in Germany, Lamartine and Chateaubriand in France, and Byron, Shelley, Keats and Wordsworth in England. The poets of the Russian Romantic period were to a certain degree influenced by their contemporaries in Europe, most notably, by Byron and Goethe, and this influence can frequently be traced in their poetry, some of which includes translations of these poets’

works into Russian, as well as paraphrases and imitations of their poetry.

Evgeny Abramovich Baratynsky, whose fame as a poet was to a certain degree overshadowed by that of his younger celebrated contemporary Alexander Pushkin, was in his right a major poet of his time. He was born in the Tambov gubernia in Russia in 1800 into a noble family. His father served in the military as a general-lieutenant, so as a boy the poet was placed into a military academy for his education. During his years of study there, together with a few of his companions he committed an adolescent prank, due to which he was expelled from the academy and denied the right to engage in any governmental service other than military service. Starting from 1818 he served in several military posts; for the first two years he served in St. Petersburg, which provided him with the opportunity to participate in the city’s cultural and artistic milieu of that time, to take part in poetic salons, and to have his first poems published in literary journals. In 1820 he was promoted in military rank; however, at the same time, he was sent to Finland to be stationed at a military post. Baratynsky remained in Finland, with short, sporadic visits to St. Petersburg, until 1825, when he was raised further in his rank and granted permission to retire from military service. From 1825 until his death Baratynsky lived chiefly in Moscow, having married in 1826; he frequently visited St. Petersburg, taking part in literary events and having his poetry published regularly. Later on he became a close colleague of the philosopher Ivan Kireyevsky, who introduced him to the philosophy of Friedrich Schelling. This influence exerted an impact on Baratynsky’s further poetic output. The poet died unexpectedly in 1844 in Naples, Italy while undertaking a long tour of Europe, which included a number of countries, including France, Germany and Italy.

Baratynsky chiefly wrote short, lyrical poems, although his output also includes a small number of longer narrative poems. Unlike some of his contemporary poets, who

are almost entirely heart-centered in their works, Baratynsky is also to a great degree an intellectual poet who uses the medium of poetry for contemplating important philosophical issues. Some of the themes of his poems are: the laws of fate, human mortality, the interconnection of happiness and unhappiness, and the inability of poets to find understanding among their more materialistic contemporaries. Many of Baratynsky's poems are tragic and pessimistic in their philosophic messages, some dwell on human beings losing their primal state of innocence and speeding towards the path of blind egotism and worldliness. Among such poems are: "The Final Death," in which the poet describes a vision of history ending with human extinction, "The Last Poet," which describes the lonesome feeling of sorrow by the last poet, unwanted by society in an age fraught with materialism, and "Autumn," which describes how, unlike a farmer, who reaps a large fruitful harvest in the fall, the poet does not reap any rewards from life and society, but ends up barren. Despite the predominance of pessimistic themes, Baratynsky's poetry does include plenty of happy and joyful themes, as well as a fair share of humorous epigrams. It could be said about his poetry that it adheres to the Classical style in literature by strictly following the traditional Classical poetical forms and genres, while the poems' content undoubtedly reflects the Romantic trends current in his time.

During his stay in Finland Baratynsky wrote many of his important early poems, some of which describe his stay there and its emotional impact on him. The poem *Finland*, written in 1820, was one of the very first poems which appeared during his stay. It adheres to the standard genre of an elegy and possesses a very refined and elevated Romantic language and figurative qualities. The first half describes the beauty of the nature and scenery of Finland, beginning with a quasi-archaic salutation to the rocks of the country for having accepted him there. In the beginning of the poem's second half he

evokes the memories of the Vikings who had been in Finland many centuries before him, as well as the memory of the Norse mythology to which the Vikings adhered, especially the chief god Odin whom they worshipped. Here Baratynsky makes one crucial mistake, substituting the Finns' mythology with that of the Vikings. As we know, the Vikings merely visited Finland occasionally, while their real base was in Denmark, Norway and Sweden. This factual mistake, though it may appear faulty from the perspective of a historian or a culturologist, does not upset the poetic image of the poem. On the contrary, it provides a certain amount of quaint charm, as well as poetic license. After this comes the standard section of lament, where the poet bewails the passing of the Vikings, their heroic age and unique culture and laments the pettiness and the transience of his own time and contemporaries. The poem ends in a reconciliation, whereby the poet claims that he is not dependent on time or mortality, nor on fame or success among his contemporaries, but is happy in himself and his art.

The form of the poem provides a special form of interest, since it consists of six stanzas of contrasting unequal lengths. Despite the poem's overall unity, each stanza bears a semi-independent function in terms of structure and meter, as well as content. Each stanza describes certain subject matter and a certain mood which essentially differs from those of the other stanzas. However, when joined together, the six stanzas comprise the complete poem, which has an undeniably organic unity of form and dramatic structure. The number of lines in each stanza are, respectively, 8, 11, 4, 6, 20 and 12. Each stanza is endowed with a varied metric structure and a varied rhyme scheme, which change with each new stanza as well as within certain stanzas themselves. This irregularity of length of the poem's stanzas, as well as their respective forms provide for a very important relation with the form of the music, since the latter is to a great degree

based on the poem's form. Also, each of the musical work's movements provides a semantic interpretation of the emotional mood of each of the poem's corresponding stanzas. Following the nearly autonomous quality of each of the poem's six stanzas, the music maintains the semi-independent status of the six musical movements which when combined together form an organically unified musical composition.

This is the rhyme scheme of the poem, which demonstrates the irregularity of its structure, reflected by the musical composition (see fig. 1):

**ABABCD CD ABBABCCDEED ABAB
AABCCB ABBACDDCEFEFGHGHIIJI
ABBACDDCEFEF**

Fig. 1. The rhyme scheme of the poem

In the following portion of this article I shall demonstrate the direct relationship between the irregularity of the formal scheme of the poem's six movements and the general form of my musical composition. The individual structure of the rhyme scheme of each of the poem's stanzas, though not always directly corresponding to the structure of the musical composition, nevertheless has influenced the semi-independent status of each of the six movements. The aim has been to create a separate form for each of the movements, while at the same time preserving their unity, just as the poem's structure is preserved by combining the six stanzas, totally different from each other and possessing different structural rhythmic patterns.

This is Baratynsky's poem *Finland* in my translation into English:

Evgeny Baratynsky

FINLAND

*In your crevices you have accepted the bard
O Finnish granites, aged granites,
The warrior-nightguards
Of the earth's icy wreath.*

*He is among you with his lyre. Salutations
from him, salutations
To the contemporary giants of the world:
Just as they are, let him be
In all the coming years unchangeable!*

*How everything around me captivates
wondrously the eye!*

*There, in unfathomable waters
The sea has joined with the sky;
Here from the rocky mountain to the sea
the dense forest*

*Came down in heavy footsteps,
It came — and it looks into the mirror
of the smooth waters!*

*It is late, the day has passed but the face
of the sky is bright*

*On to the Finnish skies without darkness
the night descends*

*And merely as part of its own adornment
Brings in the unneeded chorus
of the diamond stars*

Onto the panorama of the sky!

*So here is the native land of Odin's children,
The scourge of faraway peoples!
So here is the cradle of their restless days,
Dedicated to loud skirmishes!*

*The appealing shield has fallen silent,
the voice of the Skald is not heard,*

*The burning oak-tree has been put out,
The fierce wind has scattered
off the majestic outcries;*

*The sons do not know of the heroic feats
of their forefathers,*

*And in the valleys' dust
Lie the overturned faces of their gods!*

*And everything around me is in solemn
silence!*

*Oh you, who have carried battles from shore
to shore,*

*Where have you hidden, O midnight heroes?
Your traces have disappeared in your native
country.*

*Is it you, who, turning onto its cliffs
your sorrowful eyes,*

Are floating in the clouds in a misty crowd?



second movement begins at a fast tempo, with loud and dynamic music for the entire tutti of the orchestra, which gradually dissipates and makes way for softer and more lyrical music. The vocal section, which comes after the instrumental section, continues the more subdued mood of the first section's latter part. The third movement is, once again, slow and starts in a more static manner than the first; but gradually the dramatic momentum is increased by the melismatic passages of the tenor line as well as the duet of the tenor and soprano which closes the movement.

The fourth movement demonstrates my first attempt to utilize serialized rhythm. This movement is moderately slow and contains sparse pointillistic textures in the orchestral instrumental parts, which are used in a very soloistic manner. The movement starts with the vocal section where the time-point system is used. In this system each note corresponds to a rhythmic position within the measure. The instrumental section following it uses the other system of total serialization, the one formulated by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen in the mid-20th century at Darmstadt. Here each note corresponds to the rhythmic duration. The use of these two techniques enhances the pointillistic instrumental writing and subdued emotional mood that are inherent in this movement. The fifth movement provides the most dramatic and climactic portion of the composition. It is, like the second movement, fast, loud and dramatic in character. It is also the most recapitulatory in function, since it brings back most of the themes from the second movement — from both its instrumental and vocal sections — often dwelling intensively on themes and motives that were given only passing treatment in the second movement itself. Unlike all of the other movements of the composition, where each of the two constituent sections are nearly equal to one another in size and function, the fifth movement's two sections contrast to each other the most. The instrumental section, which comes after the vocal section, is much smaller than the latter and serves both as

a coda to the first section and a transition to the sixth movement. What it is, in fact, is a continuation or recreation of the rhythmically-serialized instrumental section of the fourth movement, the function of which is to complete the entire 12-note set of transpositions, as listed in the twelve-tone matrix.

The sixth movement begins slowly and sparsely in texture and then gradually accumulates to a more homogenous portion of the composition, utilizing a moderate amount of thematic and motivic recapitulation from the first movement and evoking a fair share of diatonic implications, in this way bordering on utilizing certain Neo-Romantic stylistic traits to achieve a special dramatic effect. Like the third movement, the sixth movement does not incorporate an independent purely instrumental section, but closes off with a duet between the soprano and tenor, which, similarly to way it was done in the third movement, repeats the stanza with the duet after the soloist has sung it first. Only two passages function as the “purely instrumental section” to the sixth movement: the first one closing the soprano section and forming a transition between it and the duet, and the second one closing the duet and forming a coda to the entire composition. Both of these instrumental passages are recapitulatory in function and repeat themes from the first movement, thereby emphasizing the entire composition's overall cyclic unity.

The unequal sizes of the six movements, their contrasting tempi, and the juxtaposition and relationship between the instrumental and vocal sections of each movement provide the essential foundation of the symmetry of the composition's large-scale formal design. In addition to the fact that the lengths of the individual movements (and, on a more indirect level, the two constituent sections of each movement) are determined by the lengths of the poem's corresponding stanzas, they also exist independently of the literary content as self-contained formal structures. The six movement, when divided into their

two respective constituent sections, provide for twelve distinct sections of the work. The juxtaposing correspondences of the lengths as well as the tempi of the twelve sections create an overall large-scale twelve-element structure of the composition. The inequality of the twelve sections' contrasting lengths and tempi create the unique structure of the work. The fact that there is a numerical correspondence between twelve parts to the structure and twelve pitch classes to the series is entirely coincidental. The twelve-element microcosmic and macrocosmic structures are built on entirely different premises and consist of entirely different proportional units.

The following list represents the length of each of the six movements in terms of measure numbers (see Table 1).

Table 1.

Movement 1: mm. 1–141 — 141 measures
Movement 2: mm. 142–238 — 97 measures
Movement 3: mm. 239–283 — 45 measures
Movement 4: mm. 284–381 — 98 measures
Movement 5: mm. 382–521 — 140 measures
Movement 6: mm. 522–620 — 99 measures

Listing the lengths of the individual sections of each movement further demonstrates the symmetrical proportions of the composition's overall structure (see Table 2).

The instrumental section of the fourth movement is further divided into two

Table 2.

Movement 1	section 1 (instrumental):	mm. 1–92 — 92 measures
	section 2 (vocal):	mm. 93–141 — 49 measures
Movement 2	section 1 (instrumental):	mm. 142–189 — 48 measures
	section 2 (vocal):	mm. 190–238 — 49 measures
Movement 3	section 1 (solo vocal section):	mm. 239–257 — 19 measures
	section 2 (vocal duet section):	mm. 258–283 — 26 measures
Movement 4	section 1 (instrumental):	mm. 284–348 — 65 measures
	section 2 (vocal):	mm. 349–381 — 33 measures
	[subsection 2a:	mm. 349–367 — 19 measures]
	[subsection 2b:	mm. 368–381 — 14 measures]
Movement 5	section 1 (vocal section):	mm. 382–500 — 119 measures
	section 2 (instrumental section):	mm. 501–521 — 21 measures
Movement 6	section 1 (solo vocal section):	mm. 522–568 — 47 measures
	section 2 (vocal duet section):	mm. 569–620 — 52 measures

sections, contrasting in texture and means of instrumentation. The second resulting section is a further extension of the structural idea of serial rhythm, as demonstrated in the first resulting section. In case of movements 3 and 6, they are divided not into vocal and “instrumental” sections, but into solo and duet: in the second sections of both of these movements the voices sing together. The rounding off of the third and sixth movements with duets provides a further point of structural symmetry by adding weight to the midpoint and the end of the composition, dividing it neatly in half and then bring each half of the entire work to a climactic conclusion. It also breaks the monotony of the established pattern of alternation of the vocal and instrumental sections. Creating a more complex form of symmetry, it retains the duality of the structure of each movement by dividing the latter into two sections. In both the third and sixth movements a purely instrumental section is lacking as an independent part, since space must be created for the duet sections as a further structural and poetic highlight. However, each of the two sections of these two movements contains some purely instrumental passages which have significant dramatic content and instrumental writing, albeit, not fully developed to possess the independent structural function which the instrumental sections in the other four movements

are endowed with. A final example of symmetrical structure must be noted in the fact that the first two movements start with instrumental sections and finish with vocal sections, while the fifth and sixth movements start out with vocal sections and finish with instrumental sections.

The structural correspondence of each of the two sections of each movement, the instrumental and vocal sections in movements 1, 2, 4 and 5 and the solo and duet sections in movements 3 and 6, can be further analyzed by comparing the lengths of each of the two sections in each movement and their relationship to each other. The proportions resulting from comparing the lengths of the two sections of each movement point to a further numerical structure inherent in the composition. Similarly, the emotional balance between the dramatic weight of the vocal music bearing the stated sung text of each stanza of the poem and that of the purely orchestral music reflecting on the text before or after it is heard in the vocal sections, provides a corresponding similarity of function to the structural balance between the two contrasting sections of each respective movement. In the case of the sections in the third and sixth movements, the relationship of structural proportions between the vocal line and the text is doubly emphasized by antiphonal singing between the contrasting voices of the tenor and soprano (see Table 3).

Table 3.

Movement 1: 92 m. (instr. s.) + 49 m. (vocal s.) = 141 measures

Movement 2: 48 m. (instr. s.) + 49 m. (vocal s.) = 97 measures

Movement 3: 19 m. (solo s.) + 26 m. (duet s.) = 45 measures

Movement 4: 65 m. (vocal s.) + 33 m. (instr. s.) [or 65 m. (v.s.) + 19 m. + 14 m. (i.s.)] = 98 measures

Movement 5: 119 m. (vocal s.) + 21 m. (instr. s.) = 140 measures

Movement 6: 47 m. (solo s.) + 52 m. (duet s.) = 99 measures

It must be understood that both in the case of the six movements and in the relationship of the two sections in each movement to each other and to the whole composition, the length in terms of measure numbers of each movement or section is not necessarily an indication of emotional or structural weight. Some of the longer sections are less important structurally and emotionally, but carry a more episodic, introductory or transitory function. The instrumental section of the first movement presents an example of that. The first solo section of the third movement, by contrast, bears much more weight in terms of text, dramatic force of the music, and structural role of the section. The longest and most important section of the composition in the first vocal section of the fifth movement, which carries the central focal point of the poem and the most dramatic music.

“Finland,” like a number of my compositions, is written using the twelve-tone technique. The conventional four forms of the technique are used, namely, the prime, the inversion, the retrograde and the retrograde inversion, as well as many transpositions of these forms. In the fourth movement, as well as the short instrumental section of the fifth movement, serial rhythm is also present both in the form devised by the American serial composers and in the form developed by their European colleagues from Darmstadt in the late 1940s and early 1950s. In addition, the technique of transformation is used in these two sections, as well as the technique of nesting familiar from Charles Wuorinen’s book “Simple Composition.” All the other sections of the composition demonstrate free usage of rhythm, generally based on the late Romantic tradition of recurring motives. Although the composition stresses formal and structural coherence in its design, it does not use a definite pre-established form within

each of the six movements (except for the two movements which use serial rhythm). Instead, it incorporates a free development of musical themes in what Schoenberg called “continuous development” or “development variation.” Nevertheless, it is important to stress that the composition is essentially built from small structural units or phrases of various lengths, and an important guide to understanding the composition’s structural design is to trace the individual phrases is how they connect with one another and carry on the development of the composition’s essential thematic material.

The twelve-tone row for the whole composition is as follows:

G–E–Ab–D–F–Eb–A–B–C#–F#–C–Bb
0 9 1 7 10 8 – 2 4 6 11 5 3

Fig. 2.

Unlike the majority of the twelve-tone series of my other compositions, this series is not combinatorily invertible, so I use other means of bringing it to life and creating interesting structural patterns with its means. One technique I use is that of “mosaic” — dividing the series into several smaller units, such as trichords or tetrachords, and using these pitch collections in various combinations or juxtapositions with each other to create vertical or horizontal symmetrical patterns. Another technique I use is that of similarity relations in a near-combinatorial sense — combining two or more transpositions and inversions of the series, the respective hexachords of which demonstrate the greatest overlap of pitch classes. The nearest transposition and inversion to the prime of the series in a combinatorial sense would be T8I, which contain five out of six identical pitch-classes in each hexachord, as follows:

T0	T8I
[G–E–Ab–D–F–Eb]	[Eb–F#–D–Ab–F–G]
[A–B–C#–F#–C–Bb]	[C#–B–A–E–Bb–C]
0 9 1 7 10 8 – 2 4 6 11 5 3	8 11 7 1 10 0 – 6 4 2 9 3 5

Fig. 3.



If one is to compare the first two hexachords in these two forms of the twelve-tone series, one can see that the only discrepancy between the two is that the first hexachord of the prime contains an E, whereas the first hexachord of T8I contains an F#. Likewise, the second hexachord of the prime contains an F# where the second hexachord of T8I has an E. Other than that, the remaining five notes in each hexachord not only have the same pitch-class content, but are also ordered so as to have a few identical dyads and triads. For example, the first hexachord of the prime contains Eb and G as its two outer pitch-classes, since it begins on G and ends on Eb, and the same two pitch classes form the two outer notes of T8I, except that the order is reversed, so that the latter begins on Eb and ends on G. The dyad D-Ab, formed in the center of the first hexachord of the prime, is virtually the same as the similar innermost dyad of the first hexachord of T8I, namely Ab-D, except that once again the order is reversed in the dyad of T8I. The note F, which is order number 4 in each hexachord, is exactly the same in both inversions. The trichord A-B-C#, opening the second hexachord of the prime, order numbers 6-7-8 in the whole aggregate, becomes C#-B-A in the same position of the aggregate of T8I, likewise forming the first half of this transposition's second hexachord. Once again, the order is reversed. Finally, the last dyad of the aggregate as well as that of the second hexachord, C-Bb, becomes Bb-C as the closing dyad of T8I, identical in content, but with reversed order. The changed notes in the second hexachord of each transposition, F# and E, stay at order number 9 of the transposition of the aggregate, while the "changing notes" of the first hexachords of each transposition rotate with the note F in their respective order position between order numbers 1 and 4.

Most of the other transpositions and/or inversions of the series have fewer notes in common with the original. However, many of them do share similar dyads and trichords with the prime and with each other, which

are emphasized whenever any of these two transpositions and/or inversions are used in combination with each other. As in Schoenberg's and especially Webern's usage of the series in their compositions, the last note or dyad of a preceding series often becomes the first note or dyad of the following transposition of the series, in which case it is either not repeated or this pitch-class correspondence is emphasized by textural means. A limited amount of rotation is used in the composition, namely, the technique of starting on one of the series' middle notes, proceeding to the end of the series, starting again from the beginning and ending with the note preceding the middle note on which the presentation started — a technique made famous by Stravinsky in his late serial compositions. As the vertical or harmonic element is very important in the composition, many of these examples of serial technique are often employed to produce interesting harmonic and textural effects. Some of the types of serial technique used in this context are: combinations of several transpositions and/or inversions of the series performed simultaneously or close to each other, segmenting the series to produce various trichords or tetrachords, or presenting two forms of transpositions and/or inversions of the series sharing the same trichords. Needless to say, these techniques are incorporated in various polyphonic and homophonic contexts.

One more feature of the work worth mentioning is that on several occasions twelve-tone writing is presented to imply gravitation towards a tonal axis by means of the diatonic-sounding elements inherent in some of the twelve-tone series' sections. The diatonicism is not meant to be a dominating force, but merely an implication or a pun created by emphasizing diatonic aspects hidden within the series and then carried further along by slightly extending the series' usage to emphasize further these tonal implications. This drive towards a tonal axis is carried out most explicitly towards the end of the first instrumental section of



the first movement, and then the first solo section of the final sixth movement. In these two brief episodes major and minor triads and dominant seventh chords are allowed to predominate in the harmony, and this makes it possible for the music to allude to a Neo-Romantic style. In these passages the tonal centrality becomes so strong that it brings along definite particular functions inherent as diatonic harmony, namely, consonance, dissonance, suspension and resolution. These traditional diatonic functions are shared with the purely serial, dodecaphonic functions of the pitch-classes and chordal formations in the passages in question. This is meant to be partly a deviation from the composition's predominant style into a reference to an

earlier style and partly a continuation of the quasi-Romantic musical semantics inherent in the work —emphasizing this particular aspect and not breaking the overall unity.

The rule for octave doublings in this work is that they are mostly avoided with two very important exceptions: 1) in the loud, shrill tutti sections the piccolo is allowed to double the flute and the other woodwind instruments an octave higher for purely acoustic reasons to provide an edgy quality to the sound, and 2) in the two sections of the work which gravitate towards a tonal implication octaves are purposely incorporated to strengthen the “tonal allusion.” This enhances the tonal illusion, but does not destroy the composition's twelve-tone language.

REFERENCES

1. Baratynsky, Evgeny Abramovich. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Introduction by P.A. Stelliferovsky. Moscow: Detskaya literatura, 1989. 126 p.
2. Barratt G.R. *Selected Letters of Evgenij Baratynskij*. The Hague and Paris: Mouton & Co. N.V. 1973. 131 p.
3. Dee, Benjamin. *E.A. Baratynsky*. New York: Twayne Publishers. 1972. 160 p.
4. Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press. 1973. 234 p.
5. Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books. 1988. 493 p.
6. Lester, Joel. *Analytical Approaches to Twentieth Century Music*. New York and London: W.W. Norton. 1989. 308 p.
7. Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman. 1980. 158 p.
8. Webern, Anton. *The Path to the New Music*. Edited by Willi Reich, translated by Leo Black. Vienna: Universal Edition. English Edition: New Jersey: Universal Edition Publishing, 1975. 67 p.
9. Wuorinen, Charles. *Simple Composition*. New York: Longman: 1984. 168 p.

About the author:

Anton A. Rovner, Ph.D. in Music Composition, Rutgers University (New Jersey, USA); Ph.D. (Arts), faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia),
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru

Об авторе:

Ровнер Антон Аркадьевич, Ph.D. (музыкальная композиция), Университет Ратгерс (штат Нью-Джерси, США); кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, г. Москва, Россия)
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 37.09
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.112-119

К.Б. ДАВЛЕТОВА

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-7349-2585
klarad@list.ru*

CLARA B. DAVLETOVA

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-7349-2585
klarad@list.ru*

Принципы организации курсов повышения квалификации педагога-музыканта в информационной образовательной среде

В статье рассматриваются проблемы в содержании курсовой подготовки педагога-музыканта, описываются аспекты реализации программ курсов повышения квалификации для специалистов системы дополнительного образования детей.

При организации курсов одним из главных условий становится применение технических средств — компьютера и клавишных синтезаторов, поскольку именно они открывают доступ к необходимой информации, совершенствуют процесс обучения, расширяют формы, возможности и технологии.

Содержание дополнительных профессиональных программ курсов повышения квалификации соответствует современным тенденциям развития российского образования и позволяет эффективно использовать возможности информационной образовательной среды. Программы разработаны с учётом объединения традиционного музыкального образования и инновационных технологий. При этом появляется междисциплинарная интеграция: музыка — наука — информатика. Знания в области информационно-коммуникационных технологий используются как инструмент для совершенствования преподавания курсов: освоение содержания материала

The Principles of Organization of Career Enhancement Training Courses for Music Pedagogues in the Informational Educational Environment

The article examines the problems in organizing course preparations for a pedagogue musician's, describes the aspects of actualizing the programs of career enhancement courses for specialists from the system of supplementary education for children.

One of the main conditions for the organization of the courses is the use of the technical means — the computer and keyboard synthesizers, since particularly they open up the access to the necessary information, perfect the process of education and expand the forms, possibilities and technologies.

The content of the supplementary professional programs of the career enhancement training courses correspond to the contemporary tendencies of development of Russian education and make it possible to use effectively the opportunities of the informational educational environment. The programs are developed with consideration of combining traditional musical education with innovational technologies. At the same time there appears the interdisciplinary integration: music — scholarship — informatics. Knowledge in the sphere of informational-communicational technologies is used as a tool for perfecting the instruction of the courses: mastery of the content of the material on the basis of utilization

на основе использования предметной среды и современных педагогических технологий, включающих музыкально-компьютерные технологии и электронные музыкальные инструменты.

Ключевые слова:

курсы повышения квалификации, музыкально-компьютерные технологии, электронные музыкальные инструменты, клавишный синтезатор, информационная образовательная среда.

of the object environment and the present-day pedagogical technologies, including computer musical technologies and electronic musical instruments.

Keywords:

advanced training courses, music and computer technologies, electronic musical instruments, keyboard synthesizer, information educational environment.

Для цитирования/For citation:

Принципы организации курсов повышения квалификации педагога-музыканта в информационной образовательной среде // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 112–119. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.112-119.

Несмотря на то что во многих учреждениях высшего и дополнительного профессионального образования реализуются программы повышения квалификации, направленные на усиление информационной компетентности педагога-музыканта, большинство преподавателей не имеют подготовки, отвечающей современным требованиям. Анализ дополнительных профессиональных программ повышения квалификации специалистов системы дополнительного образования детей показал, что обучение в области информатизации сводится к формированию пользовательских навыков в рамках инвариантного программного обеспечения профессиональной деятельности педагога-музыканта. Так, например, слушатели курсов знакомятся с электронными образовательными ресурсами музыкальной направленности, работают с аудио- и видеобиблиотеками, учатся создавать презентации. Из этого перечня выпадают психолого-педагогические, дидактические и практико-ориентированные аспекты процесса обучения в информационной образовательной среде (ИОС).

Рассматривая эти явления в целом, можно выделить основные недостатки в

подготовке педагога-музыканта к профессиональной деятельности в ИОС:

– отсутствие подхода, направленного на развитие основных компонентов профессиональной деятельности педагога-музыканта в ИОС;

– подготовка к применению средств информационно-коммуникационных технологий (ИКТ) без опоры на методологию построения процесса обучения в ИОС, без учёта дидактических возможностей, ориентированных на достижение образовательных результатов;

– незнание средств музыкально-компьютерных технологий (МКТ) [4; 11], художественно-исполнительских возможностей электронных музыкальных инструментов (ЭМИ) [5; 10; 12], а также методики преподавания в учреждении дополнительного образования детей (УДОД);

– отсутствие «опережающего» подхода к подготовке педагога-музыканта к профессиональной деятельности в ИОС с учётом направлений обновления содержания и модернизации системы дополнительного образования детей (ДОД).

Перечисленные недостатки подчёркивают значимость повышения квалификации педагога-музыканта в области освоения средств МКТ и ЭМИ, методики

преподавания и применения их в профессиональной деятельности.

Говоря о проблемах в содержании курсовой подготовки преподавателей, можно отметить следующие: ориентированность на приобретение знаний, а не на освоение новых педагогических целей, задач, планируемых результатов; отсутствие направленности на интегральное понимание общих задач, надпредметных и личностных образовательных результатов (в соответствии с Федеральным стандартом педагога дополнительного образования детей и взрослых); недостаток знаний в области педагогических технологий; отсутствие ориентированности, обеспечивающей возможность профессиональной деятельности педагога-музыканта в ИОС и др.

Система повышения квалификации не учитывает основных задач подготовки педагога-музыканта к использованию средств ИКТ, МКТ, ЭМИ с направленностью на профессиональную деятельность в ИОС, поэтому продолжает ориентировать педагога на применение традиционных педагогических технологий в его профессиональной деятельности. Во многих учреждениях среднего, высшего и дополнительного профессионального образования реализуются программы повышения квалификации и профессиональной переподготовки, направленные на повышение информационной компетентности педагогов-музыкантов [7; 8]. Несмотря на это, уровень знаний и умений большинства из них не соответствует современным требованиям.

Говоря о формировании ресурса педагога-музыканта ДОД через реализацию курсов повышения квалификации, учёные-педагоги видят необходимость выполнения главных действий в разработке системы его профессионального роста, готовности работать с моделью образования в ИОС, ориентированности на результат. Именно инновационные процессы в системе повышения квалификации позволяют педагогу приобре-

сти личностную, профессиональную уверенность в дальнейшей работе.

Необходимо подчеркнуть, что инновационные формы повышения квалификации имеют практическую направленность, что способствует эффективной подготовке педагога-музыканта к профессиональной деятельности. Их выбор определяет новые педагогические технологии, обуславливает вариативность программ курсов. Это позволило сформулировать требования к инновационным формам организации процесса обучения в системе повышения квалификации в ИОС:

- формы обучения должны быть направлены на мотивацию педагогов к саморазвитию;

- проектирование инновационных форм организации процесса обучения на курсах должно быть напрямую связано с уровнем профессиональной компетентности педагога;

- инновационные формы организации процесса обучения на курсах должны быть направлены на создание ситуации успеха;

- проектирование инновационных форм приводит к качественно новым результатам и вызывает качественные изменения других компонентов педагогического процесса;

- инновационные формы организации процесса обучения на курсах обеспечивают взаимодействие с опытными экспертами и привлекают реальных практиков.

Таким образом, инновационные формы организации обучения в ИОС позволили разработать следующие критерии организации курсов:

- соответствие определённой формы организации процесса обучения его содержанию;

- побуждение инициативы со стороны преподавателя и слушателя курса;

- обеспечение обратной связи;

- реализация компетентностного подхода;

- обучение на собственном опыте;
- обеспечение самостоятельности взаимодействия слушателя с учебной информацией;
- поиск новых решений взаимодействия преподавателя и слушателя;
- обеспечение повышенной степени освоения педагогами изучаемой информации;
- мотивация к саморазвитию.

Перечисленные критерии инновационных форм организации обучения определяют направление подготовки педагога-музыканта к профессиональной деятельности в ИОС [3; 15]. Особое значение в связи с вышеуказанным приобретает повышение квалификации педагогов-музыкантов через освоение средств МКТ и возможностей ЭМИ [2, с. 49].

В рамках данной концепции разработаны и реализуются дополнительные профессиональные программы повышения квалификации для педагогов системы ДОД, включающие следующие уровни:

1. «Инновационные методы и технологии в современном музыкальном образовании. Освоение возможностей клавишного синтезатора» (72 часа) — программа для начинающих педагогов в области освоения современных технологий. На этом этапе обучения происходит освоение художественно-исполнительских возможностей и технических параметров ЭМИ, формирование начальных профессиональных навыков аранжировки, композиции и импровизации как базы для дальнейшего самостоятельного совершенствования в соответствии с требованиями профессиональной деятельности: операции со звуком, синтез тембров, манипуляции с музыкальными файлами и банками синтезаторов как основа для дальнейшего самосовершенствования; готовность к работе с образовательными ресурсами сети Интернет.

2. «Искусство аранжировки на цифровых синтезаторах» (72 часа) — программа второй ступени обучения для педагогов

с опытом работы в области электронного музыкального творчества. Программа предусматривает более детальную (углублённую) работу над аранжировкой, создание пользовательских стилей, тембров и др.

3. «Инновационные методы и технологии в современном музыкальном образовании. Музыкальный компьютер в классе клавишного синтезатора» (72 часа) — программа предусматривает освоение практических навыков работы в музыкально-компьютерных программах.

Целью реализации дополнительных профессиональных программ является приобретение слушателями знаний и компетенций в области освоения технических и художественно-исполнительских параметров ЭМИ, теории и практики исполнительства и аранжировки на ЭМИ, методики преподавания ЭМИ в УДОД, освоение навыков музыкально-компьютерной аранжировки. Необходимым условием эффективности профессиональной деятельности педагога-музыканта в высокотехнологичной информационной образовательной среде является формирование общекультурных компетенций и фундаментальных знаний, дающих возможность расширить узкопрофессиональные и ограниченные представления в области как современного музыкального искусства и музыкальной науки [1; 14; 16; 17], так и информационных технологий в музыке и музыкальной педагогике (см., например, работы [13; 15 и др.]).

Одним из главных условий организации курсов стало применение технических средств — компьютера и клавишных синтезаторов. Именно они открывают доступ к необходимой информации, совершенствуют процесс обучения, расширяют формы, возможности и технологии. Используются активные и интерактивные методы: дискуссии, обучающие и тематические семинары, работа в малых группах, мастер-классы. Применяются элементы дистанционного и электрон-

ного обучения. Особое внимание уделяется планированию самостоятельной работы слушателей: так, например, задания, дидактические материалы, алгоритмы выполнения практических работ были собраны в кейсы, а работы самих слушателей, а также информационные и методические материалы размещены на интернет-платформе «Трибуна педагога-музыканта».

Разработанные программы курсов реализуются через систему взаимосвязанных модулей, каждый из которых содержательно и методически связан с предыдущим, ориентирован на получение основных сведений и формирование определённых компетенций. Модули выстроены таким образом, что их структура способствует последовательному освоению учебного материала: мотивация — теория — практика — создание творческого продукта — презентация аттестационной работы.

Мотивационная составляющая является важным компонентом учебного модуля, в ней закладывается практическая значимость изучаемого материала.

Теоретические занятия предполагают проведение лекций, семинаров, мастер-классов.

Практические занятия включают освоение технических параметров и художественно-исполнительских возможностей клавишного синтезатора, наработку навыков практической аранжировки. Для обеспечения качества подготовки педагогов на практических занятиях группа делится на две отдельные подгруппы в зависимости от уровня подготовки слушателей в области владения средствами МКТ и ЭМИ. Такое разделение позволило обеспечить индивидуальный подход к каждому из них и эффективную работу над творческим проектом внутри отдельной группы. Теоретические и практические занятия позволяют оптимально раскрыть творческий потенциал слушателей курсов, сделать поставленную задачу лично значимой для них, повы-

сить их творческую активность, проиллюстрировать возможность сочетания индивидуальных и коллективных форм работы и др.

Этап создания творческого продукта включает работу над творческим проектом, создание аранжировки, редактирование, запись, сохранение, работу с внешними носителями. Презентация аттестационной работы проходит публично в форме круглого стола, на котором слушатель представляет свой проект и этапы работы над ним.

Модульный принцип построения содержания программ позволяет отслеживать результат освоения слушателем каждого раздела модуля, подводить итоги пройденного материала.

Резюмируя вышесказанное, необходимо подчеркнуть, что содержание дополнительных профессиональных программ выполняет в подготовке педагога-музыканта к профессиональной деятельности в ИОС следующие важные функции:

- адаптация к условиям изменяющегося мира;
- удовлетворение профессиональных потребностей (развивающая);
- обогащение творческого потенциала педагога (опережающая);
- освоение современных технологий и методов преподавания (технологическая);
- включённость в ИОС, активное использование её компонентов;
- учёт специфики деятельности педагога-музыканта системы ДОД (социально-коммуникативная);
- возможность расширения содержания программ.

Результатом реализации программ является освоение педагогами современных форм, методов, педагогических технологий, умение и готовность применять в профессиональной деятельности средства МКТ, возможности ЭМИ, а также профессиональное взаимодействие в ИОС.

Современные исследователи считают, что система повышения квалификации



должна строиться с учётом образовательных потребностей, квалификации и затруднений преподавателя в профессиональной деятельности. С этим связаны требования к повышению квалификации педагога дополнительного образования — проходить курсы не реже, чем один раз в три года, а также учёт прохождения курсов при аттестации.

Повышение квалификации мы рассматриваем как целенаправленный процесс обогащения и развития компетенций преподавателя в различных видах педагогической деятельности, ориен-

тированный на его профессиональное и личностное развитие. Традиционная система повышения квалификации построена на необходимости восполнения «дефицита»: отмечается, что её суть состоит в передаче слушателям курсов соответствующих знаний и навыков, необходимых для решения конкретных ситуаций в профессиональной деятельности. В этом случае учительский профессионализм растёт дискретным образом — от одного дефицита к другому, от курса повышения квалификации до следующего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиева И.Г., Горбунова И.Б., Мезенцева С.В. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1 (34). С. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.
2. Власенко С.В. Инновационные формы обучения в современной системе повышения квалификации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-formy-obucheniya-v-sovremennoy-sisteme-povysheniya-kvalifikatsii-pedagogov/viewer> (Дата обращения 22.07.2020).
3. Горбунова И.Б. Информационные и музыкально-компьютерные технологии в музыкальном образовании // Современное музыкальное образование — 2016: материалы XV Международной научно-практической конференции / Под общ. ред. И.Б. Горбуновой. Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2017. С. 44–51.
4. Горбунова И.Б. Музыкально-компьютерные технологии — новая образовательная творческая среда // Universum: Вестник Герценовского университета, 2007. № 1. С. 47–51.
5. Горбунова И.Б. Музыкальный синтезатор // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 111–129. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-129.
6. Горбунова И.Б., Плотников К.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в системе современного музыкального образования: опыт терминологического анализа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 3. С. 168–181. DOI: 10.33779/2587-341.2020.3.168-181.
7. Давлетова К.Б., Новикова Л.П. Цифровые синтезаторы как компонент ИОС при работе с одарёнными детьми в учреждении дополнительного образования детей // Дополнительное образование — векторы развития. СПб.: ГБНОУ «Академия талантов», 2018. Вып. № 2. С. 58–63.
8. Добрецова Н.В. Непрерывное образование как условие и средство личностно-профессионального развития педагогических кадров системы дополнительного образования детей // Сб. статей Всероссийской науч.-практич. конф. «Университетское образование современного педагога» / Под ред. И.В. Гладкой, С.А. Писаревой. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. С. 44–56.
9. Goncharova M.S., Gorbunova I.B. Mobile Technologies in the Process of Teaching Music Theory // Propositos y Representaciones. 2020. Vol. 8. No. S3, pp. e705.
10. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery // Int'l Conference Proceedings. Budapest, Hungary. 2018, pp. 23–28. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184023.
11. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities,

Arts, and Researches // Opcion. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.

12. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. International Conference Proceedings. Paris, France. 2018, pp. 144–149. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.

13. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia // International Journal of Advanced Science and Technology. 2020. V. 29. No. 6s, pp. 600–615.

14. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format // Opcion. 2019. V. 35. No. S22, pp. 392–409.

15. Gorbunova I.B., Davletova K.B. Information Educational Environment as a Resource for Advancing a Teacher-Musicians Skills in the Additional Children Education System // Revista Conrado. 2020. V. 16. No. 74, pp. 38–44.

16. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Leonhard Euler's Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.

17. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

Об авторе:

Давлетова Клара Борисовна, аспирант кафедры теории и истории культуры, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0001-7349-2585, klarad@list.ru

REFERENCES

1. Alieva I.G., Gorbunova I.B., Mezentseva S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii kak instrument translyatsii i sokhraneniya muzykal'nogo fol'klora (na primere Dal'nego Vostoka Rossii) [Musical Computer Technologies as an Instrument of Transmission and Preservation of Musical Folklore (by the Example of the Russian Far East)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, 2019. No. 1 (34), pp. 140–149. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.140-149.

2. Vlasenko S.V. *Innovatsionnye formy obucheniya v sovremennoy sisteme povysheniya kvalifikatsii* [Innovative Forms of Education in the Contemporary System of Professional Development]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/innovatsionnye-formy-obucheniya-v-sovremennoy-sisteme-povysheniya-kvalifikatsii-pedagogov/viewer> (Accessed: 07.22.2020).

3. Gorbunova I.B. Informatsionnye i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii [Information and Musical Computer Technologies in Music Education]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2016: materialy XV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Modern Music Education — 2016: Materials of the 15th International Scholarly-Practical Conference]. Edited by I.B. Gorbunova. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 2017, pp. 44–51.

4. Gorbunova I.B. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii — novaya obrazovatel'naya tvorcheskaya sreda [Musical Computer Technologies — a New Educational Creative Environment]. *Universum: Bulletin of Herzen University*. 2007. No. 1, pp. 47–51.

5. Gorbunova I.B. Muzykal'nyy sintezator [Musical Synthesizer]. *ICONI*. 2019. No. 4, pp. 111–129. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.111-129.

6. Gorbunova I.B., Plotnikov K.Yu. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya: opyt terminologicheskogo analiza [Musical and Computer Technologies in the System of Modern Music Education: the Experience of Terminological Analysis]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 3, pp. 168–181. DOI: 10.33779/2587-341.2020.3.168-181.

7. Davletova K.B., Novikova L.P. Tsfirovye sintezatory kak komponent IOS pri rabote s odarennymi det'mi v uchrezhdenii dopolnitel'nogo obrazovaniya detey [Digital Synthesizers



as a Component of ITS when Working with Gifted Children in an Institution of Supplementary Education for Children]. *Dopolnitel'noe obrazovanie — vektory razvitiya* [Supplementary Education — Vectors of Development]. St. Petersburg: State Budgetary Non-Standard Educational Institution “Academy of Talents”, 2018. Issue No. 2, pp. 58–63.

8. Dobretsova N.V. Nepreryvnoe obrazovanie kak uslovie i sredstvo lichnostno-professional'nogo razvitiya pedagogicheskikh kadrov sistemy dopolnitel'nogo obrazovaniya detey [Continuous Education as a Condition and Means of Personal and Professional Development of Pedagogical Personnel in the System of Supplementary Education for Children]. *Sbornik statey Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii “Universitetskoe obrazovanie sovremennogo pedagoga”* [Compilation of Articles of the Russian Scholarly-Practical Conference “The University Education of a Modern Teacher”]. Ed. I.V. Smooth, S.A. Pisareva. St. Petersburg: Publishing House of the Herzen State Pedagogical University of Russia, 2016, pp. 44–56.

9. Goncharova M.S., Gorbunova I.B. Mobile Technologies in the Process of Teaching Music Theory. *Propositos y Representaciones*. 2020. Vol. 8. No. S3, pp. e705.

10. Gorbunova I.B. Electronic Musical Instruments: To the Problem of Formation of Performance Mastery. *Int'l Conference Proceedings*. Budapest, Hungary. 2018, pp. 23–28. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184023.

11. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. V. 35. No. S24, pp. 360–375.

12. Gorbunova I.B. New Tool for a Musician. ICASET-18, ASBES-18, EEHIS-18. *International Conference Proceedings*. Paris, France. 2018, pp. 144–149. DOI: 10.17758/URUAE2.AE06184024.

13. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. V. 29. No. 6s, pp. 600–615.

14. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. V. 35. No. S22, pp. 392–409.

15. Gorbunova I.B., Davletova K.B. Information Educational Environment as a Resource for Advancing a Teacher-Musicians Skills in the Additional Children Education System. *Revista Conrado*. 2020. V. 16. No. 74, pp. 38–44.

16. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. Leonhard Euler’s Theory of Music: Its Present-Day Significance and Influence on Certain Fields of Musical Thought. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 104–111. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.104-111.

17. Gorbunova I.B., Zalivadny M.S. The Integrative Model for the Semantic Space of Music: Perspectives of Unifying Musicology and Musical Education. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4 (33), pp. 55–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.055-064.

About the author:

Clara B. Davletova, Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),

ORCID: 0000-0001-7349-2585, klarad@list.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.01
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.120-134

С.А. МОРОЗОВ

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-5727-828X
msstudio@list.ru*

SERGEY A. MOROZOV

*Herzen State Pedagogical University of Russia
Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5727-828X
msstudio@list.ru*

«Музыкальная информатика». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению

Ниже публикуется Программа дисциплины «Музыкальная информатика», посвящённая теории и методике обучения студентов-музыкантов с глубокими нарушениями зрения. Представлены методические и содержательные компоненты обучения дисциплине в федеральном казённом профессиональном образовательном учреждении «Курский музыкальный колледж-интернат слепых» Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации.

Автор статьи описывает специальные условия для реализации адаптированной программы дисциплины «Музыкальная информатика», тематический план дисциплины, методические рекомендации преподавателям, осуществляющим образовательный процесс в стенах колледжа, программно-аппаратное, учебно-методическое и информационное обеспечение для реализации образовательного процесса в специализированных учреждениях, деятельность которых направлена на образование, воспитание, реабилитацию и социальную адаптацию инвалидов по зрению.

Ключевые слова:

авторская программа С.А. Морозова, инвалиды по зрению, музыкальная информатика, музыкальное образование.

“Musical Informatics”. Program of the Discipline for Visually Impaired Students

Thereunder is a publication the program of the discipline of “Musical Informatics” devoted to the theory and methodology of teaching student musicians with strong visual impairments. The methodological and content-rich components of study of this discipline in the federal state-run professional educational institution “Kursk Music Residential College for the Blind” of the Ministry of Labor and Social Protection of the Russian Federation are presented.

The author of the article describes the special conditions for realizing the adapted program of the discipline of “Musical Informatics,” the thematic plan of the discipline, the methodological recommendations for teachers who implement the educational process within the walls of the college, the hardware-software, educational methodological and informational support for the realization of the educational process in specialized institutions the activities of which are directed at education, upbringing, rehabilitation and social adaptation of visually impaired invalids.

Keywords:

Sergey Morozov’s authorial program, the visually impaired, musical informatics, music education.



Для цитирования/For citation:

Морозов С.А. «Музыкальная информатика». Программа дисциплины для студентов — инвалидов по зрению // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 120–134.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.120-134.

Программа дисциплины «Музыкальная информатика» является частью основной профессиональной образовательной программы по специальности 53.02.03 — Инструментальное исполнительство (по видам инструментов): фортепиано, оркестровые духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра. Рабочая программа сформирована в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования (ФГОС СПО), предназначена для реализации в федеральном казённом профессиональном образовательном учреждении «Курский музыкальный колледж-интернат слепых» Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации.

Занятия по курсу имеют теоретический и практический характер.

Цель и задачи дисциплины «Музыкальная информатика»

Музыкальная информатика в комплексе с другими дисциплинами способствует профессиональной реабилитации молодых людей с патологией зрительного анализатора, повышению их социального статуса и в дальнейшем — интеграции с обществом.

Количество часов, необходимых для освоения дисциплины по специальностям:

– инструментальное исполнительство (оркестровые духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра): максимальная учебная нагрузка обучающегося — 105 часов; обязательная аудиторная нагрузка — 70 часов; самостоятельная работа — 35 часов.

– Инструментальное исполнительство (фортепиано): максимальная учебная нагрузка обучающегося — 114 часов; обязательная аудиторная нагрузка — 76 часов; самостоятельная работа — 38 часов.

Результатом освоения дисциплины «Музыкальная информатика» является воспитание профессиональных навыков в области музыкально-компьютерных технологий (МКТ) [8–10], необходимых для успешной самостоятельной профессиональной деятельности в качестве артиста, преподавателя, концертмейстера. Результаты освоения дисциплины выражены в виде общих и профессиональных компетенций.

Артист, преподаватель, концертмейстер должны обладать общими компетенциями (ОК), включающими в себя ряд способностей.

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

ОК 3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.



- ОК 5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.
- ОК 6. Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
- ОК 7. Ставить цели, мотивировать деятельность подчинённых, организовывать и контролировать их работу с принятием на себя ответственности за результат выполнения заданий.
- ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.
- ОК 9. Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.

Артист, преподаватель, концертмейстер должны обладать профессиональными компетенциями (ПК), соответствующими основным видам профессиональной — исполнительской и педагогической — деятельности (см. Табл. 1).

Цель курса: создать предпосылки расширения адаптационных возможностей музыканта-инвалида по зрению с помощью современных цифровых техноло-

гий и МКТ, более полного использования творческих возможностей.

Задачи курса: знакомство с цифровыми звуковыми технологиями и их освоение, МКТ, работа с оцифрованным и синтезированным звуком, музыкальным материалом в формате MIDI.

Программа рассчитана на работу со студентами, прошедшими курс информатики в средней школе или среднем специальном учебном заведении (ссузе): в Курском музыкальном колледже-интернате слепых предусмотрено преподавание дисциплины «Математика и информатика», предшествующей курсу «Музыкальная информатика».

Требования к уровню освоения содержания дисциплины

В результате изучения дисциплины обучающийся должен

знать:

- способы использования компьютерной техники в сфере профессиональной деятельности;
- компьютерные программы для записи нотного текста;
- основы MIDI-технологий;

уметь:

- делать компьютерный набор нотного текста в современных программах;
- использовать программы цифровой обработки звука;

Таблица 1.

Исполнительская деятельность	
ПК 1.5	Применять в исполнительской деятельности технические средства звукозаписи, вести репетиционную работу и запись в условиях студии.
ПК 1.8.	Создавать концертно-тематические программы с учётом специфики восприятия слушателей различных возрастных групп.
Педагогическая деятельность	
ПК 2.5.	Применять классические и современные методы преподавания, анализировать особенности отечественных и мировых инструментальных школ

– ориентироваться в частой смене компьютерных программ.

Дисциплина «Музыкальная информатика» в контексте общепрофессионального блока имеет как теоретическую, так и практическую направленность и выражается в двух основных формах работы, прослеживаемых как в аудиторной, так и в самостоятельной деятельности: освоение теоретических знаний; выполнение практических заданий. Все формы и методы контроля изучения дисциплины направлены на подтверждение успешного и планомерного формирования общих и профессиональных компетенций в процессе работы.

Могут быть использованы следующие внутриурочные и семестровые формы

контроля: устный опрос по теоретическому материалу небольшого объема, опрос по теоретическому материалу по нескольким разделам курса, различные формы проверочных заданий для самоконтроля; контрольный урок; зачёт в форме устного ответа.

Содержание дисциплины «Музыкальная информатика» и требования к формам и содержанию текущего, промежуточного и итогового контроля

Рабочая программа дисциплины «Музыкальная информатика» адаптирована к возможностям её освоения незрячими и слабовидящими студентами.

Таблица 2.

Тематический план учебной дисциплины «Музыкальная информатика» для специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (оркестровые духовые и ударные инструменты, инструменты народного оркестра, фортепиано)

№	Наименование тем	Максимальная нагрузка	Обязательное количество часов	Самостоятельная работа
<i>VIII семестр</i>				
	Введение. Возможности мультимедиа.			
I.	Электромusикальные инструменты и музыкальные компьютеры.	3	2	1
I.1	Первые электронные инструменты и их создатели. Электроакустическая музыка.	3	2	1
I.2	Первые коммерческие синтезаторы и их развитие.	3	2	1
I.3	Новый взгляд на понятие «музыка XX века».	3	2	1
	II. Программы речевого сопровождения (скринридеры).			
II.1	Виды программ речевого сопровождения, общие свойства.	3	2	1
II.2	Программа <i>Jaws for Windows</i> .	3	2	1



Таблица 2.
Продолжение

№	Наименование тем	Максимальная нагрузка	Обязательное количество часов	Самостоятельная работа
II.3	Работа с текстовым редактором <i>Microsoft Word</i> при поддержке <i>Jaws for Windows</i> .	3	2	1
III. Основы акустики и теории тембра. Аналоговый и цифровой звук.				
III.1	Физические параметры звука.	6	4	2
III.2	Звук в пространстве. Звуковые эффекты.	6	4	2
III.3	Способы записи и воспроизведения звука.	6	4	2
III.4	Оснащение современной звуковой студии. Характеристики инструментария.	3	2	1
	Контрольный урок	3	2	1
IV. Синтезированный звук.				
IV.1	Оцифровка звука. Сэмплирование.	6	4	2
IV.2	Способы синтеза звука.	6	4	2
IV.3	Синтезаторы, звуковые блоки, звуковые карты.	6	4	2
IV.4	Цифровые звуковые форматы.	3	2	1
V. MIDI.				
V.1	Понятие MIDI. Коммутация MIDI-устройств.	6	4	2
V.2	Кодировка MIDI. MIDI-события и сообщения.	9	6	3
V.3	Принцип работы секвенсора. MIDI-файл.	6	4	2
V.4	Совместимость и стандарты MIDI.	3	2	1
VI. Звуковые и музыкальные компьютерные программы.				
VI.1	Обзор программ.	4,5	3	1,5
VI.2	Проигрыватели.	0,5	1	0,5
VI.3	MIDI-секвенсоры.	6	4	2
VI.4	Аудиоредакторы.	3	2	1

Таблица 2.
Окончание

№	Наименование тем	Максимальная нагрузка	Обязательное количество часов	Самостоятельная работа
VI.5	Программы преобразования формата файла.	3	2	1
VI.6	Мультитрекеры.	3	2	1
	Зачёт	3	2	1
	Всего по курсу:	114	76	38

Содержание дисциплины «Музыкальная информатика»

Введение. Возможности мультимедиа

Мультимедийные возможности компьютера. Требования к ресурсам компьютера. Компьютер как музыкальная станция.

Студент должен:

– *иметь представление* о современных мультимедийных возможностях компьютера.

Раздел I.

Электромusикальные инструменты и музыкальные компьютеры

Тема 1. Первые электронные инструменты и их создатели. Электроакустическая музыка

Электронный камертон К. Пэйджа; телармониум Т. Кахилла; шестерни и колёса И. Ефремова; орган Л. Хаммонда. Электронная революция Т. Эдисона и Ли де Фореста. Изобретения Л. Термена, Мартено. Евг. Шалпо: рисованный звук; Е. Мурзин — АНС; экводин А. Володина. RCA Г. Олсона и Г. Белара.

Студент должен:

– *иметь представление* об истории развития электромusикальных инструментов, принципах их работы;

– *знать* основные этапы развития.

Тема 2. Первые коммерческие синтезаторы и их развитие

Аналоговые синтезаторы: Aimert, Moog, Oberheim. Цифровые синтезаторы: Yamaha, Korg, Roland и т. д. FM-синтез Д. Чоунинга (Yamaha DX7). Семплеры: Д. Эпплтон и Synclavier.

Студент должен:

– *иметь представление* о принципах работы и различиях между аналоговыми и цифровыми синтезаторами; принципах FM-синтеза и семплирования.

Тема 3. Новый взгляд на понятие «музыка XX века»

От итальянских футуристов к конкретной музыке П. Шеффера. Кёльнская студия; электроакустическая музыка европейских стран и Америки; развитие жанра в России; творчество современных композиторов (использование и озвучивание оркестровых партитур и создание собственно электронных сочинений). Эстрадная музыка (фонограмма и «живое» исполнение). Телевидение, радио, кино и театр («фоновая» музыка, новые подходы к радиодраме, музыка и реклама).

Студент должен:

– *иметь представление* о развитии «авангардных» направлений нетрадиционной музыки; о месте и возможностях электроакустической музыки; о проблемах и тенденциях электроакустического искусства в современном мире.

Раздел II. Программы речевого сопровождения (скринридеры)

Тема 1. Виды программ речевого сопровождения, общие свойства

Специализированные и универсальные скринридеры. Окна, виды окон, зоны, маркеры. Режимы: «общий» и «для чтения».

Студент должен:

– иметь представление о видах программ речевого сопровождения, инструментарию универсальных программ, режимах работы программ речевого сопровождения.

Тема 2. Программа *Jaws for Windows*

Назначение и загрузка программы. Конфигурация. Управление программой *Jaws For Windows*: минимизация, активирование рабочего стола, работа с окнами; выделение объектов и стандартные операции. Режим чтения (джоуз курсор); имитация мыши. Применимость программы, представление о скрипт-функциях.

Студент должен:

– иметь представление о возможностях программы *Jaws for Windows*, её конфигурирования;

– уметь с помощью программы *Jaws for Windows* работать в среде *Windows* на уровне обычного пользователя: запускать и завершать работу *Windows*-приложений; загружать и закрывать файлы, перемещаться в окне и между окнами; выделять объекты и осуществлять с ними стандартные операции; отвечать на запросы системы; входить в меню программ, окон, контекстные; выбирать и осуществлять действия пунктов меню; пользоваться джоуз-курсором.

Тема 3. Работа с текстовым редактором *Microsoft Word* при поддержке *Jaws for Windows*.

Чтение и создание текстов в приложении *Microsoft Word*. Продолжение из-

учения алфавитно-цифрового блока клавиатуры. Редактирование, стандартные текстовые операции при поддержке *Jaws for Windows*.

Студент должен:

– знать структуру программы;
– уметь читать и создавать текстовые файлы в текстовом редакторе *Microsoft Word* при поддержке программы *Jaws for Windows*.

Раздел III.

Основы акустики и теории тембра. Аналоговый и цифровой звук

Тема 1. Физические параметры звука

Звук как колебания частиц среды. Периодические (музыкальные) и аperiodические (шум) колебания. Амплитуда, частота, фаза звуковых колебаний. Три главных способа модуляции звуковых колебаний. Гармонические колебания. Период, длина волны. Измерение силы звука (громкости). Тембр: гармоники (обертоны), форманта, спектр звукового сигнала. Стадии звука: атака, спад, поддержка, затухание.

Студент должен:

– знать, какие виды звуковых колебаний существуют в природе; чем определяются и измеряются громкость, высота звука; как органами слуха воспринимается направление на источник звука; как можно представить сложные (негармонические) колебания; какие параметры звука определяют тембр; из каких стадий складывается звучание музыкального инструмента.

Тема 2. Звук в пространстве. Звуковые эффекты

Отражение и поглощение звука в помещении. Изменение частотной характеристики спектра при поглощении звука. Реверберация и её основные характеристики. Происхождение и физическая суть звуковых эффектов: реверберация, корус; амплитудная, частотная и



фазовая модуляции; плэйт, флейнджер, пэннер и другие варианты модуляций звука. Distortion и overdrive.

Студент должен:

– *иметь представление* о поведении звука в открытом пространстве и в помещении, свойствах отражённого звука и применимости реверберации; о физической сути и влиянии на звучание амплитудной, частотной и фазовой модуляции; о происхождении и сути прочих звуковых эффектов.

Тема 3. Способы записи и воспроизведения звука

Аналоговые способы: изобретение Томаса Эдисона; грамзапись, магнитофонная запись, звуковая дорожка в кино. Революция: цифровая запись. Сущность цифрового представления звука. Качество, репродуктивность, цена.

Студент должен:

– *иметь представление* об истории развития звукозаписи, способах и сути аналоговой записи звука; о принципах цифровой записи; о современных проблемах цифровой звукозаписи.

Тема 4. Оснащение современной звуковой студии. Характеристики инстументария

Основной состав студии звукозаписи: микрофоны, синтезаторы, микшерский пульт, звуковые процессоры, магнитофон (аналоговый или цифровой), усилитель звуковых частот, аудиомониторы. Главные характеристики оснащения студии: частотные характеристики, стандарт амплитуды сигнала, соотношение сигнал-шум и т. д. Роль и возможности компьютера в звуковой студии.

Студент должен:

– *иметь представление* о современной студии звукозаписи, её компонентах, их назначении; возможностях замены аппаратных средств компьютером;

– *знать* основные термины и стандарты.

Раздел IV. Синтезированный звук

Тема 1. Оцифровка звука. Сэмплирование

Процесс сэмплирования: выборка, АЦП. Точность цифрового представления звука: разрешение и разрядность. Влияние на качество. Наложение, паразитный сигнал. Стандарт RBA. Кодировка. Борьба за экономию памяти: формат MP3. Сэмплирование для создания “patch” («пэтч»): петля, мультисемплирование, лееры, «инструмент».

Студент должен:

– *иметь представление* о процессе оцифровки звука; создании “patch”; о влиянии главных параметров на качество оцифрованного звука, на искажения; о компактных аудиоформатах;

– *знать*, что такое разрешение и разрядность; стандарт Red Book Audio.

Тема 2. Способы синтеза звука

Генераторные (PCM) синтезаторы: методы суммирования, вычитания; FM-модуляция. Сэмплеры. Звуковые форматы .sf2. Гибридные методы. Метод физического моделирования. Виртуальные синтезаторы.

Студент должен:

– *иметь представление* об основных способах синтеза звука, их принципах, достоинствах и недостатках.

Тема 3. Синтезаторы, звуковые блоки, звуковые карты

Виды цифровых синтезаторов, их возможности. Звуковые блоки. Виды звуковых карт, принципиальное устройство универсальной звуковой карты. Работа с синтезатором: органы управления; стили и инструменты; возможности автоаккомпанемента; темп, транспозиция, подстройка; макрозаготовки (registration memory); потрековая запись; настройка MIDI и других функций; эффекты (DSP).

Студент должен:



– *иметь представление* о видах синтезаторов, их возможностях; о звуковых блоках; об устройстве звуковых карт; о настройках синтезатора, потрековой записи и коррекции;

– *уметь* выбирать стили и инструменты, включать автоаккомпанемент и использовать его возможности; изменять темп.

Тема 4. Цифровые звуковые форматы

Наиболее распространённые форматы для записи на жёсткий диск (.wav и др.), компакт диск (.cda). Сжатие аудиофайлов: MPEG. Переформатирование.

Студент должен:

– *иметь представление* о существующих форматах звуковых файлов, сфере их применения; возможностях преобразования из одного формата в другой.

Раздел V.

MIDI — цифровой интерфейс музыкальных инструментов

Тема 1. Понятие MIDI. Коммутация MIDI-устройств

Предпосылки появления MIDI. Леринг и другие возможности MIDI. MIDI-разъёмы: вход, выход, сквозной. Соединение MIDI-устройств.

Студент должен:

– *иметь представление* о концепции MIDI, его возможностях;

– *знать*, как подключаются MIDI-устройства друг к другу.

Тема 2. Кодировка MIDI. MIDI-события и сообщения.

Нумерация октав и клавиш. Нумерация органов управления синтезатора. MIDI-события, событие типа Note On (нажатие клавиши), Note Off (снятие), их параметры. Главные контроллеры и их параметры. Передача MIDI-сообщения. Мультитрековые сообщения: необходимость канализации. MIDI-каналы.

Студент должен:

– *знать* кодировку октав и клавиш, главных контроллеров: громкости, панорамы, педали, джойстика (колёс); диапазоны значений параметров; для чего нужны каналы, их наибольшее количество на один порт (разъём).

Тема 3. Принцип работы секвенсора. MIDI-файл

Секвенсор: счётчик времени и запись MIDI-сообщений в оперативную память. Сохранение на долговременном запоминающем устройстве в виде файла. Форматы MIDI-файлов. Воспроизведение MIDI-файла.

Студент должен:

– *иметь представление* о принципе работы секвенсора; о форматах MIDI-файлов.

Тема 4. Совместимость и стандарты MIDI

Проигрывание MIDI-файла на различных секвенсорах, необходимость совместимости. Понятие «фонт» для звукового набора. Основной стандарт GM: распределение инструментов по группам, их кодировка. Расширенные стандарты: GS и XG. Банки. Особенности назначения набора ударных инструментов.

Студент должен:

– *иметь представление* о стандартизированных звуковых (инструментальных) наборах, порядке расположения групп инструментов; особенностях расширенных наборов (GS, XG); выборе банка; порядке выбора набора ударных.

Раздел VI.

Звуковые и музыкальные компьютерные программы

Тема 1. Обзор программ

Виды компьютерных программ-приложений для работы со звуком и музыкой: проигрыватели, программы нотного редактирования и вёрстки, секвенсоры, аудиоредакторы, виртуальные синтезаторы, мультитрекеры и др.

Студент должен:

– *иметь представление* о современных компьютерных программах работы со звуком и музыкой, их назначении, особенностях.

Тема 2. Проигрыватели

Виды проигрывателей, их сервис. Проигрыватель *Winamp*, его органы управления, работа с проигрывателем при прослушивании файлов разных форматов.

Студент должен:

– *иметь представление* о программах-проигрывателях;
– *уметь* работать с проигрывателем *Winamp*.

Тема 3. MIDI-секвенсоры

Краткий обзор основных разработок MIDI-секвенсоров. Основная база: идеологии DirectX и ASIO. Основные представления: счётчик (тик), размер, темп. Метроном и офтакт. Дорожки (треки), назначения для треков: канал, порт, банк, пэтч. Запись, воспроизведение. Возможности редактирования: квантизация, вырезка, копирование, вставка, удаление. Динамика, контроллеры.

Студент должен:

– *иметь представление* о разработках ведущих фирм-производителей секвенсорных программ; главных понятиях секвенсора; назначении основных параметров; возможностях редактирования записи; использовании контроллеров.

Тема 4. Аудиоредакторы

Назначение и возможности на примере популярного аудиоредактора *SoundForge*. Вид главного окна, дочернего. Выбор, метки, регион. Виды операций со звуком с помощью встроенных команд: нормализация, изменение высоты, длительности звучания (темпа) и т. д. Встроенный инструментарий: генераторы, инструмент настройки и т. д.

Программы-вставки: Plug In, их возможности (наложение эффектов, автоподстройка высоты звучания *autotune*

и т. д.). Запись аудиофайлов с помощью программы *SoundForge*.

Студент должен:

– *иметь представление* о современных аудиоредакторах, их возможностях;
– *уметь* в рамках программы речевой поддержки производить несложные операции со звуковым файлом.

Тема 5. Программы преобразования формата файла

Чем вызвана необходимость изменения формата файла? Форматы, получившие наибольшее распространение. Программы преобразования формата на примере *Awave*; возможности *SoundForge*; программы MP3. *Vienna*: создание инструментального банка.

Студент должен:

– *иметь представление* о наиболее популярных стандартах звуковых файлов и возможностях их перевода в другой формат; о работе с программами по созданию инструментальных банков.

Тема 6. Мультитрекеры

Общие сведения о программах многотрековой записи и сведения. Мультитрекер *Samplitude*. Запись дорожки. Синхронизация дорожек. Стандартные операции над выбранными объектами. Обработка звука в реальном масштабе времени. Баланс громкости между дорожками, панорама. Сохранение сведённой фонограммы.

Студент должен:

– *иметь представление* о назначении программ многотрековой записи; принципах работы с ними; сведении фонограммы; наложении эффектов; сохранении фонограммы в определённом формате.

Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины «Музыкальная информатика»

В перечень учебно-методических документов, обеспечивающих освоение

курса, входят: рабочая программа по дисциплине «Музыкальная информатика»; календарно-тематический план; опорные конспекты по дисциплине «Музыкальная информатика» (плоскопечатный шрифт и электронный вариант); тестовые задания (плоскопечатный шрифт и электронный вариант).

Методические рекомендации преподавателям

Для полноценного изложения теоретического материала преподаватель дисциплины «Музыкальная информатика» должен владеть самыми современными компьютерными технологиями — как общими, так и в области музыки, для чего необходимо постоянно повышать уровень самообразования с помощью специализированной литературы и активно пользуясь интернет-ресурсами.

Специфика работы в учебном заведении со студентами с ограниченными возможностями по зрению подразумевает знание компьютерных программ экранного доступа, таких как *Jaws for Windows* и др.

Аудиторная работа должна быть сбалансированной: для усвоения достаточно сложного материала, где музыкальные навыки тесно связаны со знанием физики звука, схемотехники компьютера и музыкального оборудования в целом, теоретический материал и практические занятия должны быть тесно связаны между собой.

Обеспечение специальных условий для реализации адаптированной программы учебной дисциплины «Музыкальная информатика»

Цель: обеспечить достижение обучающимися инвалидами результатов, установленных Федеральными государственными образовательными стандартами СПО.

Ожидаемые результаты:

– освоение образовательной программы;

– формирование индивидуальных образовательных траекторий для обучающихся инвалидов;

– повышение качества СПО инвалидов;

– повышение уровня доступности СПО для инвалидов.

На основании требований к организации образовательного процесса для обучения инвалидов и лиц с ОВЗ, в том числе оснащённости образовательного процесса, изложенных в письме Департамента подготовки рабочих кадров и ДПО Министерства образования и науки РФ от 18.03.2014 г. № 06-281, Методических рекомендаций по разработке и реализации адаптированных образовательных программ СПО от 20.04.2015 г. № 06-442, в Курском музыкальном колледже-интернате слепых предусмотрены следующие специальные условия образовательной деятельности инвалидов:

– учебные кабинеты и аудитории оборудованы офисной мебелью, оснащены музыкальными инструментами, персональными компьютерами, электронными лупами, доступны для самоподготовки обучающихся в свободное от занятий время. Уровни искусственного освещения и теплового режима доведены до гигиенического норматива. В колледже созданы условия безбарьерной среды в соответствии с требованиями СЭС и ГПС;

– информационное обеспечение предусматривает специфические особенности восприятия и усвоения учебного материала незрячими и слабовидящими обучающимися: печатные и электронные образовательные ресурсы в формах, адаптированных к ограничениям их здоровья, в том числе в печатной форме с увеличенным шрифтом, в формах электронного документа, аудиофайла, в печатной форме на языке Брайля;

– учебно-методические материалы размещаются в сети Интернет на сайте колледжа, имеются в фонотеке и библиотеке. Каждый обучающийся в течение всего периода обучения обеспечен ин-

дивидуальным доступом к электронной информационно-образовательной среде с использованием специальных технических и программных средств обучения. Широко используются видеувеличители, программы не визуального доступа к информации, синтезаторов речи, компьютерные тифлотехнологии с программным обеспечением, адаптированные для лиц с патологией органов зрения;

– формы и методы контроля и оценки результатов обучения адаптированы для обучающихся инвалидов с учётом их индивидуальных психофизических особенностей и возможностей. При проведении письменных форм контроля разрешаются альтернативные записи шрифтом Брайля, крупным шрифтом, электронная запись на компьютере. При необходимости предоставляется дополнительное время для подготовки ответа. Контрольные задания дифференцированы по уровню трудности и доступности обучающимся при условии выполнения требований ФГОС СПО и учебной программы. Устные и письменные ответы оцениваются преподавателем по пятибалльной системе на основе известных обучающимся критериев. Контроль и оценка результатов обучения проводятся с применением контрольных методов и соблюдением условий для создания комфортной доброжелательной психологической обстановки для обучающихся. Текущий контроль успеваемости проводится на каждом уроке, в целях получения информации о правильности выполнения обучаемым требуемых действий в процессе учебной деятельности. Он позволяет своевременно выявлять затруднения и отставания в усвоении программы и вносить необходимые коррективы. Промежуточная аттестация обучающихся осуществляется в форме зачёта, академического концерта, экзамена. По завершении изучения учебного материала используется рубежный контроль с целью оценивания уровня освоения адаптированной программы.

Для записи незрячими студентами применяются тифлоприборы, используется специальная бумага для нанесения рельефно-точечного шрифта Л. Брайля. Разрешается пользование специальными звукозаписывающими устройствами: диктофонами, ноутбуками, телефонами. Для записи слабовидящими студентами используются ручные и электронные лупы.

Чтение незрячими осуществляется по специальным брайлевским книгам, слабовидящие используют укрупнённые словесные тексты. Для слабовидящих важна поддержка освещения в аудитории на уровне не менее 300 люксов.

На занятиях, по необходимости, педагог выполняет функции ассистента, оказывая необходимую помощь обучающимся. Каждая форма работы по дисциплине «Музыкальная информатика», по сравнению с преподаванием её зрячим обучающимся, в условиях соблюдения специфики образовательного процесса имеет свою транскрипцию.

При проведении всех видов письменных работ очевидна необходимость увеличения учебного времени вследствие сложностей письма по системе Брайля.

Специфика анализа преподавателем письменных работ студентов заключается в необходимости начитывания студентами своих работ преподавателю или привлечения студентов для проверки работ друг у друга.

Программа «Музыкальная информатика» разработана автором статьи. Она опирается на многолетнюю педагогическую практику преподавания студентам — инвалидам по зрению, обучающимся в Курском музыкальном колледже-интернате слепых, и опыт преподавания сотрудников учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, разрабатывающих программы для реализации инклюзивного музыкального образования и необходимое методи-

ческое и программно-технологическое сопровождение данного процесса [3; 4; 5], задел для которого был создан при подготовке методических материалов, затрагивающих рассматриваемую область знаний и ряд научно-исследовательских работ (см., например, работы [6; 7; 11]). Так, один из сотрудников УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» Алексей Михайлович Воронов — звукорежиссёр, преподаватель МКТ и музыкальной звукорежиссуры для людей с глубокими нарушениями зрения, имеет основательную практику реализации данного образовательного направления [1; 13]. Интересный опыт обучения музыкальным дисциплинам имеет Анастасия Александровна Говорова [12] — аспирант УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии», она работает в школе с учащимися — инвалидами по зрению. На базе УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» преподают музыкальную информатику, музыкальную звукорежиссуру и компьютерную аранжиров-

ку студентам с глубокими нарушениями зрения, проводят курсы повышения квалификации и профессиональной переподготовки для преподавателей из различных образовательных учреждений России.

Многолетний опыт преподавания и разработки сотрудников УМЛ «Музыкально-компьютерные технологии» и Курского музыкального колледжа-интерната слепых позволили сформировать и практику ведения профессиональной деятельности в направлении обучения МКТ, а также их использования в системе современного инклюзивного музыкального образования. Это позволило подвести первые итоги, наметить пути дальнейшего развития данного образовательного направления и разработать ключевые позиции области методологии научной работы на тему «Исследование роли МКТ в обучении студентов с глубокими нарушениями зрения в условиях специального и инклюзивного музыкального образования».

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронов А.М., Горбунова И.Б. Методика обучения информационным технологиям людей с нарушением зрения // Общество: социология, психология, педагогика. 2015. № 5. С. 15–19.
2. Горбунова И.Б. Акустические знания музыканта в современном медиаобразовательном пространстве: истоки проблемы и перспективы развития // Инновационные технологии в медиаобразовании. Сборник научных статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, 2014. С. 21–24.
3. Горбунова И.Б. Информационные и музыкально-компьютерные технологии в музыкальном образовании // Современное музыкальное образование — 2016: материалы XV Международной научно-практической конференции. Под общ. ред. И.Б. Горбуновой. СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова / . 2017. С. 44–51.
4. Горбунова И.Б. Методические аспекты толкования функционально-логических закономерностей музыки и музыкально-компьютерные технологии: системы музыкальной нотации // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 10. С. 69–77.
5. Горбунова И.Б. Музыкальный компьютер // ИКОНИ. 2020. № 2. С. 60–78. DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.060-078.
6. Горбунова И.Б. О Юрии Николаевиче Рагсе // Измерение музыки. Памяти Юрия Николаевича Рагса (1926–2012): сборник научных статей. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2015. С. 15–20.
7. Горбунова И.Б., Чибирёв С.В. Музыкально-компьютерные технологии и проблема



моделирования процесса музыкального творчества // Региональная информатика «РИ-2014». Материалы XIV Санкт-Петербургской международной конференции. СПб., 2014. С. 293–294.

8. Gorbunova I.B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S24, pp. 360–375.

9. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. Vol. 29. No. 6 Special Issue, pp. 600–615.

10. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.

11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings*. Springer. 2018, pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6_29.

12. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. In Prof. Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr. M. Plaisent (Ed.). *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS-18)*. Budapest, Hungary. *Int'l Conference Proceedings*, pp. 15–19, Oct. 2018. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.

Об авторе:

Морозов Сергей Александрович, аспирант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),

ORCID: 0000-0001-5727-828X, msstudio@list.ru

REFERENCES

1. Voronov A.M., Gorbunova I.B. Metodika obucheniya informatsionnym tekhnologiyam lyudey s narusheniem zreniya [Methods of Teaching Informational Technologies for People with Visual Impairment]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2015. No. 5, pp. 15–19.

2. Gorbunova I.B. Akusticheskie znaniya muzykanta v sovremennom mediaobrazovatel'nom prostranstve: istoki problemy i perspektivy razvitiya [Acoustic Knowledge of the Musician in the Modern Media Educational Space: the Origins of the Problem and Prospects for Development]. *Innovatsionnye tekhnologii v mediaobrazovanii. Sbornik nauchnykh statey po materialam II Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Innovative Technologies in Media Education. Compilation of Scholarly Articles Based on the Materials of the 2nd Russian Scholarly-Practical Conference]. St. Petersburg: St. Petersburg State University of Film and Television, 2014, pp. 21–24.

3. Gorbunova I.B. Informatsionnye i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii [Informational and Computer Music Technologies in Music Education]. *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie — 2016: materialy XV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Contemporary Musical Education — 2016: Materials of the 15th International Scholarly-Practical Conference]. Edited by I.B. Gorbunova. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 2017, pp. 44–51.

4. Gorbunova I.B. Metodicheskie aspekty tolkovaniya funktsional'no-logicheskikh zakonomernostey muzyki i muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii: sistemy muzykal'noy notatsii [The Methodological Aspects of Interpretation of Functional and Logical Laws of Music and Computer Music Technologies: Systems of Musical Notation]. *Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika* [Society: Sociology, Psychology, Pedagogy]. 2016. No. 10, pp. 69–77.

5. Gorbunova I.B. Muzykal'nyy komp'yuter [The Musical Computer]. *ICONI*. 2020. No. 2, pp. 60–78. DOI: 10.33779 / 2658-4824.2020.2.060-078.

6. Gorbunova I.B. O Yurii Nikolaeviche Ragse [About Yuri Nikolaevich Rags]. *Izmerenie*

muzyki. Pamyati Yuriya Nikolaevicha Ragsa (1926–2012): sbornik nauchnykh statey [Measuring Music. In Memory of Yuri Nikolaevich Rags (1926–2012): A Compilation of Scholarly Articles]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia Publishing House. 2015, pp. 15–20.

7. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii i problema modelirovaniya protsessa muzykal'nogo tvorchestva [Computer Musical Technologies and the Issue of Modeling the Process of Musical Creativity]. *Regional'naya informatika "RI — 2014". Materialy XIV Sankt-Peterburgskoy mezhdunarodnoy konferentsii* [Regional Informatics "RI — 2014". Materials of the 14th St. Petersburg International Conference]. St. Petersburg, 2014, pp. 293–294.

8. Gorbunova I. B. Music Computer Technologies in the Perspective of Digital Humanities, Arts, and Researches. *Opcion*. 2019. Vol. 35, No. S24, pp. 360–375.

9. Gorbunova I.B. The Concept of Music Computer Pedagogical Education in Russia. *International Journal of Advanced Science and Technology*. 2020. Vol. 29. No. 6 Special Issue, pp. 600–615.

10. Gorbunova I.B., Chibirev S.V. Modeling the Process of Musical Creativity in Musical Instrument Digital Interface Format. *Opcion*. 2019. Vol. 35. No. Special Issue 22, pp. 392–409.

11. Gorbunova I., Govorova A. Music Computer Technologies in Informatics and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairments: From the Experience. *Lecture Notes in Computer Science. Proceedings. Springer*. 2018, pp. 381–389. DOI: 10.1007/978-3-030-02750-6_29.

12. Gorbunova I.B., Voronov A.M. Music Computer Technologies in Computer Science and Music Studies at Schools for Children with Deep Visual Impairment. Prof. Dr. Rahim Ahmadi, Prof. Kazuaki Maeda, Prof. Dr. M. Plaisent (Ed.). *16th International Conference on Literature, Languages, Humanities & Social Sciences (LLHSS — 18)*. Budapest, Hungary. Int'l Conference Proceedings, Oct. 2018, pp. 15–19. DOI: 10.17758/URUAE4.UH10184022.

About the author:

Sergey A. Morozov, Post-graduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Herzen State Pedagogical University of Russia

(191186, St. Petersburg, Russia),

ORCID: 0000-0001-5727-828X, msstudio@list.ru



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 372.878

DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.135-152

Н.Н. МАНЬКО

Башкирский государственный
педагогический университет
имени М. Акмуллы

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0003-1614-3113

dtvmanko55@mail.ru

NATALIA N. MANKO

Bashkir State
Pedagogical University
named after M. Akmulla

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0003-1614-3113

dtvmanko55@mail.ru

**Визуальные
дидактические регулятивы
преподавания музыки
в общеобразовательной
школе**

В статье представлен подход к организации взаимодействия участников образовательного процесса на основе когнитивной визуализации. Читателю предлагается ознакомиться с дидактической технологией визуализации элементов содержания образования и формирования способов учебных действий в области музыкального воспитания школьников. Научно-экспериментальная работа позволила сделать вывод о том, что законы дидактической когнитивной визуализации и визуального мышления, подчинённые *общим законам познания*, существенно влияют на организацию, регулирование познавательной деятельности в области музыкального воспитания в школе.

Эффективность *дидактической технологии визуализации* в педагогическом процессе проявляется в систематизации знаний, повышении качества взаимодействия педагогов и воспитанников, в развитии вербального (речевого) мышления, психофизиологических и личностных качеств (саморегулировании, рефлексии и др.).

Благодаря положительным результатам экспериментальной работы в сфере технологизации образования было сформулировано утверждение: для выполнения познавательных действий, навигации, поддержки и регулирования деятельности субъектов педагогического

**Visual
Didactic Regulations
of Teaching Music
in the Secondary
School**

The article presents an approach towards organizing the interaction between the participants of the educational process on the basis of cognitive visualization. The reader is offered the task of becoming acquainted with the didactic technology of visualizing the elements of the content of education and the formation of methods of tutorial actions in the field of musical education for school children. The scholarly-experimental work made it possible to arrive at the conclusion that the laws of didactic cognitive visualizations and visual thinking subservient to the *general laws of knowledge* make a considerable impact on the organization and regulation of cognitive activities in the sphere of musical education in school.

The effectivity of *didactic visualization* in the pedagogical process is demonstrated in the systematization of knowledge and improvement of quality of interaction between the pedagogues and the pupils, in the development of verbal (speech) thinking, psycho-physical and personal qualities (self-regulation, reflection, etc.)

As a result of the positive results of experimental work in the sphere of technologic development the assertion was formed: in order to carry out cognitive actions, the navigation, support and regulating of the activities of the subjects of the pedagogical process it is necessary

процесса необходимо внедрение дидактических средств — визуальных моделей-регулятивов.

Ключевые слова:

моделирование, модели знаний, визуализация, когнитивная визуализация, технология обучения, визуальные дидактические средства, дидактический образ, регулятивы, навигаторы действий, музыкально-теоретический концепт-регулятив.

to implement didactic means – visual regulative models.

Keywords:

modeling, knowledge model, visualization, cognitive visualization, educational technology, didactic visual means, didactic image, regulative, navigation action, musical-theoretical concept the regulators.

Для цитирования/For citation:

Манько Н.Н. Визуальные дидактические регулятивы преподавания музыки в общеобразовательной школе // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 135–152.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.135-152.

Данная статья является попыткой донести до читателя некоторые аспекты технологической поддержки и сопровождения музыкального воспитания школьников. Ограниченный её формат не позволит раскрыть в полном объёме исследование в данной области. Поэтому выделим вопросы, которые, на наш взгляд, будут актуальными для читателя и обозначат соотношение таких понятий (и связанных с ними областей), как преподавание музыки, когнитивная визуализация, образовательные технологии и их истоки, а также их роль в организации взаимодействия участников образовательного процесса, в том числе на уроках музыки в общеобразовательной школе.

Читателя могут заинтересовать, например, такие вопросы и противоречия: для чего гуманитарной области нужны технологии? как можно осуществлять музыкально-эстетическое развитие средствами — «орудиями труда», «орудиями мышления и деятельности» («нам только машинного масла не хватает»)? что там эти технологии сделают в мозгах? разве воспитывает безличностная технология, а не одухотворенный учитель? На подоб-

ные вопросы педагогика классического типа отвечает ясно и просто: нет, технологии, орудия «думания» не нужны, нужна творческая личность учителя [8]. Так ли это однозначно?

Известно, что технологизация образования уходит корнями в историю развития промышленности более чем вековой давности, и первоначально она была связана с автомобилестроением, самолётостроением, станкостроением, требующими высокоточных инструментов для проектных, конструкторских, организаторских, исполнительских и контрольно-измерительных решений.

Революционный скачок потребовал особой культуры производства, которая определяется стандартизацией, нормами, компетентностью, в том числе соответствующей подготовкой специалистов. Повышение производительности труда и качество его результатов было достигнуто благодаря разработке технологий (от проектирования до проверки качества), эффективности производства и подготовке кадров, способных решать инновационные профессиональные задачи.

Эффект формирования технологической компетентности будущих специа-

листов заключался в получении гарантированного результата работы при наименьших затратах и требуемом качестве выполнения проекта. В социально-историческом и культурном контексте промышленная эволюция потребовала изменений и в образовании, а именно создания технологий обучения и внедрения их в учебных заведениях различного уровня [3]. Импульс изменениям дала также информатизация и компьютеризация образования [11; 12].

Важной тенденцией эпохи информационного образования становится интеграция когнитивной визуализации и технологий обучения [13]. В контексте тенденции будет рассмотрен вопрос об интеграции музыкального воспитания с образовательными и информационно-компьютерными технологиями, который, как показала практика, требует деликатного обсуждения, глубокого осмысления и преодоления психологических барьеров.

Дидактическая технология визуализации разработана в рамках научной и опытно-экспериментальной работы в 1997–2000 годах [3; 5]. Технология апробирована на городских и республиканских площадках образовательных учреждений Республики Башкортостан: на базе Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы (образовательные программы бакалавриата и магистратуры), Министерства образования Республики Башкортостан (на Городских экспериментальных площадках и на Сетевой опытно-экспериментальной площадке «Дидактическая многомерная технология и дидактический дизайн в профессиональном педагогическом образовании республики»). Разработки инновационного проекта (научные руководители — доктор педагогических наук, профессор В.Э. Штейнберг, кандидат педагогических наук, доцент Н.Н. Манько и кандидат педагогических наук И.П. Малютин) получили признание на II Всероссийском профес-

сиональном конкурсе «Иноватика в образовании» (Москва, 2008), проходившем в рамках XII Российского образовательного форума. Работа была удостоена сертификата и Диплома победителя [7].

Результат коллективного исследования дидактических визуальных концепт-регулятивов логико-смыслового типа подтверждён Свидетельствами о государственной регистрации программ для ЭВМ:

– № 2017613222 (14.03.2017). Электронная информационно-образовательная программа «ЖЗМ-Аутотьютор»;

– № 2017613354 (16.03.2017). Электронная информационно-образовательная программа «SK-MODELING (LSM).1»;

– № 2018614157 (02.04.2018) «Профессиональная самоэффективность педагога»;

– № 2018614157 (14.02.2018). Обучающий программный комплекс «Жизнь замечательных мелодий»;

– RU2020614674 (20.04.2020). Обучающая программа «Визуальные концепт-регулятивы логико-смыслового типа „ВКР–ЛСМ”».

Возможности применения образовательных технологий на уроках музыки в массовой школе ограничиваются преимущественно просветительским характером деятельности учителей. О чём говорят такие пространственные формулировки целей музыкального образования, как «приобщение к музыкальной культуре», «воспитание потребности в общении с музыкальным искусством», воспитание отношения и стремления к искусству, а также сложные для реального оценивания психологические установки — развитие эмпатии, восприимчивости, художественного вкуса, творческого потенциала? Слова и пожелания благие, и никто не против такой направленности, но как быть с целеполаганием, требующим воплощения всего перечисленного в результатах и продуктах труда учащихся, и главное, как их можно измерить и оценить? На наш взгляд, формируемое у воспитанника новообразование должно

реализоваться в продукте деятельности, а не только в области психофизиологии человека. Безусловно, это сложный вопрос.

Следовательно, определённая склонность *массового* музыкального воспитания в школе к *просвещенческой деятельности* ограничивает ресурсы учителя, прошедшего сложнейшую длительную профессиональную подготовку.

Организационный формат урока музыки при всей специфике музыкально-эстетического воспитания дидактически регламентируется и регулируется технологиями обучения, а не просвещения. Музыкальная культура (вернее, начальный уровень музыкального образования) как часть всеобщей культуры формируется при условии продвижения воспитанника от уровня элементарной грамотности к компетентности и далее, возможно, — к уровню субъективного/объективного творчества. Апеллировать к неосознанному переживанию музыкального творения без достаточной подготовки малоперспективно в контексте формирования культуры (напомним, что культура означает «отвечающее нормам, правилам», а значит, знаниям содержания учебного материала и знаниям правил работы с этим содержанием).

Эмоционально-чувственное постижение музыкального образа будет *эстетическим* при сформированности определённого культурного аспекта личности воспитанника, что не следует понимать как «сухое алгебраическое вычисление» музыкального конструкта. К примеру, вульгарное исполнение пошленьких песенок тоже может вызывать эмоционально-чувственный отклик, но высокая культура «фильтрует» музыкальный контент и особое — эстетическое переживание.

Смысл вышеизложенного обуславливает постановку вопроса о необходимости формирования так называемого *концепта музыкального воспитания* для погружения в мир музыкального искусства. На это обращали внимание учи-

телей Д.Б. Кабалевский, Н.А. Ветлугина, Э.Б. Абдуллин и другие представители данного направления в России.

Концепт музыкального воспитания является сердцевинной наиболее ценных результатов обучения — *музыкального сознания и воспитанности, обученности и обучаемости* школьника, которые обеспечивают ему переход на новый уровень познания, развития и самообразования. Процесс формирования концептуальной системы музыкального воспитания и самовоспитания у человека достаточно сложен, пролонгирован во времени от ознакомительного уровня до вершины музыкального сознания: от уровня познания, переживания и оценивания образцов музыкального искусства, культуры — и далее к уровню законов, *норм*, требований и высших достижений — непревзойдённых музыкальных образов, затем к уровню активного проявления в деятельности (собственной музыкальной *практики*), феноменального *исполнительства* профессионалов и музыкального общения, сотворчества, наконец, — к уровню формирования отношения к миру искусства и сфере искусства, и в итоге — к уровню построения личной концепции, системы убеждений и взглядов на мир искусства независимо от степени музыкальной подготовки.

Важную формирующую функцию в построении *музыкально-теоретического концепта* учителя выполняют методики музыкального воспитания. На современном этапе развития музыкального образования в общеобразовательной школе осуществляются попытки интеграции методик музыкального воспитания и образовательных технологий.

Обращаем внимание читателя на то, что теоретические аспекты *дидактической технологии визуализации (ДТВ)* знаний и учебно-познавательных действий будут рассматриваться через практику использования дидактических визуальных средств данной технологии с учётом

программных требований музыкального воспитания школьников. В качестве практического примера читателю представляется мастер-класс, разработанный в соавторстве с учителем музыки Л.Р. Таривердян общеобразовательной школы города Уфы [6].

Рассматривая феномен «визуального образа», мы исходим из утверждения известного российского психолога А.Н. Леонтьева, что *деятельность разумного человека выполняется на основе некоего образа* [1]. Развивая его в контексте методологии проектирования и реализации визуальных дидактических регулятивов логико-смыслового типа, образу деятельности задаются новые свойства и функции: *структурированность* и *визуальность*. Известно, что структура включает главные и второстепенные элементы знаний, между которыми установлены логико-смысловые связи. У животного возникает образ-картинка, который не имеет структуры, поскольку животные не создавали и не использовали искусственные средства, знаки и символы, схемы. В сознании человека образ может быть представлен и в виде картинка, и в виде вербального (словесного) описания, и в виде схематично-структурированного изображения, и в виде наиболее свёрнутой формы — формулы. С помощью свёрнутых конструкций структура образа деятельности становится удобной для восприятия, осмысления, запоминания и применения на практике, алгоритм выполнения действий становится чётким и ясным, а выполнение действий — эффективным.

Визуальность следует принципиально отличать от *наглядности*, поскольку последняя характеризуется презентативностью объекта во внешнем плане, которую можно созерцать, наблюдать. Представленность объекта в двух планах деятельности — внешнем и внутреннем плане работы мозга, позволяющая работать с этим образом, изменять, проектировать и моделировать его содержание,

вести с ним диалог и др., определяется как *визуальность*.

Что же касается словесного образа, то сопоставительный анализ позволяет выделить сильные и слабые стороны вербального построения образа (вербального метода). В организации и выполнении *познавательной деятельности* развёрнутые словесные конструкции являются трудновыполнимыми, и здесь более уместны краткие императивные структуры (командного типа). Однако в комментариях к моделям-регулятивам сложного содержания полезны детализированные научные, методические и другие пояснения. В этом случае у вербального метода — значительные преимущества. При больших объёмах информации наибольший эффект можно получить при использовании структурированного образа и лаконичного вербального контента — ключевых слов, терминов, составляющих определение элементов.

С целью проверки новых дидактических средств — *визуальных регулятивов деятельности*, предлагаемых для повышения эффективности педагогического взаимодействия со школьниками, качества обучения и инновационного развития школ, — были выбраны «полярные» предметные области в обучении: *математика, музыка и изобразительное искусство* [2; 6; 7]. Если обращение к рациональному, *логическому* познанию математики у экспериментаторов и экспертов сомнений не вызывало, то препятствия возникали в применении дидактических регулятивов в сфере эмоционально-чувственного *переживания* музыки — «самого абстрактного из всех искусств».

Отметим, что в профессиональном образовании прочно закрепились устаревшие психологические установки, ориентированные на свободу, творчество, индивидуальность, чувства и др., которые, по мнению многих, несовместимы с логизацией, регулированием творческого процесса. Широкое распространение

получило понимание и трактовка урока музыки как урока творчества, эмоционального переживания и чувственного восприятия, которому не присущи стереотипные действия, нормативы и технологии регламентирующего характера.

Однако экспериментальная работа показала, что, несмотря на особенность предметов эстетического цикла, урок музыки остаётся организационной формой обучения, которой свойственна функция регулирования познавательного процесса, деятельности учителя и учащихся. В отличие от словесного управления визуальное регулирование не мешает восприятию или исполнению музыкального произведения (ноты ведь не мешают исполнителю). Визуальные средства вводятся «деликатно», сопровождая и поддерживая психические процессы.

Рассмотрим некоторые аспекты применения дидактической технологии визуализации педагогических объектов в организации познавательной деятельности на уроке музыки в рамках учебной темы «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории» (по программе 6 класса) [2].

На уроках музыки используются следующие дидактические регулятивы:

- логико-смысловая модель (ЛСМ) построения знания для презентации, восприятия и репрезентации, усвоения информации — модели учебной темы «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории» (рис. 1);
- навигатор «Анализ музыкального произведения»;
- навигаторы для выполнения универсальных учебных действий для под-

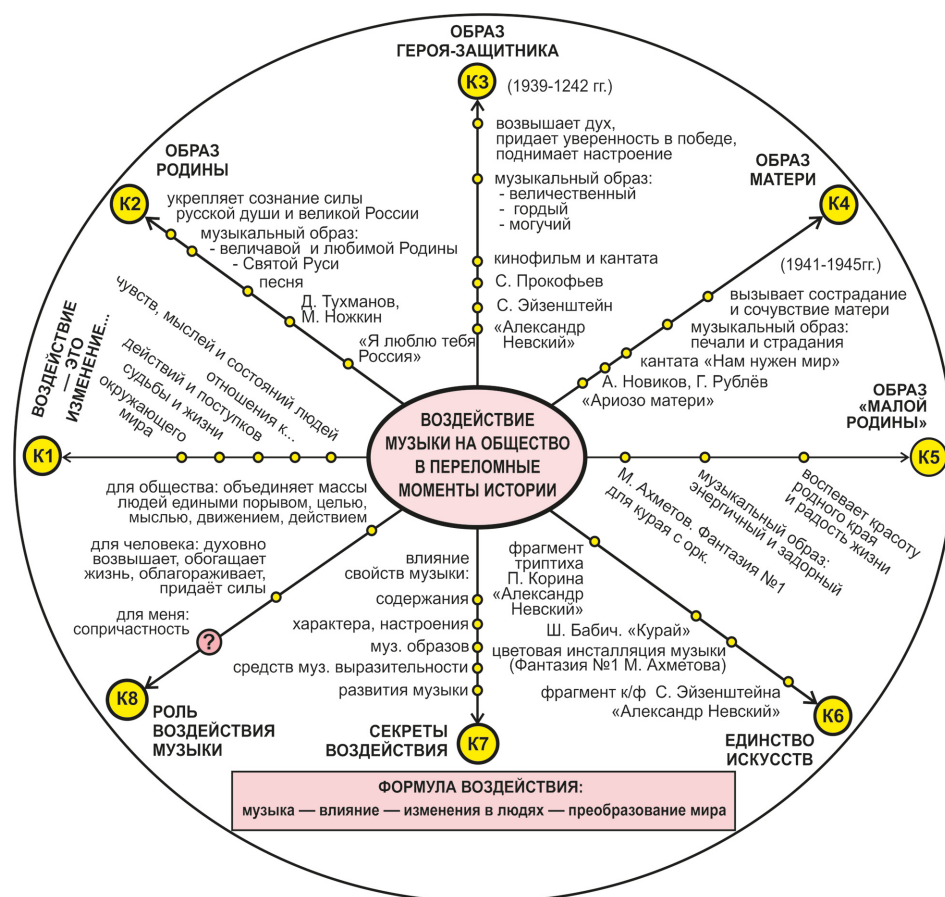


Рис. 1. Логико-смысловая модель «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории» (Н.Н. Манько, Л.Р. Таривердян)

готовки к слушанию, выполнению пластического интонирования, построения поэтического, художественного, пластического и целостного музыкального образа;

– комплексная модель — дидактический образ-регулятив учебной темы — комплекс моделей по учебной теме [6].

Главной опорой для учителя при проведении урока становится разработанная им ЛСМ «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории», содержащая ключевые положения концепции нравственно-патриотического воспитания школьников на материале высокохудожественных образцов отечественного музыкального искусства (С.С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский», четвёртая часть «Вставайте, люди русские!»). Однако вводится на урок мо-

дель не сразу, а после *первичного обобщения знаний* (1–4-й этапы познавательной деятельности).

Другие визуальные регулятивы используются для организации и поддержки разнообразной музыкальной деятельности школьников.

На этапе ознакомления с музыкальными произведениями используются известные демонстрационные средства визуализации. Так, например, фрагмент из кинофильма «Александр Невский» познакомит ребят с легендарными образами патриотов, защитников России. Для поддержки восприятия и выполнения анализа используются дидактические визуальные средства навигации учащихся: дерево («дерево») целей и навигатор «Анализ музыкального произведения» (рис. 2).

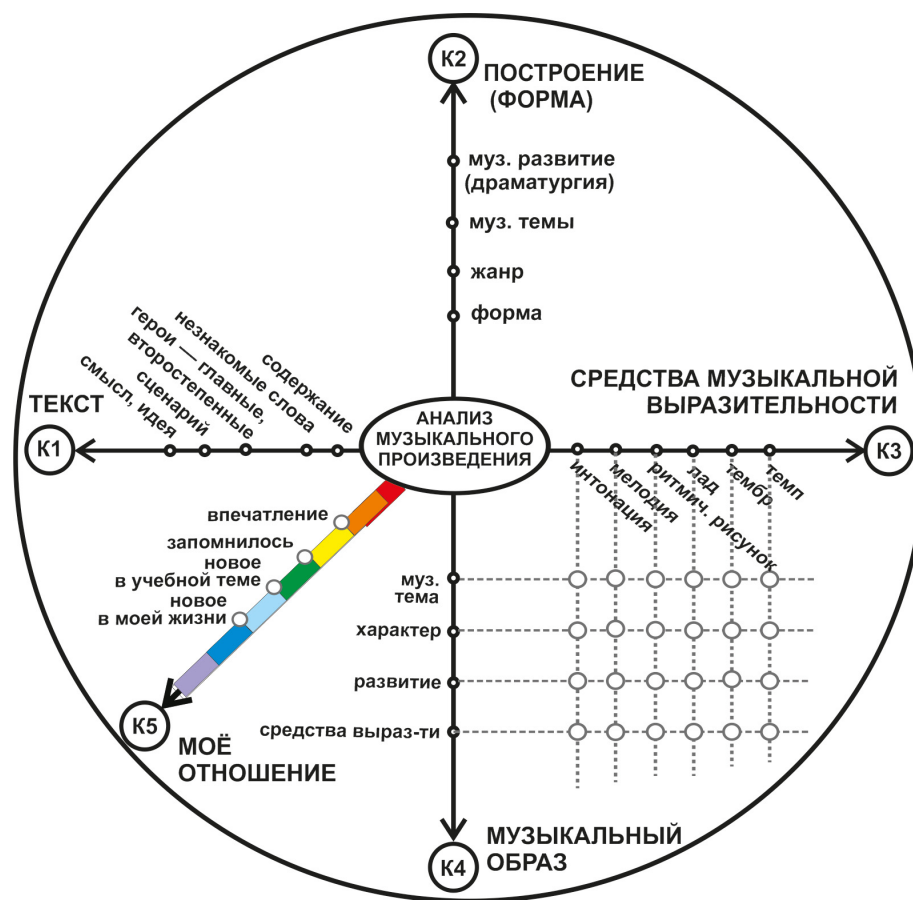


Рис. 2. Навигатор-регулятив универсальных учебных действий «Анализ музыкального произведения»

Благодаря данному навигатору-регулятиву, который неоднократно используется на уроках (и который может даже не предъявляться школьникам, поскольку хорошо знаком и быстро воспроизводится во внутреннем плане деятельности), поддерживаются процессы восприятия, мышления и памяти обучающихся.

При этом внимание концентрируется не столько на выполнении аналитических действий (как анализировать), сколько на музыкальном содержании (что анализировать: особенности, характеристики звучания). Дидактическое средство поддерживает речь и помогает формулировать ответы школьников на вопросы о свойствах изучаемого музыкального произведения, выявлять и ин-

терпретировать идею, анализировать стиль композитора, значение музыкального образа и др. Так, для поддержки выполнения музыкально-ритмических, танцевальных и сценических движений, импровизации разработан логико-смысловой навигатор-регулятив учебных действий, например, по кантате «Александр Невский», IV часть «Вставайте, люди русские!» (рис. 3). Опора на данное средство помогает закрепить у школьников двигательные реакции, регулирует выполнение действий.

Для освоения навыков работы с дидактическими конструкторами различных типов, используемых при выполнении учебных действий в ходе решения поставленных задач, предлагается дидак-

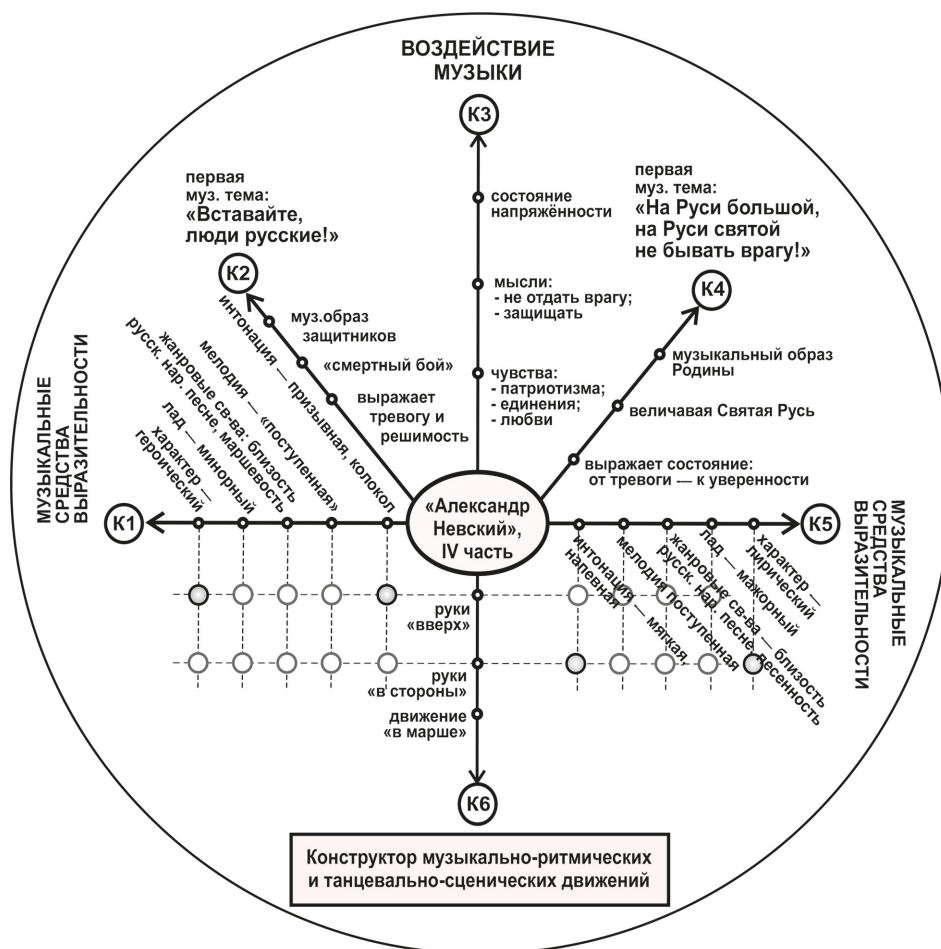


Рис. 3. Навигатор-регулятив универсальных учебных действий (С. Прокофьев. Кантата «Александр Невский», IV часть «Вставайте, люди русские!»)

тическое визуальное средство — навигатор-регулятив «Единство искусств!» (рис. 4). Оно имеет сложную (смешанную) структуру, построенную на базе четырёх основных типов конструкторов. Состав элементов навигатора может меняться, что обусловлено сложностью решаемых задач, углублением предметного содержания, степенью обученности воспитанников. Средство данного типа можно использовать, например, при решении учебной задачи при исследовании воздействия на человека определённого вида искусства.

Следующие этапы познавательной деятельности — процесс построения образа-модели учебной темы и других навигаторов учебных действий. Логико-смысло-

вая модель знания (рис. 1) воплощает идею «единства искусств»: посредством системы образов (образы Родины и родного края, героя-защитника и образа матери) оказывается влияние на формирование у школьников базовых национальных ценностей и таких личностных качеств, как гражданственность, патриотизм и др.

Логико-смысловая модель «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории» (рис. 1) занимает на уроке центральное место. Логика обучения прослеживается в раскрытии содержания понятия «воздействие», далее — в развёртывании образов патристического воспитания: обобщении учебной темы, фиксируемой в формуле, производной от содержания всей модели.

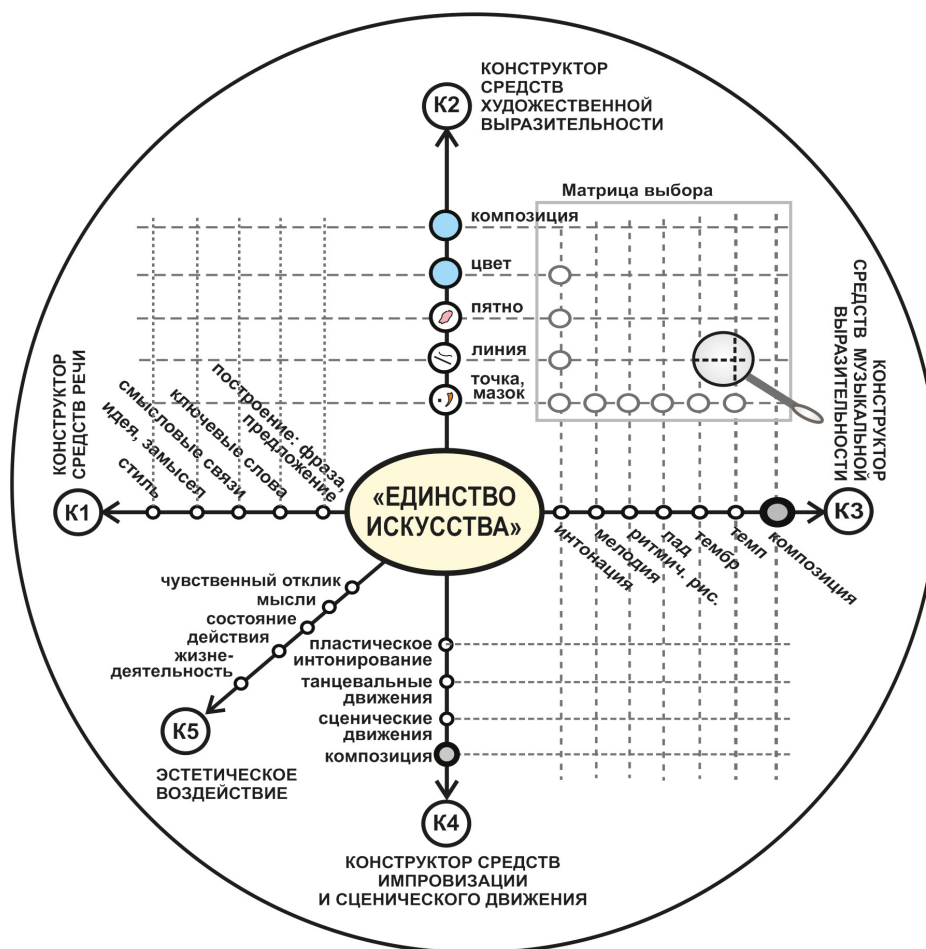


Рис. 4. Навигатор-регулятив универсальных учебных действий «Единство искусств!»

Затем данная модель помещается в центр *дидактического образа* как совокупной системы знания учебной темы (повторное обобщение).

Понимание знания, учебного содержания, смысла текста требует достаточного количества времени на построение мысленной модели, какого-либо образа для удержания информации, переработки (моделирования или манипулирования смыслами), продолжения диалога, генерирования новых идей, особенно в реальной ситуации практической деятельности. Напомним, А.Н. Леонтьев отмечал, что, помимо цели, основой любой деятельности является некий образ [1]. Развивая эту идею, добавим необходимую характеристику мысленного об-

раза — он должен быть *структурированным*, с обозначенными элементами и логическими связями между ними, то есть по возможности, исходя из особенностей изучаемого объекта, *систематизированным*. Это базовое положение является основой технологической поддержки и сопровождения мыслительного процесса: от понимания ключевой информации (ключевых слов) к пониманию общей идеи и логики знания и/или действия.

Концептуально данное научное положение реализуется посредством проектирования визуальных образов знаний и действий, алгоритмизации учебно-познавательных действий, придания средствам графической формы моделей. Результаты опытно-экспериментальной

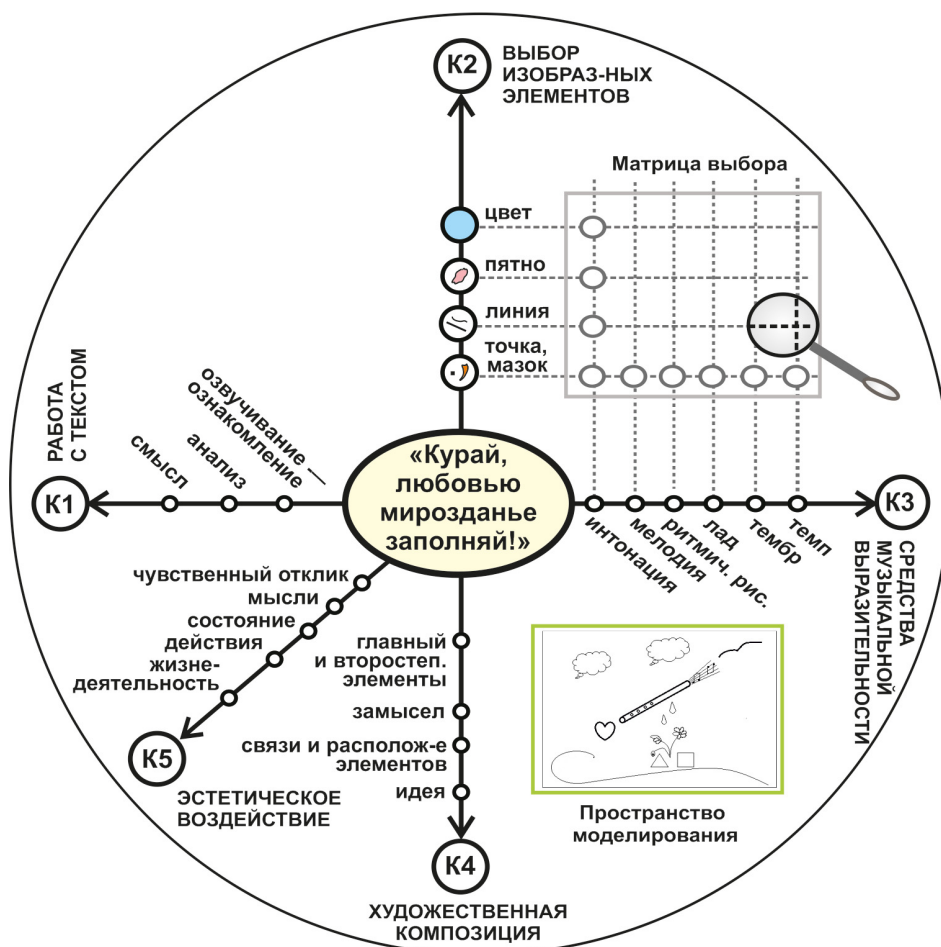


Рис. 5. Навигатор-регулятив универсальных учебных действий «Курай, любовью мирозданье заполняй!» (дизайн-моделирование музыкально-поэтического образа)



работы подтвердили, что скорость психических процессов и реакций значительно возрастает, но не под влиянием напряжения, больших усилий, длительных упражнений, а благодаря особым образом структурированным дидактическим средствам, представленным в образно-модельной форме.

Рассмотрим для примера задание для школьников на выявление смысла стихотворения башкирского поэта Шайх-

зады Бабича «Курай». Задача заключается в понимании роли народного музыкального инструмента — курая, силы воздействия его звучания на человека. Воспитанникам предлагается навигатор-регулятив «Дизайн-моделирование поэтического образа» (рис. 5), который в качестве модуля входит в концептуальный образ учебной темы «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории» (рис. 6, крайний справа).

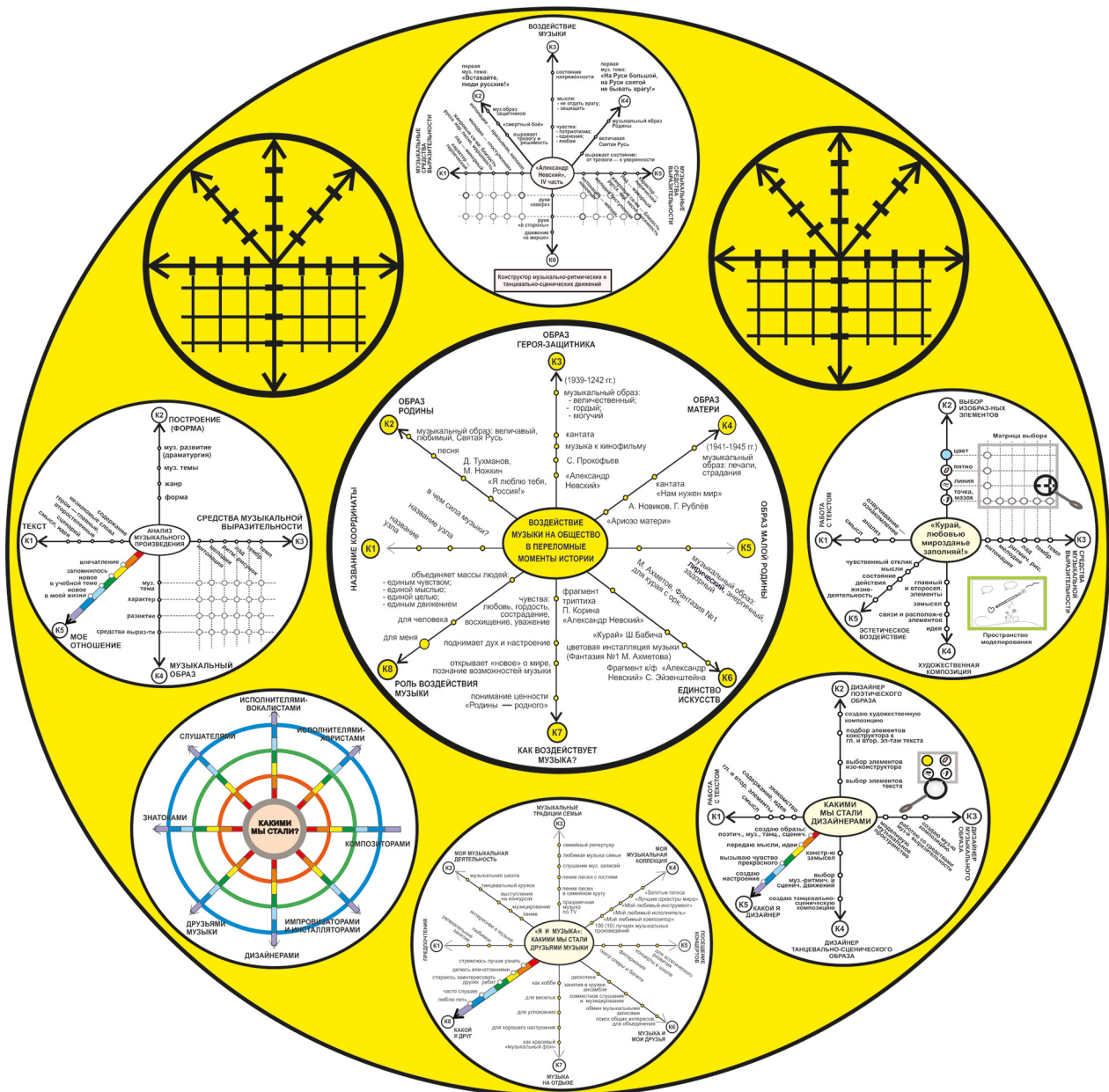


Рис. 6. Модель-регулятив «Дидактический образ учебной темы» «Воздействие музыки на общество в переломные моменты истории»

Задача следующего творческого задания заключалась в использовании средств речи и изобразительного искусства для моделирования музыкального содержания произведения. Для выполнения учебного задания по построению музыкально-художественного образа был разработан навигатор «Моделирование музыкального образа» (рис. 7). Аналогичное применение навигатора возможно и при выполнении других видов музыкально-познавательной деятельности обучающихся, при этом его структура может изменяться и дополняться визуальными ориентирами при моделировании музыкального образа средствами пластического интонирования, включением конкретных элементов «Арт-конструктора» (ИЗО-конструктора).

Задача создания целостного и многогранного музыкально-художественного образа предполагает продвижение учащихся от уровня *элементарного манипулирования* свойствами музыкальных, языковых, пластических и изобразительных средств к *концептуальному уровню моделирования* композиции, структуры, стиля (жанра) произведения. В выполнении мультихудожественной деятельности полезны навигаторы инсталляционного типа, регулирующие разнообразные действия воспитанников во времени и пространстве. В процессе моделирования образа действий навигаторы позволяют выбирать, изменять свойства средств выразительности, присущие художественно-изобразительному и музыкальному искусству, а также регулировать главное

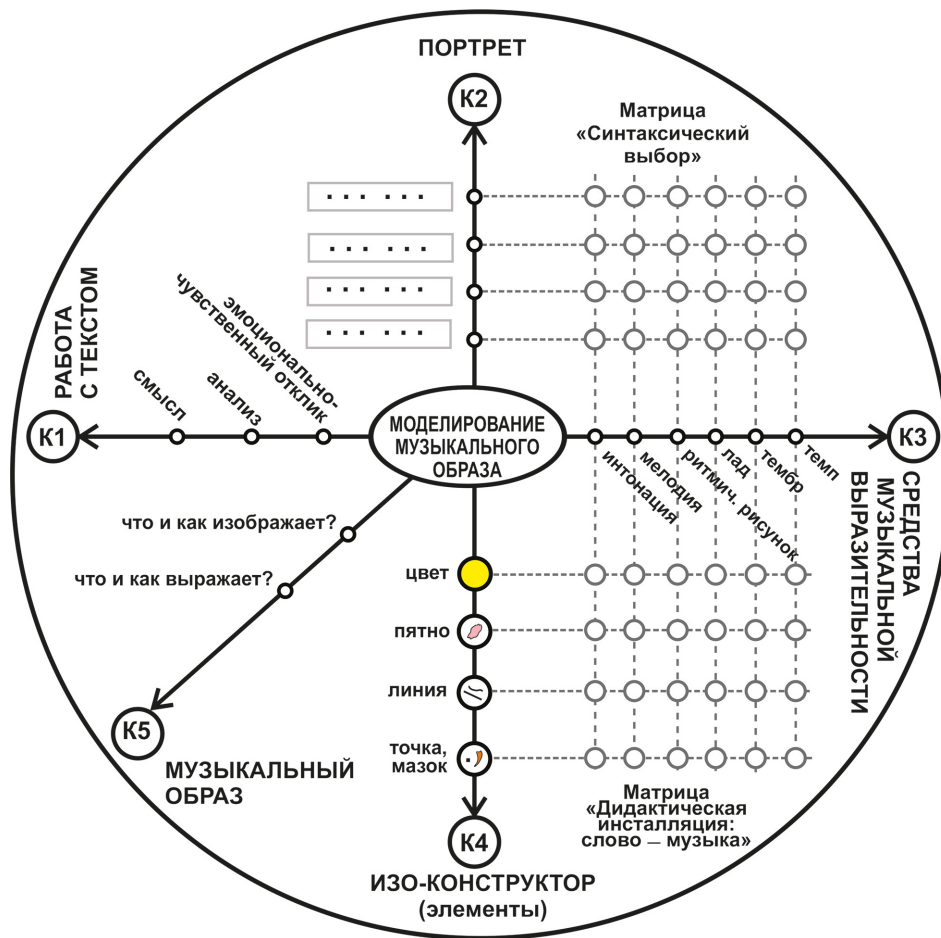


Рис. 7. Навигатор-регулятив универсальных учебных действий «Моделирование музыкального образа»

отношение между педагогической и учебной деятельностью на уроках музыки.

Заключительный этап учебно-познавательной деятельности на уроке музыки предполагает рефлексию проведённой работы, анализ результатов, достигнутого уровня обучающимися, а также оценивания продукта деятельности (итоговое музыкальное исполнение выученного произведения, воплощение музыкального образа в живописи, стихах, графике и др.). Для поддержки этих видов деятельности могут использоваться модели-регулятивы по данной учебной теме (рис. 8).

Навигатор «Какими мы стали...?» поддерживает выполнение восьмого этапа усвоения учебной темы — контроля и оценки полученных результатов обучения и воспитания школьников (рис. 9).

Продвигаясь по «радужной» семиступенной шкале (по семи цветам радуги) данного регулятива, ребята определяют уровень личностных достижений, анализируют и оценивают свои качества в каждом направлении (по восьми координатам модели), представляя себя в роли композитора, исполнителя и слушателя (Д.Б. Кабалаевский). Используя данный регулятив, педагоги могут вводить другие параметры оценивания, соответствующие темам, целям, возрасту, уровню подготовки детей.

По аналогии с моделью навигатора-регулятива самооценки «Какими мы стали...?» строится содержание другой модели — «Я и музыка» (восьмая координата, шкала «семь цветов радуги») с конкретными критериями анализа-рефлексии индивидуально-личностных качеств



Рис. 8. Навигатор-регулятив самооценки «Какими мы стали друзьями музыки?»

воспитанника (рис. 9). Диалог на тему определения личностных качеств как бы продолжается, он может выйти за рамки класса, семьи, а может продолжаться всю жизнь.

Важную роль в восприятии учебной темы играет модель её обобщения — дидактический образ [2; 6]. В состав дидактического образа — дидактического конструктора — входят все разработанные визуальные средства-регулятивы — модели знаний, навигаторы действий различных типов, необходимые для включения школьников в образовательное пространство и «нежёсткого» управления совместной с ними деятельностью (рис. 10).

Эффект педагогической разработки визуальных средств регулирующего типа определяется сформированностью

в сознании субъектов образовательного процесса определённого *педагогического концепта*, а не разрозненных представлений и картинок об изучаемом объекте. Более того (что особенно ценно), включение дидактической технологии в учебный процесс способствует формированию субъектных качеств личности (активности, рефлексивности, креативности, инициативности, компетентности, самостоятельности и др.).

В качестве примера можно привести также визуальный концепт-регулятив «ЖЗМ» — самоэффективность» от разработчиков Обучающего программного комплекса «Жизнь замечательных мелодий» [9]. Он появился в результате рефлексии многолетних поисковых работ по созданию комплекса. Регулятив расположен на главной странице

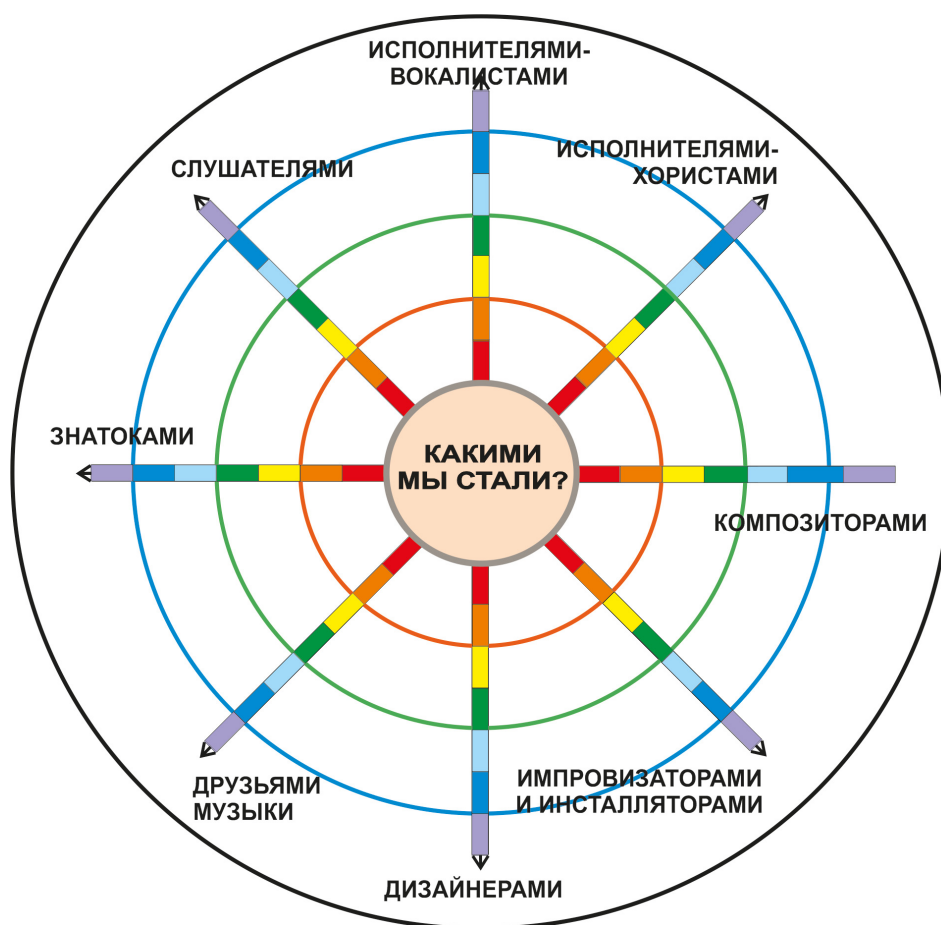


Рис. 9. Навигатор-регулятив самооценки «Какими мы стали...?»



«ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ТЕХНОЛОГИЯ ПРОЕКТИВНОЙ НАВИГАЦИИ»

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОЕКТИВНО-ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДСТВА МИКРОНАВИГАЦИИ

Дидактический инвариантно-визуальный образ учебной темы

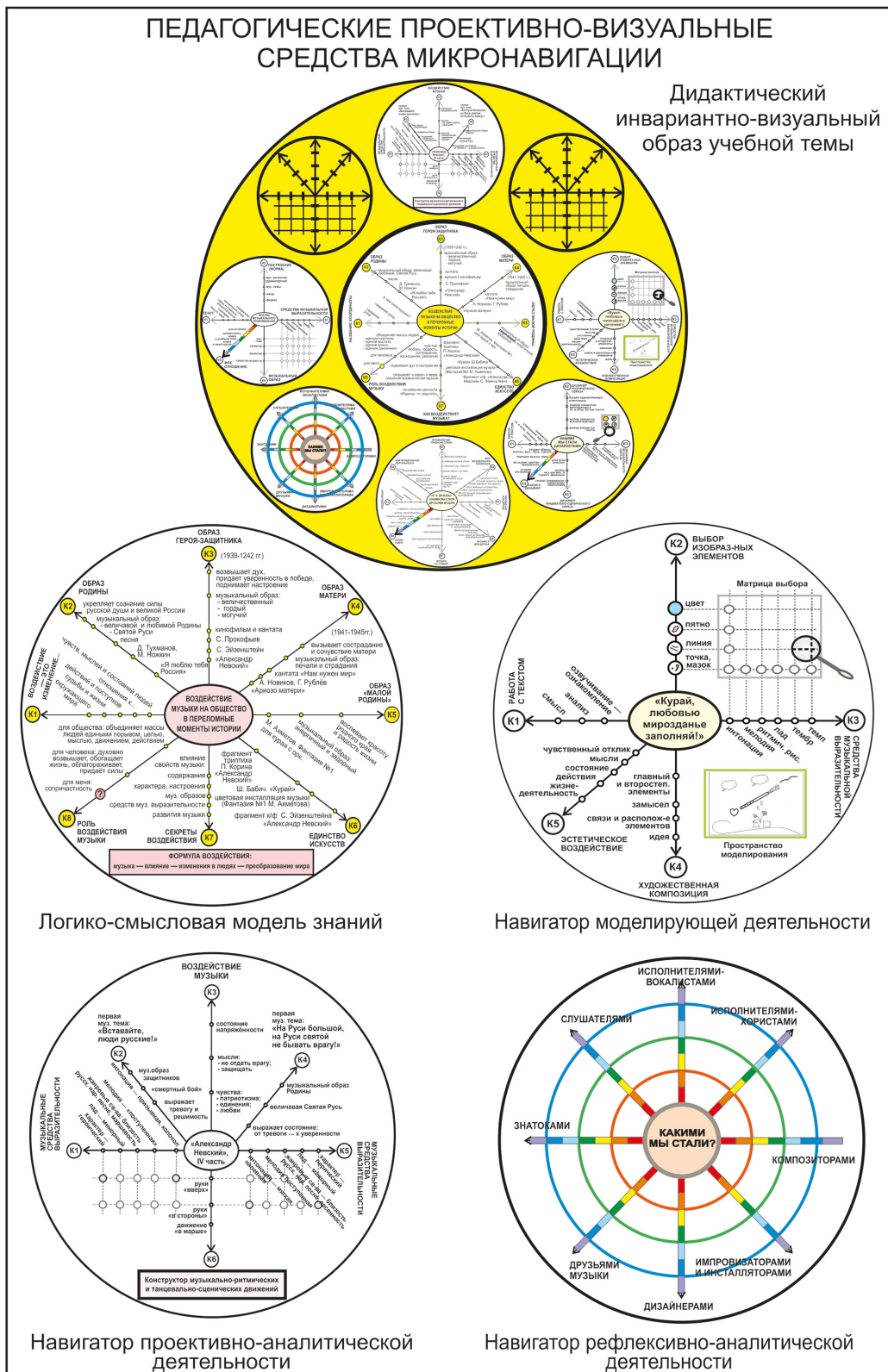


Рис. 10. Дидактический образ учебной темы и его компоненты

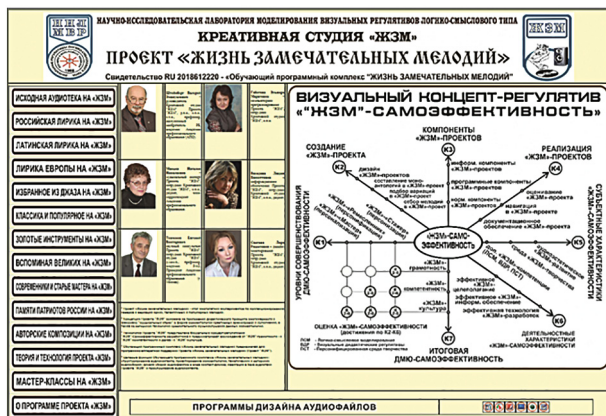


Рис. 11. Интерфейс обучающего программного комплекса «Жизнь замечательных мелодий»

интерфейса компьютерной программы (рис. 11).

В статье представлены визуальные средства дидактической технологии визуализации (ДТВ), полезность и эффективность которых заключается в интеграции дидактического содержания (межпредметного знания) и содержания образования (предметного знания по программе «Музыка» в школе). ДТВ необходима для природосообразной психолого-педагогической организации восприятия и усвоения разнородной информации, а также для управления учебной и педагогической деятельностью на уроках музыки.

Благодаря структуре и функциям визуальные дидактические средства позво-

ляют представить структурный и логический компоненты знания учебной темы (теоретическое описание) в свёрнутой визуальной форме дидактического образа (ограниченного рамками стандарта). При этом специальные знаки, символы (стрелки) указывают на то, что ученик может выйти за пределы обязательной образовательной программы в режиме индивидуальной инициативы.

Координатно-матричная структура дидактических визуальных средств модельного типа обуславливает возможность реализации ряда полезных функций. Помимо функции интеграции образов знаний двух типов — межпредметных и предметных знаний, также осуществляется функция соотнесения образа предметного знания (учебной темы) с воспринимаемыми художественными образами музыкального искусства (искусства пластики, живописи и литературы).

Использование предложенных визуальных средств в практике музыкального воспитания детей и молодёжи позволяет решить важнейшую задачу формирования мировоззрения в сфере духовного и эстетического развития личности — синтеза чувств и разума в процессе построения созидательного отношения к миру, выраженного фундаментальными константами бытия «истина», «красота» и «добро».

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Политиздат, 1977. 304 с.
2. Манько Н.Н. Дидактический образ — инструмент знаково-символического опосредования содержания образования / Academic Science — Problems and Achievements. USA: CreateSpace, 2013, pp. 85–88.
3. Манько Н.Н. Когнитивная визуализация дидактических объектов: монография. Уфа: Изд-во БГПУ, 2009. 180 с.
4. Манько Н.Н. Когнитивная визуализация педагогических объектов в современных технологиях обучения // Образование и наука: Известия Уральского отделения РАО. 2009. № 8 (65). С. 10–31.
5. Манько Н.Н. Эволюция дидактического принципа наглядности: проективная визуализация педагогических объектов: монография / ред. Е.Н. Дементьева. Уфа: Изд-во БГПУ, 2013. 220 с.



6. Манько Н.Н., Таривердян Л.Р. Реализация дидактического потенциала проективной визуализации в образовании // *Materialy VIII mezinárodní vědecko-praktická konference "Dny vědy — 2012"*. Díl 33. 27.03.2012–05.04.2012. Pedagogika: Praha. Publishing House "Education and Science" s.r.o. 2012, pp. 9–14.

7. Реестр инновационных образовательных учреждений Республики Башкортостан — Приоритетный национальный проект «Образование». Уфа: МО РБ, 2008. Вып. 1; 46 с. Вып. 2; 32 с.

8. Ткаченко Е.В., Штейнберг В.Э., Манько Н.Н. Технология сравнительного музыкослушания в поисковом проекте «Жизнь замечательных мелодий» (ЖЗМ) // *Ценности и смыслы*. 2015. № 6 (61). Т. 2. С. 74–87.

9. Штейнберг В.Э., Габитова Э.М., Ткаченко Е.В., Манько Н.Н., Вахидова Л.В., Саитова Л.Р. Обучающий программный комплекс «Жизнь замечательных мелодий». Свидетельство RU № 2018612220.

10. Штейнберг В.Э., Манько Н.Н. Современный дидактический регулятив: теория и технология // *Отечественная и зарубежная педагогика*, 2019, Т. 1, № 5 (62). С. 160–183.

11. Штейнберг В.Э., Манько Н.Н., Габитова Э.М., Вахидова Л.В., Саитова Л.Р. Об одном опыте музыкального коллекционирования: проект «Жизнь замечательных мелодий» // *Профессиональное образование в современном мире*. 2019. Т. 9. № 3. С. 3073–3081.

12. Штейнберг В.Э., Манько Н.Н., Габитова Э.М., Вахидова Л.В., Саитова Л.Р. Обучающие программные комплексы «Жизнь замечательных мелодий» и «Профессиональная самооэффективность педагога» // *Ценности и смыслы*. 2019, № 2 (60). С. 136–147.

13. Tkachenko E.V., Manko N.N., Shteinberg V.E. Information Age Trends: Logical-Semantic Modelling Data Visualization in the Educational Space // *International Conference "Education Environment for the Information Age" (EEIA-2017)*. Moscow, Russia, June 7–8, 2017. DOI: dx.doi.org/10.15405/epsbs.2017.08.66.

Об авторе:

Манько Наталия Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики и психологии, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы (г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0003-1614-3113, dtvmanko55@mail.ru

REFERENCES

1. Leont'ev A.N. *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'* [Leontiev A.N. Activity. Consciousness. Personality]. Moscow: Politizdat, 1977. 304 p.

2. Man'ko N.N. Didakticheskiy obraz — instrument znakovogo-simvolicheskogo oposredovaniya sodержaniya obrazovaniya [Manko N.N. The Didactic Image is an Instrument of Sign-Symbolic Mediation of the Content of Education]. *Academic Science — Problems and Achievements*. USA: CreateSpace, 2013, pp. 85–88.

3. Man'ko N.N. *Kognitivnaya vizualizatsiya didakticheskikh ob"ektov: monografiya* [Manko N.N. Cognitive Visualization of Didactic Objects: Monograph]. Ufa: Bashkir State Pedagogical University Publishing House, 2009. 180 p.

4. Man'ko N.N. *Kognitivnaya vizualizatsiya pedagogicheskikh ob"ektov v sovremennykh tekhnologiyakh obucheniya* [Manko N.N. Cognitive Visualization of Pedagogical Objects in Modern Learning Technologies]. *Obrazovanie i nauka: Izvestiya Ural'skogo otdeleniya RAO* [Education and Science: Bulletin of the Urals Branch of the Russian Academy of Education]. 2009. No. 8 (65), pp. 10–31.

5. Man'ko N.N. *Evolyutsiya didakticheskogo printsipa naglyadnosti: proektivnaya vizualizatsiya pedagogicheskikh ob"ektov: monografiya* [Manko N.N. Evolution of the Didactic Principle of Visibility: Projective Visualization of Pedagogical Objects: Monograph]. Ed. E.N. Dementieva.

Ufa: Bashkir State Pedagogical University Publishing House, 2013. 220 p.

6. Man'ko N.N., Tariverdyan L.R. Realizatsiya didakticheskogo potentsiala proektivnoy vizualizatsii v obrazovanii [Manko N.N., Tariverdyan L.R. Realization of the Didactic Potential for Projective Visualization in Education]. *Materialy VIII mezinardni vedecko-prakticka konference "Dny vedy — 2012"*. 27.03.2012–05.04.2012 [Materials of 8th International Scholarly-Practical Conference "Science Days — 2012". 03.27.2012–04.05.2012]. Praha: Pedagogika. Publishing House "Education and Science" s.r.o. 2012, pp. 9–14.

7. *Reestr innovatsionnykh obrazovatel'nykh uchrezhdeniy Respubliki Bashkortostan — Prioritetnyy natsional'nyy proekt "Obrazovanie"* [Register of Innovative Educational Institutions on the Republic of Bashkortostan — Priority National Project "Education"]. Ufa: Ministry of Education of the Republic of Bashkortostan, 2008. Issue 1; 46 p. Issue 2; 32 p.

8. Tkachenko E.V., Shteynberg V.E., Man'ko N.N. Tekhnologiya sravnitel'nogo muzykoslushaniya v poiskovom proekte "Zhizn' zamechatel'nykh melodiy" (ZhZM) [Tkachenko E.V., Steinberg V.E., Manko N.N. Technology of Comparative Listening to Music in the Search Project "The Life of Remarkable Melodies" (ZhZM)]. *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings]. 2015. No. 6 (61). T. 2, pp. 74–87.

9. Shteynberg V.E., Gabitova E.M., Tkachenko E.V., Man'ko N.N., Vakhidova L.V., Saitova L.R. Obuchayushchiy programmnyy kompleks "Zhizn' zamechatel'nykh melodiy" [Shteynberg V.E., Gabitova E.M., Tkachenko E.V., Manko N.N., Vakhidova L.V., Saitova L.R. Educational Software Complex "Life of Remarkable Melodies"]. Certificate RU No. 2018612220.

10. Shteynberg V.E., Man'ko N.N. Sovremennyy didakticheskiy regulativ: teoriya i tekhnologiya [Steinberg V.E., Manko N.N. Modern Didactic Regulation: Theory and Technology]. *Otechestvennaya i zarubezhnaya pedagogika* [Pedagogy in Russia and in Other Countries]. 2019. Vol. 1, No. 5 (62), pp. 160–183.

11. Shteynberg V.E., Man'ko N.N., Gabitova E.M., Vakhidova L.V., Saitova L.R. Ob odnom opyte muzykal'nogo kollektсионirovaniya: proekt "Zhizn' zamechatel'nykh melodiy" [Steinberg V.E., Manko N.N., Gabitova E.M., Vakhidova L.V., Saitova L.R. About One Experience of Musical Collecting: The Project "The Life of Remarkable Melodies"]. *Professional'noe obrazovanie v sovremennom mire* [Professional Education in the Modern World]. 2019. Vol. 9. No. 3, pp. 3073–3081.

12. Shteynberg V.E., Man'ko N.N., Gabitova E.M., Vakhidova L.V., Saitova L.R. Obuchayushchie programmnye komplekсы "Zhizn' zamechatel'nykh melodiy" i "Professional'naya samoeffektivnost' pedagoga" [Steinberg V.E., Manko N.N., Gabitova E.M., Vakhidova L.V., Saitova L.R. Educational Software Systems "Life of Wonderful Melodies" and "The Professional Self-Efficacy of a Teacher"]. *Tsennosti i smysly* [Values and Meanings]. 2019, No. 2 (60), pp. 136–147.

13. Tkachenko E.V., Manko N.N., Shteynberg V.E. Information Age Trends: Logical-Semantic Modelling Data Visualization in the Educational Space. *International Conference "Education Environment for the Information Age" (EEIA-2017)*. Moscow, Russia, June 7–8, 2017. DOI: dx.doi.org/10.15405/epsbs.2017.08.66.

About the author:

Natalia N. Manko, Ph.D. (Pedagogy),

Associate Professor at the Department of Pedagogy and Psychology,
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla
(450008, Ufa, Russia),

ORCID: 0000-0003-1614-3113, dtvmanko55@mail.ru





ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)
УДК 78.071.1
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.153-170

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

*Центр комплексных
художественных исследований
Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Center for Comprehensive
Art Studies
Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire
Saratov, Russia
ORCID: 0000-0003-4544-4791
alexdem43@mail.ru*

Творчество Г.В. Свиридова

В предыдущих выпусках журнала были опубликованы лекции о творчестве таких выдающихся отечественных композиторов XX века, как С.В. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян. В продолжение этой серии предлагается лекция о творчестве Г.В. Свиридова. После общей характеристики его художественного наследия (Преамбула), в разделах основной части (Творчество Свиридова середины XX века, Творчество Свиридова 1960–1970-х годов, Позднее творчество Свиридова) рассматриваются основополагающие принципы яркого индивидуального стиля композитора и оценивается значимость его вклада в сокровищницу отечественного искусства середины и второй половины XX столетия. По ходу изложения предлагаются фрагменты музыкальных произведений с их рекомендуемым исполнением, в сумме своей дающие представление о наиболее существенных сторонах творчества Свиридова.

Ключевые слова:

творчество Свиридова, эволюция, основополагающие принципы, черты стиля.

The Musical Oeuvres of Georgy Sviridov

The previous issues of the journal featured publications of lectures about such outstanding 20th century Russian composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich and Aram Khachaturian. This series is continued with a lecture about the music of Georgy Sviridov. After a general characterization of his musical legacy (in the preamble), the respective sections of the first part of the lecture (The Musical Oeuvres of Sviridov in the Mid-20th Century, The Musical Oeuvres of Sviridov in the 1960s and 1970s, the Late Oeuvres of Sviridov) examines the foundational principles of the composer's vivid individual style and evaluates the significance of his contribution to the treasury of Russian art of the middle and second half of the 20th century. During the exposition of the lecture fragments of his musical compositions are presented for analysis in performances recommended by the author, in their sum, providing a perspective of the most substantial aspects of Sviridov's musical legacy.

Keywords:

Sviridov's musical legacy, evolution, foundational principles, stylistic features.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество Г.В. Свиридова // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 4. С. 153–170.
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.4.153-170.

Преамбула

Начало высокого взлёта творчества композитора Георгия Васильевича Свиридова (1915–1996) приходится на 1950-е годы, когда страна находилась на особом подъёме, специфика которого побуждала к интенсивной разработке историко-революционной тематики. Именно тогда Свиридов создал самые примечательные произведения в данной сфере, в том числе два грандиозных вокально-симфонических монумента: «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетическая оратория» (1959). Царивший на том этапе социальный энтузиазм, стремление передать могучее, величественное в человеческой природе породили в искусстве Свиридова ярко выраженную героико-эпическую настроенность, воплощая которую он утверждал пафос общенародных деяний и устремлений.

Отсюда начиналось главное в художественном наследии композитора, состоящее в том, что он как никто другой из отечественных композиторов XX века сумел с максимальной концентрированностью, силой и глубиной выразить суть русского национального характера. Его постижение в значительной мере было связано с обращением к образам крестьянского мира как коренного ядра отечественного уклада, чем было продиктовано чрезвычайно широкое обращение к поэзии С. Есенина. Поднимая тему человека из народа, композитор возвеличивает его облик, подчёркивает в нём такие качества, как мужество и прямодушие, стойкость духа и нравственная чистота (в числе ярких примеров — вокальный цикл «Песни на слова Роберта Бёрнса», 1955).

Фундаментальная почвенность музыки Свиридова имела своим следствием глубокую одухотворённость создаваемых им образов. Он писал, как правило, о серьёзном и значительном в жизни, повествуя об этом с позиций устоявшихся этических идеалов. Тем самым содержание целого ряда его произведений поднималось к высотам духовности, исключаяющей суетное, обыденное и утверждающей лучшее, возвышенное в человеческом существовании. Постепенно складывалась та часть наследия композитора, которая непосредственно соотносится с представлениями о духовной музыке, и с середины 1980-х годов он создаёт целый ряд сочинений на религиозные тексты, в том числе предназначенных для богослужения (одно из них — хоровой цикл «Неизреченное чудо», 1992).

Безусловным приоритетом творчества Свиридова является музыка, связанная со словом. Ему было свойственно в высшей степени чуткое постижение интонации поэтического текста, что выступает в органичном сопряжении с ярко выраженным своеобразием его собственной музыкальной интонации. Естественным следствием этого стало то, что центральное место в его наследии заняли вокально-хоровые жанры, которые он существенно обновил и преобразовал, в том числе возродив жанр хорового концерта («Пять хоров на слова русских поэтов», 1958; кантата «Нет! Не верим», 1960; «Курские песни», 1963; «Снег идёт», 1965; «Весенняя кантата», 1972; «Три духовные песнопения из музыки к трагедии А.К. Толстого „Царь Фёдор Иоаннович“», 1973 и др.).

Музыка Свиридова прежде всего исходит из главенствующей роли пения, певческого мелоса, так что характерным ста-

новится перенесение вокально-хоровых приёмов и в сферу инструментального звучания («Маленький триптих» для оркестра, 1964). В его творчестве принадлежащее XX веку нераздельно соединяется с коренным, уходящим в глубь отечественного бытия (в том числе в опоре на поэзию родоначальника русской классической литературы: от «Шести романсов на слова А.С. Пушкина», 1935 — до хорового концерта «Пушкинский венок», 1978). В целом музыку Свиридова отличали тяготение к эпическому типу художественного мышления, демократизм, редкая способность добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины мысли.

Творчество Свиридова середины XX века

Георгий Васильевич Свиридов родился в 1915 году, то есть в середине того десятилетия, когда во многом в противовес предшествующей классике бурно утверждало себя искусство XX века. Для отечественной музыки это более всего было связано с радикальной новизной раннего творчества И. Стравинского и С. Прокофьева — ведущих представителей первого поколения современных русских композиторов (в 1920-е годы к ним присоединился Д. Шостакович). Второе поколение русских композиторов XX столетия выдвигалось на художественную арену в 1930-е годы, и Свиридову суждено было стать самым значительным из них.

В 1935 году он создаёт свой первый вокальный цикл **«Шесть романсов на слова А.С. Пушкина»**. И здесь мы сталкиваемся с любопытным фактом. Дело в том, что в середине 1930-х годов, в преддверии 100-летия со времени гибели великого поэта, музыкальных произведений на его тексты было написано огромное множество, чему не стал помехой и сам повод, отнюдь далеко не праздничный. Основная причина столь обострившегося тогда интереса к пушкинскому наследию

видится в следующем: после сильнейшего брожения и коренной ломки всех основ в начале XX века искусство возвращалось в русло более уравновешенных проявлений, заново подтверждая значимость высокой классики — пушкинская традиция послужила в этом процессе надёжной опорой. И как оказалось, лучшее из созданного в те годы на тексты поэта принадлежало перу безвестного 19-летнего юноши, студента музыкального училища.

Открывается пушкинский цикл Свиридова романсом «Роняет лес багряный свой убор...». И, приступая к прослушиванию, следует заметить: всё, что прозвучит здесь для голоса с фортепиано, даётся в записях с участием самого Свиридова. Такой выбор обусловлен двумя причинами. Во-первых, выступая в качестве пианиста, композитор делал это на уровне подлинных эталонов концертмейстерского искусства. И, во-вторых, в подобных случаях мы имеем дело с авторской интерпретацией, что драгоценно и само по себе, а тем более ввиду того, что он работал с певцами чрезвычайно тщательно, выверяя и шлифуя всё до мельчайших деталей.

«Шесть романсов на слова А.С. Пушкина»

«Роняет лес багряный свой убор...» Е. Нестеренко

Прослушав этот романс, приходится признать поразительную для начинающего композитора зрелость художественного высказывания. И очень важно то, что здесь сразу же обозначились определяющие качества свиридовского творчества. Прежде всего имеется в виду несомненный приоритет слова и соответственно — вокально-хоровых жанров. Поэтическое слово зачастую служило для Свиридова исходным художественным импульсом. Этому композитору, быть может, как никому другому в музыке XX века было свойственно чуткое пости-



жение интонации авторского текста, что выступает в органичном сопряжении с безусловным своеобразием его собственной музыкальной интонации. Вот почему ему удалось так превосходно «распеть» большую классику прежних эпох (начиная от Шекспира и Пушкина) и лучшее в отечественной поэзии XX столетия, особенно его начала: Александр Блок, Сергей Есенин и даже Владимир Маяковский, который считался совершенно «непригодным» для вокальной музыки.

Как известно, вытесненные стихией инструментализма, вокально-хоровые жанры оказались в современную эпоху на периферии композиторских интересов. И они нашли в лице Свиридова самого выдающегося мастера из числа тех, кто стремился поддержать эту великую традицию прошлого. Сказанное — одно из свидетельств его прочных связей с музыкальной классикой. Причём сразу следует подчеркнуть, что это ни в коем случае не было традиционализмом. Подход Свиридова к традициям всегда отличался их активным творческим преломлением, когда преемственность выступает в неразрывном сопряжении с тем, что идёт от животрепещущей современности.

Что же мы находим от современности в свиридовском цикле при всём классическом строе его образов? Сознательно или интуитивно подбор текстов столетней давности сделан так, что возникают отчётливые намёки на время становления сталинского режима. Например, в романсе с симптоматичным названием «Предчувствие»: *«Снова тучи надо мною собрались в вышине / Рок завистливый бедою угрожает снова мне...»* И дальше — *«Предчувствую... неизбежный, грозный час»*. А в первой части за претворением мотивов одиночества и человеческой заброшенности угадывается мысль о том, что в 1930-е годы ссыльным мог стать каждый. И собственно музыкальными средствами воссоздаётся атмосфера напряжённая, томительная, передающая

гнетущий дух опасений, внутренней скованности и почти скорбных состояний с оттенком угрюмости (как бы в параллель названию создававшегося тогда заключительного романа трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам» — «Хмурое утро»).

Но есть здесь и другое, идущее от внутренних жизненных установок того же времени, когда человек искал и находил противовесы тяготам и страхам. Находил их в душевной теплоте, сердечной отзывчивости близких людей. Так, наперекор всему складывался удивительный, несравненный оптимизм 1930-х годов. Как раз это искрящееся жизнелюбие, постепенно нарастая на протяжении цикла, и венчает его в последнем номере («Подъезжая под Ижоры»), делая законченной общую траекторию произведения: от сумрака к радости жизни.

**«Шесть романсов
на слова А.С. Пушкина»
№ 6 «Подъезжая под Ижоры»
С. Шапошников**

Казалось бы, в «Шести романсах на слова Пушкина» было обретено всё необходимое для индивидуального почерка Свиридова и оставалось только идти вперёд, раздвигая найденное вширь и вглубь. Но вместо этого он начинает длительный поиск в иных направлениях — поиск, затянувшийся почти на целых два десятилетия. И преимущественно поиск этот проходил в области инструментальных жанров. Композитор работал тогда в данной сфере ярко, интересно, что вообще свойственно его манере. Особенно выделяются произведения военных лет с их жёсткой и суровой стилистикой, отразившей атмосферу батальных схваток и напряжённого психологизма (с наибольшей концентрированностью это представлено в Фортепианной сонате).

Однако при всей впечатляющей силе этих сочинений им часто недоставало отчётливой авторской индивидуальности, легко узнаваемого свиридовского



почерка. К примеру, его Фортепианное трио явственно напоминает написанное за год до него произведение того же жанра и примерно той же направленности — Фортепианное трио Шостаковича (1944). К слову, именно у Д.Д. Шостаковича Свиридов завершил своё композиторское образование в Ленинградской консерватории, довольно долго находясь под его художественным влиянием.

Окончательное обретение своего стиля и своей жанровой системы произошло у Свиридова в середине 1950-х годов. Ровно двадцатилетие спустя после «Шести романсов на слова А.С. Пушкина» он создаёт другой выдающийся вокальный цикл — **«Песни на слова Роберта Бёрнса»**. Его первые исполнения произвели ошеломляющее впечатление. Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, покоряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: рядовой современник, человек из народа. Этой теме отвечал принципиальный демократизм музыкального языка, что высвечено обозначением жанра *«Песни...»*. Однако простота выразительных средств сочетается здесь с объёмностью обрисовки воссоздаваемых типажей, что находит себя в многообразии и глубине мыслей и чувств, в нравственной чистоте и в высоких этических принципах людей из низовой среды.

Для примера проследим за поворотами музыкально-поэтического повествования в номере «Возвращение солдата». Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны. Внешне композитор опирается на песенно-строфическую форму с простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом фортепиано, но сколько ракурсов возникает в этом вроде бы однотипном изложении и какой многооттеночный портрет складывается в конечном результате!

«Песни на слова Роберта Бёрнса»
№ 2 «Возвращение солдата»
Е. Нестеренко

«Песни на слова Роберта Бёрнса» (1955) открыли совершенно особую фазу в творческой биографии Свиридова: вторая половина 1950-х годов стала «звёздным часом» композитора — на этом отрезке времени по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки (это говорится с учётом того факта, что рядом с полной творческой отдачей работал его учитель Д.Д. Шостакович). Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма, раскрепощения и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений).

Эта атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой. Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений.

Возьмём песню **«Рыбаки на Ладоге»**. Прежде следует оговорить авторское обозначение жанра. Разумеется, как и в случае «Песен на слова Роберта Бёрнса», это отнюдь не привычная для нас простая куплетная форма, а форма очень свободная по изложению. И словом этим композитор, помимо демократичности художественного изъяснения, стремился подчеркнуть его сугубо русскую национальную природу.

Что касается эпического начала, то используются здесь всего-навсего голос и фортепиано, а в тексте А. Прокофьева нет ничего исключительного (речь идёт об обыкновенных человеческих трудах — ловле рыбы). Тем не менее в музыке пе-

редано ощущение беспредельной мощи. Максимальная укрупнённость вокального интонирования и мазка фортепианной фактуры (охват всех регистров, аккордовые глыбы, гулкий и грузный колокольный перезвон) выводят звучание в масштаб грандиозного действия, символизируя громаду общенародной жизни. Слушая эту «песню», необходимо заодно отметить преимущественное тяготение Свиридова к тембру баса как коренного, «кряжистого» русского голоса с его особой весомостью и фундаментальной основательностью (вспомним оперы Глинки и Мусоргского).

«Рыбаки на Ладоге»

А. Ведерников

Когда же композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений. Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и в народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное «Человек — это звучит гордо»). С наибольшей впечатляющей силой передать подобное удалось в двух ораториях второй половины 1950-х годов.

Первая из них — «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956). Это произведение многосложное (одной из проблем, затронутых здесь, мы коснёмся позже), но сейчас выделим в нём то, что было обращено к жизни большого людского массива в его эпически-величественных сторонах, раскрывало его находящимся на подъёме сил, в свободном изъятии мощного потенциала. В «Поэме памяти Сергея Есенина» это начинается со II части, выводящей происходящее на необычайно широкие просторы земного пространства.

«Поэма памяти Сергея Есенина»

II. «Поёт зима»

Е. Светланов

Примечательно, что эта пейзажная картина («Поёт зима, аукает, / Стозвонный лес баюкает...») пронизана звучными призывными кличками, благодаря чему воспроизводимое действие насыщается чертами гражданского пафоса. Такого рода настроенность достигает своего апогея в финале «Поэмы памяти Сергея Есенина» («Небо — как колокол»), где громада исторических событий разрастается до вселенских масштабов.

Грандиозный размах, свойственный «Поэме памяти Сергея Есенина», ещё ощутимее в «Патетической оратории». Для этого были определённые основания. В 1957 году произошёл запуск первого искусственного спутника Земли, в 1959-м — первой автоматической межпланетной станции, что предвещало состоявшийся в 1961-м первый в мире полёт человека в космос. И всё это было осуществлено в нашей стране, которая обрела тогда статус сверхдержавы, поскольку вокруг неё сложилась чрезвычайно представительная мировая социалистическая система.

Добавим к этому следующие факты (любопытно их точное соответствие только что отмеченным датам): в 1957 году было заявлено о «полной и окончательной победе социализма» в СССР, а в 1959-м — о начале «развёрнутого строительства коммунизма», что подготовило принятие в 1961-м Программы КПСС, намечавшей построение коммунистического общества к 1980 году (тогдашний лидер торжественно возвещал: «Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме!»).

Всё это порождало у многих ощущение всемогущества страны и иллюзию лучезарной исторической перспективы. То, что когда-то провозглашалось на заре Советской власти, и то, ради чего было пролито столько крови, казалось бы, наконец-то становилось явью. Вот что вызвало исключительное воодушевление и, пожалуй, высшее своё художественное выражение это получило в «Патетической оратории», написанной на стихи

«трибуна Революции» Владимира Маяковского. В призме событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощён могучий монолит Советского Союза второй половины 1950-х годов в его победоносной поступи.

Одну из музыкальных иллюстраций этого духа и этой поступи находим в части под названием «Героям Перекопской битвы», где воздвигнут сурово-величественный монумент стране тех лет (часть начинается словами «Слава тебе, краснозвёздный герой...»). Горделивая мощь уверенного в своих силах и в своём единении всенародного массива передаётся средствами необычайно широкого гимнического распева, восходящего к русской эпико-героической песенности (в том числе и революционной). Своеобразие этой гимничности — в неспешном трёхдольном размере, мягкое «покачивание» которого вместе с общей певучестью вдыхает в державную характерность образа ноту лирической теплоты.

«Патетическая оратория»

III. «Героям Перекопской битвы»

К. Кондрашин

«Патетическая оратория» была завершена композитором в 1959 году. А уже в следующем, 1960-м, он пишет кантату «Нет! Не верим!», где предвещалось крушение того самого державного монолита, о котором только что говорилось. Приближался «конец прекрасной эпохи», если воспользоваться ироничным заглавием одного из стихотворных сборников Иосифа Бродского. Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях «сталинской эпохи», имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигавшегося кризиса коммунистической идеологии.

В названной кантате ещё удерживается дух всенародной грандиозности, но грандиозность эта приобретает трагедийные черты, что находит своё выра-

жение в медлительно-тяжёлой траурной поступи, пронизывающей всё произведение. Однако при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, что приводит в завершении к апофеозу веры в правоту совершённого в прошедшие десятилетия (последняя фраза использованного здесь текста Маяковского: «Вечно будет ленинское сердце / Клокотать у Революции в груди!»).

«Нет! Не верим!»

А. Ведерников

Творчество Свиридова 1960–1970-х годов

По отношению к Георгию Свиридову можно с полным правом говорить о гениальности. Гениальность эта сказывалась в том числе в чуткости к веяниям времени, что на выходе в 1960-е годы повело к весьма радикальным преобразованиям его художественной системы. Причём в ряде случаев он был способен дать более яркое претворение тех новых тенденций, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов.

Одна из таких тенденций состояла в выдвигании урбанистической стихии, что было связано с очередным витком бурного развития индустриальной эры. И самый яркий звуковой символ мощного самоутверждения НТР (научно-техническая революция 1960-х годов) принадлежит Свиридову — это центральный образ его музыки к фильму с симптоматичным названием «**Время, вперёд!**».

«Время, вперёд!»

В. Федосеев

Попытаемся конспективно зафиксировать определяющие параметры этого образа. Основной материал отличается исключительной, взрывчатой импуль-

сивностью. Он базируется на «ударных» ритмоформулах, излагаемых краткими, нарочито «рваными» фразами. Острота ритма частично идёт от танцевальных фигур «Румбы» — таково название данного номера в сюите из музыки к этому фильму. Звучание «металла» медных инструментов — подчёркнуто жёсткое, скрежещущее, пронзительное. Резкие удары *tutti* создают впечатление буквально выстреливающих акцентов оркестровой массы.

Всемерная сосредоточенность и целеустремлённость звукового потока, его экспансивность и сверхмощный силовой напор рождают ощущение kloкочущей энергетической магмы. В её яростном, огнедышащем динамизме чувствуется драматизированный пульс индустриального созидания, представляющего как своего рода грозная битва труда и находящегося на грани сомосжигания. Попутно возникают ассоциации с бешено мчащимся локомотивом современной цивилизации, бушующей «высоковольтными» напряжениями и разрядами. Наряду с передачей общего, интернационального, здесь присутствуют и флюиды «советского» (в призывно-публицистических тирадах фанфарного эпизода).

Мы говорим о гениальности Свиридова. Она проявляется и в том, что сквозь шум и грохот актуального времени в его музыке неизменно пробивается извечное: в потоке быстротекущей жизни возникают отсветы непреходящего, которое у Свиридова всегда связано с выявлением русского национального начала как главной, стержневой идеи его творчества. Разрабатывал данную идею композитор и в опоре на собственный опыт, поскольку по укладу своей жизни он изведал Россию в полном её срезе: детские годы провёл в старинном городке Курской губернии с исконно русским названием Фатеж, откуда каждое лето выезжал к родне в деревню; затем Курск, Ленинград, а в годы войны (на фронт не попал из-за сильной близорукости) находился

в Заволжье и далёкой Сибири и, наконец, — Москва. Но сразу же заметим, что, в основном пребывая в обеих российских столицах, сердцем он всегда оставался в глубинных уголках родной земли.

В подтверждение этого вновь вернёмся к «прикладному» жанру. Только что звучала музыка к фильму «Время, вперед!». Другой фильм, озвученный Свиридовым, — «Метель» (по Пушкину).

«Метель»

«Тройка»

В. Федосеев

Сразу же обращает на себя внимание контраст исходного образа и следующего за ним основного — неизбежно русское упорно проникает сквозь грозные, воинственные заграждения «железного» времени. Это то, что заложено в глубинах наших душ и нашей плоти — тихое, сокровенное. Певучая, чисто песенная тема, звучащая как бы у рожков (гобой, затем кларнет, фагот), а потом у струнных — это исконно русское. И сама тема — одно из свидетельств того, что многое в мелодизме Свиридова связано с песенной основой.

Один из номеров кантаты «У меня отец крестьянин» назван вслед за Есениным: «*В сердце светит Русь*» — фраза, весьма показательная для устремлений композитора. Глубинно русское впервые в полный голос заявило о себе у Свиридова в «Поэме памяти Сергея Есенина». Эпиграфом к ней он взял строки этого столь близкого ему поэта.

...более всего

Любовь к родному краю

Меня томила,

Мучила и жгла.

Помимо всего прочего, в своей первой оратории Свиридов предугадал вопрос, который стал коренным для так называемой деревенской прозы (Валентин Распутин, Василий Шукшин, Виктор Астафьев



и др.), — то, о чём заговорил ещё в начале века Иван Бунин (повесть «Деревня»): корни России — в её сельском укладе, пропадёт деревня — исчезнет исконно русское, загубим деревню — загубим русскую душу. И раньше писателей-деревенщиков Свиридов передал ностальгию по уходящему естеству русской жизни — то, что мы слышим в I части «Поэмы памяти Сергея Есенина».

«Поэма памяти Сергея Есенина»

I. «Край ты мой заброшенный...»

А. Масленников

При всём лиризме изъяснения эта музыка воспринимается как философская поэма, передавая извечное в русском национальном характере: неисходная тоска и нескончаемая юдоль русской жизни, порождающая тихий стон-плач, в котором звучит боль за горемычное Отечество.

В 1960-е годы глубинное постижение национального характера и национального уклада стало магистралью творчества Свиридова. Осуществлялось это на фольклорной почве, в русле возникшего тогда чрезвычайно представительного художественного направления, которое получило название «новой фольклорной волны» и ставило перед собой цель с подчеркнутой свежестью и остротой выявить самобытное, неповторимое в облике своего народа. И именно Свиридову удалось создать произведение, ставшее знаковым для фольклорного движения той поры, — «Курские песни» (1963, на основе песен, записанных на родине композитора). Вслед за ними (подчас в подражание им) появилось множество всевозможных «песен», в том числе на иной национальной почве: в Грузии — «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» Отара Тактакишвили, в Эстонии — «Мужские песни», «Кихнуские свадебные песни» и «Эстонские календарные песни» Вельо Тормиса, в Дагестане — «Лакские песни» Ширвани Чалаева и т. д.

Среди ярких граней национального в «Курских песнях», подчёркивающих весомость сделанного Свиридовым в данной сфере, — резко выраженное сопоставление женского и мужского начала как двух коренных сущностей человеческого бытия. Это начинается с двух первых частей, дающих контраст мягкого, пластичного и удалого, молодецкого.

«Курские песни»

I часть

К. Кондрашин

Женское здесь в дробной, «скороговорочной» ритмике, а главное — в особом рода лиризме, как бы завлекающем нежностью, чарующим волшебством, за которым стоит таинство чародейства, ворожбы, обнаруживающее сокровенные глубины души. Чтобы воплотить это чувство заповедного, понадобились совершенно новые средства выразительности, и композитор создаёт здесь звуковой мир, соприкасающийся с сонорикой (любование звуком как таковым, сказочная звончатость).

«Курские песни»

II часть

К. Кондрашин

Это отнюдь не «Ты воспой, жавороночек», как в песенном тексте, а настоящий «соловей-разбойник». Не смущаясь несоответствием словесной канве, композитор воссоздаёт в музыке силищу, размах, удалое молодечество русской природы, чему отвечает «по-мужицки» прямолинейное («наотмашь») интонирование хора и нарочито резкое («скифское») звучание высоких деревянных инструментов.

Вместе с молодыми коллегами по «русофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о гранях и проявлениях национального. Осуществлялось это в том числе и путём обращения к тому,

что прежде в искусстве казалось сомнительным или даже недопустимым с точки зрения строгого академического вкуса (эту тенденцию тогда же, но совсем иначе развивал и Альфред Шнитке). К примеру, в актив профессионального творчества вовлекалось идущее от слободского и мещанского обихода — то, что тогда ещё гнездилось в современном быту. И композитор при сохранении «подлинности» жанрового прототипа умел раскрыть его внутренние ресурсы с большой художественной силой.

Для иллюстрации сказанного ещё раз вернёмся к музыке из фильма «Метель». Прозвучит номер под названием «Романс» — это из того, что в наследии Свиридова стало своего рода «шлягерами».

«Метель»
Романс
В. Федосеев

Как видим, жанровым прототипом в данном случае является так называемый жестокий романс, преподносимый со всей откровенностью. Передаётся абсолютно открытая эмоция, и «жар-пыл» страстного признания наполнен соответствующими ситуации экспрессивными «придыханиями». Что называется, играя на сердечных струнах и пронимая душу, композитор силой гения как бы убеждает нас, что в жизни встречается и такое, ничем не стесняемое выражение чувств, и оно имеет право на существование.

1960–1970-е годы были в отечественном искусстве временем романтических устремлений. Это получило своё яркое преломление в резко выраженных контрастах и в их поляризации. Если, для примера, оттолкнуться от только что прозвучавшей музыки, то находим в ней, как говорилось, знойную чувственность и едва ли не демонстративный сентиментализм. А рядом и в противоположность этому — целомудренная чистота по-детски наивного и незамутнённого жизнеощущения. Именно рядом, поскольку

имеется в виду кантата «Снег идёт» на стихи Бориса Пастернака, написанная в том же 1965 году, что и музыка к фильму «Метель».

«Снег идёт»
III часть
Г. Рождественский

Насколько в Романсе были точно схвачены «жгуче-душещипательные» настроения взрослых, настолько здесь убедительно обрисована игровая атмосфера детских лет с соответствующим отпечатком игривости и озорства. И всё это средствами куплетной песенки хора мальчиков с весёлым ритурнелем забавно высвистывающей «дудочки» (флейта-пикколо). Так из самого элементарного рождается подлинная поэзия чуда жизни с его безыскусной прелестью.

Прозвучавшая детская «песенка» — один из образцов предельной простоты у Свиридова. Его простота базируется на максимальной экономности выразительных средств (ничего лишнего!) и лаконизме высказывания. Что касается лаконизма, отметим следующий факт: не случайно композитор так часто употреблял слово *маленький*: допустим, если это пьесы для фортепиано, то «*Семь маленьких пьес*»; если композиция для оркестра, то «*Маленький триптих*»; если кантата, то, как правило, *маленькая* («*Деревянная Русь*», «*Снег идёт*», «*Грустные песни*» и т. д.).

Но простота у него поистине драгоценная. Младший брат Свиридова по направлению в искусстве Валерий Гаврилин высказался на этот счёт так: «*Звуковая ткань его творений всегда поражает своей безыскусственностью, в ней нет украшения, внешне она очень неброская, но звук к звуку так точно подобран, так чист, так верен, что сразу понимаешь — так говорят правду, так говорят самое главное для жизни*».

Иными словами, простота, ясность художественной мысли и естественность



её выражения. И если говорить о ясности, то она у него предельная, кристальная. Причём с той же ясностью Свиридов излагает свои представления о самых сложных, трудных, тяжких вопросах жизни. И при всей позитивной направленности своего творчества он время от времени соприкасался с ощущением трагизма бытия — то, о чём в Библии говорится: *«Во многой мудрости много печали»*.

Когда-то Александр Блок в страшную минуту жизни написал стихотворение **«Голос из хора»**. Написал и в ужасе отшатнулся, но не отрёкся — потому что прозрел истину грозящей перспективы жизни человечества. Вот несколько строк из этого пророчества.

*И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы, и я.
Всё небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...*

Свиридов мог положить на музыку и такое, и эту фатальность стихов умножить силой своей музыки. Вслед за Блоком перед ним словно бы разверзлись бездны трагизма в его последней грани — как устрашающий апокалипсис человеческой цивилизации. Так воспринимается одноимённый вокальный монолог, пронизанный интонациями стоны-крика, передающими нестерпимую душевную муку, безысходное отчаяние, бездонный пессимизм. Столь сгущённую экспрессию вокала усугубляют аккордовые глыбы фортепиано с их набатным звучанием погребальных колоколов.

«Голос из хора»
Е. Нестеренко

В подобных вещах обнаруживается, что ясный, простой, демократичный Свиридов предстаёт как художник-мыслитель, которому были подвластны философские глубины постижения бытия.

Это постижение он осуществлял обычно в излюбленной им форме монолога.

Один из таких монологов находим в хоровом концерте **«Пушкинский венок»** (1978) — номер под названием **«Зорю бьют»** (*бить зорю* — так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя). Попутно отметим столь свойственную композитору экономность выразительных средств: большое десятичастное произведение, и только в одной части введён солирующий бас, чтобы выделить воспроизводимое состояние. И выбирает он в данном случае редкое по своей настроенности стихотворение Пушкина — с выходом за пределы привычных человеческих измерений.

*Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далёко улетает.*

У Пушкина здесь *далече*, которое Свиридов заменил на *далёко* — вероятно, из соображений более мягкой вокальной фоники. При всём пиетете к поэтическому слову, он иногда позволял себе подобное «вмешательство», чтобы уточнить смысловой акцент или усилить музыкальность звучания.

«Пушкинский венок»
«Зорю бьют»
А. Ведерников

Композитор строит насыщенную, многоплановую фактуру из трёх пластов: хоровая педаль — фон-фундамент, создающий атмосферу ноктюрна, остигатные реплики сопрано с имитацией трубной фанфары (*«Зорю бьют...»*) и медитация «органного» баса *solo*. Эта необычайная объёмность, стереофоничность звучания создаёт особую ауру, в которой величавый мыслительный поток течёт волна за волной и которая так отвечает тону

особой одухотворённости сокровенного состояния. В подобных страницах мы вновь и вновь становимся свидетелями редкой способности Свиридова добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины.

Позднее творчество Свиридова

В ходе рассмотрения произведений 1960–1970-х годов естественно было прийти к выводу о несомненно романтической сущности образного мира композитора, что нашло своё выражение в разного рода субъективных склонностях и обострённых контрастах. К концу 1970-х годов в художественной ориентации Свиридова намечается перелом в направлении более объективного видения внутреннего мира человека и его жизненных связей. При этом важной стороной происходившей переориентации стало то, что от имевших место трагических прозрений он переходит к утверждению света и гармонии бытия.

Шёл данный процесс в том числе и в формах возникшего тогда так называемого *неоромантизма*. Это течение коренным образом отличалось от художественной платформы только что отмеченных романтических тенденций. Там — максимализм и «экстремальность» устремлений, тяготение к радикализму подчёркнуто современных средств выразительности. Здесь — лирическая настроенность, мягкость и теплота тона, зримые или опосредованные связи с различными стилями музыки XIX века. И в этой общей для многих композиторов тех лет смене ориентиров Свиридов опять-таки оказался в числе первых.

Неоромантические веяния явственно сказались в отдельных частях только что называвшегося «Пушкинского венка».

«Пушкинский венок»
№ 8. «Наташа»
В. Минин

Неоромантизм здесь совершенно очевиден, и состоит он в сближении с духом и атмосферой музыки первой половины XIX века, в том числе по интонационному складу эта часть сродни романской стилистике отдельных вещей Глинки. Вслед за текстом воссоздаётся обаяние и прелесть пушкинской эпохи. Подчёркнутой гармоничности образа и высветленности колорита сопутствуют особая пластичность и гибкость звуковых линий, в которых нашли своё преломление пленительное изящество, грация девического облика.

Подобные страницы обнаруживают присущую облику композитора душевную тонкость и деликатность. Известно, что его мать воспитывалась с детьми потомственных дворян и сыну стремилась дать достойное воспитание, пригласив учительницу французского языка и музыки. Но при всём том в натуре Свиридова главенствовало глубоко коренное, близкое к природному естеству. Хорошо знавший его И. Нестьев писал: *«При всей высокой, порой даже изысканной интеллигентности Георгий Васильевич сохраняет в себе с юных лет нечто очень земное, крестьянское»*, — добавляя к сказанному: — *«Он влюблён в среднерусскую природу, обожает тихий плеск степных речек, тишину зимнего леса, способен с юношеской непосредственностью любоваться старинной русской церквушкой, красотой Кремля»*.

На эту почвенную твердь, сопровождаемую обертонами природного окружения, прочно опиралась столь свойственная творчеству Свиридова позитивно-утверждающая основа. Она покоилась на органично присущем ему чувству народности. Один из замечательных образцов воплощения этого чувства — **«Весенняя кантата»** (1972), написанная на стихи Н. Некрасова, подлинно народного поэта России.

«Весенняя кантата»
I. Весенний зачин
В. Федосеев



Такое могло выйти только из-под пера русского композитора. Использованная здесь оригинальная метрика 5/8 выступает как знак неповторимого своеобычия национальной природы. Эта моноритмическая композиция целиком построена на краткой формуле-однотакте с исключительно энергичной пульсацией пружиняще-мускулистого ритма дробных восьмых, что дополняется волновыми динамическими разрастаниями с дразнящей игрой контрастов от *ff* к *pp* и рядной инструментальной подсветкой с характерными для партитур Свиридова звончатыми эффектами. Так складывается праздничное хороводное действие, наполненное радостью бытия и ощущением крепкой народной плоти.

При этом принадлежащее XX веку нераздельно соединяется с коренным, уходящем в глубь отечественного бытия. От первого — упругий «мотор» безостановочного репетиционного движения, магия остигатности и «ударная» трактовка звукоизвлечения не только инструментальных партий, но и хора. От второго — ощущение широкого раздолья, пантеистическое слияние топочущей людской массы с щебетом, шорохом, шелестом расцветающей природы (как бы иллюстрируя знаменитое «*Идёт-гудёт зелёный шум*»). Вот из чего вырастает своеобразнейшая русская токката, переполненная брожением буйных земных соков и ликованием человеческих душ («*Хорошо, светло в мире Божием*»).

Из национальной почвенности вытекало ещё одно важнейшее качество творчества Свиридова — глубокая одухотворённость. Он пишет, как правило, о серьёзном и значительном в жизни — и пишет об этом с позиций устоявшихся нравственных идеалов. Тем самым содержание целого ряда его произведений поднималось к высотам духовности, включающей суетное, обыденное и говорящей о лучшем, возвышенном в человеческой натуре. И постепенно складывалась та часть наследия композитора,

которая непосредственно соотносится с представлениями о духовной музыке.

Ещё раз вернёмся во вторую половину 1950-х годов, когда сформировалось ядро стиля Свиридова и откуда нити протянулись в 1960–1970-е и далее — в 1980–1990-е.

Пять хоров на слова русских поэтов

№ 1. «Об утраченной юности»

А. Масленников

Как видим, Свиридов был способен и прозу возвести в ранг самой высокой поэзии: отрывок из Н. Гоголя (IV глава «Мёртвых душ») распет в мелос широкого дыхания, не утрачивая при этом тонких оттенков смысла и настроения. Мелос этот обретает характер сугубо сокровенного высказывания — в монологе тенора запечатлена исповедь человеческого сердца, изливаемая из самых глубин. Она воспринимается как молитва души, чему так отвечает звучание человеческих голосов *a cappella*. Причём пение *solo* на фоне чуткой педали хора (часто закрытым ртом) создаёт впечатление действия, творимого под сводами храма. Это фактурное решение композитор впоследствии будет использовать в подобных случаях неоднократно.

Со временем духовное начало становилось в творчестве Георгия Свиридова всё более сосредоточенным и углублённым. Примечательной вехой на этом пути стала музыка к трагедии «**Царь Фёдор Иоаннович**» (1973) в постановке Бориса Раёнских с Иннокентием Смоктуновским в главной роли. Выдающийся актёр, говоря о поисках художественного решения, впоследствии вспоминал: «*Работа была трудной. Мы блуждали, шли на мерцающую где-то вдали цель, слушали себя, время, опять блуждали и наконец однажды... выйдя из репетиционного зала на сцену, впервые услышали музыку Георгия Васильевича Свиридова. И произошло нечто неожиданное! Музыка захватила своей мощью, своим звучанием той эпохи. Насыщенность чувств живших*



и действовавших тогда людей была выявлена столь глубоко, что я до сих пор не утратил ошеломляющего ощущения от первого знакомства с этой удивительной музыкой».

«Царь Фёдор Иоаннович»
«Любовь святая»
В. Голубева

Композитор предложил неожиданное для театральной практики звуковое решение: только хор с выделенным иногда *solo* женского голоса. Вокально-хоровое звучание *a cappella* обеспечило спектаклю совершенно особую ауру, которая высвечивала стремление уйти от жизненного разлома и бума новаций второй половины XX века, возносясь над всем этим в мир высшей одухотворённости и нравственной красоты. Музыка звучит как тихая, смиренная молитва, олицетворяющая готовность нести всё, что предназначено судьбой. При этом очень характерна окрашенность состояния в тона особой меланхолии, суть которой можно обозначить названием одного из Свиридовских хоров, написанных на слова Есенина: «*Душа грустит о небесах*».

Ещё в этой музыке очень примечательна несомненная соотнесённость с сакральными традициями русского православия: её распевность — не просто глубоко национальный признак отечественного искусства, она восходит к молитвенным образцам, свободно претворяемым композитором. Тем самым он закладывал долгосрочный прогноз на 1980-е годы и рубеж XXI столетия, в числе первых начиная возрождение культовых форм музыкального искусства. После многих десятилетий их искоренения и забвения открывался этап очищения и покаяния, как бы отмаливая грехи коммунистического прошлого, которому принадлежал и сам Свиридов.

На этой волне в его творчестве с середины 1980-х появляется множество произведений, написанных на религи-

озные тексты, в том числе нередко предназначенных для богослужения. Одно из них — хоровой цикл «**Неизреченное чудо**» (1992). В отношении сакральной стилистики позднего Свиридова очень показательна часть «Святый Боже».

«Неизреченное чудо»
№ 2. «Святый Боже»
Б. Тевлин

Для этого хора композитор избрал слова из стародавнего молитвенного канона восточной христианской церкви, который используется в Литургии Иоанна Златоуста и Всенощной. Всего четыре краткие фразы с троекратным повторением слова *Святый*: «*Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас*» (прописные буквы и слово *Безсмертный* использованы в соответствии с традиционным церковным правописанием). Вся четырёхминутная композиция построена на шестикратном повторении этого лаконичного текста и выдержана на едином распеве, который в каждой следующей музыкальной строфе обретает новые и новые варианты с добавлением различных динамических градаций (вариантное развёртывание — чисто национальный принцип музыкального изложения). Припадая к стопам Творца, имярек в этой молитве души смиренно склоняется перед вышними силами и вместе с тем истово взывает к ним, что переводит звучание в характер заклинания. Сказанному отвечает предельная строгость изъяснения, очищенного от суетно-мирского, а хоральное пение в общем ритме для всех голосов монолитностью своего звучания как бы олицетворяет дух соборности.

Ушёл из жизни Георгий Васильевич в 1998 году, прожив большую и завидную жизнь, наполненную творчеством и высокими достижениями. Он прошёл вместе со своей страной огромный исторический путь — от утверждения социалистических идей к горизонтам пост-



советского сознания, оставаясь на всём протяжении этого пути художником абсолютно честным, искренним, чуждающимся малейшей фальши и конъюнктурности.

Значимость сделанного им подтверждается тем, что под его влиянием в отечественном музыкальном искусстве сложилось целое направление, которое именуют свиридовским (Владимир Рубин в Москве, Валерий Гаврилин в Петербурге и уже называвшиеся Отар Тактакишвили в Грузии, Вельо Тормис в Эстонии, Ширвани Чалаев в Дагестане и т. д.).

Главное в отношении ценности его наследия состоит в том, что он как никто другой (и, пожалуй, не только в XX столетии) сумел выразить суть русского национального характера — может быть, и потому, что в прошлом столетии русский дух словно бы испытывали на прочность во всевозможных исторических катаклизмах и сломах.

Ещё раз вернёмся к тому, что сказал о композиторе его младший брат по искусству В. Гаврилин: *«Мир музыки Свиридова хочется назвать заповедным. Здесь всё свежее, настоящее, незагрязнённое, не отравленное ни шумом, ни фосфатами, ни бетоном, ни синтетикой»*. Действительно, его музыку отличает нечто изначально первозданное, особая, родниковая чистота, пронзительное чувство Руси-России.

Это чувство очень характерно претворено в оркестровой композиции под названием **«Маленький триптих»** (1964), написанной по музыке к фильму «Русский лес». В звучании его финала сливаются воедино вроде бы «несовместные» образные ипостаси: громкая, взывающая, истовая звонница и «ситцевая» прелесть ландшафта среднерусской полосы, которому вторит *«синий плат небес»* (как выразился Есенин, один из любимых поэтов Свиридова), горячее биение праздничной славицы и чувство щемящей, но сладкой нос-

тальгии по «нездешнему», характерно национальная нарядность затейливой цветистости (бряцание «колокольцев», которые сродни декору старинных народных промыслов) и ударный, «битовый» пульс сопровождающих голосов, идущий от современной фонки — так складывается многомерный, полихромный симбиоз, вырастающий в ёмкий символ отчего края.

«Маленький триптих»

III часть

Г. Рождественский

Основные произведения

Г.В. Свиридова

Камерно-вокальная музыка

Шесть романсов

на слова А.С. Пушкина (1935)

«Страна отцов»,

вокальный цикл (1950)

Песни на слова

Роберта Бёрнса (1955)

«У меня отец крестьянин»,

вокальный цикл (1956)

«Петербургские песни»,

вокальный цикл (1969)

«Отчалившая Русь»,

вокальный цикл (1977)

Отдельные вокальные сочинения

(«Рыбаки на Ладого», «Ворон к ворону»,

«Русская песня», «Голос из хора»,

«Баллада о гибели комиссара»,

«Юным» и др.).

Хоровая музыка

Пять хоров на слова русских поэтов (1958)

Концерт памяти А.А. Юрлова (1973)

Три духовные песнопения

из музыки к трагедии А.К. Толстого

«Царь Фёдор Иоаннович» (1973)

«Пушкинский венок», концерт (1978)



«Ночные облака» (1979)
 «Ладога» (1980)
 «Песни безвременья» (1981)
 «Неизреченное чудо», цикл (1992)
 Песнопения и молитвы (1994–1998)

Вокально-симфонические произведения

«Поэма памяти Сергея Есенина» (1956)
 «Патетическая оратория» (1959)
 «Нет! Не верим!» («Песня о Ленине»), кантата (1960)
 «Курские песни», кантата (1963)
 «Деревянная Русь», маленькая кантата (1964)
 «Снег идёт», маленькая кантата (1965)
 «Весенняя кантата» (1972)
 «Светлый гость», кантата (1975)

Инструментальные сочинения

Соната для фортепиано (1944)
 Фортепианное трио (1945)
 Фортепианный квинтет (1945)

Альбом пьес для детей (1948)
 Музыка для камерного оркестра (1964)
 «Маленький триптих» для оркестра (1964)

Музыка для театра и кино

«Огоньки», оперетта (1951)
 «Метель», фильм (1964)
 «Время, вперед!», фильм (1965)
 «Царь Фёдор Иоаннович», спектакль (1973)

ЛИТЕРАТУРА

1. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / Сост. и авт. коммент. А.Б. Вульф, авт. предисл. В.Г. Распутин. М.: Молодая гвардия, 2006. 763 с.
2. Георгий Свиридов. Музыка как судьба // Серия «Библиотека мемуаров. Близкое прошлое» / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
3. Георгий Свиридов: сборник статей и исследований / сост. Р.С. Леденёв. М.: Музыка, 1979. 462 с.
4. Демченко А.И. Георгий Свиридов середины века // Музыкальное искусство и наука в современном мире: сб. статей по материалам Международной науч. конф-ции 12–13 ноября 2015 года / гл. ред. Л.В. Саввина, ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2015. С. 163–170.
5. Демченко А.И. Гимнотворец национальной идеи. К столетию со дня рождения Г.В. Свиридова // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских науч. чтений, посвященных Б.Л. Яворскому, 26–28 ноября 2015 г. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2016. С. 317–323.
6. Демченко А.И. «Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова // Проблемы музыкальной науки. 2015, № 4. С. 25–37.
7. Демченко А.И. Историко-революционная эпопея Георгия Свиридова середины XX столетия // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. статей по материалам XI междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. О.В. Немкова. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, 2015. С.103–135.



8. Демченко А.И. Творчество Г.В. Свиридова: лекции по истории музыки. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2015. 26 с.
9. Книга о Свиридове. Размышления, высказывания, статьи, заметки / сост. А.А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. 261 с.
10. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. статей / сост. А. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. 221 с.
11. Сохор А.Н. Георгий Свиридов. М.: Советский композитор, 1972, 345 с.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. *Georgiy Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov* [Georgiy Sviridov in the Memoirs of His Contemporaries]. Compiled and with commentaries by A.B. Vulfov, foreword by V.G. Rasputin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 763 p.
2. *Sviridov G. Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny]. Compiled and with a foreword and comments by A.S. Belonenko. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 798 p.
3. *Georgiy Sviridov: sbornik statey i issledovaniy* [Georgiy Sviridov: Compilation of Articles and Research Works]. Compiled by R.S. Ledenev. Moscow: Muzyka, 1979. 462 p.
4. Demchenko A.I. Georgiy Sviridov serediny veka [Georgiy Sviridov of the Middle of the Century]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: Sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 12–13 noyabrya 2015 goda* [Musical Art and Scholarship in the Modern World: Compilation of Articles Based on the Materials of the International Scholarly Conference from November 12–13, 2015]. Editor-in-chief L.V. Savvina, editor-compiler V.O. Petrov. Astrakhan: Astrakhan State Conservatory. 2015, pp. 163–170.
5. Demchenko A.I. Gimnotvoretz natsional'noy idei. K stoletiyu so dnya rozhdeniya G.V. Sviridova [The Hymn-Maker of the National Idea. Towards the Centennial of the Birth of Georgiy Sviridov]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu, 26–28 noyabrya 2015 g.* [Issues of Artistic Creativity: Compilation of Articles Based on the Materials of the Russian Scholarly Conference Devoted to Boleslav Yavorsky, November 26–28, 2015]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory. 2016, pp. 317–323.
6. Demchenko A.I. “Zvezdnoe” desyatiletie Georgiya Sviridova [The “Star” Decade of Georgiy Sviridov]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015, No. 4, pp. 25–37.
7. Demchenko A.I. Istoriko-revolyutsionnaya epopeya Georgiya Sviridova serediny XX stoletiya [Historical and Revolutionary Epopee of Georgiy Sviridov of the Mid-20th Century]. *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sbornik statey po materialam XI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Music in the Contemporary World: Scholarship, Pedagogy, Performance Practice: Compilation of Articles Based on the Materials of the 11th International Scholarly-Practical Conference]. Executive Editor O.V. Nemkova. Tambov: Tambov State Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute. 2015, pp. 103–135.
8. Demchenko A.I. *Tvorchestvo G.V. Sviridova: leksii po istorii muzyki* [The Musical Oeuvres of Georgiy Sviridov: Lectures on Music History]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatory, 2015. 26 p.
9. *Kniga o Sviridove. Razmyshleniya, vyskazyvaniya, stat'i, zametki* [A Book about Sviridov.

Reflections, Utterances, Articles, Notes]. Compiled by A.A. Zolotov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 261 p.

10. *Muzykal'nyy mir Georgiya Sviridova: Sbornik statey* [The Musical World of Georgy Sviridov: Compilation of Articles]. Compiled by A. Belonenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 221 p.

11. Sokhor A.N. *Georgiy Sviridov* [Georgy Sviridov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, 345 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate
of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire
(410012, Saratov, Russia),

ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

