

# Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2024 № 2(6)  
ISSN 2949-2084

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

**Усманова Аделия Рустямовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

### Редактор

**Лаврова Ксения Николаевна** – доцент кафедры хорового дирижирования Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Благоевич Гордана / Blagojevič Gordana** – доктор этнологии и антропологии (PhD), старший научный сотрудник Этнографического института Сербской академии наук и искусств, Белград, Сербия

**Демченко Александр Иванович** – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия

**Денисов Андрей Владимирович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

**Кисеева Елена Васильевна** – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

**Лаврова Светлана Витальевна** – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русской балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

**Окунева Екатерина Гурьевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

**Переверзева Марина Викторовна** – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета, Москва, Россия

**Полозова Ирина Викторовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

**Пысларь Снежана Ильинична / Pyslar Snezhana Ilyinichna** – доктор искусствоведения и культурологии (PhD), доцент Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, Кишинев, Молдова

**Фролова Юлия Сергеевна** – доктор социологических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

**Шак Татьяна Федоровна** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

## Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

## Адрес редакции:

414000, г. Астрахань,  
ул. Советская, 23  
Тел.: (8512) 53-93-11.

E-mail: [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

*Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.*

*За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.*

Журнал выходит 2 раза в год.  
Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация

о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории

Подписано в печать  
1.04.2024. Формат 60x88 1/8.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Усл.-печ. л. 10,25  
Уч.-изд. л. 10,12 Заказ № 101.  
Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии  
ИП Забродина Н.В.  
414000, г. Астрахань,  
ул. Ахматовская, 5  
Тел.: 8(917)1987433  
E-mail: [Ric83@mail.ru](mailto:Ric83@mail.ru)

# Содержание

## Памяти В.О. Петрова

***Соболева Е.А.***

Размышления о будущем музыкального искусства и не только (памяти Владислава Олеговича Петрова).....

## Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства

***Окунева Е.Г., Дубова А.Ю.***

Смысловые и композиционные функции заимствованного материала в музыке А. Превена к фильму Б. Уайлдера «Один, два, три» (1961).....

***Пысларь С.И.***

Художественный мир произведения «Ангел севера» для струнного оркестра: комментарии автора.....

***Кузьмина О.В.***

Межкультурный диалог в творчестве композитора Алана Кузьмина.....

## Музыкально-фольклорные традиции в контексте исторического времени

***Глазунова (Абубакирова) Н.Н.***

Музыкальные традиции прикаспийских туркмен: факты и интерпретации..

***Грачева А.Р.***

Фольклор севера Астраханской области (на примере села Солодники Черноярского района Астраханской области).....

***Карданова Б.Б.***

Теоретико-методологические аспекты изучения музыкального инструментария ногайцев.....

***Усманова А.Р.***

О сохранении фольклорной традиции ногайцев-карагашей Астраханской области в современных условиях.....

## Региональный аспект как ресурс развития творчества

***Гузенко К.В.***

Первый гимн Астраханской области (хроника событий и результат).....

## Вопросы музыкального образования и педагогики

**Киреева Н.Ю.**

Деятельностно-ориентированный подход в творческих педагогических системах разных стран.....

**Рудякова А.Э.**

Взгляды педагогов кафедры академического пения Саратовской консерватории на применение в процессе обучения вокалиста русской народной песни .....

## ПАМЯТИ В.О. ПЕТРОВА

Научная статья  
УДК 78.01

### РАЗМЫШЛЕНИЯ О БУДУЩЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И НЕ ТОЛЬКО... (ПАМЯТИ ВЛАДИСЛАВА ОЛЕГОВИЧА ПЕТРОВА)

### THINKING ON THE FUTURE OF the MUSICAL ART, AND NOT ONLY... (IN MEMORYAM OF VLADISLAV PETROV)

*Елена Анатольевна Соболева*

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

**Аннотация:** Данный материал представляет собой интервью с астраханским музыковедом В. О. Петровым, научный интерес которого связан с исследованием музыкального искусства XX века. В вопросах, заданных в беседе, были подняты проблемы понятия «современная музыка», синтеза искусств в рамках глобализации и культуры потребления, возникновения эстетики нового типа, в которой красота выражена не в форме и средствах выразительности, а в концепте или идее. Также обсуждался вопрос о сужении круга понимания в тандеме «художник – ценитель», связанного со сложностью и углублением индивидуализации музыкального выражения; рассматривалась перспектива укореняющегося влияния IT-технологий на музыкальное искусство, особенно искусственного интеллекта, как фактора возможной конкуренции между человеком и компьютерной программой в создании не только музыки, но и искусства вообще.

**Summary:** This material is an interview with Astrakhan musicologist V. O. Petrov, whose scientific interest is connected with the study of the musical art of the twentieth century. In the questions asked in the conversation, the problems

of the concept of "modern music", the synthesis of arts within the framework of globalization and consumer culture, the emergence of a new type of aesthetics in which beauty is expressed not in the form and means of expression, but in a concept or idea were raised. The issue of narrowing the circle of understanding in the "artist-connoisseur" tandem related to the complexity and deepening of the individualization of musical expression was also discussed, the prospect of the rooting influence of IT technologies on musical art, especially artificial intelligence, as a factor of possible competition between a person and a computer program in creating not only music, but also art in general was considered.

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, XX–XXI век, композитор, время, музыкальный язык, синтез искусств, современная музыка, искусство, акционизм, современность

**Keywords:** musical art, XX-XXI century, composer, time, musical language, synthesis of arts, modern music, art, action art, modernity

Когда записывалось это интервью, Владислав Олегович был полон планов и надежд на их реализацию. Он неустанно служил науке, посвящая каждую минуту своего времени работе. Оттого и разговор получился живой и многозначный. Сегодня, когда его не стало, хочется более подробно вчитаться, «вслушаться» в то, о чем он тогда размышлял, еще раз отметить многогранность и вместе с тем простоту его личности. А ведь мы говорили о перспективах будущего, в котором он себя, безусловно, видел! К сожалению, теперь в это новое время войдут только его работы – книги, статьи, очерки и это последнее интервью, которое мы без изменений предлагаем читателю.

*Первая четверть XXI века оказалась не менее тревожной, чем прошлое столетие, принесшее масштабные потрясения для человечества. Современные геополитические процессы, влекущие за собой кризис глобализации, проблему определения дальнейшего развития пути народов, живущих в разных странах мира, диктуют свои условия для социокультурного контента. Может ли музыкальное искусство, как, впрочем, искусство вообще, оставаться в стороне, то есть пребывать в отгороженной от происходящего нише, где нет социальных и политических противоречий? Судя по прошлой истории – нет.*

*Искусство всегда первым реагировало на изменения в социальной среде, выходя на новый уровень стилового нарратива и средств выразительности, тем самым либо протестуя, либо находясь в поиске нового семантического пространства. Это если считать, что искусство действительно свободно от влияний политики и власти. На протяжении последнего столетия мы видим совсем другие*

*тенденции, свидетельствующие о том, что искусство давно превращено в инструмент манипуляции, как, впрочем, и все остальные институты, встроенные в контекст культуры потребления. Однако шедевры, написанные в прошлые столетия, как будто не имеют временного континуума, круг их почитателей отнюдь не сужается, а запрос со стороны потребления даже усиливается. Напротив, современное искусство, так называемый артхаус, начиная с середины XX века вызывает споры не столько у критиков, сколько у зрителей. В этой связи интересно рассмотреть музыкальное искусство современности как один из периодов в истории музыки с точки зрения его соотношенности с общим социокультурным планом, взаимодействием со слушателем, приближенности или, наоборот, отдаленности от настоящего времени. Мой собеседник – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории, музыковед Владислав Олегович Петров, автор более чем 100 научных работ, посвященных современному музыкальному искусству.*

**– Ваше становление как музыканта пришлось на время активных новаций, происходящих в современной музыке в России. Более того, приобрели широкое распространение и новые «направления» в музыковедении, например, музыкальная герменевтика, семантика и семиотика музыки. Повлияло ли это на формирование Вашего профессионального интереса – исследование современного искусства?**

– Как мне кажется, упомянутые Вами «направления» сложились гораздо раньше – тогда, когда возникла и сама музыка, хотя, возможно, они и не были столь мощно теоретически обоснованы. И герменевтика, и семиотика, я имею в виду музыкальные, в той или иной степени, существовали всегда. Что касается активного научного «продвижения» современной музыки в России в начале 2000-х годов, то не думаю, что оно было самым мощным и знаковым даже для контекста XX века. Конечно, мы все удивлялись изыскам В. Екимовского, Д. Смирнова, С. Слонимского, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Ф. Караева и других. Но было ли это периодом активного движения современной музыки в России? Думаю, что с этой точки зрения 50-е, 60-е, 70-е годы XX столетия выглядят более убедительными!

**– Вы затронули весьма важную тему: что есть современная музыка, каковы ее границы и пределы? Имеются в виду те реконструкции музыкальной ткани (гармония, ритмика, ликвидация тональной основы), появившиеся в начале XX века как новая музыкальная эстетика, очертившая перспективы музыкального искусства, наряду с теми, что открылись и для живописи, ли-**

тературы, архитектуры и т. д. Хотя, конечно, понятие «современная музыка» может быть рассмотрено и более широко, как критерий времени. То есть искусство, идущее в ногу со временем и отвечающее на его вызовы, можно считать современным. В этом плане начало XX века оказалось стремительно прорывным с точки зрения тех новшеств, которые появились прежде всего в Европе и в России. Изобретение аэроплана, автомобиля, телефона, кино, наконец, сама индустриализация – все это приметы XX столетия. В мире музыки также произошли перемены, связанные с поиском новых решений в области гармонии, музыкального языка. 50-е, 60-е, 70-е годы, скорее, можно назвать «классическим периодом» в «современной музыке». Насколько «современная музыка» современна по отношению к XX веку? Если да, то какие приметы времени мы можем уловить в музыкальной ткани произведений как академических форм, так в инсталляциях и перформансах?

– Сейчас настолько стремительны процессы, происходящие в разных сферах человеческой деятельности, что совершенно логичными выглядят любые изменения, характеризующие искусство современности. Чем явнее и ярче эти процессы, тем более очевидны метаморфозы, которые могут выявлять себя как на уровне содержания, так и на уровне языка. Думается, что новации, заложенные композитором в концепты, идеи, образы, формы и средства их сценической реализации, абсолютно контекстны социально-историческим и научно-техническим тенденциям и достижениям, характеризующим конкретное время. Особо это специфично как раз для XX столетия с его общим стремлением к отрицанию всего и вся, а если говорить об искусстве, то стремление к разрушению фактически тотально: авторы «разбивают» известные формы (появляются инсталляции, перформансы, упомянутые ранее), создают новые техники письма (пуантилизм, алеторика), индивидуализированные проекты, исполнение которых возможно исключительно при скрупулезной работе режиссеров, в сфере музыки – новые манеры исполнения, обращения с инструментами (препарация, амплификация как самые распространенные) и даже фиксации нотного текста (значимость графической нотации). Но, пожалуй, самой главной приметой времени можно назвать синтез разных искусств в рамках одного произведения. Известно, что сама идея синтеза искусств не нова, более того, подобный синтез характеризовал все синкретическое искусство с незапамятных времен, что также является аксиомой. Но лишь в XX веке она стала лидирующей в умах самых видных художников, литераторов, композиторов, исполнителей. Среди композиторов это, конечно, Ч. Айвз, А. Скрябин, Н. Рославец, О. Мессиан, К. Штокхаузен, Л. Берио, Д. Крам,

Д. Смирнов, Ф. Ржевски и множество других. Именно стремление к синтезу искусств породило обилие новых жанров и форм сценического воплощения идей. При попытке найти в искусстве общее отражение времени, можно связать идею синтеза искусств с процессами глобализации как генеральной идеей XX века. В рамках синтеза искусств композитору легче воплощать свои образы, да и для слушателя/зрителя они становятся более понятными благодаря привлечению языковых особенностей иных искусств. Конечно, идею глобализации можно рассматривать сейчас как наиболее агрессивную идею для человечества, но она охватывает разные стороны социального бытия, при этом выступая как со знаком «минус», так и со знаком «плюс». Сейчас уже понятно, что мир вступает в новое состояние – либо преодоления глобализации, либо трансформации этой программы в новом контексте, более продуктивном для человечества. Как это отразится в искусстве – покажет время.

**– Могу предложить еще вариант – в XX веке из эстетического поля уходит классическое понимание «прекрасного», как соответствия веками сформировавшегося общечеловеческого канона, существующего на уровне платоновского «эйдоса» или юнговского «архетипа». Может, это объясняет тот факт, что произведения, написанные в рамках прошлых эстетических канонов, более близки широкому слушателю, независимо от его образования и вкусовых предпочтений. Здесь важным общим фактором восприятия становится эмоция, выступающая для большинства слушателей единственным критерием оценки, для подготовленных – предшествующим пониманию в герменевтическом контексте.**

– Совершенно верно! Возникшие новые формы в искусстве с трансформацией известных канонов прекрасного предполагают ориентацию на другой тип слушателя, вероятно, менее эмоционального и более интеллектуального, который должен «уловить» идею, домыслить и раскрыть ее. Или вообще самостоятельно создать «концепт», несмотря на его отсутствие. Такое «соучастие» не может быть рассчитано на широкую аудиторию, скорее всего, – на узкий круг ценителей. Собственно, лозунг, появившийся еще в начале XX века – «Искусство ради искусства!» можно рассматривать как начало ухода современного искусства в плоскость индивидуализма, эгоцентризма и прочих «измов», характерных для современного времени, собирающего в свои ряды только «посвященных». Может быть, именно отсюда такой плюрализм различных течений в той же музыке, в которых способен сориентироваться исключительно глубокий специалист (имеется в виду не только академическая музыка).

**– Многие критики полагают, что современное искусство в стиле артхаус сложнее для понимания, несмотря на частое упрощение средств выразительности (например, примитивизм в живописи или лаконичность отдельных инсталляций). Как Вы думаете, что мешает восприятию современного зрителя, слушателя, читателя, если говорить о широком круге людей, приходящих на концерты, в выставочные залы и т. д.?**

– Думается, во многих случаях, как раз те самые концепты! В основе произведения может лежать, например, такой концепт, который едва будет уловим простым слушателем – слишком сложный, субъективный, непонятный. В конце концов, – абсолютно незнакомый простому человеку. В данном случае автор становится «заложником» собственной идеи, и вероятность понимания его концепта фактически сводится к нулю. Во второй половине XX века таких примеров достаточно. Это с одной стороны. С другой стороны, мешать восприятию может и его (концепта) тотальное отсутствие. Есть и подобные образцы. Не будем уже акцентировать внимание на произведениях, в которых указанный автором концепт, продекларированный, скажем, в напечатанной программе или в авторских комментариях, на деле не «срабатывает». Поверьте, их много! Как кажется, необходимо искать ту невидимую грань, которая будет формировать собой так необходимую «золотую середину». Избегание крайностей – весьма трудоемкий процесс, но необходимый для произведений, отражающих подобный поиск, для глубокого и адекватного их понимания. Конечно, важную роль при этом играет наличие открытой или скрытой программности, безусловно, способствующей более детально правильному восприятию любой авторской концепции, даже если она предельно авангардна.

**– Можно ли сказать, что современная авангардная музыка за фактические 100 лет существования так и не интегрировалась в общее академическое пространство? На концертах, где звучат образцы известной классической музыки, слушателей в разы больше, да и сами музыканты очень выборочно исполняют произведения, написанные в XX-XXI века. С чем связано такое «отставание» – с проблемами музыкального образования и вкуса или с перцептивной спецификой самого современного искусства?**

– Современное общество настолько перегружено разного рода событиями в повседневной жизни, что поход на любого уровня концерт становится для многих «отдушиной», возможностью отдохнуть в красивом зале, послушать красивую, как Вы говорите, «классическую» музыку. Такая позиция вполне оправдана и свойственна, думается, почти ста процентам потенциальных посетителей концертных залов. О вкусах, конечно, не спорят, а вот об отсутствии слушательского

опыта говорить разумно. Именно последние факторы способствуют тому, что публика, неориентированная в пространстве новых музыкальных тенденций, может покинуть зал прямо во время исполнения произведений, не желая слушать с ее точки зрения хаотичный набор звуков – все чаще концерты современных композиторов заканчиваются почти в пустых залах. И чем дальше – тем ситуация проблематичнее, особенно в регионах. Однако, этот факт не должен стать призывом к композиторам изменять себе, изменяя стиль написания сочинений и особенности собственного музыкального письма.

**– С точки зрения семиотического подхода в любой области человеческой деятельности существует специфический язык выражения. Таковым, соответственно, обладает и искусство. Каковы особенности современного «музыкального языка» – он обновляется, переписывается или выходит на совершенно новый уровень?**

– Буду первоначально банален в своем ответе: нот-то двенадцать, варианты их неповторного использования, по мнению многих ученых, закончились еще в середине XIX столетия. Так что же сейчас? Плагиат? Вполне в духе времени (вспомним, что цитатность – примета постмодернизма). За примером обратимся к двум, казалось бы, полярным сферам искусства – музыке академической и музыке эстрадной. Известная мелодия А. Дворжака и не менее известная песня И. Крутого «Я тучи разгоню руками». Послушайте и сравните. И это не единичный пример. Ноты (звуки) можно препарировать, «перемешать», переаранжировать, изобрести именные гармонии, последовательности, символы... Неужели, скажем, до И. Баха, Р. Шумана и др. эти самые до боли знакомые последовательности звуков не существовали, и зачем их обременять теперь определенным «терминологическим» образом? Обновление и переписывание в таком варианте, конечно, возможно! Только вот с каким результатом... Насчет совершенно нового уровня... А он возможен в подобном контексте? Я имею в виду музыкальный язык. Мы живем во времена подтекстов-подкастов. А над всем этим – концепт: у кого он ярче проявится в области пока еще «музыки», тот и «закрепится» на более долгое время в истории музыки. А некоторые и навсегда. Куда же мы теперь без экспериментов, например, Я. Ксенакиса, Э. Сати, Д. Кейджа? Самое главное, что именно подобные концепты модных «авангардистов» сейчас чрезвычайно востребованы, популярны и «исполняются», а музыка так называемых «традиционалистов» остается незамеченной, а ведь в ней столько эстетической красоты! И так – в каждом виде искусства: весь мир до сих пор без ума от экспериментов Л. Арегана, Т. Тцары, А. Бретона, М. Дюшана. Я, конечно, могу сходиться на персональную выставку Т. Тцары или Х. Миро, чтобы удовлетворить свое любопытство и попробовать «вписать» их творчество в контекст мирового

художественного процесса... Оно, конечно же «вписывается»; более того, без него не было бы и такого стремительного прогресса в искусстве начала XX века. Так что все относительно и спорно, особенно это касается нового уровня языка фактически любого искусства, в том числе и музыкального.

**– Вы – автор серьезного труда «Акционизм в искусстве XX века». Как Вы полагаете, продолжает ли расширяться рассмотренное Вами явление?**

– Безусловно, поскольку, с одной стороны, любое движение, любой акт можно считать (особо в наше время) акцией, само явление акционизма будет, как кажется, вечным. Более того, оно было, с этой точки зрения, изначально, сопровождающим человека с первых моментов его жизни. Согласитесь, ведь, по сути, любое человеческое действие – есть акция... С другой стороны, мы – искусствоведы, ученые – понимаем под значением слова «акционизм» нечто иное. Акция в искусстве – это некий преднамеренно или непреднамеренно выполненный акт с целью привлечения внимания публики и с использованием средств выражения языка того или иного вида искусства. Поэтому и различают акционизм музыкальный, литературный, живописный и т. д. И в каждом из видов искусства имеются свои яркие представители акционизма: в музыке, например, это Д. Брехт, М. Кагель, в области изобразительного искусства – М. Каттеллан, М. Абрамович. Причем акция может осуществляться как по сценарию (запланированная акция), так и спонтанно (импровизационная акция). А может сочетать в себе средства выражения и язык разных видов искусства, их одновременное использование... Но здесь мы подходим к еще более сложному явлению современности – к упомянутому ранее синтезу искусств! Так, например, интересна реализация опуса Д. Брехта «Испанская карта», в процессе которой все исполнители играют в карты, а музыкальная составляющая театрализованного действия представляет собой случайный набор звуков и звуковых комплексов, полученных в результате манипуляций с карточками. Возникает, таким образом, спонтанность и индетерминированность основного для музыки процесса – звучания. Каждая реализация указанного сочинения Д. Брехта представляет собой импровизацию, как сценическую, так и музыкальную, а общее звуковое наполнение напоминает абсолютный хаос. Ярчайший пример акционизма с его тенденцией к синтезу искусств!

**– Принято считать, что искусство опережает время. Нынешняя цивилизация – время информационных технологий. Сегодня при помощи различных программ можно писать музыку, не будучи композитором. Как, по-вашему, не произойдет ли окончательное вытеснение композитора программистом?**

– Мне почему-то кажется, что искусство точно следует за теми образами, событиями и действиями, которые выражаются непосредственно в мире. По крайней мере, в содержательно-смысловом контексте. А давать прогнозы и в чем-то опережать время – это участь, скорее, точных наук, например, физики, математики, в меньшей степени, – «менее точных», таких как история и социология... Разные виды искусства – выразители чувств, реакций на те или иные события, уже произошедшие как в «открытом», общедоступном пространстве, так и в душе, «внутри» отдельно взятого индивида. Конечно, бывают и исключения... Но они связаны с общими настроениями, господствующими в том или ином месте или в то или иное время, предчувствиями, ожиданиями. Таковы всем известные образцы Ф. Гойи, Э. Мунка, А. Шенберга, Э. Шиле. Время, в которое они жили и которое пытались отразить, спровоцировало погружение в соответствующее мировосприятие. Или наоборот – кто их знает! Что касается продолжающего «действовать» времени информационных технологий, то, безусловно, все так – уже не первое десятилетие в некоторых случаях композитор заменяется если не программистом, то зачинателем идей, порой связанных более с техническим прогрессом, нежели с оригинальными эмоциями. Таких экспериментов достаточно в творчестве К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, С. Райха. Естественно, что их сочинения так просто не обвинить в неразумности использования того или иного технического приема, процесса, прогресса – в каждом заложена определенная идея. И здесь мы вновь возвращаемся к проблеме идейности, синтеза искусств и акционизма... Как Вы считаете?

– Я думаю, что самое страшное для музыкального искусства – сведение его к алгоритму действий, упрощению до уровня визуально-цвето-слуховых конструкций (например, «труба Рубенса»), в которых технически-исследовательское творчество преобладает над художественно-музыкальным. Здесь вообще возникает вопрос – можно ли считать музыкой все, что согласно идее автора и его рекомендации, объявлено музыкальным произведением? Но иногда, когда слушаешь очередной опус, понимаешь, что, несмотря на звуковой поток и наличие идеи, включая, может быть, и безупречную форму, музыки-то нет! Так есть ли грань, отделяющая музыку от немусыки?

– В таком случае возникает контрвопрос: а что, собственно, считать музыкой? Если исходить из философских положений Пифагора и из теории, выдвинутой в середине XX столетия Д. Кейджем, то, музыка – есть все, что звучит вокруг... С этой точки зрения, все, что представляет собой акустическое пространство жизни человека – есть музыка. Тогда указанная грань не существует. Кажется, что окончательного «избавления» от музыки в том контексте, о котором сейчас

говорилось, в произведениях музыкального искусства не произойдет – все же композиторы есть композиторы, и музыкальная, звуковая составляющая в любом своем проявлении так или иначе присутствовать будет. Подобные примеры можно наблюдать уже сегодня. Их очень много в сочинениях, выражающих идеи XX столетия, в которых воплощение концепта становится целенаправленным, главенствующим процессом. Думаю, если заниматься статистикой, то можно будет понять, что такие опусы могут даже преобладать в количественном отношении. С одной стороны, порой сами авторы изначально создают произведения с опорой на концепт и зачастую отрицают музыку как акустико-физическое воплощение идеи, диктуют условия их специфического исполнения. Таких примеров много в наследии, скажем, Д. Брехта. С другой стороны, подобные концепты могут и не являться столь очевидными: слушатель, пришедший в зал, сталкивается с традиционной реализацией музыкального опуса, без «налета» хеппенингов и перформансов, приемов театрализации, при этом, однако, погружается в непонятный во многих случаях звуковой хаос.

**– Вопрос, который сегодня остается открытым – нужны ли музыковеды и музыкальные критики современному слушателю, если интернет предоставляет общую информацию о музыкальном произведении без углубленных пояснений, которые порой понятны только профессионалам?**

– Знаю, что уже на протяжении нескольких десятилетий ведется подобная полемика, в одной из которых пару лет назад удалось поучаствовать и мне... Если коротко и обобщенно – то нет, не нужны, уж тем более музыковеды. Последние, к сожалению, сейчас нуждаются либо сами в себе (развивать идеи, теории, продолжать школу), либо в них нуждаются определенные композиторы, заинтересованные в «продвижении» своего творчества. Очень редко деятельность музыковеда выходит за эти рамки – только самые пытливые самостоятельно ищут темы для исследований, пишут и защищают диссертации, книги, участвуют в научных мероприятиях, «продвигают» науку вперед, как модно сейчас выражаться. Люди, приходящие на тот или иной концерт в любой из залов, – либо профессионалы, которым просто не нужно прослушивание известных сведений, либо любители, которых «утомлять» излишними разговорами, пусть даже в какой-то необычной, шуточной форме, просто даже неприлично. Тем более, практически все будущие слушатели перед походом в концертный зал обязательно находят нужную информацию в интернете, что можно сделать и перед началом концерта, уже находясь в зале. Сами профессии, безусловно, важны и нужны, но их необходимо как-то трансформировать...

– Кроме того, существует такое понятие, как социальный запрос, который и корректирует изменения в различных сферах деятельности под нужды общества. Скорее всего, эти трансформации произойдут естественным путем, не исключая полную модификацию данной специальности. Какие новые профессиональные умения будут нужны – подскажет время, пока же наблюдается явный спад интереса слушателей и зрителей именно к этой сфере музыкальной деятельности.

– Согласен. Сей факт достаточно печален...

– Вернемся к полю Ваших научных интересов – музыке XX века. Можно ли сказать, что подобный выбор был определен жизненным опытом?

– Я вот не знаю, как ответить на весьма часто задаваемый вопрос: какую музыку вы предпочитаете слушать и изучать? Для меня это несколько провокационный вопрос, поскольку ответить на него не так-то и легко сразу с нескольких позиций. Во-первых, я (как, думаю, и все) априори не знаю всю музыку, и, возможно, самая лучшая и достойная находится вне поля моего «слышания». Да и невозможно же познать все... И стоит ли? «Файловая система» человека не настолько безгранична! Во-вторых, чаще всего, сам процесс зависит от контекста восприятия – где, в какое время, в каком настроении, да даже как именно ты воспринимаешь произведение. Это же касается не только образцов музыкального искусства, но и литературы, живописи... Один и тот же образец может вызвать совершенно разные эмоции в разных процессуальных дискуссиях, что абсолютно естественно. Также важную роль играет программность, в той или иной степени заложенная в каждое сочинение. Именно она своим мощным посылом, как правило, идущим от композитора, должна помочь «сподвигнуть» сознание слушающего и слышащего на познавательные подвиги в области содержания музыки. А вот какой в итоге возникнет образ, какая сложится концепция у слушателя – воля самого слушателя, зависящая от контекстов и подтекстов его личной жизни в настоящий момент, что необязательно идеально соотносится с содержанием произведения, которое предполагал при его создании автор, и уж тем более музыковед. Не внушение собственных содержательных идеалов – цель композитора при написании произведения (хотя он, безусловно, во многих случаях воплощает таковые), а предоставление возможности слушателю самому, благодаря его музыке, вдохновляться, восхищаться или предаваться апофеозу настроений. Все зависит исключительно от контекста восприятия. Или исполнения. Говорят, что М. Юдина всю войну играла сонаты Л. Бетховена значительно громче, мотивируя это тем, что «время все же тревожное». Конечно, образно-содержательная концепция бетховенских творений могла меняться в сознании слушателя уже при

помощи исполнителя – важного «посредника» между композитором и воспринимающим субъектом!

**– Не мешает ли вам ученая степень адекватно реагировать на все разнообразие музыкального пространства, включая массовую культуру?**

– Разве музыковед, занимаясь изучением и преподаванием истории академической музыки, не может в определенное время погружаться в особые эстетические миры, например, рок-готики, или в образцы фьюжн-музыки? Неужели человек, однажды посвятивший себя одному «ракурсу» искусства, должен соблюдать нормативы до конца своей научно-музыкантской деятельности? Конечно, может! А многих в этом обвиняют: переключился с Прокофьева на Кейджа – все, изменщик, про более «глобальные» ситуации и не говорю...

**– Означает ли это, что образование формирует все, что угодно – кругозор, исследовательский интерес, «всеядность» восприятия, но не вкус?**

– Думаю, что в большей степени – да! Чувство вкуса ассоциируется с генетикой человека, и оно априори не может быть «воспитано». Хотя, безусловно, фактор расширения кругозора, в данном случае связанный со включением современной музыки в поле зрения учащихся на разных этапах гуманитарного обучения, не помешает точно!

**– Сейчас с Вами не согласилась бы добрая половина преподавателей музыки, которые главной своей задачей видят как раз воспитание музыкально-эстетического вкуса у своих подопечных. Однако, если попробовать сформулировать модель музыки нового века, какой она будет? Может быть, возможен ренессанс и в музыкальный мир вновь вернутся мелодия, гармония, эстетика интонации. Или процесс абстракционизма уже не остановить, в него лишь добавятся IT-технологии?**

– Оставим прогнозы ясновидцам и футурологам. Непредсказуемость развития будущего в области музыкального искусства диктуется многими факторами, главным из которых предстает слишком быстро меняющаяся во времени эстетика в целом, а также – сопутствующие ей детали, такие как общая историческая атмосфера и развитие научно-технического процесса. Идейность, а, следовательно, и акционизм, думается, будут оставаться лидирующими тенденциями искусства будущего в ближайшее время!

*В заключении хочется отметить, что музыкальное искусство – особый вид деятельности человека, объединяющий два его важных качества – рациональность мышления и эмоциональность переживания. В этом контексте музыка,*

*с одной стороны, опережает время как творческая интуиция, с другой – вписывается во все его новации, вызовы, соответствия и несоответствия, переизбыток или недостаток и т.п. Музыкальное искусство XX века – не исключение. И как раз в нем отразились все приметы этого тревожного столетия в его тотальной разрушительности, вылившейся в две мировые войны, а также кризисности, усложненности человеческого бытия с разрушающимся аксиологическим ядром. Возможно, поэтому акционизм как форма привлечения внимания был превращен в норму публичного самовыражения и в жизни, и в искусстве. Отсюда социальная сензитивность, расщепленность «Я», проигранные приоритеты целей и результатов. Находит ли все вышесказанное отражение в музыкальном искусстве? Безусловно! Однако, очень волнует вопрос о музыке в целом, как именно «особом виде деятельности человека», а не программы или искусственного интеллекта, одного из последних изобретений, которое уже начинает соперничать с художниками, писателями и композиторами. Перед новым веком стоит сложнейшая задача – сохранение творца в человеке, а музыкальное искусство всегда было «лакмусовым» критерием проверки общества на понимание смыслов и знаков времени.*

23.05.2023

## **ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

Научная статья  
УДК 78.01

### **СМЫСЛОВЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ ЗАИМСТВОВАННОГО МАТЕРИАЛА В МУЗЫКЕ А. ПРЕВЕНА К ФИЛЬМУ Б. УАЙЛДЕРА «ОДИН, ДВА, ТРИ» (1961)**

### **SEMANTIC AND COMPOSITION FUNCTIONS OF BORROWED MATERIAL IN THE MUSIC OF ANDRE PREVIN FROM THE FILM BY BILLY WILDER “ONE, TWO, THREE” (1961)**

*Екатерина Гурьевна Окунева  
Александра Юрьевна Дубова*

Петрозаводская государственная консерватория, Петрозаводск, Россия

**Аннотация:** Статья посвящена творческой работе американского композитора Андре Превена в индустрии кино. Объектом исследования становится музыка к фильму Билли Уайлдера «Один, два, три» (1961). Картина представляет

политическую сатиру, едко высмеивающую идеологические стереотипы и менталитет немцев, русских и американцев во времена холодной войны. Наряду с собственной музыкой, Превен включил в саундтрек «чужой» материал: «Танец с саблями» А. Хачатуряна, «Полет Валькирий» Р. Вагнера, патриотическую песню США «Янки Дудль» и др. Авторы статьи раскрывают смысловые и композиционные функции заимствованного материала и приходят к выводу, что благодаря своей массовой популярности цитаты становятся некими социокультурными маркерами, отражающими социалистическую, капиталистическую и нацистскую (милитаристскую) мораль. Наряду с этим заимствованная музыка во многом способствует созданию динамичной атмосферы фильма, темп событий которого по мере развития ускоряется до предела.

**Summary:** The article examines the creative work of the American composer André Previn in the film industry. The object of the study is the music from the Billy Wilder film “One, Two, Three” (1961). The film is a political satire, bitterly ridiculing the ideological stereotypes and mentality of Germans, Russians and Americans during the Cold War. Along with his own music, Previn included “alien” material in the soundtrack: “Sabre Dance” by Aram Khachaturian, “Ride of the Valkyries” by Richard Wagner, the USA patriotic song “Yankee Doodle”, etc. The authors of the article reveal the semantic and compositional functions of the borrowed material and come to the conclusion that, due to their mass popularity, quotations become some kind of socio-cultural markers reflecting socialist, capitalist and Nazi (militaristic) morality. Along with this, borrowed music contributes in many ways to the creation of a dynamic atmosphere of the film, the tempo of events of which accelerates to the limit as it develops.

**Ключевые слова:** Андре Превен, Билли Уайлдер, «Один, два, три», Арам Хачатурян, Рихард Вагнер, «Танец с саблями», «Полет Валькирий», «Янки Дудль»

**Keywords:** André Previn, Billy Wilder, *One, Two, Three*, Aram Khachaturian, Richard Wagner, *Sabre Dance*, *Ride of the Valkyries*, *Yankee Doodle*

Андре Превен (André Previn, 1929–2019) – американский композитор, дирижер, пианист, удостоенный в 2010 году почетной премии «Грэмми» за жизненные достижения и вклад в музыкальную индустрию. Свою творческую карьеру он начал рано, во второй половине 1940-х годов. Более 20 лет Превен проработал на крупнейшей киностудии «Metro-Goldwyn-Mayer», прежде чем ушел из кинематографа, чтобы сосредоточиться на сочинении музыки академических жанров<sup>1</sup>. За период своей работы в Голливуде он написал саундтреки к полусотне картин, многие из которых составили золотой фонд американской киноклассики<sup>2</sup>. С Превеном сотрудничали маститые режиссеры (Винсент Миннелли, Ричард Торп, Ричард Брукс, Билли Уайлдер, Энтони Манн, Джон Стерджес) и

---

<sup>1</sup> Важнейшую часть творческого наследия композитора, начиная с 1970-х годов, составила симфоническая, театральная и камерно-инструментальная музыка.

<sup>2</sup> В настоящее время ряд из них входит в Национальный реестр фильмов США.

актеры (Элизабет Тейлор, Ширли Маклейн, Одри Хепбёрн, Джин Симмонс, Эррол Флинн, Берт Ланкастер, Джек Леммон). Руководители киностудии всегда высоко ценили работу композитора. Им импонировала его ответственность, исполнительность, колоссальная работоспособность (любое задание Превен мог выполнить в предельно короткие сроки), но главное, что ему были подвластны любые музыкальные стили. За это композитора называли гениальным хамелеоном.

Превен зарекомендовал себя не только как автор оригинальной музыки к фильмам, но и как талантливейший аранжировщик и редактор звуковых партитур. Именно в этом направлении его работа была многократно удостоена престижнейшей американской кинопремии «Оскар»: в 1958 году – за фильм «Жижи» (музыка Ф. Лоу), в 1959 – за фильм «Порги и Бесс» (музыка Д. Гершвина), в 1963 – за фильм «Нежная Ирма» (музыка М. Монно), в 1964 – за фильм «Моя прекрасная леди» (музыка Ф. Лоу).

Фигура Андре Превена не раз привлекала внимание зарубежных исследователей, однако нельзя утверждать, что его творчество в достаточной степени изучено. На сегодняшний момент наиболее полное освещение получила лишь биография композитора, отраженная в англоязычных трудах М. Фридланда [13] и М. Букспана и Р. Йоки [8]. В ряде статей немецкого музыковеда Ф. Дёля раскрываются особенности оперных сочинений Превена [9; 11; 12]. Ему же принадлежит монография «Андре Превен: музыкальная универсальность и эстетический опыт» [10], в которой подробно рассматривается творческий путь маэстро, начиная с его карьеры в Голливуде и заканчивая дирижерской деятельностью. В русскоязычных источниках Превену посвящена лишь короткая заметка в энциклопедическом словаре Л. О. Акопяна [1, с. 434], поэтому отечественному музыковедению еще предстоит открыть творческую вселенную композитора.

Анализ киномузыки, созданной американским мастером, насколько известно, ранее не предпринимался исследователями. Между тем, именно в этой сфере сложился музыкальный почерк Превена, отличающийся стилистической многокомпонентностью. Аранжировка, увлечение джазом и одновременно тяготение к классической музыке наложили печать на работу композитора в кино. В частности, одной из характерных черт киномузыки Превена стало включение заимствованного материала.

В центре внимания данной статьи – музыка к голливудской ленте «One, Two, Three» («Один, два, три»). Цель работы – выявить принципы отбора «чужого» материала, раскрыть его смысловые и композиционные функции в драматургии картины.

Политическая комедия «Один, два, три» была снята в 1961 году по мотивам одноименной одноактной пьесы венгерского писателя и драматурга Ференца Мольнара (1929). Сценаристом, режиссером и продюсером картины выступил Билли Уайлдер<sup>3</sup>. Содержание пьесы Мольнара было переработано и частично

---

<sup>3</sup> В работе над сценарием также принял участие И. А. Л. Даймонд.

соединено с сюжетом американской романтической комедии «Ниночка» (продюсер и режиссер – Эрнст Любич, 1939), главную роль в которой исполнила знаменитая Грета Гарбо.

Вкратце осветим фабулу фильма «Один, два, три». Действие происходит в Берлине, расколотом на Западный и Восточный секторы. Главным героем является амбициозный и энергичный мистер Макнамара, занимающий пост руководителя компании «Кока-Кола». Он прилагает все свои усилия для продвижения по карьерной лестнице. Его цель – распространить напиток на территории Восточного блока, включая Советский Союз, и стать главой всех европейских филиалов компании, поэтому, когда босс, мистер Хейзелтайн, просит о небольшом одолжении – присмотреть за его 17-летней дочерью Скарлетт, пока она гостит в Берлине, он с энтузиазмом соглашается. На протяжении двух месяцев мистер Макнамара потакает капризам избалованной девушки, надеясь таким образом получить заветное повышение в компании. На его беду легкомысленная Скарлетт влюбляется в молодого восточногерманского коммуниста Отто Пиффля и втайне от всех выходит за него замуж. Понимая, что его благодетель вряд ли одобрит подобный союз, мистер Макнамара предпринимает попытки расстроить этот брак. В результате его усилий Пиффль попадает в тюрьму по обвинению в шпионаже. Однако, как только он там оказывается, выясняется, что Скарлетт беременна. Теперь мистеру Макнамаре предстоит обратная задача – вызволить молодого коммуниста из тюрьмы. Ему помогают в этом деловые партнеры из Советского Союза, довольно карикатурно обрисованные в фильме. Отто оказывается в непростой ситуации: в Восточной Германии его считают американским шпионом, а на Западе его прокоммунистические взгляды не приемлемы. С приближением приезда босса Макнамара понимает, что его единственный шанс спасти свою репутацию в глазах шефа – это превратить Отто в уважаемого буржуа, сделав его капиталистом с аристократической родословной. Макнамара договаривается с обедневшим графом, работающим уборщиком в туалете, чтобы тот за приемлемую сумму усыновил Отто, передав ему все родословные титулы. В ожидании прибытия самолета семьи Хейзелтайнов Макнамара облачает Отто в шикарный костюм, соответствующий его новому аристократическому статусу, договаривается с газетчиком о заметке, сообщающей о свадьбе родовитых семей, находит для Отто работу в качестве управляющего на заводе по производству кока-колы. В конце концов, Хейзелтайны одобряют выбор дочери, а мистера Макнамара назначают вице-президентом по закупкам в Атланте.

Фильм не имел большого коммерческого успеха, но вызвал одобрение критиков. Картина попала в десятку лучших фильмов США (по версии Национального совета кинокритиков), была номинирована на премию «Оскар» (за лучшую операторскую работу в черно-белом фильме, 1962), премию «Золотой глобус» (лучший фильм – комедия или мюзикл, лучшая женская роль второго плана), премию Гильдии сценаристов США (за лучшую американскую комедию). Главные роли исполнили Джеймс Кэгни, Арлин Френсис, Памела Тиффин, Хорст Буххольц, Говард Сент-Джон, Лизелотта Пульвер.

В картине представлена как оригинальная, так и заимствованная (цитаты) музыка. Авторская музыка носит энергичный характер, исполняется всем составом оркестра, в ней отсутствует лирический компонент. Преимущественно она служит фоном для повествования об исторических событиях XX века или рассказа-представления самого мистера Макнамары.

Остальная музыка, звучащая в кинофильме, является заимствованной. В количественном отношении она преобладает над оригинальной авторской. В саундтрек были включены «Танец с саблями» А. Хачатуряна, «Полет Валькирий» Р. Вагнера, патриотическая песня США «Янки Дудль», «Интернационал», популярные американские хиты «Yes! We have no bananas» («Да! У нас нет бананов»), «Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini» («Микро-мини желтое в горох бикини»). Попытаемся разобраться в причинах выбора именно этих сочинений для киноленты.

Всемирно известный «Танец с саблями» является вставным номером в балете «Гаянэ». Изначально он не входил в сочинение. Его появление имело случайный характер. Когда балет был уже закончен, директор Кировского театра оперы и балета, в котором планировалась премьера «Гаянэ», попросил Хачатуряна для заключительного действия спектакля написать энергичную музыку, поскольку в конце не доставало контраста. Композитор был против этой идеи, но в итоге согласился. «Танец кудров» (такое название первоначально имел «Танец с саблями») он написал за один день.

Со временем номер приобрел невероятную популярность, став самым узнаваемым произведением из всего музыкального наследия Хачатуряна. Эта музыка нравилась самому И. Сталину, в угоду которому ее довольно часто транслировали по радио. На Западе популярность «Танца с саблями» была столь велика, что имя Хачатуряна ассоциировалось исключительно с этой музыкой. По данному поводу композитор с неудовольствием писал: «Есть в моем музыкальном семействе одно непокорное и шумливое дитя – это “Танец с саблями” из “Гаянэ”. Честное слово, если бы я знал, что он получит такую популярность и начнет расталкивать локтями остальные мои произведения, я бы никогда его не написал! Кое-где за границей меня рекламируют как “мистера Сайбрданс” – от английских слов *sabre* – сабля и *dance* – танец. Это меня даже злит. Я считаю это несправедливым» [цит. по: 7, с. 50].

В 1948 году в США «Танец с саблями» записали сразу три оркестра: Чикагский симфонический оркестр, Нью-Йоркский филармонический оркестр и оркестр Оскара Леванта. После этого американский еженедельный новостной журнал «Newsweek» выступил с предложением объявить 1948 год годом А. Хачатуряна.

Помимо фильма «Один, два, три», «Танец с саблями» звучит и во множестве других кинолент, как зарубежных, так и советских: «Семь невест ефрейтора Збруева» (1970, СССР), «Большое приключение Пи-ви» (1985, США), «Покаяние» (1987, Грузия), «Король Лев» (2004, США), «Концерт» (2009, Франция) и т.д. Секрет его популярности, вероятно, кроется как в чрезвычайной ритмической подвижности, так и в необычном, но довольно органичном сочетании национальной (армянской) музыки и джаза.

В фильме «Один, два, три» «Танец с саблями» используется, как правило, в тех случаях, когда необходимо создать динамику действия: сцена погони, переговоры с советскими партнерами, суэта, связанная с преображением Отто из коммунистического «гавроша»<sup>4</sup> в респектабельного буржуа. Чаще всего данная музыка фигурирует как закадровая. В качестве внутрикадровой она появляется дважды. Сначала в сцене переговоров с советскими партнерами, которые происходят в ресторане отеля «Потемкин». Сексуальная секретарша Макнамары Ингеборг танцует на столе стриптиз перед изрядно подвыпившими героями под музыку «Танца с саблями», исполняемую ресторанными музыкантами. Ее танцевальные па столь зажигательны и лихи, что в ресторане трясутся люстры, портрет Хрущева падает, уступая место изображению Сталина. Один из «полпредов», сняв ботинок, постукивает им по столу в такт музыке (здесь создается гротесково-ироническая отсылка к знаменитому инциденту с «ботинком Хрущева» на заседании 15-й Генеральной Ассамблеи ООН, произошедшему 12 октября 1960 года). Во второй раз музыка Хачатуряна внутри кадра звучит в утренней сцене, после того как Макнамаре невероятными усилиями удалось вызволить Отто из тюрьмы. Та же секретарша, бегая по офису в неглиже, напевает мелодию танца.

Музыка Хачатуряна появляется и в начале кинокартины, после оригинальной авторской, как только в кадре возникает название фильма «Один, два, три», как бы настраивая на динамику предстоящих событий. В этом отношении заголовок картины также содержит в себе некий динамический посыл. Так, в названии фильма, с одной стороны, отражен принцип отсчета, дающего толчок к началу какого-либо действия, движения, развития каких-либо событий, ведь за числительными «один, два три» кроется отсчет времени. Поэтому данное название воспринимается прежде всего как сигнал к действию и в этом смысле удачно коррелирует с музыкой Хачатуряна. С другой стороны, заголовок, содержащий числительные, достаточно прост для запоминания, а соответственно легко войдет в подсознание зрителя<sup>5</sup>. Кроме того, он смотрится эффектнее на фоне традиционного текста, поэтому выбор подобного названия, безусловно, связан также с целями коммерческого успеха (для привлечения интереса публики).

«Полет Валькирий» Вагнера пользуется не меньшей популярностью, чем «Танец с саблями» Хачатуряна. Он открывает третье действие оперы «Валькирия», входящей в тетралогия «Кольцо Нибелунга». Первоначально композитор сам исполнил это сочинение отдельно от оперы в 1862 году в венском театре «Андер Вин». Успех был феноменальным. Впоследствии Вагнер запретил исполнение «Полета валькирий» отдельно от оперы, и снял его лишь в 1876 году, после премьеры всей тетралогии в Байройте [4].

---

<sup>4</sup> В фильме Пиффль ходит в кепке, потрепанном свитере, драных штанах и сандалиях без носков.

<sup>5</sup> Ученые Стэнфордского университета (штат Калифорния, США) в результате исследований выяснили, что «наш мозг обращает больше внимания на цифры, чем на слова, потому что они автоматически помогают уложить информацию в логическом порядке. Причем, в заголовках лучше работают небольшие числа от 1 до 9, а не двузначные, так как они чаще встречаются в нашей повседневной жизни» [16, p. 16].

Особую любовь к «Полету Валькирий» проявлял немецкий народ. Для него эта музыка стала символом милитаризма, воинственности<sup>6</sup>. Во время Второй мировой войны «Полет валькирий» довольно часто звучал в немецких военных хрониках, что сослужило музыке Вагнера плохую службу, так как она стала ассоциироваться с фашизмом.

«Полет Валькирий» также пользуется большой популярностью в кинематографическом искусстве. Он появляется в таких кинофильмах, как «Апокалипсис сегодня» (1979), «Братья Блюз» (1980) и др.

В фильме «Один, два, три» музыка Вагнера звучит в тот момент, когда мистер Макнамара с помощником и секретаршей едут в отель «Потемкин» на встречу с советскими партнерами. Макнамара уверен, что «полпреды» помогут освободить коммуниста Отто из тюрьмы. «Полет валькирий» напевает и немецкий доктор, пришедший в дом семьи Макнамара для обследования Скарлетт.

Размышляя над причинами выбора музыки Вагнера и Хачатуряна, следует прежде всего указать на очевидное стремление создателей фильма связать ее с политической составляющей сюжета. Фильм Уайлдера по сути является едкой сатирой на идеологические штампы и мораль трех влиятельных держав – США, СССР и Германии – в разгар холодной войны (что вносит дополнительные смысловые нюансы в название картины). Как уже упоминалось, события происходят в Берлине, расколотом в соответствии с Потсдамским соглашением 1945 года на восточную и западную части, но до строительства знаменитой Берлинской стены<sup>7</sup>. Уже начальные кадры создают ощутимый контраст социально-экономического положения двух секторов: в Западном Берлине отстроены высотные здания, по чистым и ухоженным улицам ездят шикарные автомобили, Восточный Берлин лежит в руинах, по его улицам шагают толпы демонстрантов, поющих «Интернационал» и несущих портреты Ленина, Хрущева и Кастро, а также плакаты с лозунгами «Кеннеди нет, Кастро да!», «Нет U2»<sup>8</sup>, «Что происходит в Литтл-Роке?»<sup>9</sup>, «Янки, убирайтесь домой» и т. п. Таким образом, пока в одной части Берлина повышают уровень жизненного комфорта, в другой ее части предпочитают вместо восстановления города заниматься строительством коммунизма.

---

<sup>6</sup> Здесь очевидна связь с образом самой Валькирии. В скандинавской мифологии это дева-воительница, парящая над полем битвы и забирающая убитых воинов.

<sup>7</sup> Съемки происходили как раз в тот период, когда началось сооружение Берлинской стены (август 1961), поэтому большую часть фильма пришлось снимать в Мюнхене, частично задействуя декорации Баварской киностудии. События же фильма разворачиваются в июне 1961.

<sup>8</sup> В обоих лозунгах ощутимо предчувствие Карибского кризиса, разразившегося в октябре 1962 года и чуть не приведшего к ядерной войне. U-2 – самолеты ВВС США, летавшие над Кубой в разведывательных целях.

<sup>9</sup> Намек на расизм. В сентябре 1957 года в маленьком городке Литтл-Рокк (штат Арканзас) вокруг школы собрались сторонники сегрегации, протестуя против совместного обучения своих детей с чернокожими школьниками. Протест был поддержан Национальной гвардией штата. Ситуация получила международный резонанс, в результате чего президент Эйзенхауэр был вынужден отправить в Литтл-Рокк федеральные войска для наведения порядка и охраны чернокожих детей.

Выразителями социалистических ценностей и советской морали в картине выступают так называемые «полпреды», в облике которых легко угадываются черты И. Сталина, Н. Хрущева и Л. Брежнева (см. *ил. 1*). В манере поведения советских партнеров присутствуют гангстерские повадки, а их моральная устойчивость оказывается не такой уж прочной, когда они встречают сексапильную секретаршу Макнамары.

*Ил. 1. Кадр из фильма «Один, два, три» Б. Уйлдера (1961). Советские «полпреды»*



Немецкий менталитет наиболее явственно запечатлен в лице работников Макнамары (Шлемера, водителя, сотрудников компании), которые постоянно встают при его появлении и приветствуют его, щелкая каблуками, что указывает на военную выправку. В фильме, кроме того, появляется немало дежурных контрольно-пропускного пункта через границу, пролегающую между Восточным и Западным Берлином. Они всегда одеты в военную форму, ездят на мотоциклах с колясками. Следовательно, образ немцев в фильме предстает в милитаристском ключе.

Олицетворением американского менталитета выступает главный герой Макнамара (*ил. 2*), показанный ловким дельцом, готовым пойти на все ради продвижения по карьерной лестнице и достижения своих целей. Глупую, легкомысленную и капризную Скарлетт можно рассматривать как иную представительницу американской морали. Интересно, что создатели фильма дали ей имя, которое прочно ассоциируется с героиней книги Маргарет Митчелл «Унесенные ветром», в чьем характере присутствовали те же взбалмошность и упрямство.

*Ил. 2. Кадр из фильма «Один, два, три» Б. Уйлдера (1961). Мистер Макнамара*



Жанровая направленность фильма – политическая сатира – проясняет выбор музыки. Заимствованные сочинения выполняют функцию социокультурных маркеров: музыка Хачатуряна становится олицетворением советского (социалистического) мировосприятия (напомним, что балет «Гаянэ» был посвящен трудовым будням армянских колхозников, которые успевают не только собирать урожай, но и бороться с диверсантами<sup>10</sup>), музыка Вагнера выступает отражением милитаристского характера Германии<sup>11</sup>.

Музыкальным символом американского менталитета оказывается мелодия, которую издают «часы с кукушкой». В фильме эти часы герои называют «часами дяди Сэма», так как вместо кукушки из них выскакивает улыбающийся пожилой человек с американским флагом. Отметим, что выражение «дядя Сэм» является нарицательным и обозначает персонифицированный образ правительства США. Впервые оно появилось в американской прессе в 1813 году на страницах газеты «The Troy Post» (Нью-Йорк). «Неодобрительная кличка, заработанная нашим правительством, стала почти столь же общеупотребительной,

---

<sup>10</sup> За балет «Гаянэ» Хачатурян был удостоен Сталинской премии.

<sup>11</sup> В определенном смысле милитаристской можно считать и музыку А. Хачатуряна. Так, А. И. Демченко отмечает, что ряд сцен «Гаянэ», в том числе и «Танец с саблями», «заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений. ... Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватывающего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт)» [2, с. 18].

как нарицательное имя **Джона Буля**<sup>12</sup> для типичного британского буржуа, недалекого и самодовольного», – писала газета [15]. Для американского народа выражение «дядя Сэм» выступает карикатурной расшифровкой сокращенного названия их страны: Uncle Sam — USA. Выражение вошло в «народ» как производное от имени реальной личности, мясника из Трои Сэмюэля (Сэма) Уилсона. Во время англо-американской войны (1812–1815) он поставлял говядину в бочонках для американской армии. Позже Конгресс США принял резолюцию, которая признала Сэма Уилсона прообразом Дяди Сэма как «прародителя национального символа Америки» [15]. Дядя Сэм всегда изображался пожилым мужчиной с седыми волосами, бородкой, с цилиндром на голове, на котором красовался американский флаг.

В фильме за основу мелодии «часов с кукушкой» («часов дяди Сэма») взята известная патриотическая песня США «Yankee Doodle» («Янки Дудль», *пример 1*). Незамысловатая мелодия была известна в Англии еще со времен Карла I. В Северную Америку ее завезли британцы в первой половине XVIII века. Первоначально песня называлась «Nankey Doodle». Как считается, текст к ней был написан полковым врачом Ричардом Шакбургом. В песне высмеивались американские простаки-«янки»<sup>13</sup>, которые не умели толком воевать, но хотели выглядеть как настоящие денди.

*Пример 1. Мелодия песни “Yankee Doodle”*



Во время войны за независимость США текст был переписан, а сама песня, получившая наименование «Yankee Doodle», стала необычайно популярной в народных массах. В стихах теперь высмеивались британцы и прославлялся Джордж Вашингтон как командующий континентальной армией. К 1781 году песня «Yankee Doodle» превратилась в национальный символ США, а в XX веке стала гимном штата Коннектикут.

В фильме мелодия «часов с кукушкой» («часов дяди Сэма») всегда появляется как внутрикадровая. Она выполняет несколько функций. С одной стороны, будучи символом США, она, безусловно, играет семантическую роль, с другой, она имеет также формообразующее значение, выступая композиционным рефреном.

Мелодия песни «Yankee Doodle» появляется неоднократно, членя картину на семь различных по протяженности эпизодов. Первый раз «дядя Сэм» «выскакивает» в тот момент, когда в офис к Макнамаре приходят советские партнеры с просьбой раскрыть им рецепт изготовления кока-колы. В данном случае мелодия несет семантическую функцию, как бы указывая на противостояние СССР и

---

<sup>12</sup> Джон Буль — персонаж из политического литературного произведения публициста **Джона Арбетнота**, который стал нарицательным для образа типичного англичанина.

<sup>13</sup> Англ. «Doodle» обычно возводят к немецкому слову «Dödel» (дурак, простак).

США. В следующий раз «часы с кукушкой» звучат в сцене, когда Отто останавливают на пограничном пункте Восточного Берлина. «Подарок» Макнамары оборачивается заточением «пролетария» в тюрьму, поскольку его принимают за американского шпиона.

В дальнейших сценах, основанных на подготовке Отто к встрече с родителями Скарлетт, функция мелодии «часов с кукушкой» меняется. Песня становится оповестительным сигналом, предупреждающим о стремительно сокращающемся времени до приезда босса. Мелодия звучит в исполнении металлофона и на протяжении фильма ее тембр остается неизменным. Однако показательно, что при каждом новом появлении ее темп ускоряется, и в этом своем динамичном эффекте она сближается с «Танцем с саблями» Хачатуряна. С другой стороны, доминирование песни «Yankee Doodle» в кадре свидетельствует о модуляции образа Отто, который стараниями Макнамары из левака-социалиста превращается в «липового» аристократа.

Как ясно из вышеизложенного, в фильме «Один, два, три» в насмешливом ключе предстают не только Германия и СССР, но и США. На это указывает прежде всего песня «Yankee Doodle». В контексте политической сатиры она приобретает второй, более глубинный смысл, иронически воплощая американскую деловитость, предприимчивость и одновременно беспринципность, умение жителей США из всего извлечь выгоду, а при необходимости инвертировать ценности в свою пользу – например, превратить оскорбительную для нации песню в символ национальной гордости или переделать коммуниста в капиталиста<sup>14</sup>.

В фильме появляются также еще две популярные в США песни. Первая из них – «Yes! We have no bananas» («Да! У нас нет бананов») – была написана Фрэнком Сильвером и Ирвингом Коном в 1923 году и сразу же стала хитом, заняв первое место в чартах. Известность песня получила прежде всего благодаря своей начальной фразе, в которой присутствовала грамматическая ошибка: в английском языке перед отрицанием употребляется частица «no», а не «yes»<sup>15</sup>. Благодаря одновременному присутствию «да» и «нет» фраза содержала логическое противоречие и привлекала этим особое внимание. Выражение «Да! У нас нет бананов» довольно быстро стало расхожим. С одной стороны, оно указывало на желание что-то скрыть, а с другой, воспринималось удачным маркетинговым ходом, заставляющим покупателя что-то приобрести. Показательно, что в фильме Уайлдера песня звучит в ресторане «Потемкин», куда Макнамара прибывает с секретаршей. Он должен убедить советских «полпредов» помочь вызволить Отто из восточногерманской тюрьмы.

Песня «Yes! We have no bananas» также знаменита плагиатом. Американский музыковед Зигмунд Шпет, известный эксперт по некорректному заимство-

---

<sup>14</sup> Приведем еще один показательный факт: в конце фильма Макнамара вместо кока-колы достает из автомата с напитками пепси-колу (см. *ил.* 2). Создатели фильма вынуждены были пойти на этот примирительно-компромиссный жест, поскольку компания «Пепси» на стадии съемок обвинила их в рекламе конкурентного бренда.

<sup>15</sup> Сильвер рассказывал, что на создание песни его вдохновил греческий торговец фруктами, который любое предложение начинал со звучно произносимого слова «Yess!» [14, p. 60].

ванию, обнаружил, что ее мелодия была скомпилирована из разных музыкальных источников вплоть до «Мессии» Генделя. Авторы фильма разнообразно и иронично обыгрывают этот факт. Например, отель «Потемкин», в который направляется Макнамара, прежде назывался «Геринг», а еще раньше «Бисмарк». Показательно также, что Превен адаптировал песню для камерного ансамбля (скрипка, виолончель, аккордеон, фортепиано и ударные), при этом в фильме она звучала на немецком языке (в аранжировке присутствовало больше ритмической четкости и жесткости, подчеркивающей немецкую точность).

Другая популярная песня, к которой обратился Превен, – «Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini» («Микро-мини желтое в горох бикини»). Ее авторами были Пол Вэнс и Ли Покрисс. Вышедшая в 1960 году в исполнении Брайана Хайленда она довольно скоро завоевала первые строчки мировых чартов. В тексте песни речь шла об очень застенчивой девушке, которая надела новое желтое бикини в горошек, но скромность ее была столь велика, что на пляже она сидела, укутавшись в одеяло, а когда все-таки зашла в воду, то долго не решалась оттуда выйти. Возвращаясь к особенностям американского менталитета, небезынтересно будет отметить, что после выхода данной песни продажи бикини в Америке возросли в разы, и купальник, первоначально шокировавший общественность, стал широко распространенным видом пляжной одежды<sup>16</sup>. В фильме Уайлдера «Itsy Bitsy ...» становится инструментом пытки: восточногерманская полиция неоднократно заставляет Отто, находящегося в тюрьме, прослушивать песню, в том числе в ускоренной записи, в результате чего морально-устойчивый пролетарий «ломается» и оговаривает себя, признаваясь в шпионаже, работе на ЦРУ и Аллена Даллеса<sup>17</sup>.

Обобщая смысловые и драматургические функции заимствованного материала в саундтреке к фильму «Один, два, три», подчеркнем следующее. В рамках комедийного жанра популярная классика и хиты лишь на первый взгляд воспринимаются как развлекательный элемент, априори обеспечивающий коммерческий успех киноленты. На самом деле заимствованный материал, опосредованно связываясь с сюжетом, определяет символический подтекст картины и помогает авторам в сатирическом ключе раскрыть социальный контекст времени, высмеив «издержки» советского, немецкого и американского менталитета. Наряду с этим, динамичный характер заимствованной музыки способствует наращиванию темпа событий, развертывание которых приобретает поистине феерическую скорость.

Отметим, что тема, связанная с критикой социальной или политической действительности, окажется близкой Превену как в этот период времени (саундтрек к фильму «Элмер Гентри»), так и в более поздние годы (пьеса для актеров и оркестра «Every good boy deserves favour», созданная в сотрудничестве с Т. Стопардом, опера «Трамвай “Желание”»). Правда, осмыслена она будет уже

---

<sup>16</sup> Конечно, его популяризации в немалой степени способствовали и кинодивы (Мэрилин Монро, Бриджит Бардо, Урсула Андресс и др.).

<sup>17</sup> Аллен Даллес (1893–1969) – американский дипломат и разведчик, глава ЦРУ с 1953 по 1961 год. В России личность Даллеса стала широко известна благодаря многосерийному фильму «Семнадцать мгновений весны».

в драматическом ракурсе (подробнее об этом см.: [3; 5; 6]). Принцип стилевой многосоставности определит способ художественного высказывания Превена. И точно так же, как в фильме «Один, два, три», «чужой» материал обеспечит смысловую стереофонию произведений.

### Литература

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Демченко А. И. Корифей искусства Востока. О магистрали творчества А. Хачатуряна // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствоведения. 2019. №3(5). С. 16–27.
3. Дубова А. Опера «Трамвай “Желание”» Андре Превина в аспекте антагонизма музыкальных культур // Музыковедение в XXI веке: теория, история, исполнительство: сб. ст. по материалам II Всерос. научно-практич. конф. (Краснодар, 13 марта 2020 г.). Краснодар: Изд-во КГИК, 2020. С. 61–72.
4. Кенигсберг А. К. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2007. 89 с.
5. Окунева Е. Г., Дубова А. Ю. Идея тоталитаризма и принципы ее музыкального воплощения в «Every good boy deserves favour» Тома Стоппарда и Андре Превена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3. С. 1–25.
6. Окунева Е. Г., Дубова А. Ю. Музыка А. Превена к фильму «Элмер Гентри» как смыслообразующий фактор // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 4 (44). С. 10–20.
7. Тигранов Г. Г. Арам Ильич Хачатурян. М.: Музыка, 1987. 192 с.
8. Bookspan M., Yockey R. André Previn: a Biography. New York: Doubleday, 1981. 398 p.
9. Döhl F. About the Task of Adapting a Movie Classic for the Opera Stage: On André Previn's A Streetcar Named Desire (1998) and Brief Encounter (2009) // "In Search of the 'Great American Opera'": Tendenzen des amerikanischen Musiktheaters / ed. by F. Döhl and G. Herzfeld. Münster; New York: Waxmann, 2016. P. 147–175.
10. Döhl F. André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung. Stuttgart: Steiner, 2012. 351 S. (Archiv für Musikwissenschaft / Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd 65: Komponisten - Dirigenten).
11. Döhl F. Brief Encounter: Zu David Leans Film (1945) und André Previns Oper (2009) // Archiv für Musikwissenschaft. 2013. No. 70/4. P. 311–332.
12. Döhl F. If the Image is valid. André Previn und die Rezeption musikalischer Diversifikation // Transformationen – Entgrenzung in den Künsten / Hrsg. von R. Reiche, I. Romanos, B. Szymanski-Düll, S. Jogler. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 96–113.
13. Freedland M. André Previn. London: Century, 1991. 312 p.
14. Huang Yi-Lun "Yes! We Have No Bananas": Cultural Imaginings of the Banana in America, 1880–1945: PhD thesis. University of Oregon, 2018. 213 p.

15. Roberts S. New-York is named as real live Uncle Sam [Электронный ресурс]: The New-York Times. 2015. July 3. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2015/07/04/us/plenty-will-claim-to-be-uncle-sam-but-a-few-can-prove-the-lineage.html>

16. Sammer A. The Science of Gratitude. Berkeley: Greater Good Science Center, 2018. 72 p.

Научная статья  
УДК 78.01

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОИЗВЕДЕНИЯ «АНГЕЛ СЕВЕРА» ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА: КОММЕНТАРИИ АВТОРА

### THE ARTISTIC WORLD OF *ANGEL OF THE NORTH* FOR STRING ORCHESTRA: COMPOSER'S COMMENTS

*Пысларь Снежана Ильинична*

Академия музыки, театра и изобразительных искусств  
Кишинев, Республика Молдова

**Аннотация:** Автор оркестрового произведения «Ангел Севера» ставит своей целью раскрыть композиторское видение художественного мира названного сочинения, охарактеризовать его драматургическую концепцию и выявить систему выразительных средств, с помощью которых в музыке формируется образ героя-современника, находящегося в диалектически сложной жизненной ситуации. В статье речь идет о мотивах и предпосылках создания «Ангела Севера», обосновывается выбор инструментального состава, приводятся сходные примеры из других видов искусств. Специальное внимание уделяется проблеме диалога двух эпох – барокко и современности. Он осуществляется с помощью интертекстуальных приемов – цитирования арии-жалобы «O Let me weep» из оперы Г. Перселла «Королева фей» и ассимилирования барочных риторических фигур. Делается вывод, что произведение «Ангела Севера» для струнного оркестра оказывается созвучным более общим тенденциям современной музыки Республики Молдова.

**Abstract:** The author's aim in *Angel of the North* is to display the composer's view on the artistic world of the eponymous piece, define its concept and exhibit the expressive means that help to musically create an image of a contemporary in dialectically complex circumstances. The article describes the motivation and background behind *Angel of the North*, provides rationale for choosing the specific sort of orchestra (strings), and offers similar examples from other arts. Special focus is made on the dialogue of two ages, baroque and modernity. The said dialogue is made possible through the use of intertextual techniques, such as quoting *Let Me Weep*, a lament aria from Henry Purcell's *The Fairy Queen*, and assimilating the baroque rhetoric figures.

The writer concludes that *Angel of the North* for string orchestra resonates the more general tendencies in today's Moldavian music.

**Ключевые слова:** «Ангел Севера», барокко, интертекст, кинематограф, Пысларь Снежана, скульптура, современность, струнный оркестр, театр

**Keywords:** *Angel of the North*, baroque, cinema, intertext, modern age, Pislari Snejana, sculpture, string orchestra, theater

Произведение «Ангел Севера» («*Angel of the North*») для струнного оркестра было задумано и написано в 2019 г. [5]. В процессе работы замысел претерпел ряд изменений, связанных с трагическими событиями в моей жизни. Первоначальная идея была навеяна образом одноименной скульптуры английского мастера-модерниста Э. Гормли, установленной при въезде в город Гейтсхед в северо-восточной части Британии. «Ангел Севера» этого монументалиста представляет собой стальную конструкцию высотой 20 метров, с размахом крыльев 54 метра, весом 208 тонн и считается самым большим изваянием ангела в мире. Крылья скульптуры по размаху и конфигурации не уступающие боинговским, наклонены вперед под углом 3,5 градуса, что создает ощущение объятий.

Цветная фотография этой скульптуры привлекла мое внимание особым сочетанием одиночества, пустоты и пространства. Но цветное изображение показалось излишне утилитарным и будничным, в то время как его перевод в черно-белый формат обнажил идею скульптора. «Мой ангел передает ощущение напряженности, размаха и опасности, которые сопутствуют жизни в конце нашего столетия, когда выжить – дело непростое», – говорит о своем создании сам ваятель [1]. Монумент не отличается ни ангельской легкостью, ни воздушностью – в сущности, это ребристая болванка с утолщениями в области головы, плеч и таза, возвышающаяся на пустыре, обдуваемом со всех сторон ветрами. Таким образом, мой первоначальный образно-эмоциональный посыл был связан с желанием запечатлеть это состояние в звуках.

Еще одним стимулом к созданию симфонического опуса «Ангел Севера» стал мой интерес к проблемам экзистенциальной драмы. Концепция извечного трагизма человеческого удела и тщетных намерений преодолеть его, свойственная философии и литературе первой половине XX в., оказалась чрезвычайно близкой мне в то время. Поэтому герой «Ангела» был задуман как человек-одиночка, стоящий перед выбором решений в трагических, пограничных ситуациях. Чувство страха, отчаяния, безысходности, неустойчивости и неустроенности в жизни привели его к обретению «экзистенциального опыта», который он оценивает как ответственность за свое существование.

Понимание внутреннего мира героя «Ангела Севера» я выстраивала на пересечении двух стиливых координат – барокко и современности. Эти эпохи

сходны сочетанием в себе противоположных, порой взаимоисключающих тенденций и явлений, касающихся диалектики традиций и новаторства, содержания и формы, многообразия видов и жанров композиторского творчества. Действительно, характеризуя специфику барокко, музыковед Г. Рыбинцева свидетельствует: «Здесь все течет, все меняется, находится в непрерывном становлении и трансформации, здесь отсутствуют четкие нормы и жесткие каноны, здесь торжествует дух поиска, опыта, эксперимента, дух непрерывного обновления» [6, с. 395]. В современном искусстве, по словам Ю. Холопова, также «...происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке» [8].

Вместе с тем, названные две эпохи в «Ангеле» оказались на разных духовных полюсах: барокко представляется символом вечных идеалов и красоты, современность же выступает со знаком ее противоречий и катаклизмов; как время, не выбранное нами, но в котором доводится жить. Исходя из сказанного ясно, что логичным следствием такой дуальности идейного мира «Ангела» для меня стал принцип диалога – в композиции, драматургии и в средствах музыкального языка.

Пунктом отправления авторской рефлексии для реализации идеи «диалога времен и состояний» в «Ангеле Севера» стала интертекстуальность в виде цитаты и многочисленных аллюзий. Барочная ария-жалоба «O Let me weep» из оперы Г. Перселла «Королева фей», представленная в сочинении, служит его психологической кульминацией. В ней «действующими персонажами» становятся четыре группы инструментов струнного оркестра, реализующие диалог не соприкасающихся между собой универсумов. Мир утерянной гармонии олицетворяют солирующие скрипка и альт, ведущие тему арии, а также альты и виолончели, которым поручена гармоническая функция и линия *basso continuo*. Мир агрессии представлен тремолирующим многозвучным аккордом скрипок в среднем регистре (он вызывает ассоциации со звуком бьющихся крыльев ангела), а также вторгающимся кластерным контрапунктом в партии контрабасов (*molto sul ponticello*) в их нижайшем регистре. Предчувствие крушения надежд и надвигающейся катастрофы, ощущаемое в предыдущих разделах формы, выходит здесь на поверхность: сложный конфликт нескольких миров – внутреннего, внешнего и идеального, с которыми сталкивается героиня, остается неразрешимым. Ария-цитата выступает символом мира недостижимого, становясь синонимом таких понятий, как нежность и красота.

Струнный оркестр я выбрала не случайно: на мой взгляд, монотембровость звуковой палитры «Ангела» вызывает ассоциации с черно-белым кино или с кадрами кинохроники, создающими эффект исторической достоверности. И все же, красочность здесь присутствует, создавая особый образ – игрой света и тени, использованием разного рода контрастов. Музыковед С. Циркунова верно подметила: «При большой общей звуковысотной шкале рельефно выявляется регистровый контраст высоких и низких струнных инструментов; в гармонических средствах примечательно противопоставление диатонической консонантности и кластерной диссонантности; яркий тематизм соседствует с атематическими конструкциями и т. д.» [9].

Однако не только избранная мною «черно-белая» палитра связывает «Ангела Севера» с кинематографом. Мое внимание привлекли некоторые примеры визуальных искусств XX в., в которых проявился интерес кинорежиссеров к танцу как определяющему фактору драматургии их творений, поскольку в «Ангеле Севера» танец также становится важным средством выражения внутреннего мира героя и его переживаний.

Подтверждение моим размышлениям о выразительных возможностях человеческой пластики как отражения эмоций я нашла в словах Ингмара Бергмана о том, что название его фильма «Сарабанда» – прямая аллюзия на звучащий в картине одноименный танец из виолончельной сюиты И.С. Баха. Сарабанда как парный танец раскрывает внутренний смысл фильма И. Бергмана: «здесь всегда присутствуют двое – во всех десяти сценах и в эпилоге» [7].

Еще один яркий пример того, как танец берет на себя функцию драматургического «мотора» фильма – «Бал» Этторе Скола, действие которого происходит в одном и том же парижском танцевальном зале на протяжении почти 50 лет. События французской (и шире – мировой) истории периода 1930-х–1980-х гг. показаны здесь исключительно языком музыки, танца, пластики и мимики. В каждом эпизоде фильма параллельно разыгрывается несколько драматических миниатюр, отражающих не только политические и исторические события, но и внутренний характер взаимоотношений персонажей [2].

В трактовке танцев «Ангела Севера» можно провести параллель и с хореографическими спектаклями Пины Бауш, в частности, со спектаклем «Кафе Мюллер»<sup>18</sup> на музыку Г. Перселла, где танец становится одним из средств выражения

---

<sup>18</sup> Вот содержание спектакля: «В пустом кафе с перевернутыми стульями разыгрывается драма шести одиноких людей, потерявших способность любить. Они мечутся в закрытом помещении, натываются на мебель, пытаются вспомнить чувства, которые, возможно, у них когда-то были, но безжалостные стены, ограничивающие их внутренний мир, не дают им такой возможности. И даже входная дверь оказывается обманкой. Ведь она вращается – и попытка выйти оборачивается очередным попаданием в замкнутый мир кафе «Мюллер» [4].

внутреннего мира человека и его переживаний: «Заурядные движения обыкновенных людей – осознанные и рефлекторные, заученные с детства и спонтанные – рассказывали ей (П. Бауш – С.П.) о человеческих состояниях куда больше. Важно было только выбрать, смонтировать, увидеть ситуацию, в которой люди так или иначе выражают себя»<sup>19</sup> [3]. Примечательно, что в звуковом оформлении спектакля П. Бауш наряду с «Плачем Дидоны» из перселловской оперы выбрала ту же «O Let me weep» из «Королевы фей», к которой я обратилась в «Ангеле Севера» (с вуппертальской постановкой мне довелось познакомиться спустя полтора года после создания «Ангела», сотрудничая с актерами театра в одном из виртуальных арт-проектов, и меня поразило то, что мы с П. Бауш говорили об одном и том же чувстве одиночества).

В одночастной структуре «Ангела» отчетливо прослеживаются четыре раздела, сходные в темповых соотношениях с частями барочной сюиты<sup>20</sup>; два из них – второй и четвертый – имеют танцевальную природу.

Второй раздел выдержан в характере вальса, в нем на фоне мерного остинато контрабасов и *pizzicato* всего струнного оркестра выводится группа солирующих скрипок, в которой отчетливо слышны голоса первых двух, ведущих свой диалог. Эти солисты («танцевальная пара»), исполняющие каждый самостоятельную партию, выражают драму одиноких людей, которые так и не смогли слышать и понять друг друга. В их запутанном мире, лишенном иллюзий и надежд, больше противоречий, чем гармонии, и жизненная ситуация (кружение в вальсе) не раскрывает, а только усложняет их поведенческие модели.

Иного рода танцевальность – моторный *dance macabre* – проявляется в четвертом разделе моего сочинения. В размере 7/8 формируются ритмические мотивы, напоминающие сигнал *s-o-s* и подчеркнутые ударами смычка по различным частям корпуса инструмента (партии скрипок и альтов). Создается впечатление жуткой механики событийности, неумолимой в своей уверенной поступи – именно с ней приходится бороться герою.

Представляя собой прямую тематическую арку с первой частью, заключительный раздел композиции включает все темы, прозвучавшие ранее. Становится понятна концепция сочинения, выражающаяся в преодолении человеком

---

<sup>19</sup> Спектакль «Кафе Мюллер» основан на личных детских и юношеских воспоминаниях хореографа. Действие происходит в пустом кафе, среди одиноких людей, потерявших надежду и способность любить. Именно это одиночество и танцует Пина Бауш. Артисты вуппертальского Танцтеатра с помощью танца рассказывают истории о себе. «Мне не интересно, как люди двигаются, мне интересно, что ими движет», – эта фраза Бауш стала философией ее творчества [3].

<sup>20</sup> Обязательные танцы старинной сюиты контрастировали между собой по темпу и «аффектам», воспроизводя характер движения и давая инструментальной музыке возможность раскрывать многообразие человеческой природы.





Пример 6. «Ангел Севера», мотив креста, тт. 145–146



В начальном разделе произведения применяются и другие, придуманные автором мелодические фигуры, приобретающие характер лейтсимволов: мотивы протеста (пример 7), крушения надежд (пример 8), решительности (пример 9), обретения надежды (пример 10).

Пример 7. «Ангел Севера», мотив протеста, тт. 50–54



Пример 8. «Ангел Севера», мотив крушения надежд, тт. 183–193

Allegro (M.M. ♩ = c. 140)

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

смычком за подставкой

ff

ff cresc. e dim. ad libitum

arco

con forza

f

The image shows a full orchestral score for measures 181 to 187. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is Allegro (M.M. ♩ = c. 140). A rehearsal mark '8' is placed above measure 183. The Violin I part has a dynamic of ff and the instruction 'arco' and 'смычком за подставкой'. The Viola part has a dynamic of ff and the instruction 'arco'. The Violoncello part has a dynamic of ff and the instruction 'ff cresc. e dim. ad libitum'. The Double Bass part has a dynamic of f and the instruction 'con forza'. The Violin II part has a dynamic of ff and the instruction 'arco'. The Violin I part has a dynamic of f and the instruction 'disperato'.

Пример 9. «Ангел Севера», мотив решительности, т. 56



Пример

11.

«Ангел

Севера»

Musical score for Example 11, measures 22-246. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked *rit.* (ritardando). Measure numbers 22, 242, 243, 244, 245, and 246 are indicated above the staves. The score shows a complex texture with various melodic lines and harmonic support.

Пример 12. «Ангел Севера»

Musical score for Example 12, measures 337-354. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The tempo is marked *div.* (diviso) and *ff disperato* (fortissimo disperato). Measure numbers 337, 348, 349, 350, 351, 352, 353, and 354 are indicated above the staves. The score features a driving, rhythmic pattern with complex harmonic structures.

Сказанное свидетельствует о том, что барочные коннотации играют в «Ангеле Севера» важную роль для понимания многослойности художественного мира сочинения. Они образуют подтекст произведения, обогащающий образно-эмоциональную координату музыки, усложняющий его интонационную структуру и, вместе с тем, проясняющий главную драматургическую линию.

Размышляя о формировании замысла «Ангела Севера», о его эволюции и художественном результате, я пришла к выводу, что мои композиторские интересы, проявившиеся в названном произведении и складывающиеся под влиянием объективных факторов и субъективных обстоятельств, оказываются созвучными некоторым более общим тенденциям современной музыки Республики Молдова. В последние десятилетия здесь наблюдается возвращение к антропоцентричности музыкального искусства, предполагающей внимание к человеку как центральному герою: композиторы стремятся отразить в своих произведениях опыт человеческой жизни, социальные проблемы и эмоциональные состояния современника. Герой в «Ангеле Севера» находит опору для того, чтобы пройти между двумя безднами и обеспечить победу силам света.

#### Список источников

1. Ангел Севера. // Электронный ресурс: <https://stranymira.com/hotelss//955-angel-severa.html> (дата обращения: 15.04.2024).
2. Бал (фильм) // Электронный ресурс: <http://surl.li/sjlcfc> (дата обращения: 15.04.2024)
3. Гердт, О. Пина Бауш: ничья // Театр №1, 2010 г. / Электронный ресурс: <https://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (дата обращения: 15.04.2024)
4. Кафе «Мюллер» (1985) // Электронный ресурс: [https://www.kinopoisk.ru/film/819783/?utm\\_referrer=www.google.com](https://www.kinopoisk.ru/film/819783/?utm_referrer=www.google.com) (дата обращения: 15.04.2024)
5. Пысларь С. «Angel of the North» for strings orchestra / Электронный ресурс: [https://www.youtube.com/watch?v=Qdk\\_9SIsnWg](https://www.youtube.com/watch?v=Qdk_9SIsnWg) (дата обращения: 15.04.2024)
6. Рыбинцева Г. В. Музыкальное искусство барокко в контексте мировоззрения эпохи // Мир науки, культуры, образования. 2013. № 4 (41), С. 395-398. (с. 395)
7. Сарабанда (фильм) // Электронный ресурс: <http://surl.li/sjlbf> (дата обращения: 15.04.2024)
8. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Электронный ресурс: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 24.04.2024)
9. Циркунова С. В. Диалог стилей в произведении С. Пысларь Angel of the North // Электронный ресурс: [https://ibn.idsi.md/vizualizare\\_articol/173157](https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/173157)

(дата обращения: 15.04.2024)

Научная статья  
УДК 78.01

## МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АЛАНА КУЗЬМИНА

### INTERCULTURAL DIALOGUE IN THE COMPOSER ALAN KUZMIN'S WORKS

*Ольга Валентиновна Кузьмина*

Челябинский государственный институт культуры, Челябинск, Россия

**Аннотация:** Данная статья раскрывает взаимодействие различных культур на примере оперы-фьюжн «Алхимик» современного композитора Алана Кузьмина, либретто Константина Рубинского. Предметом исследования выступает опера «Алхимик» А. Кузьмина, где наиболее ярко прослеживается межкультурное взаимодействие.

Автор статьи, используя методы изучения, наблюдения и сравнения, выявляет наиболее характерные черты композиторского стиля Алана Кузьмина, способные формировать и развивать яркое художественное мышление музыканта с помощью смежных видов искусств.

В результате работы, нам удалось рассмотреть наиболее яркие и характерные грани самобытного творчества композитора Алана Кузьмина, чье мышление тесно связано с синтезом различных техник композиторского письма, уходящими своими корнями в почву стиля и культуры. Анализируя их, мы сможем наиболее точно передать художественный образ, задуманный и воплощенный композитором посредством самых разнообразных средств музыкальной выразительности.

**Summary:** This article reveals the interaction of various cultures on the example of the opera fusion "Alchemist" by the modern composer Alan Kuzmin, libretto by Konstantin Rubinsky. The subject of the study is the opera "Alchemist" by the composer, where intercultural interaction is most clearly traced.

The author of the article, using methods of study, observation and comparison, reveals the most characteristic features of the composer style of Alan Kuzmin, capable of forming and developing a vivid artistic thinking of a musician with the help of related types of arts.

As a result of the work, we managed to consider the brightest and most characteristic facets of the original work of the composer Alan Kuzmin, whose thinking is closely connected with the synthesis of various techniques of composer writing, rooted in the soil of style and culture. By analyzing them, we will be able to most accurately convey the artistic image conceived and embodied by the composer through a wide variety of means of musical expressiveness.

**Ключевые слова:** Алан Кузьмин, «Алхимик», композитор, Константин Рубинский, культура, опера-фьюжн, творчество, фольклор.

**Keywords:** Alan Kuzmin, Alchemist, composer, Konstantin Rubinsky, culture, opera-fusion, creativity, folklore.

Кузьмин Алан Рудольфович – профессор, заведующий кафедрой композиции Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского, лауреат всероссийских и международных конкурсов, с 2003 года член Союза композиторов России. С 2021 года преподает композицию в УГК имени М.П. Мусоргского г. Екатеринбурга.

Алан Кузьмин является уникальным композитором современности, сочетающим во многих своих сочинениях многообразие различных культур и эпох. В его музыке мы слышим различные мотивы от эпохи Средневековья до современности, но он практически никогда не прибегает к прямому цитированию, а лишь с помощью разнообразных композиторских техник дает интересную аллюзию на то, что сразу заставляет нас понять принадлежность к той или иной культуре и эпохе. Алан Кузьмин мастерски сочетает в своем творчестве различные стили, жанры, техники, и в написанной им музыке можно распознать: додекафонию, минимализм, сонорику, миксты различных ладовых систем – от модальности Средневековья до ультрахроматики современности. Апофеозом его пристрастия к полистилистике является Симфония № 3 и опера-фьюжн «Алхимик», которую мы и рассмотрим в данной статье как «венец» взаимодействия различных культур.

Приоритетным средством для выражения собственных творческих идей является симфонический оркестр, излюбленный инструмент композитора, захвативший его своими мощными возможностями и драматургическим размахом. По его признанию, зачастую спонтанно возникшую в голове музыку Алан представляет сразу в оркестровом звучании.

Почти все его сочинения объединяет образ развития человеческой души, которая, продвигаясь через сумрак и земные страсти, стремится к Божественному просветлению и катарсису.

Опера-фьюжн «Алхимик» написана по одноименной притче Пауло Коэльо и является синтетическим жанром, который включает в себя музыку, сценическое действие, слово, актерскую игру, танец, декорации, костюмы, освещение и др., может выпукло и многопланово показать главные достоинства этого произведения: характеры героев; процесс обретения веры; постижение божественного в себе и в окружающем мире через веру; поиск смысла жизни через познание себя и своего пути.

Пауло Коэльо, в свою очередь, опирался в своем романе на сюжет суфийской притчи о Сантьяго – юноше из Испании, который пересек пролив и оказался в самом многонациональном городе, «короле» Средиземноморья – Танжере (Африка), в котором римляне, французы, арабы, англичане, португальцы и др. пытались понять его красоту.

В сюжете «Алхимика» отчетливо просматриваются четыре ступени суфийского познания Бога: шариат (закон), тарикат (путь), магрифат (постижение), хакикат (истина). Шариат представлен здесь в виде Танжера, где Сантьяго общается к новой культуре, изучает ее законы, нравы, порядок и обычаи и пересматривает и перестраивает свою жизнь. Тарикат в суфийском Богопознании – это длинный и тернистый путь, через который нужно пройти, чтобы добраться до цели, что по сюжету рисует нам образ пустыни, сквозь которую бредет Сантьяго, встречая на своем пути новых героев и приобретая от них новые познания через новые знаки. Магрифат – постижение мудрости, который главный герой обретает в оазисе Эль-Файюм и пирамидах Египта. Хакикат – растворение в Божественном и обретение настоящей истины, иллюстрируется в обретении Сантьяго настоящей любви, мудрости и настоящего сокровища, которое юноша нашел по возвращению в Испанию возле полуразвалившейся церкви. Для чего же тогда нужен был этот путь через пустыню обратно домой? Очевидно, что, не обретя необходимых тайных знаний, приобретенных благодаря путешествию в Египет, Сантьяго никогда не смог бы найти эти сокровища, находящиеся буквально рядом с домом.

Драматургия либретто, автором которого является Константин Рубинский, рисует очень сложный, часто противоречивый, мир героев и пронизана различными символами. Введение новых персонажей делает сценическое действие более динамичным, рельефным и театральным. В опере противопоставляются образы света и тьмы, соединяются четыре стихии (огня, воздуха, воды и земли) в молитве Сантьяго и многое другое.

Музыкальный язык оперы опирается на сочетание различных стилей, которые показывают развитие сюжета в разных временных плоскостях. Интонации героев действия и контрдействия проходят через разные музыкальные направления (джаз, рок-музыка, поп-музыка, фламенко, арабская музыка, православная музыка и т.д.), сталкиваясь друг с другом, символизируя тем самым противостояние добра и зла в разные времена. Одновременно с этим, многообразная стилистика показывает сближение разных культур и вероисповеданий, что остро необходимо для современного мира, зачастую разделенного на непримиримые конфликтующие стороны. Симфоническое развитие, проходящее через разные стилистические грани, приводит к качественным изменениям образов героев, которые стремясь найти свое предназначение и истинное счастье, проходят ряд испытаний, приводящих их к душевному обновлению и перерождению.

### **Краткое содержание оперы**

#### **1. Сантьяго у заброшенной церкви**

Заброшенная церковь на полях Андалусии. Пастух Сантьяго, проснувшись, разговаривает с отарой, размышляет о своей повседневной пастушеской

жизни и только что увиденном сне... Для толкования сна он хочет отправиться к цыганке.

## **2. Цыганка и Сантьяго**

Появляется цыганский табор. Сантьяго рассказывает Цыганке свой сон (дитя в белоснежных одеждах берет Сантьяго на руки и переносит его к египетским пирамидам, где находится сокровище, к которому он должен стремиться) и просит растолковать его. Цыганка советует ему отправиться в Египет на поиски сокровища.

## **3. Сантьяго, демоны и путник**

Сантьяго в подпитии с бутылкой вина и стаканом сетует на цыганку, которая посоветовала ему отправиться в путь, в конце которого, как ему кажется, он найдет свою могилу. Появляются демоны в образе баранов и усыпляют Сантьяго. Они пытаются убедить его не отправляться на поиски сокровища. Появляется путник, в котором юноша в будущем узнает Алхимика. Он просит Сантьяго не отступаться от своего Пути и воюет с демонами, одолевающими молодого человека. Сантьяго узнает в путнике будто бы знакомые ему с рождения черты... Отбросив все сомнения, он восходит на корабль и решает отправиться в Африку в город Танжер

## **4. Сцена на рыночной площади в Танжере**

Корабль приходит в Танжер. Сантьяго попадает на рыночную площадь, где ему встречается молодой араб (вор), взяв деньги на покупку верблюдов, ловко скрывается в толпе торговцев. Обессиливший из-за тщетной погони, Сантьяго встречает торговца хрусталём, который предлагает ему работу в своей лавке.

## **5. Ария торговца хрусталем и речитатив Сантьяго**

В образе торговца хрусталем юноша начинает видеть черты Алхимика. Торговец дает Сантьяго мешочек с деньгами и тот отправляется в путь со словами: «Пустыня ждет».

## **6. Оазис Эль-Фаюм (путники, жители оазиса, Сантьяго, Негоциант, Фатима)**

Уставший караван вместе с Сантьяго прибыл в оазис Эль-Фаюм, где он знакомится с Негоциантом, который рассказывает, что хочет найти Алхимика, постигшего Душу мира, и с помощью бутылки вина выведать у него секрет превращения свинца в золото. Юноша вступает с ним в спор, завязывается драка. Появляется Фатима и любовное чувство, возникшее между Сантьяго и Фатимой, не дает им оторвать взгляда друг от друга...

## **7. Буря. Видение Сантьяго и появление Алхимика**

Стремительно темнеет, налетает страшный ветер, песчаная буря вступает в свои права. Слышится голос Алхимика, заклинающего бурю. Буря утихает, появляется Алхимик.

## **8. Встреча Сантьяго и Алхимика**

Алхимик приближается к Сантьяго, вынимает саблю и приставляет острием к его груди. Юноша узнает в Алхимике путника, вспоминает цыганку и торговца хрусталем. Сантьяго, гордо подняв голову, говорит, что не боится принять смерть от великого мага. Видя, что молодой человек выдержал экзамен на храбрость и проницательность, Алхимик обнимает его и рассказывает о том, как вел его узкими тропами, испытывая страхом и гневом, а также о том, как нужно прислушиваться к своему сердцу, которое подскажет дорогу к истинному сокровищу. Спустя время Сантьяго начинает видеть в своем сознании разбойников, надвигающихся на оазис. Сантьяго спешит предупредить жителей оазиса об опасности.

## Действие II

### **9. Песня разбойников**

Ночь. По пустыне идут кочевые разбойники по направлению к оазису Эль-Фаюм. Они пьют, веселятся и громко поют. Уверенные, что там все спят, они заходят в него, подходят к шатрам и заглядывают в них. Но шатры пусты.

### **10. Битва**

В ходе битвы появляются демоны, которые злорадствуют над сражающимися. Атаман разбойников, увидев Фатиму, бросается к ней и пытается затащить ее в один из шатров. На крики о помощи появляется Сантьяго и пронзает Атамана мечом. Фатима просит небо защитить Сантьяго. Демоны, видя это, наступают еще больше. Негоциант заинтересовался телом Атамана: на нем дорогие золотые ожерелья.

Негоциант, умирая, понимает, что всю жизнь он преследовал ложные цели. И сейчас он готов отдать все золото мира за счастье прожить еще полминуты. Демоны со всех сторон обступают Негоцианта в надежде завладеть его душой. Битва заканчивается. Негоциант умирает и его душа медленно поднимается вверх...

### **11. Ариозо Алхимика**

Алхимик склоняется над телом Негоцианта. Он вынимает из груди кинжал Атамана и превращает его в золотой. Затем кладет кинжал Негоцианту на грудь и вновь исчезает. Сияние разливается вокруг и душа негоцианта плавно уходит в небо.

### **12. Сцена прощания**

Жители оазиса просят Сантьяго остаться с ними, но его сердце рвется в путь. Появляется Фатима. Сантьяго уверяет ее, что теперь их сердца всегда будут вместе, что бы ни случилось. Фатима просит его принести ей обручальное кольцо, которое могло бы защитить и сохранить их любовь. Сантьяго уходит, полный решимости выполнить просьбу своей возлюбленной.

### **13. Путь к пирамидам**

Ночь. Необъятное звездное небо. Алхимик и Сантьяго идут по пустыне, на горизонте Сантьяго видит пирамиды. В этот момент их окружает племя дев пустыни, совершая воинственный танец.

#### **14. В плену**

Девы пустыни танцуют перед Алхимиком и Сантьяго, которые привязаны к каменному столбу. Предводительница всяческими ухищрениями пытается соблазнить Сантьяго.

#### **15. Молитва**

Сантьяго молится Солнцу: просит его дать немного прохлады. Пустыня постепенно превращается в цветущий сад. Расцветает и столб, к которому привязан Сантьяго. Пути сами собой спадают с него. Девы пустыни простираются перед Сантьяго-Алхимиком.

#### **16. Возвращение**

Предводительница, убедившись, что Сантьяго является настоящим Алхимиком, просит его растолковать свой сон, который является антиподом сна Сантьяго. Белые духи начинают кружить вокруг юноши плотным кольцом. Он вспоминает как Фатима просила его принести обручальное кольцо, которое могло бы защитить и сохранить их любовь. Белые духи расступаются и исчезают. В руках Сантьяго оказывается кольцо, о котором его просила Фатима – знак верности и бессмертия их любви.

#### **17. Финал**

Появляются образы Алхимика и Фатимы. Общаясь с ними, Сантьяго начинает видеть и просветлённые образы всех тех людей, которые встречались ему на Пути.

Оперный жанр требует особой динамики развития. По сравнению с литературным первоисточником, в опере все сжато – время, события, все более динамично и зрелищно. Оперный жанр диктует также и емкость характеристики каждого персонажа. Алан Кузьмин делает это посредством арий-портретов: мистической Цыганки, хитрого Вора, философского Торговца хрусталем и др. Фатима – самый светлый образ и при ее появлении не только Сантьяго, но и остальные герои, а также слушатели понимают, что любовь является главным смыслом жизни человека (яркими моментами партитуры являются хоровой гимн Фатиме и любовный дуэт Сантьяго и Фатимы).

Индивидуальность образов обуславливает и музыкальный язык оперы. Композитор использует самые разные стили: фламенко и восточный стиль, средневековую секвенцию *Dies irae* и церковное православное пение, рок и джаз. Полистилистика диктует и состав оркестра, в который включены электрогитара, бас-гитара и акустическая гитара, саксофоны и ударная установка. Вокальный язык очень выразителен. Композитор стремится донести до сознания слушателя каждую фразу. Обращает на себя внимание и стройность композиции, закругленность сцен, структурируемых за счет хоровых обрамлений.

## Библиография

1. Композитор в современном мире. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. ЧГАКИ. Челябинск, 2009.
2. Кузьмин А., Кузьмина О. Гитара в современном музыкальном искусстве (на примере произведений Алана Кузьмина) Челябинск: ЧГИК, 2020.
3. Кузьмина О., Кузьмин А. Исполнительский взгляд на произведение Алана Кузьмина «*Decimocuarta la isla*» для трио гитар // Музыка XXI век. Проблемы творчества, исполнительства, преподавания: сб. материалов X Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием / отв. ред. Н. В. Морозова, Е. В. Баталина-Корнева; Пермс. гос. гуманитар.-педагог. ун-т; Пермс. гос. ин-т культуры. Пермь, 2018.
4. Культура – Искусство – Образование: новые аспекты синтеза теории и практики. Материалы XXVII научно-практич. конференции профессорско-преподавательского состава академии / ЧГАКИ. Челябинск, 2006.
5. Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: сб. ст. по материалам III Междунар. науч.-практ. конф. 28-29 сентября 2019 года/ гл. ред., ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: ПКФ «Триада», 2020. С.218–221.
6. Пауло Коэльо «Алхимик». Перевод с португ. К.: «София»; М.: ИД «София», 2003. 232 с.
7. Профессиональное музыкальное образование: история, теория и практика: сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф. К 75-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы (Алма-Ата, 27 ноября 2019 г.) / ред. Г. З. Бегембетова, А. Г. Каирбекова, Я. С. Максимчева. Алма-Ата, 2019.
8. Современная музыка: вопросы теории, исполнительства, преподавания: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Пермь: Издательство Пермского государственного педагогического университета, 2009.

## МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ

Научная статья  
УДК 78.01

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ПРИКАСПИЙСКИХ ТУРКМЕН: ФАКТЫ И ИНТЕПРЕТАЦИИ

## MUSICAL TRADITIONS OF THE CASPIAN TURKMENS: FACTS AND INTERPRETATIONS

**Наиля Нигматовна Глазунова (Абубакирова)**

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия

**Аннотация.** Статья основана на результатах музыкально-этнографических экспедиций в 1970-1992 гг. по Туркменистану. Установлено, что туркменам присуща локальная специфика традиционной музыкальной культуры, обусловленная этническими, географическими, историческими, экономическими факторами. В прикаспийских районах известны почти все формы и жанры, бытующие в той или иной степени в других районах республики, но бытуют и жанры специфичные, зафиксированные только в этом регионе, что в значительной степени определяет самобытность традиционной культуры данного региона. Целью данного исследования является описание и интерпретация феноменов данной традиции.

**Abstract:** The article is based on the results of musical and ethnographic expeditions in 1970-1992 in Turkmenistan. It has been established that Turkmens have a local specificity of traditional musical culture due to ethnic, geographical, historical, and economic factors. In the Caspian region, all forms and genres that exist in other regions to one degree or another are known, but there are also specific genres recorded only in this region; this largely determines the identity of the traditional culture of the region. The purpose of this study is to describe and interpret the phenomena of this tradition.

**Ключевые слова:** традиция, самобытность, преемственность, модификации, религиозные воззрения, зикр, архаика, музыкальное интонирование.

**Keywords:** tradition, identity, continuity, modifications, religious beliefs, dhikr, archaic, musical intonation.

Территория западного Туркменистана, включая сюда и побережье Каспийского моря – древняя контактная зона, имеющая достаточно пеструю этническую историю, где в результате длительных и сложных этноисторических процессов к XIX веку образовался своеобразный этнографический район, отличающийся от других регионов территории Туркменистана обычаями, нравами, обрядами, одеждой, головными уборами, узором ковра и вышивки, духовной культурой, пищей. Основное население прибрежных районов составляли следующие этнические группы туркмен: йомуды, геклены, а также, так называемые, «овляты» (святые) племена: шихи, магтымы, ходжа, часть ата<sup>21</sup> [15, с. 140-149, 155-159; 16, с. 110].

---

<sup>21</sup> Овля́т (от араб. өвлят – сыновья, наследники) – шесть туркменских почётных (священных) племён, которые, согласно народным легендам, являются потомками трёх из четырёх праведных халифов пророка Мухаммеда. Овляты не отличаются от прочих туркмен ни культурно, ни антропологически. Это подтверждается и легендами самих овлятов, [13, с. 112]. Версия о родстве с преемниками и родственниками Мухаммеда (Абу-Бекр, Али), а через них и с самим пророком возводила овлятов в ранг святых, что давало им целый ряд привилегий (неприкосновенность жилища и скота во время племенных междоусобиц, освобождение от тяжёлых работ по очистке оросительной системы, выделение почётных призов на соревнованиях и т.п.), а также поначалу единоличное право на организацию и исполнение зикра.

С учетом этнического родо-племенного деления, расселение современного населения западного Туркменистана (Балканского ваята) выглядит следующим образом: подразделения йомудов – джафарбай в основной массе проживают в прибрежной части области в этрапах (районах) Туркменбаши, Челекен, Эсенкули, Этрек; атабай – в этрапах Балканабад, Берекет, Гызыларват<sup>22</sup>. В связи с индустриализацией края, в XX столетии в западных районах было много приезжего населения: азербайджанцев, казахов, русских, украинцев, армян, татар и других.

Основным занятием большинства йомудов было скотоводство; в пограничных с Ираном районах население западных районов занималось земледелием; на Каспийском море – рыболовством. На Челекене и на месте Небит-Дата (ныне Балканабад) занимались кустарной добычей нефти<sup>23</sup>.

Музыкальная культура прибрежных районов Туркменистана, также, как и другие виды искусства, имея много общих черт с культурой других областей республики, отличается самобытностью<sup>24</sup>. Наиболее своеобразны песни, связанные с бытом и обрядами народа, но и в профессиональной музыке устной традиции – искусстве народных певцов *бахши*, инструментальном исполнительстве на *дутьаре* (в этом регионе он носит название *тамдра*), *гиджаке*, духовых – *гаргы-тюдудке* и *дилли-тюдудке*, а также самозвучащем *гопузе*, отмечаются характерные моменты, присущие именно данной локальной области не только в репертуаре, но и исполнительстве.

При региональном исследовании музыкального фольклора одной из задач является выявление специфической характерности музыкальной культуры, некоего доминантного признака. В жанровой системе песенной культуры прикаспийских туркмен подобной доминантой является *зикр*, распространенный лишь в западных районах Туркменистана<sup>25</sup>.

Зикр, исполняемый в прикаспийских районах – явление сложное, многоплановое. Уходя своими корнями к периоду становления суфизма в исламе и превратившись в широко распространенное явление по всему мусульманскому миру, зикр в среде прикаспийских туркмен превратился в народный обычай, в

---

<sup>22</sup> Названия районов даны в соответствии с современным административно-территориальным устройством Туркменистана (См.: Закон «О порядке...», принятым 18 апреля 2009 года).

<sup>23</sup> Исторические данные свидетельствуют о том, что добыча нефти кустарным способом в Челекене началась в 1743 году. Сегодняшняя нефтегазовая отрасль страны постоянно развивается и оснащается современными технологиями и привлекает приток населения как из других регионов Туркменистана, так и из-за рубежа [17].

<sup>24</sup> На формирование музыкальной культуры западного Туркменистана оказали влияние как аборигенные ираноязычные народы, так и тюркоязычные племена [1].

<sup>25</sup> Зикр (араб. «помянуть») – исламская духовная практика, заключающаяся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей имя Бога. Зикр в исламе развился как медитативная практика суфизма – мистического течения в исламе, представители которого считают возможным через посредство личного психологического опыта непосредственное духовное общение (созерцание или соединение) человека с Богом; насчитывает много толков и направлений. Зародившись в XIII веке, суфизм в течение нескольких последующих столетий получил широкое распространение на территории многих стран, принявших ислам, в частности, в Иране, Азербайджане, Средней Азии, Чечне и ряде других регионов. Проник он и на территорию Туркменистана, где его распространение имело отличительные черты.

самобытный жанр, занявший значительное место в культуре исследуемой области<sup>26</sup>. Следует особо отметить, что в Средней Азии деятельность суфийских орденов велась в условиях сильной инфильтрации шаманских представлений. Влияние шаманизма на суфийский зикр проявилось прежде всего в том, что был введен зикр в форме джахра (громкого зикра) и к участию в нем были допущены женщины. Джахр был принят последователями одного из первых в Средней Азии известных тюркских шейхов Ходжа Ахмеда Ясави (XII в.) – основателя суфийского течения, получившего название *ясавизм*, в котором особенно яркое выражение нашли элементы экзальтации, связанные с шаманизмом, и распространение его среди туркмен в двух направлениях – «лечебном» и позже «развлекательном»<sup>27</sup>.

Зикр (зыкыр) у прикаспийских туркмен устраивался по разным причинам: чаще всего для лечения больных с нервно-психическими расстройствами, реже – как профилактический для предотвращения болезней и прочих бед и напастей. Устроителями зикра в прикаспийских районах были представители этнических групп *овлятов*.

В лечебной практике зикр исполнялся при исцелении душевнобольных с целью изгнания злых духов, вселившихся в больного. В комнате, в окружении участников зикра (всех желающих мужчин и пожилых женщин) находился больной. После произнесения ишаном (духовным лицом) молитвы, его ближайший помощник-газалчи (исполнитель песен), обладающий сильным голосом и хорошим знанием текстов, среди которых значительное место занимают стихи суфийских поэтов Ходжа Ахмеда Ясави, Машраба (Мешреб-дивана), Дурды-шиха, Навои, Махтумкули и др., начинал петь *газалы* (четверостишия). Пение сопровождалось ритмичным выкрикиванием всеми участниками имен Аллаха: «Хуа-ху», «эхха-ха», «Алла-алла» и др., смысл которых в суфийских зикрах был в призыве к Богу<sup>28</sup> и энергичным круговым танцем присутствующих. Мужчины и женщины вприпрыжку быстро двигались по кругу. Движения ритмичны, танцующие хлопали в ладоши, громко ударяли ногами об пол, отбивая ритм танца. Пение и выкрики сопровождалось ритуальным танцем двух мужчин внутри хоровода. Для их движений характерны стремительное вращение, прыжки. Периодически танец менялся: «бир-депим» (один удар ногой) сменял «уч-депим» (три удара ногой). Изменение метроритма танца влекло за собой появление другого формального напева газалчи, а также другие телодвижения участников действия. Постепенно кружение, наклоны тела вперед, подчеркиваемые резкими движениями рук, достигали большого эмоционального накала, доходя порой до экзальтации, когда танцующие припадали на колени, руками хлопали об пол. В эти моменты скандирование присутствующими возгласов «Ху-а», «Хайт», «Алла» достигало

---

<sup>26</sup> Мои первые экспедиции в 1970-1972 гг. (тогда студентки Ленинградской консерватории) связаны именно с записями зикра на Челекене и Красноводске (Туркменбаши). В те годы присутствовало устойчивое мнение о том, что у туркмен нет танца. Зикр (в местном произношении зыкыр, зякыр) предстал передо мной как своеобразные песни, сопровождаемые танцами. Дальнейшие записи зикра открыли, тогда начинающему этномузыковеду, необозримое поле для исследовательской работы.

<sup>27</sup> Об особенностях формирования зикра в обрядовой культуре прикаспийских туркмен, см. в исследованиях автора [2, с. 45-56; 11, с. 473-489; 12, с. 11-14]

<sup>28</sup> Суфийское восклицание: *ху-а* – Он! (то есть Бог), *хайт!* (Истина), *алла!* (Всевышний)

наивысшей силы, на фоне которых мелодия газала звучала очень выразительно. Во время «лечения» пациента возможны психотехники, направленные непосредственно на работу с телом больного: его били плеткой, сжимали его голову. Могли использовать некоторые приемы шаманского ритуала: бросались с размаху на землю, высоко подпрыгивали, били ладонью или ходили босиком по раскаленным углям, демонстрируя этим свою силу, способную изгнать злых духов, вселившихся в больного [12, с. 11-14].

Когда именно «развлекательный» зикр, исполняемый при постройке нового дома и на свадьбах, выделился в особую форму, сказать трудно. По мнению этнографа С. М. Демидова, это произошло до 30-х годов XIX в. [14, с. 173].

Сохранились сведения еще об одной своеобразной разновидности зикра, исполняемой на кладбище. О том, что такой зикр исполнялся в 30 – 40-е годы в Гара-Геле мне рассказала информатор Овджан Кульмамедова (род. 1905). По ее словам, днем приготавливались традиционные кушанья, а с наступлением сумерек все мужчины и женщины села, собравшись на кладбище во главе с ишаном исполняли зикр, называемый «дивана-дивана». Сначала на середину круга выходил дивана, который делал различные движения телом, махал руками, топал ногами. Слово безумный, потерявший рассудок, он бегал, прыгал из стороны в сторону и затем внезапно падал. После выступления дивана мужчины и женщины исполняли «зикральные» танцы, порой всю ночь до рассвета. Об исполнении зикра после похорон в районе Гасан-Кули в 40-х годах сообщает и этнограф С.М. Демидов [14, с. 74].

Следует особо отметить, что мусульманское вероучение ни в коей мере не допускало совместного веселья мужчин и женщин. По мнению А. Джикиева такой обычай связан с пережитками группового брака [16, с. 145]. Однако, это можно объяснить и тем, что суфии считали зикр не обрядом, а состоянием духовности, души, поэтому допускали совместное участие мужчин и женщин во время зикра, несмотря на негативную реакцию со стороны ортодоксального ислама [11, с. 481].

Зикр, исполняемый на свадьбах и других торжествах, унаследовал не только характерные танцевальные движения, но и традиционные выкрики «хув-ху», «эх-ха», «алла». Специальных свадебных обрядовых текстов при исполнении зикра на свадьбе не было. Былая функция зикра – изгнание злых духов, способных повредить благополучию молодых, на наш взгляд, и послужила причиной привнесения зикра в свадебный обряд. Зикр, исполняемый на свадьбах, стал выполнять функцию оберега. Главным при этом был темпераментный танец с громкими ударами ног, гортанные выкрики, сопровождающие пение, и сами выразительные мелодии зикра. Каждый раздел зикра обладает типичными чертами, проявляющимися в характерных движениях, устойчивых ритмоформулах выкриков, напеве. Исполняемые последовательно друг за другом, все разделы объединяются в одно целое – зикр, развернутую по времени композицию, в которой многоплановость выразительных средств создает органичное единство. Общий принцип формообразования в зикре является сюитным. Смена разделов осуществляется по принципу образно-смыслового и темпового контраста: ритмически-импульсивные «дивана» и «бир-депим» сменяются спокойным «седратом»,



♩ = 136

**Выкрики**

*f* Хай-та хай-та ха а хо-па хо-па ха а-ла а-ла а-ла

**Хлопки**

**Удары ног**

**Пение**

*p* Эх-хэ эх-хэ эх-хэ Эх-хэ эх-хэ эх-хэ хоп хоп ха а *p* хо-па хо-па жу-ва

Ил - ле - ри (и) ил - ле - ри (и) че - ле - ке-ни-ң (эй) ил - ле - ри

### Седрат

♩ = 112

Ой : сед-рат - эй - ей ой сед-рат - ей - ей

Эй хов хе-я эй эй ха эй хов хе-я эй эй ха а

Я - куп-ның а - глаң-ны ой сед-рат эй эй

### Уч-деним

♩ = 112

Эх-хэ а эх-хэ а эх эх ха а эх-хэ а эх-хэ а эх эй ха а

Эх-хэ а эх-хэ а эх эх-хэ ха а эх-хэ а эх-хэ а эх эх-ха ха

Ай, ал-лей ал-лей жаң ал-лей ал-ле-(е)й

Эх-хэ а эх-хэ а эх эх-хэ ха эх-хэ а эх-хэ а эх эх ха

Ай : жаң-лар са - на яр - а ха ай гур-бач ал - ле-(е)й

### Отурма-газал

№216

О - мы - о - мы - ней .  
 Га - ра ер бир аж - дар ка - д(ы)рей  
 Аг - зын а - чып са - лар би - р(и) гу - ней  
 Ии - гит - лик би - р(и) гы - зыл тул - ду - р(ей)  
 Гы - зыл мен - зин со - лар бир гу - ней .  
 О - мы - ней . о - мы - ней

### Зем-зем

$\frac{4}{4}$   $J=56$   
 mf Хув а хув а хув ха ха а

$\frac{6}{8}$   $P=160$   
 р эй эй-я эй эй-я

Зем-зем зем-зем зем-зем зем-зем хай-хай ар-ар ар-ар  
 р эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я

Зем-зем хай-хай хар-хар хай-хай хай-хай хай-хай  
 эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я

Ая -  
 Хай-хай хай-хай хай-хай хай-хай хай-хай хай-хай  
 эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я эй эй-я

Ая му-ха-мет ич - ди го - зя чык - са не - сип э - дай ро - ван кыя - ды : бес -

Постепенная утрата зикром смысловой направленности в связи со сменой социально-общественных условий и изменениями в мировоззрении людей привела к дальнейшей модификации этого жанра. Отдельные разделы зикра, прежде всего «бир-депии» и «уч-депим», получили широкое распространение как самостоятельные развлекательные песни с танцем под названием «куштдепме». Но изменилось не только название, коренной трансформации подвергся сам жанр, его смысловое значение. Это произошло в 1930 – 40-х годах прошлого столетия. То были годы значительных изменений социально-общественных условий

жизни и мировоззрения людей, время «воинствующего атеизма». На наш взгляд, в молодежной среде зикр утрачивает свою религиозную направленность не без влияния антирелигиозной пропаганды и получает распространение как «кушт-депти» или «куштдепмек»<sup>30</sup>. Значительные изменения произошли в текстах. Они приобрели «частушечный» характер. Это четверостишия лирического, злободневного или шуточного характера на определенный напев. Часто встречаются тексты сатирической направленности. Куштдепти, исполняемые на свадьбах, имеют ярко выраженную свадебную тематику:

*Салам дайы-дайзалар*

*Тоюныз гутлы болсун*

*Кушт депмеге тоя гелдик,*

*Яшлар багтлы болсун дийип.*

*Привет вам родственники,*

*Пусть славной будет свадьба*

*Мы пришли исполнить куштдепме*

*И пожелать молодым счастья.*

В последние десятилетия зикр, модифицированный в *куштдепти*, стал функционировать исключительно как развлекательный. Распространенный прежде лишь в одной локальной этнической зоне (в прибрежных районах Туркменистана), этот жанр распространился во всех регионах Туркменистана, став *общетуркменским*. Поют и танцуют *куштдепти* на праздниках и гуляниях повсеместно. С обретением самостоятельности страны и активизацией устройства помпезных театрализованных представлений, куштдепти стал центральным жанром массовых зрелищных действий. Для исполнения привлекаются десятки, а если действие происходит на стадионе, сотни танцующих. Используются различные технические средства звукозаписи, светопрожекторная, трансляционная, радиоуправляемая техника, пиротехнические средства, фейерверки и пр. Тексты исполняются самые разные, преимущественно, прославляющие президента, страну, счастливую жизнь. Но при этом, сохраняются основные средства выразительности: танец, выкрики и невероятный эмоциональный дух, присущий экстатическому состоянию при исполнении зикра [11, с. 483].

Среди других жанров, связанных с бытом и обрядами народа, в исследуемом регионе известны: *ярмезан* (поздравительные песни типа колядных), *монжукатды* (песни-гадания), *сюйт-газан* (связанные с вызыванием дождя), *дегирменчи* (сопровождающие работу на ручной мельнице), *ховлум* (сопровождающие доение коровы), *агы* (плачи-причитания), *хувди* (колыбельные), *ляле* (девичьи песни) и игровые варианты ляле – *дамак-ляле*, *дыз(аяк)-ляле*, *хыммыл*, лирические – *газал*, *гошгы*, *айдым*. Подробное рассмотрение всех бытующих жанров не представляется возможным в рамках данной статьи, хотя каждый из них обладает локальным интонационно-мелодическим своеобразием, присущим типовым напевам исследуемого региона. Остановимся на тех, которые известны исключительно в прибрежных районах: это уходящие своими истоками в глубокую древность к эпохе ранне-религиозных представлений, а ныне ставшие в основном областью детского игрового фольклора – вызывание дождя (*сюйт-газан*) и игровые фрагменты некогда ритуальных форм, сохранившихся в составе женских песен *ляле*.

<sup>30</sup> Кушт – возглас с помощью которого отгоняют птиц, животных и пр. Куштдепмек (досл.) – говорить «кыш».

Впервые записи *сүйт-газан* были сделаны в начале 70-х годов в Этреке на побережье Каспийского моря. «Напала на след» этой реликтовой обрядовой формы я через детскую игру: группа мальчиков 12-14 лет, выкрикивая какой-то текст, с высоко поднятым над головой одного из участников игры чучелом<sup>31</sup> обходили дворы села. Другие дети, поджидающие на крышах домов, обливали их водой [3, с. 48]. При беседе с участниками игры выяснилось, что дети не могли объяснить назначение и смысл скандируемых слов, для них это была игра: Суйт-Газан яхай билен, Бир меле дердай билен и т. д.

Дословный перевод этого текста на первый взгляд представляет собой бессмыслицу. Словосочетание «сүйт-газан» можно перевести как «молочный котел». Именно так трактует это слово А. Джикиев [16, с. 140]. Слова «яхай» в туркменском обиходе нет. В одной из моих последующих экспедиционных записей промелькнуло слово «ядай», что навело на мысль о смысле этих строк. Обращение к данным сравнительной этнической истории, литературным источникам и последующие мои записи *сүйт-газан*, а также сведения, полученные от пожилых жителей прибрежных районов, позволили реставрировать этот древний обряд. «Яда» (джада), как свидетельствуют источники, – магический камень, искусственно вызывающий дождь и широко распространенный у древних тюрок [22, с. 153]. Можно полагать, что в тексте *сүйт-газана*, записанного в Этреке, присутствовало слово «яда» в значении «дождевой камень». «Яда», некогда связанный с обрядовыми представлениями древних тюрок, в том числе огузов, сыгравших значительную роль в этногенезе туркмен, под влиянием мусульманской идеологии постепенно исчез из употребления. Но анимистические представления древних тюрок еще долго присутствовали в самом обряде вызывания дождя<sup>32</sup>. «Сүйт-газан» можно трактовать не как «молочный котел», имея ввиду при этом бытовое, обиходное значение слова «котел», а понимая его глубже. У огузов Газаном (Казаном) называли верховного владыку, правителя, главу иля (племени), хозяина. В «Китаби Коркут» одна из центральных ролей отведена Салор-Казану [20]. Большое внимание личности Салор Казана уделяет Абу-ль-Гази-Баходур-хан, автор «Родословной туркмен» [5]. Исходя из этого, Сүйт-Газан можно было бы трактовать как молочный Газан – молочный хозяин, один из покровителей скота, который с помощью дождевого камня «яда» вызывает дождь. В этом случае становится понятным смысл реконструированного текста:

*Сүйт-Газан ядай билен  
Бир мележе тай билен  
Сүйт-Газана нэ герек?  
Чыгым-чыгым биз герек*

*Сүйт-Газан с дождевым камнем  
На коричневом жеребце  
Сүйт-Газану что надо?  
Мокрая-мокрая земля нужна*

Образ Сүйт-Газана служил им символом незримого, а для создания этого образа требовалось не только Слово для передачи логической или практической

<sup>31</sup> На палку привязывали другую поперечную палку. Получалось импровизированное чучело с руками, которое наряжали в старое женское платье. Такую куклу носили по всему селу.

<sup>32</sup> Об обрядах вызывания дождя у туркмен, см: [4, с. 154-164; 8, с. 42-52; 16, с. 138-142; 20, с. 88-89]

мысли, но и особая интонация, телодвижения, необычная манера исполнения, какие-то действия. Для них символический образ божества Природы – Сюйт-Газан – был не просто образом, но выражением божественной реальности, которой «с дождевым камнем на коричневом жеребце» сквозь дождь приглашается к угощению. Люди, произнося эти слова, воздевали руки к небу, пританцовывая, они громко и требовательно обращались к нему (именно эти атрибуты древнего действия сохранились по сей день в игровых формах), а их обливали водой (имитация дождя, который дает Сюйт-Газан).

### Нотный пример № 2

#### Сюйт-Газан

♩ = 140

Сюйт-га-за-на я - хай би-лен бир ме-ле-же тай би-лен  
 Сюйт-га-за-на на ге-рек? Чы-гым чы-гым биз ге-рек.  
 Яг-са дын-сын ёл ач-сын ю-ри-вер-син сюйт га-зан  
 Аы ен-шур-дим ду-шур-дим ий-мер-ми-сиң сюйт га-зан  
 ху-дай.

Во время моей поездки в 1971 году на остров Гызыл Сув среди сведений, собранных по крупицам о Сюйт-Газане, мне посчастливилось зафиксировать чрезвычайно интересные воспоминания старожилков. Так, по сообщению Байрамбиби Егенмамедовой (род.1903), *Сюйт-Газан* дети поют «божьей коровке» («окаран гетир сюйт берейин») с тем, чтобы она, улетев, передала Аллаху просьбу детей послать на землю дождь. Смысл записанного текста был не совсем ясен:

*Окаран гетир сюйт берейин  
 Инне ужй тиз герек.  
 Учуп гетсин Сюйт-Газан  
 Евшан ёлун ёл ачсын,  
 Учуп гетсин Сюйт-Газан.*

*Божья коровка,  
 Острие иголки быстро нужно,  
 Пусть улетит Сюйт-Газан.  
 Заяц пусть откроет ему дорогу,  
 Пусть улетит Сюйт-Газан.*

Вероятно, нижеследующая гипотеза, предлагаемая автором, может оказаться повторением отчасти где-то, кем-то уже высказываемых идей, в частности В.Н. Топоровым, который на балтийском и славянском названии божьей коровки приходит к заключению «согласно которому божья коровка – не что иное, как «превращенная» жена Громовержца», ассоциируемая с положительным началом, но в процессе трансформации мифа «изменившая мужу Громовержцу», обращенная в божью коровку и несущая на себе следы наказания огнем [26, с. 138].

Мифологическое значение «божьей коровки» у различных народов в разных языках и фольклорных текстах чаще всего также «указывает на скот, принадлежащий Богу или некоему божественному персонажу» [25, с. 182]. Название божьей коровки связывают с распространенным мотивом похищения коров Бога его противником. Божья коровка связана с Богом, летает к небу и передает просьбу, приносит детей, помогает разыскивать стадо, то есть, по мнению В.Н. Топорова, «в какой-то степени дублирует мотивы, связанные с громовержцем» [26, с. 140]. В индоевропейской мифологии существуют и прямые свидетельства связи божьей коровки с громовержцем. Древнеиндийское название божьей коровки *indragora* («та, чей пастух Индра») связано с мифологическим мотивом коров громовержца. Одним из великих подвигов Индры было возвращение коров, похищенных у богов демонским племенем паниев, которое обитало в неведомых землях, за пределами мира богов и асуров. Пании угнали коров в далекую страну за рекою Раса [24, с. 21]. Разгневанный Индра с помощью божественной собаки Сарамы возвращает коров. Индра убивает демонов молниями и освобождает небесных коров – облака, которые затем движутся по небу, орошая землю своим молоком – дождем. Пании – демоническое племя в ведийской литературе, отождествляется с племенем парнов, обитавшим на Оксе (*Амударье*)<sup>33</sup> [24, с. 22].

Туркменское название божьей коровки – *окаран гетир суйт берейин* (дословно «принеси окаран – цельнодолбленную деревянную чашу – дам молока») <sup>34</sup>, очевидно, связано с указанным мифологическим событием. Божья коровка в приведенном нами выше примере может быть, по аналогии с мифом древней Индии, предстает как пастух божьего стада коров, который с помощью острия иглки, делает сито, из которого сыплется на землю дождь. Если трактовать образ Суйт-Газана как хозяина коров, то становится понятным смысл предыдущих текстов, где образ Суйт-Газана отождествляется с громовержцем, а божья коровка – чаша (*облако*), наполненная молоком (*дождевой водой*). Среди моих экспедиционных материалов встречаются тексты *суйт-газана*, в которых фразы «Суйт-Газан хай-хай билен» («Суйт-Газан с громом») подтверждают мою гипотезу. Любопытен символ зайца в анализируемом тексте. Ответ на свои поиски смысла роли зайца в обряде вызывания дождя удалось обнаружить в зороастрийской мифологии, где заяц назван «указывающим зверям путь к воде» [18, с. 42]. Постепенно, в ходе исторического развития, в результате трансформации идеи символического образа божества природы Суйт-Газана, он обрастает чертами, не присущими ему изначально.

Таким образом, в стремлении реконструировать древнюю обрядовую форму вызывания дождя, удалось выявить архаичное явление, свидетельствующее о

---

<sup>33</sup> Невероятным на первый взгляд кажется факт, что парны – туркменская этническая группа, по мнению этнографов, генетически связанная с парфянами – по сей день обитают на территории Туркменистана в Марыйской области. Кажущиеся непостижимыми для воображения современного человека связи древнеиндийских, древнеиранских, древнеславянских мифологических персонажей, которые проливают свет на осмысление образа божьей коровки и Суйт-Газана в туркменском обряде вызывания дождя.

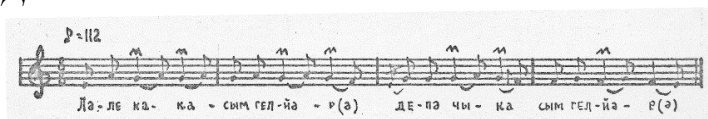
<sup>34</sup> «Посудная» тема обнаруживается в румынских сюжетах о божьей коровке, о пламени, сжигающим детей [26, с. 138].

контактах в области духовной культуры многих народов и мифологических сюжетах, имеющих общие истоки.

Еще одним феноменом, характерным исключительно для прикаспийских районов, является особая темб्रोинтонация, воспроизводимая при исполнении ныне развлекательных жанров, таких как «хыммыл» и игровых формах «ляле». Одним из самых распространенных во всех регионах Туркменистана являются женские песни – *ляле*. Наряду с сольным исполнением, ляле поют хором в унисон, либо запекает одна, а остальные подхватывает припев. Характерно, что повсеместно исполняется однотипный напев. Часто при пении ляле применяют особый прием исполнения: легкие удары пальцами по горлу (*дамак-ляле*). В момент удара получается тремолирующее, несколько сдавленное звучание. Только в западных районах сохранились и другие приемы исполнения во время пения ляле, например, *додак-ляле* (*додак-губы*) с ударами пальцев по нижней губе. Другой манерой исполнения ляле, сейчас редко встречаемой, является *дыз-ляле* (*дыз – колено*) или иначе называемой *аяк-ляле* (*аяк – нога*); исполняется при опоре на одну ногу и интенсивным резким раскачиванием всего корпуса. Еще одним игровым вариантом ляле является *эгин-ляле* (*эгин – плечи*), или как его чаще называют, «хыммыл», представляющий собой скороговорку, где содержание текста не имеет определенного смысла. Зафиксировано два вида хыммыл: один, исполняемый стоя на месте с подергиваниями плечами и затем танцевальными движениями с элементами кружения, другой представляет собой антифонное ритмически-импульсивное исполнение.

### Нотный пример № 3

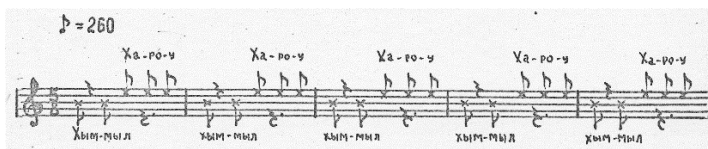
#### Дамак-ляле



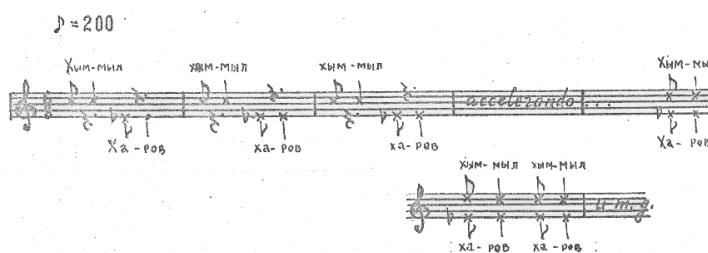
#### Дыз-ляле



#### Хыммыл



#### Хыммыл



Для исследователей одной из наиболее трудных задач является хронологическая и генетическая атрибутика отдельных образцов жанров, а иногда – целых

пластов культуры. Полевые наблюдения и аналитические исследования показывают, что во многих затруднительных случаях главным фактором такого атрибутирования является особая темброинтонация, которая может быть присуща каким-то ритуальным формам вокального интонирования. Эта темброинтонация не воспринимается самими носителями традиции как собственно пение и является формой экспрессивного традиционного вокального интонирования. Особый тембр звука, звуковой эффект, достигаемый сознательным изменением тембровой окраски голоса, очевидно некогда носил сакральный характер. Можно представить себе, что эти звуки являлись звуковыми сигналами, связанными с особыми формами звукового поведения в ритуалах с определенной магической целью, в том числе и в шаманской практике. В ритуалах два мира всегда противопоставлены на уровне звукового проявления. Звук может выступать в роли явления, представляющего собой зону контакта между мирами, средством установления связи с обитателями иного мира. Можно в данном случае говорить как об информационной роли этих звуков, так и о трансперсональности эмоции [12, с. 14].

Нам еще предстоит реконструкция этого действия и выяснение его генетической природы. Особое голосовое звукоизвлечение – звуковые формы ритуала, в дальнейшем переходят в собственно музыкально-поэтическое народное творчество, становятся одним из средств выразительности, отличающегося от пения обычным голосом [10, с. 203].

Таким образом, при исследовании традиционной культуры прибрежных районов Туркменистана, мы столкнулись с описанными нами феноменами традиции, постижением их порождающей силы и современного состояния. Исследование подобных реликтовых форм культуры и достижения на этом пути – залог более полного осмысления фольклорной традиции прошлого, настоящего и будущего.

---

### Библиография

1. Абубакирова Н.Н. Народные песни западного Туркменистана. Автореф. дис.... канд. искусствоведения:17 00 02. Л., 1982. 22 с.
2. Абубакирова Н.Н. О некоторых особенностях эволюции жанров (туркменские «зикры» и «куштдепме») // Народная песня. Проблемы изучения. Л., 1983. С. 45-56.
3. Абубакирова Н.Н. Преемственность традиции туркменского народного музыкального творчества в детской среде // Традиции и новаторство в музыке. Алма-Ата, 1980. С. 46-49.
4. Абубакирова (Глазунова) Н.Н. Обряды вызывания дождя. Игровые формы и мифологические корни // Механизм передачи фольклорной традиции...: СПб: РИИИ, 2004. С. 154-164.
5. Абу-л-Гази. Родословное древо тюрков. Соч. Абул-Гази, хивинского хана / пер. и предисл. Г.С. Саблукова // Изв. ОАЭИ. Казань, 1906. Т. XXII, вып. 6.
6. Аннаклычев Ш. Похоронные обряды туркмен Челекена // ТИИАЭ. Ашхабад, 1963. Т. 7. С. 165-171.

7. Басилов В.Н. О происхождении туркмен - ата (простонародные формы среднеазиатского суфизма) // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: Наука, 1975. С. 138-161.
8. Басилов В.Н. О туркменском «пире» дождя Буркут-баба // СЭ. 1963. № 3. С. 42-52.
9. Бертельс Е.Э. Избранные труды. [Т. 3]: Суфизм и суфийская литература. М., 1965. 524 с.
10. Глазунова (Абубакирова) Н.Н. Древнетюркские эпические универсалии (к постановке проблемы) // Якутский героический эпос олонхо – шедевр устного и нематериального наследия человечества в контексте эпосов народов мира : материалы Международной научной конференции (Якутск, 18-20 июня 2013 г.) / [редкол. : Е.И. Михайлова (отв. ред.) и др.] Якутск : Издательский дом СВФУ, 2014. С. 199-204.
11. Глазунова (Абубакирова) Н. Н. Зикр: исконные основы и парадоксы современной традиции. // Русский фольклор. XXXVIII. Материалы и исследования. Памяти Виктора Евгеньевича Гусева/ Отв. ред. А.Ф. Некрылова. СПб.: Наука, 2021. 576 с.: ил.
12. Глазунова (Абубакирова) Н.Н. Психотехнические доминанты лечебного зикра // Психологический потенциал искусства в развитии личности. СПб., 2011. С. 11-14.
13. Демидов С.М. История религиозных верований народов Туркменистана. Ашхабад: Ылым, 1990. 140 с.
14. Демидов С.М. Суфизм в Туркмении (эволюция и пережитки). Ашхабад: Ылым, 1973. 173 с.
15. Демидов С.М. Туркменские овляды / ред. В.Н. Басилов. Ашхабад: Ылым, 1976. 196 с.
16. Джикиев А. Туркмены юго-восточного побережья Каспийского моря (историко –этнографический очерк). Ашхабад: Ылым, 1972. 160 с.
17. Дурдыева М. Из истории нефтедобычи в Туркменистане // Гуманитарные научные исследования. 2023. № 8 [Электронный ресурс]. URL:<https://human.snauka.ru/2023/08/55489> (дата обращения: 14.05.2024).
18. Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты. Издание подготовлено О.М. Чунаковой. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 352 с.
19. Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука, 1991. 225 с.
20. Йомудский Карашхан оглы. Зыкыр (священные игры у туркмен) // Туркменоведение, 1928, №9. С. 59-61
21. Кор-Оглы Х. Огузский героический эпос. М.: Наука: 1976. 239 с.
22. Туркмен той айдымлары (Туркменские свадебные песни). Сост. Абубакирова Н.Н., Оразтаганов А. Ашхабад: Магарыф, 1985. 112 с.
23. Материалы по истории туркмен и Туркмении. Т. I. VII-XV вв. Араб. и перс. Источники. М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1939. 612 с.
24. Мифы древней Индии Изд. 3-е, переработанное и дополненное. М.: Наука, 1982. 270 с.

25. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. А-К. М., 1994. 671 с.
26. Топоров В. Н. Балтийские и славянские названия божьей коровки (*Coccinella septempunctata*) в связи с реконструкцией одного из фрагментов основного мифа // Этнолингвистические балто-славянские контакты в настоящем и прошлом. М.: Наука, 1978. С. 135-140.
27. Торчинов Е. Религии мира: опыт запредельного. психотехника и трансперсональные состояния. СПб. 2007. 516 с.
28. Хисматулин А.А. Суфизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 224 с.

Научная статья  
УДК 78.01

**ФОЛЬКЛОР СЕВЕРА АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ (НА ПРИМЕРЕ  
СЕЛА СОЛОДНИКИ ЧЕРНОЯРСКОГО РАЙОНА  
АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ)**

**THE FOLKLORE OF THE NORTHERN PART OF THE ASTRAKHAN  
REGION (ON THE EXAMPLE OF THE VILLAGE OF SOLODNYKY IN  
THE CHERNOYARSKY DISTRICT)**

*Анна Рифкатовна Грачева*

Областной научно-методический центр народной культуры, Астрахань, Россия

**Аннотация:**

Русское население Астраханской области в своем составе неоднородно и представлено переселенцами – выходцами из различных областей России. Основной состав исследуемого села Солодники Черноярского района составляют русские люди, прибывшие в село с целью заработка на рыбных промыслах купца Н. П. Солодникова с 1759 года, после возведения деревянного храма. Объектом исследования данной статьи является местный фольклор и, в частности, песни, бытующие на территории села в настоящее время.

**Summary:**

The Russian population of Astrakhan region is heterogeneous and is represented by immigrants from various regions of Russia. The main composition of the surveyed village Solodniki of the Chernoyarsky district is Russian people who came to the village to earn money in the fisheries of merchant N. P. Solodnikov since 1759, after the construction of a wooden church. The object of the study of this article is local folklore and, in particular, the songs that exist in the village at present.

**Ключевые слова:** русское население, переселенцы, романсы, вертепное представление.

**Keywords:** Russian population, immigrants, romances, a nativity performance.

На территории Нижнего Поволжья формирование русского населения стало результатом сложного этнокультурного исторически обусловленного процесса. Во второй половине XVI века, после присоединения Астраханского ханства к России, новую территорию стали осваивать представители центральных и южных областей (Воронежской, Тамбовской, Нижегородской, Московской, Пензенской, Самарской, Саратовской и других). Переселенцы транслировали свою специфическую культуру на новые осваиваемые территории, поэтому именно русский фольклор в нашем регионе как элемент переселенческой культуры, является особой областью для изучения.

В 2019 году во время проведения специалистами Астраханского областного научно-методического центра народной культуры фольклорно-этнографической экспедиции было зафиксировано свыше двух десятков напевов, что позволило проанализировать жанры песенного фольклора, исполнявшиеся в данной местности, а также обрядах жизненного и календарного цикла. В качестве основного объекта исследования данной статьи выступают особенности бытования песенного фольклора в настоящее время в селе Солодники Черноярского района Астраханской области, а также приводится фрагмент одного из жанров духовно-театрального представления – вертепа.

Песни в Солодниках звучали повсеместно: на крестинах, на свадьбах, на проводах в армию, во время уличных гуляний. В каждой компании было свыше 20 человек и у каждого был заранее оговоренный день, в который собирались у обозначенного двора.

Исполненные жительницами села (женщинами 1930-1940-х годов рождения) напевы представляют собой двухголосие, в котором верхний и нижний голоса образуют консонирующий интервал (терцию, сексту или октавное удвоение). Ритмически верхний голос (в исполнении Гореловой А. Г.) идентичен нижнему у всех остальных исполнительниц, с незначительными мело-ритмическими импровизациями [1]. Среди песельниц – известные в селе сестры Федоровы, которые, будучи школьницами, исполняли те песни, которые они слышали от старшего поколения своей семьи.

Жанровую основу песенного материала составили поздние традиционные песни-романсы. Варианты многих из них широко известны на территории как нашего региона, так и за его пределами («Вот кто-то с горочки спускаетца», «В лес падружки за грибами», «Помню, в роще я салабынай», «Па трапинке, пургой запарошенной», «Выходила аднажды са стадам авец», «Я бальная в бальнице лежала» и другие). Данный пласт песенной культуры – «народный романс», «городской романс», стал особо популярен в фольклорной практике с последней четверти XIX века.

Как отмечали информанты, люди старшего поколения собирались по вечерам на завалинках своих домов и распевали песни. В такие моменты, в том числе, происходила передача песенных традиций последующим поколениям. Так, от своей матери, Пеньковой (в девичестве Федоровой) Татьяны Григорьевны (1904 г. р.), Пенькова Прасковья Николаевна услышала вариант романса «Помню, в роще я салавьиной» [5].

$\text{♩} = 76$

1. ля-ла я ве-чер-ком, стат-ный

1. Пом-ню, в ро-ще я са-лавь-и-най, где гу-ля-ла я ве-чер-ком, стат-ный

5

па-рень, чей, не зна-ю, па-да-шёл ка мне с цвет-ком. Ой, па-да-шёл он, па-да-

па-рень, чей, не зна-ю, па-да-шёл ка мне с цвет-ком. Ой, па-да-шёл он, и, па-да-

10

шёл, ох, па-да-шёл ка мне с цвет-ком.

шёл он, па-да-шёл ка мне с цвет-ком.

2. Подашёл ка мне не смела,  
Вдруг са мной загаварил.  
И душистый ландыш белой  
Мне на память подарил. Эй,  
Падарил, падарил,  
Мне на память подарил.

3. Залатистый мой калакольчик  
Долга-долга берегла.  
Залатые кудри парня

Пазабыть я не смагла.  
Ой, не смагла(а), не смагла (а),  
Пазабыть я не смагла.

4. Время шло, завял твой ландыш,  
Тот, который я берегла.  
А любовь в маём сердечке  
Словна ландыш расцвела.  
Расцвела, ой, расцвела,  
Словна ландыш, расцвела.

Рис. 1. «Помню, в роще я салавьиной» (романс). Записано в с. Солодники, 24.03.2021 г. О. С. Поповой. Исполняют: Горелова (Федорова) Анастасия Гавриловна (1945 г. р.); Демьянова Мария Матвеевна (1939 г. р.); Живкова Мария Михайловна (1935 г. р.); Пенькова Прасковья Николаевна (1936 г. р.);

Некоторые романсы исполнялись в повседневной жизни, во время бытовых занятий, например, компаниями женщин-подруг в бане (на это информанты обращали особое внимание в своих комментариях).

Одним из таких романсов является широко известный на территории нашего региона «В лес падружки за грибами»:

♩ = 120

1. Гурь - бой са - бра - лись.

1. В лес пад - руж - ки за гри - ба - ми гурь - бой са - бра - лись.

8

Как да - шли да ча - щи ле - са, все па - раз - бре - лись.

Как да - шли да ча - щи ле - са, все па - раз - бре - лись.

16

Как да - шли да ча - щи ле - са, все па - раз - бре -

Как да - шли да ча - щи ле - са, все па - раз - бре -

23

лись.

лись.

2. А адна сред них падружка

Всё цветов не рвёт.  
 Всё ана кавой-га ищет,  
 Всё кавой-га ждёт.  
 Всё ана кавой-га ищет,  
 Всё кавой-га ждёт.

3. Вдруг кусты зашевелились,

Девушка дражит.  
 Перед ней красивый парень  
 Маладой стаит.

Перед ней красивый парень  
 Маладой стаит.

4. Ждэш ты, ждэш меня, милая,  
 Парень ей сказал.  
 Он привлёк её в абъяття,  
 Крепка целавал.  
 Он привлёк её в абъяття,  
 Крепка целавал.

5. Не целуй меня, мой милый,  
 Душу не трави.

А другую, гарадскую  
Лучше палюби.

А другую, гарадскую  
Лучше палюби.

6. Гарадскую ты балюбишь,  
Щастье с ней найдёшь.  
А меня, бедну крестьянку,  
Замуш не вазьмёшь.  
А меня, бедну крестьянку,  
Замуш не вазьмёшь.

Рис.2. «В лес падружки за грибами» (романс). Записано в с. Солодники, 24.03.2021 г. О. С. Поповой. Исполняют: Горелова (Федорова) Анастасия Гавриловна (1945 г. р.); Демьянова Мария Матвеевна (1939 г. р.); Живкова Мария Михайловна (1935 г. р.); Пенькова Прасковья Николаевна (1936 г. р.);

Помимо романсов в селе бытовали песни, без которых не обходились праздники, как календарные, так и церковные. К сожалению, большинство из них уже вышло из обихода. Однако, некоторые из них удалось зафиксировать. Так, на Рождество дети еще до рассвета, колядовали, щедровали и пели «Маланью» («Маланья хадила, Василья прасила, Василий, мой батька...»).

В памяти Пелагеи Гавриловны Сафроновой сохранился фрагмент вертепного представления, который она в детстве разыгрывала в паре с другим ребенком, за что дети получали вознаграждение в виде сладостей, выпечки и монет [6]:

- Паслушай, друх.  
- Ты кто такой?  
- Я – из ближнего сила, пастух сельской.  
- Ты зачем сюда пришол, ты чиво здесь нашёл?  
- Я пришёл чуда пасматреть, младенца Божьего узреть.  
- А разве тебе младенец Божий – чудо? Тибѣ б убраться атсюда ни худа!  
- А я, кажеца, мол да сильнейший гасударь, Вам не мишал, а Бога пасматреть всигда жилал.  
- А ты кто такой, мол да, сильнейший гасударь?  
- Миня завут персицкий царь, што я дрефь дрефь за щѣт всех литающих камет.  
- Стала быть, ты учоный члавек?  
- Так точна, весь век науки прадалжал, што будет и што есть – всё узнал.  
- А ну-ка, расскажи, мудрець хващённый, што есть царь награждённый?  
- Он есть Царь, царитца власть Ево на небе и на зимле.  
- А как пастух аб нѣм узнал?  
- Мне фсѣ ангел рассказал.  
- Как так? Не может быть!  
- Силёный Тварец всё может тварить. Мы вчира были на стану.  
- Ну, что же, ну?  
- Я стада сберигал.  
- Сматри, штоб ни лгал.  
- Ей-ей, не лгу, расскажу тибѣ точь-ф-точь, што была в прашедшую ночь. Таварищи маи пашли на стан вздремнуть, а я глаз с глазом не мог самкнуть. Баялса, кабы волк к авечке не пасрался. Вот, сматрю: летит на меня прекрасный ямарь. Я ему ниска накланилса, он миня немного припаднял и такую речь сказал: «Вон, на востоке звизда – ступай за ней навсегда!».  
- А ты ему што отвечал?  
- Я слушал и малчал.

- Не бойся, не бойся, пастушок, бери свой посушок, товарищей буди, ва Вифлем види. Там прекрасная звезда нам дорогу дала, на том месте встала – нам дарогу указала. Мы, памалась с Богом пресвятой иконе. Нам Бог даст жизни, радости, виселья, многа лет на свете жить!<sup>35</sup>

Также в селе отмечался праздник, имеющий народно-церковное значение, – Сороки. По народному календарю, в этот день было принято провожать зиму и встречать весну. По церковному – чтить память Сорока мучеников Севастийских. В день праздника с самого утра пекли из теста булочки в форме жаворонков. По одной версии, эти птицы символизировали летящие к Богу души мучеников. По другой – песни жаворонков напоминали молитвы мучеников. Дети брали хлебных птичек, забирались на высокое место (крышу сарая или дома) и, показывая их солнцу, пели закличку-веснянку, которую сохранила в памяти и напела Мария Михайловна Живкова [3].

♩ = 130



1. Жа-ва - ро-нач - ки, при-ле - ти - те к нам, вес-ну крас-ны - ю при-не - си - те  
 нам, зи - му ха - лод - ну - ю у - не - си - те от нас.

Рис. 3. «Жавароначки, прилетите к нам» (закличка). Записано в с. Солодники, 24.03.2021 г. О. С. Поповой. Исполняет: Живкова Мария Михайловна (1935 г. р).

Один из самых важных обрядов жизненного цикла, «обряд перехода» – свадебный обряд – имел несколько этапов, которые обязательно сопровождалось пением: «несут зеркало, прастыню на руки навешают и паили. Свашка с зембелем с пасудой – всё, что можно унести в руках, нисём туда (к невесте, – прим. авт.), с песнями», – вспоминают старожилы. В Солодниках, помимо песен, во время переноса приданого невесты звучали и припевки, одна из которых приведена ниже:

♩ = 102



1. А-пус - те - ет у - га - лок.  
 1. Ат-да - дим па-да - ру - гу Ма-шу, а - пус - те - ет у - га - лок. За-чем

<sup>35</sup> Приведенный фрагмент публикуется на диалекте носителя.

8

2. Ой, за-чем ма-ма

ма-ма ра-на вста-ла, на ма-ей ма-шин-ке шьёшь. 2. Ой, за-чем ма-ма

14

ра-на вста-ла, на ма-ей ма-шин-ке шьёшь.

ра-на вста-ла, на ма-ей ма-шин-ке шьёшь. Я за-пла-ка-ла, ска-

21

за-ла: "Дочь, па-след-ний день жи-вёшь"

Рис.5. «Атдадим падругу Машу» (припевка). Записано в с. Солодники, 24.03.2021 г. О. С. Поповой. Исполняют: Горелова (Федорова) Анастасия Гавриловна (1945 г. р.); Демьянова Мария Матвеевна (1939 г. р.); Живкова Мария Михайловна (1935 г. р.); Пенькова Прасковья Николаевна (1936 г. р.);

В настоящее время русская песенная традиция в селе Солодники представляет собой неоднозначную картину. С одной стороны, это уход из исполнительской практики приуроченных обрядовых и календарных песен в том виде, в котором они бытовали в 70-90-х годах прошлого столетия. Однако, с другой стороны, в настоящее время отмечается превалирование и сохранность в памяти местного населения жанра романса. В связи с этим, не утрачивает актуальности экспедиционная деятельность с аудио- и видеофиксацией с целью мониторинга и анализа состояния степени сохранности элементов традиционной народной культуры в сравнении с записями, сделанными ранее на тех же территориях.

### Список информантов:

1. Информант: Горелова (Федорова) Анастасия Гавриловна (1945 г. р.);
2. Информант: Демьянова Мария Матвеевна (1939 г. р.);
3. Информант: Живкова Мария Михайловна (1935 г. р.);
4. Информант: Кашлев Аркадий Иванович (1954 г. р.);
5. Информант: Пенькова Прасковья Николаевна (1936 г. р.);
6. Информант: Сафронова (Федорова) Пелагея Гавриловна (1947 г. р.);
7. Информант: Ткачева Нина Ивановна (1940 г. р.).

Астраханский областной научно-методический центр народной культуры, Астрахань, Россия

Научная статья  
УДК 78.01

**Бела Баубековна Карданова**

**Черкесское городское отделение общественной организации «Союз композиторов России», Карачаево-Черкесский колледж культуры и искусств им. А.А. Даурова**

## **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ НОГАЙЦЕВ**

## **THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS OF STUDYING THE MUSICAL INSTRUMENTS OF THE NOGAIS**

**Аннотация:** в статье рассматриваются теоретико-методологические аспекты изучения музыкального инструментария и инструментальной музыки ногайских этнических групп, дисперсно проживающих в разных регионах Российской Федерации и за ее пределами. Предлагаются научные концепции ведущих отечественных исследователей различных научных направлений, способствующие комплексному рассмотрению музыкального инструментария ногайцев: методологические, историко-теоретические, немusical, технологические, исполнительские и др. Выделяются факторы, определяющие степень сходства инструментария у сравниваемых народов: генетический, историко-культурный, конвергенция или «самозарождение». Обозначаются научные направления, позволяющие изучать музыкальный инструментарий народа в сравнительном рассмотрении: с этнородственными и иноэтническими народами, локально-региональном, в сравнении данных инструментоведения с данными других смежных наук и т.д. Делается вывод о том, что изучению музыкального инструментария народа должно предшествовать систематическое проведение полевых экспедиций по местам компактного проживания ногайцев, собирание информации о народных исполнителях, осуществление аудио и видеозаписей и т.д.

**Summary:** the article examines the theoretical and methodological aspects of the study of musical instruments and instrumental music of the Nogai ethnic groups living variously in different regions of the Russian Federation and beyond. The scientific concepts of leading Russian researchers of various scientific fields are proposed, contributing to a comprehensive review of the musical instruments of the Nogais: methodological, historical and theoretical, extra-musical, technological, performing, etc. The

factors determining the degree of similarity of the tools of the compared peoples are highlighted: genetic, historical and cultural, convergence or "self-generation". Scientific directions are indicated that allow studying the musical instruments of the people in comparative consideration: with ethnically related and non-ethnic peoples, locally and regionally, in comparison of the data of instrumentation with data from other related sciences, etc. It is concluded that the study of the musical instruments of the people should be preceded by systematic field expeditions to places of compact residence of Nogais, collecting information about folk performers, making audio and video recordings, etc.

**Ключевые слова:** ногайские субгруппы, музыкальный инструментарий, методологические подходы, концепции, сравнительное изучение.

**Keywords:** Nogai subgroups, musical instruments, methodological approaches, concepts, comparative study.

Ногайцы (самоназвание «ногайлар») - тюркоязычный этнос, для которого характерно дисперсное расселение в разных регионах Российской Федерации, а также за её пределами: в Румынии, Болгарии, Польше, Турции, Афганистане, Казахстане, Белоруссии, Литве (в составе «литовских татар»). На территории России ногайцы проживают в Карачаево-Черкесии, Ставропольском крае, Дагестане, Чечне, Астраханской и Оренбургской областях, Крымском полуострове, Калмыцкой республике. Часть предков ногайцев растворилась среди этнородственных тюркских народов Средней Азии, Казахстана и Поволжья: казахов, каракалпаков, башкир, узбеков, киргизов и татар, о чем убедительно свидетельствуют родовые и племенные названия этих народов.

Неотъемлемой частью культуры ногайцев являются музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Кочевой образ жизни, свойственный всем тюркским народам, этномузыкальные контакты, многовековая исполнительская практика и многие другие факторы способствовали естественному отбору музыкальных инструментов и инструментальных жанров, наиболее предпочтительных народом.

Несмотря на то, что инструментально-исполнительские традиции народа формировались при многовековом соседстве и под определенным влиянием (в той или иной степени) инокультурных традиций, всё же они смогли сохранить до настоящего времени свою индивидуальность.

О бытовавших у ногайцев в разные исторические периоды музыкальных инструментах мы узнаём по этнографическим публикациям, архивным записям, и в большей мере по экспедиционным материалам, собираемым в разных регионах проживания народа. Однако литература такого рода малочисленна, а в имеющихся источниках информация весьма фрагментарна и незначительна.

Наиболее ранние упоминания о ногайских музыкальных инструментах появились в трудах исследователей и путешественников XVIII - начала XX веков: С. Г. Гмелина [3], А. П. Архипова, В. А. Мошкова, Н. Семенова [19], С. В. Фарфоровского, П. И. Небольсина [10], И. Т. Мутенина [9] и др. В их работах содержатся сведения, дающие возможность выявить и реставрировать вышедшие из бытования и забытые

на сегодняшний день музыкальные инструменты у различных субэтнических групп народа.

В XX столетии к музыкальному инструментарию нижеволжских (астраханских) ногайцев обращаются современные региональные музыковеды и этнографы (М. Н. Нигмедзянов [11], А. Р. Усманова [15], Ж. Х. Скрыльникова [13], А. А. Михайлова и др.), по материалам которых можно получить ценные сведения о музыкальных инструментах, бытовавших у астраханских субэтнических групп - карагашей, юртовцев и кундровцев.

К числу авторов XX-XXI вв., упоминавших музыкальные инструменты, бытовавшие у северокавказских ногайцев, можно отнести А. А. Даурова, З. З. Агагишиеву, Б. Б. Карданову [7], Л. А. Гагуа, А. И-М. Сикалиева, С. И. Капаева и др.

Исследования, посвященные традиционным музыкальным инструментам крымских ногайцев, до настоящего времени не проводились. Изучение же этой проблемы, помимо всего, усложнялось тем фактом, что в официальной и общепринятой терминологии до сих пор не введено определение субэтнуса «крымские ногайцы». Во всех же литературных источниках встречаются лишь обобщенно-собираательные названия «крымские татары», «крымскотатарская народность», в состав которых включались и ногайцы. В немногочисленной литературе по традиционной музыке Крымского полуострова дается краткое описание музыкальных инструментов и инструментальной музыки населения, проживающего в степных районах - местах компактного проживания ногайцев.

Таким образом, ретроспективный просмотр публикаций по обозначенной проблеме позволяет нам сделать вывод о том, что ногайские музыкальные инструменты привлекали внимание представителей разных исторических периодов, национальностей, культур и профессий. При этом следует отметить, что в целом же данная область духовной культуры народа не освещалась в научной литературе должным образом. До настоящего времени не издавались серьезные монографические исследования, описывающие традиционные инструменты и исполняемую на них музыку, не издавались антологии, позволяющие получить целостное представление о жанрово-стилевой и исполнительской специфике данного музыкально-фольклорного пласта.

Обозначенные факты, в конечном счете, делают невозможным осмысление традиционной музыкальной, и в том числе инструментальной культуры отдельных ногайских субэтнических групп, и, тем более, определение их общеэтнических (национально-специфических) черт.

Однако решению этих и многие других проблем должны предшествовать выбор методологии и методов научного исследования: собирание и систематизация, этнографическое и историко-теоретическое рассмотрение музыкального инструментария и инструментальной музыки каждой отдельно взятой субэтнической группы народа и многое другое.

Рассмотрению историко-теоретических и методологических аспектов ногайского инструментария могут способствовать работы отечественных ученых: Е. А. Гиппиуса, И. И. Земцовского, И. В. Мациевского и др., труды ведущих этномузыкологов Северного Кавказа, Средней Азии и Закавказья: Б. Г. Ерзаковича, А. В. Затаевича, П. В. Аравина, А. И. Мухамбетовой, Б. Ж. Аманова, Р. Ф. Зелинского, М. А.

Якубова и других исследователей. Полезная научная литература по обозначенным проблемам имеется на ногайском языке и на языках других, в большей степени тюркских, народов (казахском, татарском, каракалпакском, узбекском и др.).

Отметим, что в настоящее время существует множество научных направлений, которые могут лежать в основе изучения музыкального инструментария ногайцев. И у каждого из них обозначен свой круг проблем, к числу которых можно что в настоящее время существует множество научных направлений, отнести:

- методологические аспекты изучения музыкального инструментария (выбор объекта, предмета, цели и задач);
- историко-теоретические проблемы (классификация музыкальных инструментов, жанрово-стилевая специфика инструментальной музыки);
- рассмотрение музыкального инструментария в контексте народоведческих (этнологии, этнографии, этнопсихологии) и других гуманитарных дисциплин, изучающих инструменты и инструментальные жанры в социокультурном, экономическом, бытовом, психологическом, языковом, филологическом, искусствоведческом и других контекстах;
- изучение музыкальных инструментов народа в технологическом аспекте (способы их изготовления, хранения, реставрации);
- проблемы исполнительских традиций на народных музыкальных инструментах;
- сравнительное изучение музыкального инструментария (с этнородственными народами, разных субэтнических и соседних иноэтнических групп).

Для ногайского этноинструментоведения актуальны все перечисленные исследовательские направления. Особый же интерес для нас представляет сравнительный метод, что обусловлено множеством факторов: спецификой этногенеза и исторического развития, территориального расселения ногайцев. Данный метод приемлем и в силу способности музыкального фольклора вбирать в себя и отражать в специфической форме многие процессы этнического и культурно-исторического развития народа.

При сравнительном рассмотрении музыкального инструментария мы предлагаем отчасти обратиться к теоретическому положению академика В. М. Жирмунского [5, с. 94], объясняющему причины повторяемости мотивов и сюжетов в текстах фольклорных произведений. В нашем случае мы проектируем данное положение к музыкальному инструментарию и инструментальной музыке, утверждая, что сходство (подобие) музыкальных инструментов у сравниваемых народов может иметь три фактора:

- 1) генетический (общее происхождение двух или более народов и их культур);
- 2) историко-культурный (контакты, которые могут облегчить акт заимствования, либо способствовать сближению форм, разных по происхождению);
- 3) действие общих закономерностей (конвергенция или «самозарождение»).

Все перечисленные научные направления позволяют нам решать самый широкий спектр проблем, и в том числе:

- 1) сравнение инструментария многочисленных ногайских локальных субгрупп;

2) рассмотрение историко-культурных контактов с инструментарием соседних иноэтнических и инокультурных групп (карачаевцев, черкесов, абазин, чеченцев, многочисленных народов Дагестана, татар, казахов, туркмен, татов, караимов и др.);

3) проведение этномузыкальных параллелей с инструментарием родственных народов (казахов, каракалпаков, киргизов, узбеков, татар, башкир и др.).

Первое из перечисленных направлений позволяет определить *локально-региональные (диалектные) признаки* музыкального инструментария многочисленных субэтнических групп ногайцев, что обусловлено их компактно-дисперсным расселением в разных, порой географически отдаленных друг от друга, регионах. При этом отметим, что факторами, способствовавшими формированию и дальнейшему развитию локально-региональных исполнительских традиций народа являются не только географический, но также климатический, исторический, социальный, этнический и многие другие факторы. Все они в разной степени влияли и влияют в настоящее время на качественные изменения в традиционной культуре народа. К сказанному добавим, что с формированием многочисленных локально-региональных (музыкально-диалектных) традиций, в их быту появлялись новые инструменты, зарождались инструментальные и вокально-инструментальные жанры.

В контексте традиционного инструментария народа, под локально-региональными признаками (или музыкальным диалектом), согласно определению В. Л. Гошовского, нами подразумевается совокупность местных территориально-стилистических разновидностей общенационального фольклора, в том числе наличие определенных типов инструментов и инструментальных жанров и явлений, неизвестных за пределами распространения данного музыкального диалекта [4].

Своеобразие местных (локальных) традиций музыкально-инструментального фольклора (согласно утверждению российского этномузыколога В. О. Щурова [17]) определяется тремя признаками:

1) внемузыкальным (характером и формой бытования... инструментальных фольклорных произведений);

2) музыкально-стилистическим (местной стилистической «школой»);

3) исполнительским (типичными приёмами... инструментального исполнительства).

Отметим, что к данным методам мы успешно успешно обращались при предварительном рассмотрении музыкального инструментария крымских ногайцев (в статье «Музыкальный инструментарий крымских ногайцев (по материалам фольклорного сборника «Звучит кайтарма»» [7]).

Рассмотрение культурных контактов с инструментарием соседних иноэтнических и инокультурных традиций позволяет определить региональные признаки музыкального инструментария. Выявление этнокультурных процессов, как комплекса принципов и методов познания, может широко использоваться в ногайском инструментоведении в силу возможности музыкального фольклора отражать различные аспекты этнического развития народа.

Согласно концепции этнокультурных взаимодействий известного отечественного историка, этнолога и антрополога С.А. Арутюнова [1], выделяется четыре стадии (этнокультурных взаимодействий), прослеживающихся и у ногайцев:

1) селекционная, предполагающая внедрение языковых особенностей одних этносов в другие языки (в нашем случае речь может идти о народных названиях инструментов, инструментальных жанров, текстах вокально-инструментальных произведений на ногайском языке);

2) восприятие иноэтнических традиций и приспособление к ним с сохранением языковых особенностей первоисточника;

3) общее восприятие традиций народов, далеких по этногенезу и соседству;

4) структурно-интеграционная, предполагающая включение иноэтнических жанров и присущих им стиливых признаков в репертуар в качестве «своих».

Как нам видится, все перечисленные процессы в конечном счете приводят к диалектно-стилевому разнообразию некогда единой традиционной культуры народа.

Сравнительное рассмотрение инструментария этнородственных с ногайцами народов (определение их наддиалектных признаков), при котором может быть оправдано обращение к методологическому положению этномузыколога И. И. Земцовского [6], рекомендующего:

– сопоставлять результаты исследования этномузыкологии с данными других исторических наук;

– у сравниваемых народов сопоставлять все возможные факты и элементы фольклора (период происхождения, исполнительские традиции, форму бытования и функциональное назначение).

В данном случае исторические источники подтверждают, что этномузыкальная общность тюркских народов обусловлена её формированием в довольно ранний исторический период - эпоху единого многоплеменного государственного объединения, в который входили предки современных тюркских народов. Для примера сошлёмся на сводные таблицы казахского исследователя М. Тынышпаева [14, с. 38] и ногайского этнолога Р. Х. Керейтова, в которые вошли древнетюркские племена составившие этническую основу современных родственных с ногайцами народов (казахов, каракалпаков, киргизов, татар, узбеков и др.). Этническая, антропологическая, языковая, географо-климатическая и социально-экономическая общность этих народов (по данным отечественных и зарубежных ученых), обусловили создание типологически схожей, а во многих случаях идентичной, культуры, в том числе и музыкально-инструментальной.

Данные выводы подтверждаются многочисленными литературными источниками по музыкальному инструментарию сравниваемых народов. К примеру, состав и описание их инструментария основательно рассмотрены в публикациях отечественных и зарубежных этномузыкологов: В. М. Беляева [2], К. Ф. Кароматова [8] и др. Информация же об инструментарии ногайцев собиралась нами в многолетних полевых экспедициях с 1979 по 2022 гг.

Результаты сравнительного изучения музыкальных инструментов родственных народов подтверждали их сходство по многим параметрам: языковым и терминологическим (названия инструментов), инженерно-технологическим (строение, материал и способы изготовления), исполнительским (манера исполнения и половозрастные особенности исполнителей) и др.

Другое направление сравнительного изучения предполагает рассмотрение музыкального инструментария ногайцев *в региональном контексте*. Наши предварительные наблюдения за данными процессами у северокавказских ногайцев приводили к заключению, что их соседство с этнородственными и иноэтническими группами приводило нередко к различного рода смешениям культур (адаптации, ассимиляции в собственных культурах соседних традиций). Неизбежные бытовые и культурные контакты приобретая устойчивый характер, приводили к заимствованию у соседних культур музыкальных инструментов, инструментальных и вокально-инструментальных жанров, приемлемых для их музыкального мышления, средств музыкальной выразительности (отдельных мелодических оборотов, типовых ритмоформул и ладовых структур).

Таким образом, музыкальные инструменты и инструментальная музыка ногайских этнических групп до настоящего времени не были объектами научных интересов отечественных и зарубежных исследователей. На сегодняшний день в ногайском инструментоведении остаётся довольно много «белых пятен», для перспективного рассмотрения которых потребуются использование различных методов исследования и целого комплекса методологических подходов.

Всестороннее изучение музыкального инструментария народа, рассмотрение упомянутых и многих других проблем (таких, к примеру, как этномузыкальное родство и типологическая общность, контактные взаимовлияния, региональное единство и этническое своеобразие, историческая эволюция инструментов и исполнявшейся на них музыки), могут в перспективе стать актуальными направлениями отечественной и зарубежной этномузыкологии. Однако решению этих проблем должно предшествовать системное собирание и научно обоснованное описание музыкального инструментария и жанрового состава инструментальной музыки каждой отдельно взятой субэтнической группы народа.

Музыкальный инструментарий и инструментальная музыка ногайцев – культурное наследие евразийского континента, находится в начальной стадии своего научного осмысления. Дальнейшее системное изучение этого духовного наследия народа в русле общетюркского и общекавказского ареалов должно стать приоритетным направлением в современном этномузыкальном знании.

### Список использованной литературы

1. Арутюнов С.А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989. 383 с.
2. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Музгиз, 1962. 268 с.

3. Гмелин С.Г. Путешествие по России для исследования трех царств природы. Ч. II. Путешествие от Черкаска до Астрахани и пребывание в сём городе: с начала августа 1769 года по пятое июня 1770 года: исследование. СПб.: Тип. Импера-торской Академии наук, 1777. 361 с.
4. Гошовский В.Л. Фольклор и кибернетика // Советская музыка, 1964. № 11. С. 74-83.
5. Жирмунский В.М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. М., Л.: Гослитиздат, 1962. 436 с.
6. Земцовский И.И. Этногенез в свете музыкального фольклора. – Белград: Б м, 1989. 24 с.
7. Карданова Б.Б. Музыкальный инструментарий крымских ногайцев (по материалам фольклорного сборника «Звучит кайтарма») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Изд-во, Грамота, 2017. № 12 (86): в 5-ти ч. Ч. 5. С. 106-108.
8. Кароматов К.Ф. Узбекские народные музыкальные инструменты. Ташкент, 1977. 360 с.
9. Мутенин И.Т. Ачикулакские ногайцы. Махачкала, 1930. 85 с.
10. Небольсин П.И. Иностранцы Астраханской Губернии. Заметки о Кундровских татарах: исследование // Вестник русского географического общества. СПб. 1851.-Т. 2 . - Отд. V. С. 1-30.
11. Нигмедзянов М.Н. Народные песни волжских татар. Исследование. М.: Советский композитор, 1982. 135 с.
12. Семенов Н. Туземцы Северо-Восточного Кавказа. М., 1885. 487 с.
13. Скрыльникова Ж.Х. Современные этнокультурные процессы в среде ногайцев-карагашей Астраханской области: дис. ...канд. искусствоведения. М., 2008. 193 с.
14. Тынышпаев М. История киргиз-казахского народа. Актебе, 1993. 88 с.
15. Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области: дис. ...канд. искусствоведения. Астрахань, 2008. 216 с.
16. Фарфоровский С.В. Ногайцы Ставропольской губернии. Историко-этнографический очерк. Тифлис, 1909. 34 с.
17. Щуров В. О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика. В. 3. М.: Советский композитор, 1986. С. 22-25.

Научная статья  
УДК 78.01

## **О СОХРАНЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ НОГАЙЦЕВ-КАРАГАШЕЙ АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ**

## В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

*Аделия Рустямовна Усманова*

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

**Аннотация:** В статье сделан обзор существующей литературы по музыкально-фольклорной традиции ногайского этноса, проживающего в регионах России на территории республик Чечни, Дагестана и Карачаево-Черкессии, Астраханской области. Рассматривается значение и сохранение народных традиций в современной этносистеме. На основе существующих типологий дается классификация вокальных жанров локальной этнической группы – ногайцев-карагашей, проживающих на территории Астраханского края, выявляются жанровые параллели с соседствующими этносами и этническими группами. Основные жанры, демонстрирующие сохранность в активной традиции, рассмотрены в моделировании фольклорной ситуации на сцене.

**Abstract:** This article provides an overview of the existing literature on the musical folklore tradition of the Nogai ethnic group residing in the regions of Russia, specifically in the republics of Chechnya, Dagestan, Karachay-Cherkessia, and the Astrakhan Oblast. The significance and preservation of folk traditions in the modern ethnic system are considered. Based on existing typologies, a classification of vocal genres of a local ethnic group – the Nogai-Karagash people living in the Astrakhan region – is given. Genre parallels with neighboring ethnic groups are identified. The main genres that demonstrate preservation in active tradition are considered in the modeling of a folklore situation on stage.

**Ключевые слова:** музыкальный фольклор, жанры, ногайцы-карагаши, фиксация и сохранение фольклора, локальные традиции.

**Keywords:** musical folklore, genres, Nogai-Karagash, folklore recording and preservation, local traditions.

Народная художественная культура со свойственным ей отражением духовного начала, мировоззренческих, нравственно-эстетических принципов, веками формулировала межпоколенную взаимосвязь, утверждала нормы поведения в социуме. Сегодня сохранение традиционной культуры особенно значимо в контексте противостояния глобализационным процессам, стирающим этнокультурные признаки, самобытные черты национальных культур.

Известно, что для фольклорной традиции любого этноса характерна прежде всего устойчивость. В то же время, ей свойственна динамичность, вариативность, способность к адаптации в современных условиях. Гармоничное сочетание устойчивого и динамичного, частного и общего присуще традиции ногайцев-карагашей Астраханской области, самобытной этнической группы ногайского этноса.

Фольклорная традиция ногайцев-карагашей на сегодняшний день демонстрирует сложную и неоднозначную картину. Несомненны общеэтнические признаки, неразрывная связь с традициями других территорий расселений ногайского этноса.

В то же время в фольклорной традиции астраханских ногайцев-карагашей присутствуют музыкальные жанры, подтверждающие наличие самобытного фольклорного пласта, локальной традиции. И, наконец, фольклорную традицию ногайцев-карагашей характеризуют открытость, разомкнутость, что выражается во взаимопроникновении ногайско-карагашских традиций с соседними, родственными, в частности, с традицией юртовских (ногайских) татар, астраханских туркмен.

Сохранение фольклорной традиции в наши дни возможно разными способами. Один из них, научно-исследовательский – фиксация материала в результате фольклорно-этнографических экспедиций и его дальнейшее осмысление. Второй, научно-практический – реконструкция обрядовых действий на сцене и трансляция фольклорного материала творческими коллективами, как фольклорными, так и вторичными, стилизованными.

Фиксация ногайского фольклора ведет свое начало с XIX века. Просветитель начала XX века Г. Умеров, основатель газеты «Идель» в Астрахани, объединил в сборник «Ногайские песни». Неоценимый вклад внесен еще одним известным ногайским просветителем А.-Х.Ш. Джанибековым, проживавшим в Астрахани, и систематизировавшим свою рукопись в «сокровищницу слов» «*Съюз казнасы*» в 1933 году. В рукопись вошли обрядовые (свадебные и похоронные) жанры, лирические песни, песни о войне и революционные песни, частушки.

Во второй половине XX века рукописные записи текстов ногайско-карагашских песен различных жанров принадлежат астраханскому краеведу Р.У. Джуманову.

Эпическое наследие ногайского народа, песенный фольклор – объект научных трудов, монографий-исследований ученого-фольклориста А.И. Сикалиева [9; 10].

Жанры ногайского фольклора, вошедшие в «Сокровищницу слов» А.-Х.Ш. Джанибекова, рассматривает исследователь книжной культуры ногайцев А.Х. Курмансеитова. Она отмечает фольклорные жанры, включенные А.-Х. Джанибековым в разделы «бытовые песни» (любовные, частушки, религиозные и др.), «музыкально-кобызные» (*кош-аваз* и др.), обрядовые (свадебные, проводы невесты и др.), «надгробные песни» (песни о смерти, плачи) [6, с. 92].

Эпические сюжеты, былины в контексте их типологических и историко-культурных связей рассматриваются филологом Ф.А. Кусегеновой [7, с. 96; 8].

Исследования в области вокального, инструментального фольклора единичны. Жанровые и стилистические особенности ногайского музыкального фольклора являются объектом внимания этномузыковеда Б.Б. Кардановой [5, с. 67–68]. Музыкально-эпической традиции ногайских (юртовских) татар посвящена работа исследователя Н.Г. Гайнуллиной [2]. Народно-песенное искусство ногайцев изучает Л.А. Гагуа [1]. Этномузыковедом А.Р. Усмановой музыкальный фольклор ногайцев-карагашей рассматривается в контексте их типологических связей [11]. Сохранившиеся в современности вокальные жанры ногайцев-карагашей зафиксированы (в рукописном варианте) и нотированы этномузыковедом Р.С. Бикановой/Джальмуханбетовой.

Музыкальный карагашско-ногайский фольклор и в наши дни представляет собой пласт для дополнительной полевой фиксации, расшифровок и нотировок, а также для его дальнейшего научного осмысления.

Учитывая данные исследователей и краеведов, возможна следующая классификация ногайско-карагашских вокальных жанров по принципу приуроченности: календарные *навруз* и песни обряда вызова дождя *яв-яв*, *янгыр*; эпические: *кошаваз* (*хошауаз*); протяжные ногайские напевы *озын ногай жыр*; свадебные песни и напевы, (отражающие сложные отношения родства): плачи невесты при прощании с родителями *сынъсув*, *той баслар* («начинающая свадьбу»), песни *яр-яр*, песни-пожелания *тойда телек/алгыш*, песни «открывания лица» *бет ашар*; трудовые песни; лирические песни (собственно ногайские + поздняя лирика средневожских татар); частушки *шын* + татарские такмаки; колыбельные *бисек джырлары*, похоронно-поминальные плачи *бозлав*.

Сопоставляя музыкальные жанры карагашей с жанрами ногайцев основных территорий расселений [4; 73], можно отметить, что в их песенную традицию также входят календарные поздравительные песни *навруз*, песни обряда вызова дождя *яв-яв*, *янгыр*; плачи *сынъсув*, свадебные песни *яр-яр*, *бет ашар*.

Песни «*Яр-яр*» обнаруживают параллели в свадебной традиции казахов, каракалпаков, туркмен. Остановимся на стилистических особенностях песен «*Яр-яр*». Ключевое слово «*яр*» акцентируется на уровне ритмической, метрической организации. Акцентуация слова «*яр*» долгим ритмическим временем на ладово-опорных тонах в начальном, срединном и, наконец, завершающем разделах мелострофы, опевание ключевого слова – основного устоя, придает ему признаки рефрена. Таким образом, возникает чередование долгих слогов (на словах *яр-яр*) с короткими. Среди интоном с ключевым словом *яр* реализуются преимущественно диатонические терцовые и квинтовые. В ладовой организации преобладают гемитонные звукоряды с переменностью мажоро-минорного наклонения, чаще в объеме до сексты.

Второй способ – реконструкция обрядовых действий на сцене и трансляция материала фольклорными коллективами и вторичными, стилизованными ансамблями. Фольклорных коллективов, ставящих своей целью достоверное воспроизведение первоисточника, вокальных жанров ногайского фольклора, в Астраханской области немного. Остановимся на деятельности одного из этих коллективов, бережно сохраняющих и достоверно реконструирующих обрядовые фрагменты и музыкально-поэтический фольклор на современной сцене – фольклорного ансамбля «Дослык» с.Растопуловка Приволжского района. Ценность данного коллектива заключается в том, что состоит он из непосредственных носителей фольклорной традиции, перенявших репертуар, манеру исполнения, стилистические особенности вокальных жанров от сельчан и от старших участниц коллектива, проживавших ранее в с. Сеитовка Красноярского района.

Отметим, что участницы ансамбля моделируют на сцене саму фольклорную ситуацию, тот или иной обряд, тем самым погружая зрителей и слушателей в непосредственную атмосферу обряда. В репертуаре коллектива – свадебный комплекс, праздничные обряды, связанные с первым годом жизни ребенка; лирические песни, частушки. Исполнение в контексте свадебного обряда песен, плачей, инструментальных наигрышей и танцев, составляют единый комплекс, позволяющий проникнуться целостным действием.

Непременным атрибутом выхода коллектива на сцену являются музыкальные инструменты: саратовская гармошка *саз* и бубен *кабал*. Отметим, что данные инструменты активно входили в музыкальный инструментарий различных этнических групп татар, а также других народов Астраханской области, что позволяет говорить об общерегиональной музыкально-инструментальной традиции. С традицией саратовской гармонике связан уникальный жанр *сазда сойлэшу*, объединяющий традиции ногайцев-карагашей и юртовских татар.

Своеобразие локальных традиций находит свое отражение в диалекте, особенностях местного говора участниц коллектива. В едином с ним жанрово-стилистическом комплексе репертуарное наследие ансамбля представляет богатый пласт, характеризующий данную этническую группу ногайского этноса.

Локальная специфика ногайско-карагашского комплекса традиционного костюма всегда вызывает живой интерес исследователей-этнографов. Его отличают специфическая символика орнамента, цветовая гамма, вариативность верхней одежды, пояса, форма головных уборов. На сегодняшний день в выступлениях ансамбля представлен праздничный костюм, позволяющий представить реконструкцию фрагмента свадебного обряда. При реконструкции свадебного обряда участниками ансамбля особое внимание уделяется процедуре наряжения и украшения невесты, обладающих магическими и защищающими свойствами.

Известно, что представляя собой наиболее архаичный пласт культуры, свадьба вобрала в себя и наиболее самобытные музыкально-поэтические жанры, рассмотрение которых позволяет глубже проникнуть в сущность миропонимания той или иной культуры, этнической группы. Свадьба выступает в качестве аккумулирующего музыкального комплекса, в который входят плачи, песни, частушки, приуроченные и неприуроченные танцевальные наигрыши. Моделирование свадебной обрядовой ситуации происходит при звучании прощальных песен, песен *Яр-яр*, песен-пожеланий для молодых *тойда телек*, при исполнении приуроченных свадебных наигрышей на саратовской гармонике «*Ак шатыр*».

Многовековое соседство с другими народами и этническими группами является результатом включения в вокальный и инструментальный фольклор репертуара пласта юртовских татар, а также песенного слоя поздней средневожско-татарской традиции. Инструментальный фольклор демонстрирует взаимосвязь с творчеством северокавказских ногайцев, что продиктовано историко-культурными связями.

В этом контексте можно вспомнить и общий, как для ногайцев-карагашей, так и для юртовских татар, эпический жанр *кошаваз*, к сожалению, ныне совершенно утраченный в активной традиции. Исполнительство эпических жанров ногайцев-карагашей, как и юртовских татар, и казахов, связано со струнным хордофоном *кобызом*, а точнее, с одной из его разновидностей – *кылкобызом* с волосяными струнами. Общность и обмен сюжетами эпических жанров ногайского устного творчества, в частности, между казахами, кумыками, татарами, узбеками отмечает исследователь Кусегенова Ф.А. [7, с. 96].

Здесь же можно вести речь о жанрах календарного музыкального фольклора. Приведем в пример древнюю обрядово-игровую песню «*Тары бидай без шаштык*,

*без шаитык»*», который зафиксирован А.И.-М. Сикалиевым у ногайцев основных территорий расселения, Р.У. Джумановым у астраханских ногайцев-карагашей и Р.Г. Исхаковой-Вамбой [3, с. 44] у средневожских татар.

Данные факты свидетельствуют об открытости традиции ногайцев-карагашей, готовой к взаимодействию традиций как родственных, так и соседних народов, и этнических групп.

Возвращаясь к вопросу сохранения музыкально-поэтических жанров ногайского фольклора в условиях современности, подчеркнем несколько моментов, необходимых для обобщения настоящего выступления:

1. Музыкально-поэтический фольклор ногайцев-карагашей обладает локальной спецификой, включающей в себя жанровые и стилистические признаки; ладоинтонационные ритмические и диалектные особенности;

2. Музыкальное наследие нуждается в дальнейшем его сохранении и воспроизведении. Исчезающие жанры музыкального фольклора необходимо включать в репертуар современных фольклорных коллективов и исполнителей.

3. Наиболее полное представление музыкальный фольклор получает при моделировании обрядовых ситуаций на сцене, позволяющего отразить и особенности национального костюма, и сохранность жанровой системы, и стилистику инструментальной и вокальной традиции.

#### Литература:

1. Гагуа Л.А. О необходимости изучения народно-песенного искусства ногайцев. Материалы V международной заочной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология в современном мире». г. Новосибирск, 9 ноября 2011 г. 218 с. С. 129-134.
2. Гайнуллина Н.Г. Эпическая традиция ногайских татар Астраханской области: автореф. дис...канд. искусствоведения. Казань: Казанская государственная консерватория, 2003. 24 с.
3. Исхакова-Вамба Р.Г. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). Казань: Татар. кн. изд-во, 1997. 262 с.
4. Калмыков И.Х., Керейтов Р.Х., Сикалиев А.И.-М. Ногайцы. Историко-этнографический очерк. Черкесск: Ставропольское кн. изд-во, 1988. 232 с.
5. Карданова Б.Б. Обрядовые песни ногайцев (к характеристике жанров) // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкессии: Сб. науч. тр.-в. / Ред. Шаповалова И. А. Черкесск: КЧИГИ, 1993. 139 с. С. 60–76.
6. Курмансеитова А.Х. Творческая деятельность Абдул-Хамида Джанибекова (1879-1955 гг.) / Ногаеведческий сборник: материалы «Джанибековских чтений». Вып. 2. Астрахань, 2013: Изд-во «Колор». 133 с.
7. Кусегенова Ф.А. К вопросу об эпическом наследии казахов и ногайцев / Ногаеведческий сборник: материалы «Джанибековских чтений». Выпуск 2. Астрахань, 2013: Изд-во «Колор». 133 с.
8. Кусегенова Ф.А. Ногайские дастаны: национальная специфика, межэтнические и фольклорно-литературные связи. Махачкала, ИПЦ ДГУ, 2007. 244 с.

9. Сикалиев А.И.-М. Ногайский героический эпос. Науч. Ред. Х.Г. Короглы. Черкесск, КЧГИ, 1994 г. 326 с.
10. Сикалиев А.И.-М. Статьи и рецензии. Черкесск, 1975. 127 с.
11. Усманова А.Р. Этномузыкальные параллели татар и тюркских этнических групп (ногайцев-карагашей, туркмен и казахов) Астраханской области. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 14 с.

## РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КАК РЕСУРС РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА

Научная статья  
УДК 78.01

### ПЕРВЫЙ ГИМН АСТРАХАНСКОЙ ОБЛАСТИ (ХРОНИКА СОБЫТИЙ И РЕЗУЛЬТАТ)

*Константин Владимирович Гузенко*

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные этапы создания первого официального гимна Астраханской области. Приводятся различные варианты и называются их авторы. Кроме этого содержатся ссылки на оригинальные записи произведений и их варианты. Отмечаются некоторые особенности песенного материала, выражающие патриотизм и отношение к малой родине. Впервые сообщаются сведения, которые будут интересными для краеведов и музыкальных критиков, занимающиеся историей региональных процессов России. Музыкально-поэтические произведения отражают современную ситуацию с профессиональным и любительским творчеством россиян.

**Summary:** The article discusses the main stages of creating the first official anthem of the Astrakhan region. The article presents various options and names their authors. In addition, it contains links to original recordings of works and their variants. Some features of the song material are noted that express patriotism and attitude towards the small homeland. For the first time, information is reported that will be of interest to local historians and music critics involved in the history of regional processes in Russia. Musical and poetic works reflect the current situation with professional and amateur creativity of Russians.

**Ключевые слова:** гимн, Астраханская область, музыкально-поэтические произведения, этапы конкурса и результаты.

**Keywords:** anthem, Astrakhan region, musical and poetic works competition stages and results.

Гимн Астраханской области (автор текста – Виктор Денисов, композитор – Юрий Потеенко) впервые, в концертном варианте, был официально исполнен 7 сентября 2024 года. Он прозвучал в стенах астраханского кремля, во время всероссийского фестиваля школьных хоров «Поют дети России». В нем принимали участие около 400 ребят из 18 хоровых коллективов разных регионов страны.

Этот проект гимна стал победителем конкурса, инициатором которого стали общественные организации, и прежде всего Астраханское региональное отделение «Союза композиторов России». Впервые, идея астраханского гимна была озвучена 25 марта 2024 года в Астраханском театре оперы и балета Председателем Астраханского регионального отделения ВОО «Союз композиторов России», доцентом Астраханской государственной консерватории К.В. Гузенко на заседании Общественного Совета по культуре при Губернаторе Астраханской области И.Ю. Бабушкине. В частности, было предложено несколько вариантов, в том числе и такой: «провести конкурс на создание песен о родном крае, из которых потом, может быть, при поддержке большинства появится главная песня региона». Эти песни могли звучать в программах Радио России-Астрахань в авторской программе «Культура. Национальное достояние». Однако, поручив поручение от Губернатора, в министерстве культуры Астраханской области решили начать сразу с конкурса гимнов, привлечь при этом максимальное количество творческих сил, как профессионалов, так и любителей.

Таким образом, было разработано Положение, а после консультаций с творческими союзами и сформировано жюри. Вот фрагмент Положения о конкурсе по созданию гимна Астраханской области:

«1. Общие положения

1.1. Настоящее положение о конкурсе по созданию гимна Астраханской области (далее – Положение) устанавливает порядок организации и проведения конкурса по созданию гимна Астраханской области (далее – конкурс).

1.2. Целями проведения конкурса являются:

- создание государственного символа Астраханской области - гимна Астраханской области (далее - гимн);

- повышение гражданского сознания жителей Астраханской области, формирование чувства патриотизма, уважения к истории и традициям.

2. Основные условия проведения конкурса

2.1. Организатором конкурса выступает министерство культуры Астраханской области (далее – министерство).

2.2. Участниками конкурса могут быть физические и юридические лица (далее – участники конкурса).

2.3. Для участия в конкурсе участники конкурса представляют конкурсный проект и письменное согласие автора или иного обладателя исключительных прав на произведение.

Письменное согласие автора или иного обладателя исключительных прав на произведение дается:

- на безвозмездное использование результатов интеллектуальной деятельности, содержащихся в конкурсном проекте, Астраханской областью в целях проведения конкурса путем воспроизведения, распространения, публичного показа, публичного исполнения, переработки с правом предоставления результатов интеллектуальной деятельности участникам конкурса для переработки путем создания на их основе музыкально-поэтических произведений без представления отчета об использовании результатов интеллектуальной деятельности;

- в случае победы в конкурсе на безвозмездное отчуждение исключительных прав на результаты интеллектуальной деятельности, содержащиеся в конкурсном проекте, Астраханской области.

Безвозмездное отчуждение исключительных прав победителя конкурса на результаты интеллектуальной деятельности, содержащиеся в конкурсном проекте, осуществляется в соответствии с требованиями части 4 Гражданского кодекса Российской Федерации /.../. (Примечание: Письмо хранится в личном архиве).

О старте конкурса было объявлено 19 июня 2024 года, а «народное голосование» онлайн-голосование проходило с 17 по 30 июля. Впоследствии в онлайн-голосовании на Едином портале государственных услуг Российской Федерации было запущено официальное «народное голосование». В нем приняли участие более 4,5 тыс. человек. Победитель набрал 1027 голосов. Результаты были обнародованы и поступили к членам конкурсной комиссии, в состав которого вошел и Председатель Астраханского регионального отделения «Союза композиторов России» К.В. Гузенко.

Каждому члену конкурсной комиссии по проведению конкурса по созданию гимна Астраханской области были разосланы информационные письма, бюллетени, информационные листки с подробным изложением целей и задачи проводимого творческого соревнования. За подписью министра культуры Астраханской области О.Н. Прокофьевой, в письме, в том числе, говорилось следующее: «В целях реализации распоряжения Губернатора Астраханской области от 19.06.2024 № 492-р «О конкурсе по созданию гимна Астраханской области» направляем Вам информационный лист для комментариев по проектам гимна Астраханской области и бюллетень для определения победителя конкурса по созданию гимна Астраханской области (далее – бюллетени). Проекты гимнов, направленные на конкурс, доступны по ссылкам:

- <https://disk.yandex.ru/d/4kVIKZSSdbchyQ> (ссылка на аудио)

- <https://disk.yandex.ru/d/CkhF4MDtygCT3g> (ссылка на тексты)

Просим Вас направить заполненные бюллетени в министерство культуры Астраханской области по адресу электронной почты: [minkult@astrobl.ru](mailto:minkult@astrobl.ru) в срок до 09.08.2024 года».

В итоге, к рассмотрению приняли 33 музыкально-поэтические композиции, представленные как любителями, так и профессиональными авторами из Астраханской области и других регионов России.

С именами участников и результатами голосования (оценки) также были обнародованы отдельной позицией. Вот они:

№	Участники конкурса	Результаты общественного голосования/ место в рейтинге
1.	Музыка Беловой Дарьи Николаевны, слова Беловой Екатерины Владимировны	135/10

2.	Музыка Гейфмана Анатолия Львовича, слова Карасева Александра Валериевича	176/6
3.	Музыка Евдокимова Сергея Владимировича, слова Лукина Павла Александровича	66/15
4.	Музыка Ефимова Ильи Викторовича, слова Аносова Антона Евгеньевича	144/8
5.	Музыка Круглова Е., слова Ерофеева В, (заявитель Морозов А.Ю.)	6/27
6.	Музыка Кудайбердиева Яхья Таймасхановича, слова Хасановой Эльвиры Даутовны, Ишмухамбетова Рамиля Валитовича	167/7
7.	Музыка Малова Станислава Николаевича, слова Свердлова Бориса Аркадьевича	138/9
8.	Музыка Малова Станислава Николаевича, слова Татаринцевой Элеоноры Владимировны	112/11
9.	Музыка Морозова Владимира Витальевича, слова Сердюка Валентина Андреевича	18/22
10.	Музыка Нешко Алексея Алексеевича, слова Щербакова Юрия Николаевича	362/4
11.	Музыка Панченко Игоря Алексеевича, слова Безрукова Дамира Шамильевича	823/2
12.	Музыка Портового Ивана Анатольевича, слова Башировой Райси Расватбековны	37/18
13.	Музыка Потеенко Юрия Анатольевича, слова Денисова Виктора Викторовича	1024/1
14.	Музыка Типакова Александра Ивановича, слова Сенчихина Михаила Викторовича	111/12
15.	Музыка Хайбулиной Юлии Борисовны, слова Тырновой Елены Андреевны	609/3
16.	Музыка и слова Стрижакова Виктора Михайловича	69/14
17.	Музыка и слова Бражник Светланы Андреевны	2/29
18.	Музыка и слова Габриелова Владислава Валентиновича	207/5
19.	Музыка и слова Декиной Александры Антоновны	7/26
20.	Музыка и слова Идрисова Рената Шамигулловича	21/21
21.	Музыка и слова Кожаева Евгения Викторовича	4/28

22.	Музыка и слова Лоскутовой Татьяны Владимировны	12/24
23.	Музыка и слова Миляшкина Григория Григорьевича (2 вариант гимна)	29/19
24.	Музыка и слова Миляшкина Григория Григорьевича (1 вариант гимна)	1/30
25.	Музыка и слова Новинского Вениамина Юрьевича	16/23
26.	Музыка и слова Попова Игоря Витальевича	45/17
27.	Музыка и слова Смирновой Александры Александровны	81/13
28.	Музыка и слова Сухорукова Сергея Валериановича, (2 вариант гимна - Астраханская земля)	4/28
29.	Музыка и слова Сухорукова Сергея Валериановича, (1 вариант гимна - Астраханский край)	2/29
30.	Музыка и слова Суюнбаева Ролана Шакировича	11/25
31.	Музыка и слова Шкодиной Натальи Петровны	48/16
32.	Музыка и слова Шурыгиной Елены Николаевны	28/20
33.	Музыка и слова Шушуновой Светланы Николаевны	21/21

Все предложенные здесь варианты конкурсных гимнов можно посмотреть и послушать на сайте: «Проекты гимна Астраханской области. В. Викторов. [https://vk.com/music/playlist/496464183\\_1](https://vk.com/music/playlist/496464183_1)» (дата обращения 16.09.2024).

Все пятьдесят региональных отделений ВОО «Союза композиторов России» были ознакомлены с условиями конкурса и получены от некоторых из них ответы, в том числе и деловые советы. Например, приведем лишь один из нескольких полученных откликов, от Председателя Смоленской композиторской организации Николая Писаренко: «... Сначала пишется стихотворение, потом комиссия или жюри выбирают трёх победителей-лауреатов и предлагают композиторам на конкурс. Со времён Императора Николая 1 установлены такие традиции. А при таком подходе как вы предлагаете, пишут барды. Это их стихия. Успеха вам».

Тайным голосованием в режиме он-лайн с учётом различных критериев и прошедшего ранее «народного голосования», жюри, которое возглавил губернатор Астраханской области Игорь Бабушкин выбирало окончательный вариант

гимна. Отметим, что в состав комиссии вошли председатель Союза писателей России Николай Иванов, председатель Совета Союза композиторов России Александр Чайковский, а также – деятели науки, искусства и культуры, чиновники. Каждый член жюри обязан был, после ознакомления, не только выставить баллы, но и написать краткий комментарий, объясняющий данную оценку.

Перед официальным оглашением результатов, в министерстве культуры Астраханской области было принято решение, что часть предложенных на Конкурс произведений будут отобраны и исполнены, в новой аранжировке, на Гала-концерте конкурса на набережные реки Волга «Славься, Астраханская земля!». Это произошло 27 августа в 18:00 на Набережные реки Волги (площадка у Центра зимних видов спорта). В концертной программе приняли участие: Астраханский духовой оркестр, Камерный хор Астраханской государственной филармонии, хор Астраханского государственного ансамбля песни и танца, Ансамбль народной песни «Жива» музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского, кавер-группа «Колибри», солисты Дирекции по реализации культурно-массовых программ, Театра оперы и балета и другие исполнители. События были зафиксированы на фото, а любительская видеозапись размещена на российском онлайн-сервисе для хостинга и просмотра видео Rutube: <https://rutube.ru/video/private/3160b83af9b52f4fbe02c2874cf61403/?p=PixYQToaF3ELgkO7yHzuw> (дата обрушения 16.09.2024). Фонограммы большинства произведений теперь хранятся в личном архиве самих авторов и К.В. Гузенко, который постепенно с ними знакомит и слушателей авторских программ «Культура. Национальное достояние» на Радио России-Астрахань.

Гимн Астраханской области официально был утвержден на пленарном заседании 29 августа 2024 регионального парламента (Дума Астраханской области). Тогда депутаты одобрили законопроект «О государственных символах Астраханской области», представленный губернатором Игорем Бабушкиным. Новый закон устанавливает официальное описание и порядок использования всех трёх символов области: флага, герба и гимна, отражающих её самобытность, государственность и культурные традиции. До этого момента закон регламентировал только флаг и герб, которые были утверждены еще в 2001 году.

Таким образом, Астраханской области был утвержден официальный гимн, который стал частью государственных символов региона. Об этом сообщили практически все региональные СМИ.

Приведем, для примера, слова припева из нового гимна:

«Астраханской земле –  
Многих, благостных лет!  
Нам историю вместе вершить.  
Часть России одной –  
Ставшей общей судьбой  
С благодарностью в сердце хранить!».

Ссылки:

- <https://rutube.ru/video/6722c2a011c6e010b1d1f9ced7c63541/> (любительская запись К.В. Гузенко);

- <https://rutube.ru/video/2dcd9adcb25bdb29293e6be3e8411f19/> (запись от Video by Астрахань Каспийская столица).

Во второй раз, в сопровождении Духового оркестра и хора, солистов Астраханского театра оперы и балета министерства культуры, гимн прозвучал на инаугурации вступления в должность губернатора Игоря Бабушкина 12 сентября 2024 года. Участие в ней приняли представители законодательной, исполнительной, судебной власти региона, а также члены областной избирательной комиссии, Совета Федерации, депутаты ГосДумы РФ, политических партий, общественных объединений, главы всех муниципальных образований региона, делегации федеральных органов исполнительной власти, иностранных государств, представители духовенства. В церемонии приняли участие представители Астраханской государственной консерватории и Астраханского регионального отделения ВОО «Союз композиторов России».

## **ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ**

Научная статья  
УДК 78.01

### **ДЕЯТЕЛЬНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ТВОРЧЕСКИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ СИСТЕМАХ РАЗНЫХ СТРАН**

### **ACTIVITY-ORIENTED APPROACH IN CREATIVE PEDAGOGICAL SYSTEMS OF DIFFERENT COUNTRIES**

*Наталья Юрьевна Киреева*

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

**Аннотация:** Деятельностно-ориентированный подход в образовании на сегодняшний день является одним из самых продуктивных, прогрессивных и результативных. Его цель – развитие комплекса творческих компетенций у обучающихся через активное участие и практическое применение знаний. Этот подход акцентирует внимание на взаимодействии, сотрудничестве и личной ответственности за процесс обучения, создавая динамичную образовательную среду, где ученики становятся не просто пассивными получателями информации, но активными исследователями и творческими участниками.

Ключевая идея деятельностного подхода заключается в том, что знания и умения наиболее эффективно усваиваются через синергетическую деятельность. В музыкальном образовании это проявляется преимущественно в активном творчестве, включая сольное и ансамблевое исполнение, импровизацию, сочинение и анализ музыки. Ребята учатся через практическое применение теоретических знаний, что способствует глубинному освоению музыкальных концепций, развитию критического мышления и эмоционального интеллекта.

В статье представлены педагогические системы, получившие яркое воплощение в деятельности Ж.-Э. Далькроза, К. Орфа, Т. Харрисон, Б. Л. Яворского, С. С. Бендицкого и др.

**Summary:** The activity-oriented approach in education is currently one of the most productive, progressive and effective. Its goal is to develop a set of creative competencies among students through active participation and practical application of knowledge. This approach focuses on interaction, collaboration and personal responsibility for the learning process, creating a dynamic educational environment where students become not just passive recipients of information, but active researchers and creative participants.

The key idea of the activity approach is that knowledge and skills are most effectively acquired through synergetic activities. In music education, this manifests itself in active creativity, including solo and ensemble performance, improvisation, composition and analysis of music. The students learn through the practical application of theoretical knowledge, which contributes to the in-depth development of musical concepts, the development of critical thinking and emotional intelligence.

The article presents pedagogical systems that have been vividly embodied in the activities of J. E. Dalcroze, K. Orff, T. Harrison, B. L. Yavorsky, S. S. Benditsky, etc.

**Ключевые слова:** деятельностно-ориентированный подход, педагогическая система, музыкальное образование, Ж.-Э. Далькроз, К. Орф, Т. Харрисон, Б. Л. Яворский, С. С. Бендицкий.

**Keywords:** activity-oriented approach, pedagogical system, musical education, J. E. Dalcroze, K. Orf, T. Harrison, B. L. Yavorsky, S. S. Benditsky.

Гимн Астраханской области (автор текста – Виктор Денисов, композитор – Юрий Потеенко) впервые в концертном варианте официально был исполнен 7 сентября 2024 года. Он прозвучал в стенах астраханского кремля, во время Всероссийского фестиваля школьных хоров «Поют дети России», в котором приняли участие около 400 ребят из 18 хоровых коллективов разных регионов страны.

Этот проект гимна стал победителем конкурса, инициатором которого были общественные организации, и, прежде всего, Астраханское региональное отделение Союза композиторов России. Впервые идея создания астраханского гимна была озвучена 25 марта 2024 года в Астраханском театре оперы и балета Председателем Астраханского регионального отделения ВОО «Союз композиторов России», доцентом Астраханской государственной консерватории К. В. Гузенко на заседании Общественного Совета по культуре при Губернаторе Астраханской области И. Ю. Бабушкине. В частности, было предложено «провести конкурс на создание песен о родном крае, из которых потом, при поддержке большинства, появится главная песня региона». Эти песни могли звучать в программах Радио России-Астрахань в авторской программе «Культура. Национальное достояние». Однако, получив поручение от Губернатора, в министерстве

культуры Астраханской области решили начать сразу с конкурса гимнов, привлекая при этом максимальное количество творческих сил, как профессионалов, так и любителей.

Таким образом, было разработано Положение о конкурсе по созданию гимна Астраханской области, а после консультаций с творческими союзами сформировано жюри. Приведем фрагмент Положения:

«1. Общие положения

1.1. Настоящее положение о конкурсе по созданию гимна Астраханской области (далее – Положение) устанавливает порядок организации и проведения конкурса по созданию гимна Астраханской области (далее – конкурс).

1.2. Целями проведения конкурса являются:

- создание государственного символа Астраханской области – гимна Астраханской области (далее – гимн);

- повышение гражданского сознания жителей Астраханской области, формирование чувства патриотизма, уважения к истории и традициям.

2. Основные условия проведения конкурса

2.1. Организатором конкурса выступает министерство культуры Астраханской области (далее – министерство).

2.2. Участниками конкурса могут быть физические и юридические лица (далее – участники конкурса).

2.3. Для участия в конкурсе участники конкурса представляют конкурсный проект и письменное согласие автора или иного обладателя исключительных прав на произведение.

Письменное согласие автора или иного обладателя исключительных прав на произведение дается:

- на безвозмездное использование результатов интеллектуальной деятельности, содержащихся в конкурсном проекте, Астраханской областью в целях проведения конкурса путем воспроизведения, распространения, публичного показа, публичного исполнения, переработки с правом предоставления результатов интеллектуальной деятельности участникам конкурса для переработки путем создания на их основе музыкально-поэтических произведений без представления отчета об использовании результатов интеллектуальной деятельности;

- в случае победы в конкурсе на безвозмездное отчуждение исключительных прав на результаты интеллектуальной деятельности, содержащиеся в конкурсном проекте, Астраханской области.

Безвозмездное отчуждение исключительных прав победителя конкурса на результаты интеллектуальной деятельности, содержащиеся в конкурсном проекте, осуществляется в соответствии с требованиями части 4 Гражданского кодекса Российской Федерации /.../».

О старте конкурса было объявлено 19 июня 2024 года, а «народное» онлайн-голосование проходило с 17 по 30 июля на Едином портале государственных услуг Российской Федерации. В нем приняли участие более 4,5 тыс. человек. Победитель набрал 1027 голосов. Результаты были обнародованы и поступили к

членам конкурсной комиссии, в состав которой вошел и Председатель Астраханского регионального отделения Союза композиторов России К.В. Гузенко.

Каждому члену конкурсной комиссии по проведению конкурса по созданию гимна Астраханской области были разосланы информационные письма, бюллетени, информационные листки с подробным изложением целей и задачи проводимого творческого соревнования. В письме за подписью министра культуры Астраханской области О.Н. Прокофьевой говорилось следующее: «В целях реализации распоряжения Губернатора Астраханской области от 19.06.2024 № 492-р «О конкурсе по созданию гимна Астраханской области» направляем Вам информационный лист для комментариев по проектам гимна Астраханской области и бюллетень для определения победителя конкурса по созданию гимна Астраханской области (далее – бюллетени). Проекты гимнов, направленные на конкурс, доступны по ссылкам:

- <https://disk.yandex.ru/d/4kVIKZSSdbchyQ> (ссылка на аудио)

- <https://disk.yandex.ru/d/CkhF4MDtygCT3g> (ссылка на тексты)

Просим Вас направить заполненные бюллетени в министерство культуры Астраханской области по адресу электронной почты: [minkult@astrobl.ru](mailto:minkult@astrobl.ru) в срок до 09.08.2024 года».

В итоге к рассмотрению приняли 33 музыкально-поэтические композиции, представленные как любителями, так и профессиональными авторами из Астраханской области и других регионов России. Кроме того, были обозначены и результаты «народного голосования». Вот они:

№	Участники конкурса	Результаты общественного голосования/ место в рейтинге
1.	Музыка Беловой Дарьи Николаевны, слова Беловой Екатерины Владимировны	135/10
2.	Музыка Гейфмана Анатолия Львовича, слова Карасева Александра Валериевича	176/6
3.	Музыка Евдокимова Сергея Владимировича, слова Лукина Павла Александровича	66/15
4.	Музыка Ефимова Ильи Викторовича, слова Аносова Антона Евгеньевича	144/8
5.	Музыка Круглова Е., слова Ерофеева В, (заявитель Морозов А.Ю.)	6/27
6.	Музыка Кудайбердиева Яхья Таймасхановича, слова Хасановой Эльвиры Даутовны, Ишмухамбетова Рамиля Валитовича	167/7
7.	Музыка Малова Станислава Николаевича, слова Свердлова Бориса Аркадьевича	138/9

8.	Музыка Малова Станислава Николаевича, слова Татаринцевой Элеоноры Владимировны	112/11
9.	Музыка Морозова Владимира Витальевича, слова Сердюка Валентина Андреевича	18/22
10.	Музыка Нешко Алексея Алексеевича, слова Щербакова Юрия Николаевича	362/4
11.	Музыка Панченко Игоря Алексеевича, слова Безрукова Дамира Шамильевича	823/2
12.	Музыка Портового Ивана Анатольевича, слова Башировой Райси Расватбековны	37/18
13.	Музыка Потеенко Юрия Анатольевича, слова Денисова Виктора Викторовича	1024/1
14.	Музыка Типакова Александра Ивановича, слова Сенчихина Михаила Викторовича	111/12
15.	Музыка Хайбулиной Юлии Борисовны, слова Тырновой Елены Андреевны	609/3
16.	Музыка и слова Стрижакова Виктора Михайловича	69/14
17.	Музыка и слова Бражник Светланы Андреевны	2/29
18.	Музыка и слова Габриелова Владислава Валентиновича	207/5
19.	Музыка и слова Декиной Александры Антоновны	7/26
20.	Музыка и слова Идрисова Рената Шамигулловича	21/21
21.	Музыка и слова Кожаяева Евгения Викторовича	4/28
22.	Музыка и слова Лоскутовой Татьяны Владимировны	12/24
23.	Музыка и слова Миляшкина Григория Григорьевича (2 вариант гимна)	29/19
24.	Музыка и слова Миляшкина Григория Григорьевича (1 вариант гимна)	1/30
25.	Музыка и слова Новинского Вениамина Юрьевича	16/23
26.	Музыка и слова Попова Игоря Витальевича	45/17
27.	Музыка и слова Смирновой Александры Александровны	81/13

28.	Музыка и слова Сухорукова Сергея Валериановича, (2 вариант гимна - Астраханская земля)	4/28
29.	Музыка и слова Сухорукова Сергея Валериановича, (1 вариант гимна - Астраханский край)	2/29
30.	Музыка и слова Суюнбаева Ролана Шакировича	11/25
31.	Музыка и слова Шкодиной Натальи Петровны	48/16
32.	Музыка и слова Шурыгиной Елены Николаевны	28/20
33.	Музыка и слова Шушуновой Светланы Николаевны	21/21

Все предложенные здесь варианты конкурсных гимнов можно послушать на сайте «Проекты гимна Астраханской области. В. Викторов. [https://vk.com/music/playlist/496464183\\_1](https://vk.com/music/playlist/496464183_1)» (дата обращения 16.09.2024):



Тайным голосованием в режиме онлайн, с учетом различных критериев и прошедшего ранее «народного голосования», жюри, которое возглавил губернатор Астраханской области Игорь Бабушкин, выбирало окончательный вариант гимна. Отметим, что в состав конкурсной комиссии вошли: председатель Союза писателей России Николай Иванов, председатель Совета Союза композиторов России Александр Чайковский, а также – деятели науки, искусства и культуры, чиновники. Каждый член жюри после ознакомления с вариантами гимна, должен был не только выставить баллы, но и написать краткий комментарий, объясняющий данную оценку.

Перед официальным оглашением результатов в министерстве культуры Астраханской области было принято решение, что часть предложенных на Конкурс произведений будет отобрана и исполнена в новых аранжировках на Гала-концерте конкурса «Славься, Астраханская земля!». Это произошло 27 августа в 18:00 на Набережной реки Волга (площадка у Центра зимних видов спорта). В концертной программе приняли участие: Астраханский духовой оркестр, Камерный хор Астраханской государственной филармонии, хор Астраханского государственного ансамбля песни и танца, Ансамбль народной песни «Жива» музыкального колледжа им. М.П. Мусоргского, кавер-группа «Колибри», солисты Дирекции по реализации культурно-массовых программ, солисты Театра оперы

и балета и другие исполнители. События были зафиксированы на фото, а любительская видеозапись размещена на российском онлайн-сервисе для хостинга и просмотра

видео Rutube:

[https://rutube.ru/video/private/3160b83af9b52f4fbe02c2874cf61403/?p=\\_PixYQToaF3ELgkO7yHzuw](https://rutube.ru/video/private/3160b83af9b52f4fbe02c2874cf61403/?p=_PixYQToaF3ELgkO7yHzuw) (дата обращения 16.09.2024):



Фонограммы большинства произведений теперь хранятся в личном архиве самих авторов песен и К.В. Гузенко, который постепенно с ними знакомит слушателей авторских программ «Культура. Национальное достояние» на Радио России-Астрахань.

Гимн Астраханской области официально был утвержден на пленарном заседании 29 августа 2024 г. регионального парламента (Дума Астраханской области). Тогда депутаты одобрили законопроект «О государственных символах Астраханской области», представленный губернатором Игорем Бабушкиным. Новый закон устанавливает официальное описание и порядок использования всех трех символов области: флага, герба и гимна, отражающих ее самобытность, государственность и культурные традиции. До этого момента закон регламентировал только флаг и герб, которые были утверждены еще в 2001 году.

Таким образом, был утвержден официальный гимн Астраханской области, который стал частью государственных символов региона. Об этом сообщили практически все региональные СМИ.

Приведем, для примера, слова припева из нового гимна:

«Астраханской земле –  
Многих, благостных лет!  
Нам историю вместе вершить.  
Часть России одной –  
Ставшей общей судьбой  
С благодарностью в сердце хранить!».

Ссылки:

- <https://rutube.ru/video/6722c2a011c6e010b1d1f9ced7c63541/> (любительская запись К.В. Гузенко):



- <https://rutube.ru/video/2dcd9adcb25bdb29293e6be3e8411f19/> (запись от Video by Астрахань Каспийская столица):



Во второй раз гимн Астраханской области прозвучал на инаугурации губернатора Игоря Бабушкина 12 сентября 2024 года в исполнении Духового оркестра, хора и солистов Астраханского театра оперы и балета. Участие в церемонии инаугурации приняли представители законодательной, исполнительной, судебной власти региона, а также члены областной избирательной комиссии, Совета Федерации, депутаты Государственной Думы РФ, политических партий, общественных объединений, главы всех муниципальных образований региона, делегации федеральных органов исполнительной власти, иностранных государств, представители духовенства, а также представители Астраханской государственной консерватории и Астраханского регионального отделения ВОО «Союз композиторов России».

Научная статья  
УДК 78.01

## **ВЗГЛЯДЫ ПЕДАГОГОВ КАФЕДРЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ НА ПРИМЕНЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛИСТА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ**

**The Views of the Instructors' from the Department of Academic Singing at the Saratov Conservatory on the Application of the Russian Folk Song in the Process of Vocal Training**

*Алла Эдуардовна Рудякова*

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

**Аннотация:** в статье рассматриваются взгляды педагогов-вокалистов Саратовской консерватории на возможность применения материала русской народной песни при обучении молодого певца. Выявляется, что педагоги кафедры всегда проявляли интерес к русской народной песне в силу ее разнообразных возможностей в воспитании голоса. Кроме того, мелодика народной музыки лежит в основе творчества основоположника русской вокальной школы М. И. Глинки, чья педагогическая система, включающая в себя понятие «концентрический метод», явилась основой воспитания выдающихся русских певцов-артистов. Наиболее яркой работой, полноценно анализирующей специфику применения русской народной песни в педагогической практике, можно назвать работу О. Н. Стрижовой «Русская

народная песня как один из источников русской школы пения». Также, до сего времени используются на кафедре обработки Н. Е. Устинова народных мелодий и созданные композитором на их основе вокализы.

**Abstract:** the article examines the views of vocal teachers of the Saratov Conservatory on the possibility of using the material of Russian folk song in the training of a young singer. It is revealed that the teachers of the department have always shown interest in Russian folk song, due to its great possibilities in voice education. Russian folk music is also the basis of the work of the founder of the Russian vocal school, M. I. Glinka, whose pedagogical system, which includes the concept of the "concentric method", was the basis for the education of outstanding Russian singer-artists. Russian Folk Song as one of the sources of the Russian school of singing can be called the most striking work, fully revealing the pedagogical possibilities of Russian folk song. O. N. Strizhova's work "Russian folk Song as one of the sources of the Russian school of singing". In addition, to this day, folk melodies are used at the department of processing by N. E. Ustinov, as well as vocalizations created by the composer on their basis.

**Ключевые слова:** русская народная песня, педагогические взгляды, кафедра академического пения Саратовской консерватории.

**Keywords:** russian folk song, pedagogical views, Department of Academic Singing at the Saratov Conservatory.

Мелодика народной песни, специфика ее лада, ритмики, послужили основой системы средств музыкальной выразительности многих русских композиторов.

Одним из первых, использующих в своем творчестве мелодику народной музыки, был основоположник русской вокальной школы М. И. Глинка, на основе опыта своей исполнительской и педагогической деятельности, создавший знаменитый «концентрический метод» обучения, а также сочинения для развития голоса, построенные на интонациях, близких к русской народной песне. Впоследствии педагогическая система М. И. Глинки была основой воспитания многих выдающихся русских певцов, среди которых – Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова и др.

Значительное количество методических трудов преподавателей кафедры академического пения Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова посвящено использованию материала русской народной песни в процессе постановки голоса. Традиция этого педагогического приема прослеживается и в исторической перспективе.

Наиболее ранние упоминания о применении народной мелодики в постановке голоса мы находим в сохранившихся архивных источниках конца XVIII – начала XIX вв. В Саратовской губернии в то время существовало 5 усадебных крепостных и один городской театр. Крупным содержателем крепостного музыкального театра в Саратовском крае являлся князь Александр Борисович Куракин. Музыкальное образование в его поместье Надеждино было поставлено широко, так как существовала потребность в певчих для церковного и светского хоров и солистах крепостного оперного театра.

Для этого в 1784 году в усадьбе образуется первая в Саратовской губернии музыкальная школа [3, с. 16]. Князь заботится о высоком исполнительском уровне певчих. Учитель музыки Лещинский упоминал в сохранившихся до нашего времени «Записках», что Куракин сам составлял упражнения для развития голоса на основе мелодий русских народных песен [3, с.16]. Высокообразованный меломан, князь Куракин понимал, что воспитывать певцов, которых набирали из числа крепостных с хорошими голосами, необходимо на знакомом и доступном мелодическом материале.

Также сохранились сведения об использовании материала народной песни при обучении начинающих певцов одним из наиболее крупных преподавателей-вокалистов начального периода работы Саратовского музыкального училища (1895) В. В. Тартаковым. Именно в его творческой и педагогической работе закладывались основные принципы постановки голоса, оформившиеся впоследствии в деятельности профессоров Саратовской консерватории.

Владимир Викторович Тартаков (брат известного певца И. В. Тартакова) получил вокальное образование у выдающегося профессора Петербургской консерватории Камилло Эверарди. В. В. Тартаков был оперным певцом (баритоном), выступал на провинциальных сценах, в 1896 году гастролировал в Саратове. Наиболее удавались ему партии Демона («Демон» А. Г. Рубинштейна), Евгения Онегина (одноименная опера П. И. Чайковского), Тонио («Паяцы» Р. Леонкавалло). К сожалению, В. В. Тартаков не оставил после себя методических работ и каких-то письменных указаний. Он, имея значительный практический багаж и фундаментальную вокально-техническую основу, учил на основе своего опыта, что было достаточно распространено в то время. По сохранившимся воспоминаниям его ученицы Е. В. Недочётовой, на первоначальном этапе постановки голоса В. В. Тартаков в основном использовал вокальную литературу русских композиторов, а также несложные обработки русских народных песен [3, с. 10]. Применение такого учебного репертуара подтверждают программы концертов музыкального училища за 1907-1913 гг. [3, с. 14].

Конечно, в начале XX в. взгляды В. В. Тартакова на методы обучения были новаторскими, так как основные признанные вокальные педагоги (в том числе и его педагог К. Эверарди) рекомендовали несколько первых лет петь только музыку старинных зарубежных авторов. Видимо, приобретенный исполнительский опыт способствовал выработке личной педагогической системы, которую впоследствии Тартаков использовал и в своей преподавательской деятельности в консерватории. Следовательно, уже до образования консерватории в методах постановки голоса наметилась определенная тенденция использовать педагогический репертуар в виде русских песен и несложных произведений русских композиторов, написанных стилистически близко к ним. Это определялось простотой исполнения для голоса – поступенным движением мелодии, знакомыми удобными мелодическими оборотами, отсутствием высоких нот, неудобных интервалов. В консерватории, образовавшейся в 1912 г., такая тенденция получила свое дальнейшее развитие в методическом обосновании, а также в классной работе со студентами.

Так значительная часть сохранившихся методических работ педагогов кафедры академического пения консерватории посвящена использованию в вокальной педагогике русского песенного репертуара. Все работы можно условно разделить на три группы:

1. Работы, исторически обоснующие применение народной музыки в воспитании певца, в том числе раскрывающие роль М. И. Глинки в формировании понятия «русская вокальная школа».

2. Теоретические работы, посвященные именно использованию материала народной песни в методах постановки голоса и воспитания вокалиста.

3. Практические работы в виде собрания вокализов, упражнений, написанных на основе мелодики русской народной песни.

К работам первой группы можно отнести:

1. Ф. Е. Гарцман – «Значение принципов композиторов доглинкинского периода в вопросах формирования вокально-технических и музыкальных навыков певцов». В работе автор последовательно раскрывает становление русской музыкальной культуры от церковного пения до образования певческих капелл, оперных театров при Дворе. Рассказывается о наиболее известных русских композиторах, их операх, основанных на русском песенном материале. Делается вывод о необходимости воспитания певца на репертуаре именно русского оперного театра.

2. В. Н. Денисова – «Органическая связь русской вокальной культуры с народно-песенными истоками». В работе дана развернутая характеристика становления русской народной песни, влияние ее на творчество русских композиторов с XVIII века, говорится о разнообразии песенных жанров: суровый, величественный, эпос, мятежные песни о борьбе за волю, скорбные причитания и плачи, жизнерадостные, плясовые; дается их музыкальная характеристика [2, с. 3]. Большое внимание уделено рассказу о значении в творчестве М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского музыкально-народных мотивов – в их операх и камерно-вокальной музыке [2, с. 10]. В заключении делаются выводы о глубинной связи между русской классической музыкой и народным музыкальным искусством, что, по мнению автора, проявляется в использовании композиторами отрывков народно-песенной речи (цитирование); в создании своих собственных сочинений по мелодическому складу близким подлинно народным; а также в использовании ярких и выразительных национально-своеобразных свойств народной песенной речи, ее интонаций, распевок, мелодических оборотов, ритмического склада [2, с. 16].

3. К. Н. Корзюкова – «Роль и значение М. И. Глинки как основоположника русской реалистической школы художественного пения – в сфере преемственности классического наследия». Педагог рассматривает все педагогические сочинения М. И. Глинки: Вокализы для сестры композитора Натальи Ивановны – «Семь этюдов для контральто» (1830); «Шесть этюдов для знаменитого баса О. И. Петрова» (1833); «Упражнения» (1835-1836), «4 экзерсиса для Александровой» (1840-1841); «Вокальную школу», написанную для Кашперовой (1856). Основной вывод автора – необходимо использовать в педагогике «концентрический» метод воспитания голоса М. И. Глинки [4, с. 10], так как он идет от материала народной песни, где tessitura строится из области «примарного» тона. К. Н. Корзюкова также фиксирует,

что посещала уроки педагогов кафедры, и многие из них используют в своей работе «концентрический метод».

4. Е. В. Милованова – «Художественные принципы Ф. И. Шаляпина в вокальном искусстве». В докладе рассказывается о творческом пути великого певца, о том, что Ф. И. Шаляпин является ярчайшим представителем русской вокальной школы, претворяющей заветы М. И. Глинки. Автор делает вывод о несомненном значении в формировании Ф. И. Шаляпина, как певца, русских народных песен, в большом количестве присутствующих в его репертуаре.

5. М. П. Томашевский – «Доклад о камерном пении и основных требованиях русского вокального искусства». В докладе автор раскрывает основные требования, предъявляемые к певцу, исполняющему камерный репертуар: народные песни, романсы. Дана характеристика реализма изображения в русской вокальной школе, безусловного соединения исполнительских и вокально-технических задач.

6. А. А. Шевелёва – «К вопросу об исполнении вокальных произведений М. И. Глинки». В докладе рассказывается о русской вокальной школе, одним из родоначальников которой был М. И. Глинка. Говорится о «народности» мелодий романсов М. И. Глинки. Отсюда делается вывод об исполнении – без искусственности, просто, стремясь полностью раскрыть содержание через слово, звук.

Работы второй группы:

1. О. Н. Стрижова – «Русская народная песня как один из источников русской школы пения». В работе русская народная песня характеризуется как основной источник русской школы пения. По мнению автора, огромное значение русская песня сыграла в творчестве Ф. И. Шаляпина, Л. И. Собинова, А. В. Неждановой. В определенной степени она сформировала исполнительский стиль этих певцов. О. Н. Стрижова приводит пример упражнений, написанных Глинкой для известного баса О. Петрова, которые созданы на интонациях народных песен [8, с. 10]. Рассказывая о появлении новых современных народных песен, автор дает рекомендацию «шире включать в учебный репертуар старинные и современные народные песни, ибо они – ключ к познанию русской классической и советской реалистической музыки» [8, с. 13]. Стрижова подчеркивает, что «русская народная песня – это именно тот художественный материал, на котором должен формироваться певец в начальный период обучения» [8, с. 14]. Поясняется, что благодаря «"натуральному" тону (наиболее естественно звучащие ноты в диапазоне певца), который является главнейшим звеном в процессе обучения голоса, "русский фольклор" является материалом, на котором голос поющего настраивается на естественный лад» [8, с. 19]. Далее автор обосновывает свой вывод об удобстве пения народных песен на начальном этапе обучения: «мелодическая линия русской песни почти всегда ведется на натуральных звуках человеческого голоса и при воспроизведении их в центральной нервной системе уже заготовлен привычный двигательный импульс (как при натуральном тоне), следовательно, активности певца со стороны голоса не требуется» [8, с. 19].

Стрижова подчеркивает, что для русской песни характерна простота и искренность, органичность связи мелодии и текста, широкая напевность. Эти качества способствуют воспитанию певца и его голоса в начале обучения. Но, также педагог

советует включать песню в репертуар зрелых певцов для дальнейшего исполнительского совершенствования.

Затем автор раскрывает возможности народной музыки в развитии основных певческих навыков. Безусловно, главное – это воспитание правильного дыхания. Необходимо тщательно подбирать песенный репертуар. О. Н. Стрижова считает, что: «Быстрые темпы упрощают дыхание, поэтому на начальном этапе надо давать веселые хороводные песни, их подвижный темп, небольшой диапазон, преобладание поступенного движения сверху вниз, соответствие одного слога одной ноте способствуют правильному, спокойному дыханию» [8, с. 21]. В дальнейшем педагог рекомендует переходить к песням, требующим «долгого» дыхания. Например, – «Уж, ты, поле мое», «Эко, сердце...». По мнению Стрижовой, только непрерывная систематическая работа по закреплению правильных навыков приводит к правильному дыханию. Также автор напоминает, что необходимо вырабатывать ясную дикцию. Лучшим педагогическим материалом в этом случае является русская народная песня, «ибо слова в ней рождаются как нечто единое целое с ее напевной интонацией» [8, с. 21]. Одним из необходимых качеств хорошего певца педагог считает наличие чистой интонации. Дается совет: «Если певец поет низко, то надо давать ему русские народные песни в мажоре, если высоко – наоборот» [8, с. 22].

Рекомендует автор русскую народную песню и для исправления различных недостатков тембра: горлового звука, носового, тремолирующего. Приводятся слова великого Ф. И. Шаляпина: «надо петь, как говорят...». Для формирования близкого звука и органичного его соединения со словом, педагог предлагает использовать быстрые хороводные песни, приближающие пение к живой человеческой речи [8, с. 23]. Безусловно, необходимо воспитывать студента настоящим исполнителем, певцом-актером, для этого также подходит русская песня. По мнению автора, она обогатит учащегося разнообразными исполнительскими «красками, тембрами, ритмами, чем так богата культура русского народа».

Автор признает опору русской вокальной школы на народную мелодическую основу, считает, что изучение русской народной песни дает возможность познать историю становления, развития русской вокальной школы, ее характерные черты». В заключение своего емкого труда О. Н. Стрижова советует собирать и записывать современные народные песни, составлять сборники вокализов на основе старинных и современных песен [8, с. 24].

Также практическому применению русской народной песни в классной работе со студентом-вокалистом посвящены и другие исследования О. Н. Стрижовой: «Вокализ как часть учебного репертуара студента-вокалиста», где автор призывает вводить в учебный репертуар высоких женских голосов вокализы, написанные в стиле мелодики русской народной песни, и «О работе по воспитанию женских высоких голосов». Здесь Стрижова делает вывод, что наличие в репертуаре высокого женского голоса русских народных песен является обязательным.

4. В. Н. Денисова – «Опыт работы с низкими мужскими голосами». В работе автор рекомендует использовать в качестве учебного материала русские народные песни для развития legato и выработки разнообразных красок в голосе.

К третьей группе относятся:

1. Вокально-технические упражнения, построенные на народных песнях. Составители: Е. В. Милованова, К. А. Корзюкова, Н. Е. Устинов.

2. Н. Е. Устинов – Вокализы, написанные им в стиле русских народных песен: Вокализ № 9 (колыбельная) для сопрано, 1964; Вокализ № 8 для низкого голоса, 1957-1958; Вокализ № 7 для высокого голоса, 1961.

3. Н. Е. Устинов – Обработки русских народных песен: «Не слышно шуму городского», 1957-1958; «Старичок» (шуточная), 1957; «Подле речки – для высокого голоса», 1955; «Из-за острова на стрежень» – для низкого голоса, 1952; «У зори-то, у зореньки» – для лирического сопрано, 1952; «Ах, ты, душечка» – для тенора, 1958; «Далёко-далёко степь за Волгу ушла» – для баритона, 1955; «Два сокола» – обработка современной песни о Ленине и Сталине; «Злы татарченки» – для меццо-сопрано, баритона (диапазон одна октава); «Ничто в полюшке не колышется» – для среднего, низкого голоса; «Подле речки» – для среднего голоса; «Среди долины ровныя» – для тенора; «Утес» – для баритона; «Эх, вы, ребята, бери дружней!» (трудовая) – для тенора.

4. Н. Е. Устинов – Обработки русских народных песен для голоса в сопровождении струнного квартета: «Во двенадцатом году»; «Ехал Ванюша».

5. Н. Е. Устинов – Обработки русских народных песен для вокального ансамбля: «Здорово, брат служивый!» – дуэт для тенора и баритона (солдатская песня); «Между двух берегов» – дуэт для тенора и баритона; «Не велят Маше за реченьку ходить» – для баритона и смешанного хора.

Рассматривая многочисленные сочинения Н. Е. Устинова можно сделать следующие выводы: представленные вокализы все написаны в стиле и мелодике русской народной песни; присутствуют вокализы для всех типов голосов, диапазон которых не выходит за рамки полутора октав, и поэтому может быть рекомендован начинающим певцам. В авторских обработках народных песен, в основном, использованы известные, популярные у исполнителей песни, но есть также и современные, например, – «Два сокола», в силу специфики времени создания, посвященные Ленину и Сталину.

Присутствуют различные по содержанию песни – лирические, плясовые, героические, любовные, исторические. По типу вокализации представлены широкие распевные, а также быстрого танцевального характера, что дает возможность применить различные педагогические приемы. Имеются обработки для всех типов голосов: сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, баса. Диапазоны всех представленных обработок народных песен не выходят за пределы удобных для каждого типа голоса. В переложениях народных песен для вокального ансамбля Н. Е. Устинов использует традиционный состав голосов – тенор с баритоном.

Представленное разнообразие народных песен говорит о значительном педагогическом интересе Устинова к этому материалу и подтверждает, что все это успешно применялось в классной работе с учениками.

Таким образом, проанализировав работы преподавателей кафедры академического пения Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова, посвященные использованию народной песни в педагогическом процессе, мы можем сделать следующие выводы.

Интерес к материалу русской народной песни, как учебному материалу, был на кафедре чрезвычайно высок. Безусловно, причиной этого было то, что русская вокальная школа (к последователям которой себя причисляли рассматриваемые педагоги) формировалась на русской национальной мелодике.

Родоначальником русской вокальной школы считается М. И. Глинка, именно на основе его педагогических воззрений был выведен термин «концентрический» метод. Применялся этот метод и на кафедре академического пения, судя по содержанию приведенных работ.

Одно из самых ярких и подробных исследований – «Русская народная песня как один из источников русской школы пения» О. С. Стрижовой – учитывает практически все вопросы, связанные с использованием материала русской народной песни в педагогической практике. Кроме того, русская народная песня явилась источником создания Н. Е. Устиновым практического нотного обучающего материала для использования в классной работе над постановкой голоса.

### Список литературы:

1. Гарцман Ф. Е. Значение принципов композиторов доглинкинского периода в вопросах формирования вокально-технических и музыкальных навыков певцов. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1959. 16 л.
2. Денисова В. Н. Органическая связь русской вокальной культуры с народно-песенными истоками. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1976. 20 л.
3. Дьяконов В. Лицедеи, певчие, музыканты. Саратов, 1991. 222 с.
4. Корзюкова К. Н. Роль и значение М.И. Глинки как основоположника русской реалистической школы художественного пения – в сфере преемственности классического наследия. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1955. 28 л.
5. Милованова Е. В. Художественные принципы Ф.И. Шаляпина в вокальном искусстве. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1960. 18 л.
6. Томашевский М. П. Доклад о камерном пении и основных требованиях русского вокального искусства. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1950. 32 л.
7. Шевелёва А.А. К вопросу об исполнении вокальных произведений М.И. Глинки. Рукопись. – Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1978. 20 л.
8. Стрижова. О. Н. Русская народная песня как один из источников русской школы пения. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1951. 36 л.
9. Стрижова О. Н. Вокализ как часть учебного репертуара студента-вокалиста. Рукопись. Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1983. – 36 л.

10. Стрижова О. Н. О работе по воспитанию женских высоких голосов. – Рукопись. – Библиотека Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 1961. 20 л.

## Сведения об авторах

---

**Глазунова (Абубакирова) Наиля Нигматовна** – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Туркменистана, заведующая аспирантурой Российского института истории искусств, профессор (Санкт-Петербург, Россия);

**Грачева Анна Рифкатовна** – ведущий методист отдела традиционной культуры ГБУК АО «Астраханский областной научно-методический центр народной культуры» (Астрахань, Россия);

**Гузенко Константин Владимирович** – заслуженный работник культуры Астраханской области, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», председатель АРО «Союз композиторов России», член Совета ВОО «Союза композиторов России», член «Союза композиторов России», член «Союза журналистов России», член Общественного Совета при Министерстве культуры и туризма Астраханской области, лауреат всероссийских и международных конкурсов и фестивалей (Астрахань, Россия);

**Дубова Александра Юрьевна** – магистрант 2 курса кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория», науч.рук. доктор искусствоведения Е.Г. Окунева (Петрозаводск, Россия);

**Карданова Бэла Баубековна** – кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов России, председатель Черкесского городского отделения общественной организации «Союз композиторов России», преподаватель Карачаево-Черкесского колледжа культуры и искусств им. А.А. Даурова (Черкесск, Россия).

**Киреева Наталья Юрьевна** – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова» (Саратов, Россия);

**Кузьмина Ольга Валентиновна** – доцент кафедры народных инструментов и оркестрового дирижирования ФГБОУ ВО «Челябинский государственный институт культуры» (Челябинск, Россия);

**Окунева Екатерина Гурьевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория» (Петрозаводск, Россия);

**Пысларь Снежана Ильинична** - доктор (PhD) искусствоведения и культурологии, композитор, Заслуженный деятель искусств, доцент департамента музыковедения, композиции и джаза Академии музыки, театра и изобразительных искусств (г. Кишинев, Республика Молдова)

**Рудякова Алла Эдуардовна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова» (Саратов, Россия);

**Соболева Елена Анатольевна** – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных и общественных дисциплин ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» (Астрахань, Россия);

**Усманова Аделия Рустямовна** – кандидат искусствоведения, проректор по науке, доцент кафедры теории и истории музыки ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» (Астрахань, Россия).

## Информация для авторов

В журнале предполагается обсуждение следующих проблем  
(направления: 5.10.1 и 5.10.3):

1. Философия и эстетика музыки
2. Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства
3. Синтез искусств в музыке
4. Музыкальный театр
5. Музыкальный фольклор
6. Композитор и фольклор
7. Музыкальное исполнительство
8. Музыкальное образование

К участию приглашаются доктора и кандидаты наук, аспиранты музыкальных ВУЗов России и зарубежья.

Статьи принимаются на электронный адрес:  
[adeliakult@gmail.com](mailto:adeliakult@gmail.com) (А.Р. Усмановой)

Статьи размещаются в базе РИНЦ, выпуски журнала будут представлены на официальном сайте Астраханской государственной консерватории.

Все статьи проходят рецензирование у членов редколлегии журнала.

Требования к оформлению статей (объем 20.000-40.000 тыс. зн.):

Times New Roman, 14 кегль, все поля – 2 см., 1 интервал, абзац 1,25, расстановка переносов не допускается, просьба не путать тире и дефисы. Сноски (не литература) – постраничные. Литература оформляется в теле статьи в квадратных скобках со ссылкой на Список цитированной литературы, оформляющийся в конце статьи в алфавитном порядке. Нотные примеры, рисунки, графики включаются в общий объем статьи и вставляются в её тело.

В теле статьи также размещается аннотация (на русском и английском языках – 100-150 слов), и ключевые слова (на русском и английском языках – 8-10).

*Образец оформления статьи:*

**В.Л. Иванов**

*Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского*

### **К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ АНГЛИЙСКИЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ СТАТЬИ**

**Аннотация:**

**Summary:**

**Ключевые слова:**

**Keywords:**

Текст статьи

...» [5, с. 24]...

### **Оформление Списка источников**

**Книга:** Иванов В.Л. К проблеме философии музыки. М.: Композитор, 2012. 239 с.

**Статья:** Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Советская музыка. 1990. № 10. С. 27-34.

**Интернет-источник:** Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Электронный ресурс: [https:// slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья](https://slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья) (полный адрес ссылки, которая представлена в верхней строке браузера) (дата обращения: 12.12.2022).

**Сведения об авторе** на русском и английском языках: ФИО полностью, учёная степень, учёное звание, должность, место работы полностью

