



edition / издание

№4

2 0 2 3

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Холодова Мария Владимировна, главный редактор, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Уфа)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)

Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)

Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)

Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)

Камедина Людмила Васильевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Чита)

Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор

(Россия, Москва)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)

Лукина Галима Ураловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия, Москва)

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)

Мостицкая Наталья Дмитриевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Москва)

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Барнаул)

Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Петрозаводск)

Смагина Елена Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Волгоград)

Строй Лилия Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Кемерово)

Чихачева Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

Дизайн журнала –
М.П. Куликова, профессор;
И.В. Матлай, доцент

Редактор – **С.В. Бакуто**, кандидат искусствоведения, доцент

Адрес редакции: 660049,
Красноярск, ул. Ленина, 22
E-mail: holodova-maria@mail.ru
Website: sgiart.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+

© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 3



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 3

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Потапцев А.В.

Кондак «Со святыми упокой» киевского роспева в британской церковной музыке XIX–XXI веков

Лескова Т.В.

Черты барокко в симфонических произведениях дальневосточного композитора Александра Новикова

Антипова Ю.В.

О новых духовных стихах в современной массовой музыке

Смирнова Н.М.

Любите ли вы Брамса: пианистическое мастерство. К 190-летию со дня рождения композитора

53/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Найко Н.М., Басс В.В., Полежаева Ю.Е., Шахов Т.В.

Итоги Всероссийской олимпиады по музыкально-теоретическим предметам «Музыкальное измерение»: методические аспекты

Москалюк М.В.

Живописец Анатолий Знак. Призвание Учителя

83/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Пудов Г.А.

Из истории сундучного производства Тюмени в постреволюционный период (артель «Сундучник»)

Кузнецова Е.Ю., Евграфова А.А.

Сельский пейзаж Симбирской губернии (Ульяновской области) в живописи и графике Д.И. Архангельского

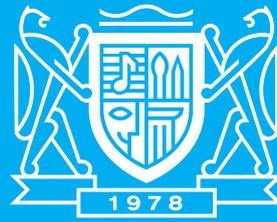
107/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Замараева Ю.С.

Портретный жанр как категория теории изобразительного искусства

Золотухина О.Ю.

Идея преображения в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

А.В. ПОТАПЦЕВ
Кондак «Со святыми упокой» киевского
роспева в британской
церковной музыке
XIX–XXI веков

35/

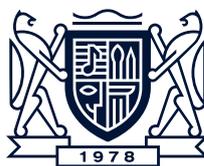
Ю.В. АНТИПОВА
О новых духовных стихах
в современной массовой
музыке

25/

Т.В. ЛЕСКОВА
Черты барокко
в симфонических
произведениях
дальневосточного
композитора
Александра Новикова

43/

Н.М. СМЕРНОВА
Любите ли вы Брамса:
пианистическое мастерство.
К 190-летию со дня
рождения композитора



УДК 783

КОНДАК «СО СВЯТЫМИ УПОКОЙ» КИЕВСКОГО РОСПЕВА В БРИТАНСКОЙ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКЕ XIX–XXI ВЕКОВ

А.В. ПОТАПЦЕВ

Детская музыкальная школа, Свирск, 665420, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются предпосылки и основные этапы трансплантации русского заупокойного кондака в церковную музыку Великобритании. Именно в этой стране, начиная с XIX века, сформировалась устойчивая традиция включения «Со святыми упокой» в погребальный и поминальный ритуалы Англиканской церкви, а также в певческие сборники, называемые Гимналами. Важным импульсом для внедрения данного песнопения в богослужебно-певческую практику Великобритании послужило особое отношение к нему королевы Виктории и подвижническая деятельность сэра Уильяма Джона Биркбека, которому суждено было стать апологетом Православия и проводником русской культуры. Эта традиция, начавшаяся в Викторианскую эпоху и благополучно просуществовавшая в течение бурного XX века, напоминает о себе и в наши дни. Исполнение заупокойного кондака во время церемоний погребения принца Филиппа и королевы Елизаветы II было преподнесено российскими СМИ как сенсация. Однако проведенное исследование показывает, что мы имеем дело не с экстраординарным событием, а с более чем столетней устойчивой практикой, нашедшей отражение и в творчестве композиторов Туманного Альбиона.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: кондак, «Со святыми упокой», британская музыка, У. Дж. Биркбек, У. Пэррат, Б. Бриттен, Дж. Тавенер.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов

KONTAKION “WITH THE SAINTS GIVE REST” OF KIEV CHANT IN BRITISH CHURCH MUSIC OF THE XIX–XXI CENTURIES

A.V. POTAPTSEV

Children’s Music School, Svirsk, 665420, Russian Federation

ABSTRACT. The article examines the prerequisites and main stages of transplantation of the Russian funeral kontakion into church music in Great Britain. It was in this country that, beginning in the 19th century, a strong tradition was formed of including “With the Saints give rest” in the funeral and memorial rituals of the Church of England, as well as in the collections of songs called Hymnals. An important impetus for the introduction of this chant into the liturgical singing practice of Great Britain was the reverent attitude of Queen Victoria towards it and the activity of Sir William John Birkbeck, who was destined to become an apologist for Orthodoxy and a conductor of Russian culture. This tradition, which began in the Victorian era and successfully existed throughout the turbulent 20th century, remains reminiscent of itself today. The performance of the funeral kontakion during the burial ceremonies of Prince Philip and Queen Elizabeth II was presented by the Russian media as a sensation. Our research shows that here we are not dealing with an extraordinary event, but with more than a century of sustainable practice, reflected in the works of composers of Foggy Albion.

KEYWORDS: Kontakion, “With the Saints give Rest”, British music, W. J. Birkbeck, Walter Parratt, B. Britten, J. Tavener.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests

Данная работа является продолжением предшествующего исследования, посвящённого особой роли песнопения «Со святыми упокой» в русской музыкальной культуре (см.: [7]). Её цель – изучение бытования заупокойного кондака за пределами нашей страны. Впервые в отечественном музыкознании в научный обиход вводится информация из дореволюционных и иностранных источников, выявляется степень близости *Russian Contakion of the Departed* из Английского Гимнала [11] версиям Придворной певческой капеллы, а главное, обосновывается его прямая производность от Панихиды в изложении С.В. Смоленского. Кроме того, в предлагаемой статье проанализированы различия в западных изданиях заупокойного кондака и обозначены проблемы, связанные с атрибуцией авторства его аранжировки.

Став весьма стабильным и значимым феноменом музыкальной жизни России, кондак «Со святыми упокой» киевского роспева смог преодолеть национальные и конфессиональные рамки и интегрироваться в музыкальную культуру Западной Европы. Не случайно в англоязычной интернет-статье это песнопение красноречиво именуется *«самым известным на западе кондаком»*¹. Разумеется, в Греции, Грузии, Сербии, Болгарии и в других странах, где проживает много православных христиан, этот шедевр византийской гимнографии тоже существовал. Он издревле исполнялся на погребальных и поминальных богослужениях в соответствии с местными церковно-певческими традициями. В таком виде заупокойный кондак и по сей день воздействует на сознание верующих. Многочисленные национальные мелодические версии-изводы «Со святыми упокой» требуют отдельного изучения и в данной статье рассматриваться не будут. Стоит, однако, упомянуть о том, что, попав под политическое или культурное влияние России, некоторые из поместных православных церквей (причём не только славянских) со временем заимствовали стандартный русский напев за-



Рисунок 1. У.Дж. Биркбек (1859–1916).

Источник: <https://politconservatism.ru/thinking/uilyam-dzhon-birkbek-anglijskij-konservator-v-poiskah-svyatoj-rusi>

упокойного кондака, который находится в центре внимания автора предлагаемой работы.

Особую роль в процессе трансплантации напева «Со святыми упокой» в контекст европейской музыки сыграла Великобритания. Как это часто бывает, у истоков важного культурного явления стояла подвижническая деятельность единственной неординарной личности. Таким проводником русского влияния выступил английский музыковед, органист, теолог, религиозный деятель и знаток православной культуры **Уильям Джон Биркбек**, прозванный в России (к его величайшему удовольствию) **Иваном Васильевичем Биркбеком** (рисунок 1).

Ввиду особой значимости фигуры Биркбека для настоящего исследования, приведём основные факты его биографии, основываясь на нескольких, преимущественно дореволюционных источниках [3; 6; 8–10].

Выдающийся английский учёный и богослов происходил из старинного дворянского рода графства Норфольк. Его предки были квакерами, но отец перешёл в англиканство ещё до рождения

¹ Kontakion. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Kontakion>



сына. Таким образом, Биркбек по факту крещения и воспитания всецело принадлежал Англиканской церкви. Он появился на свет в 1859 году в местечке Форт, близ Норвича. Образование получил в Итон-колледже, а затем в Модлин-колледже Оксфорда, знаменитым своим церковным хором, в котором пели дети благородных семейств Англии. Именно там юноша увлёкся церковно-певческим искусством. В начале 80-х годов XIX в. Биркбек переехал в Лондон. В 1884–1885 гг. он обучался в Королевском музыкальном колледже, где брал уроки у известного музыканта-органиста Уолтера Пэрратта, впоследствии ставшего его другом и соратником. В течение 1883–1888 гг. Биркбек изучал григорианский хорал и невменную нотацию, а также старинную английскую церковную музыку.

Другим его увлечением стало богословие и история религий. Молодой человек примкнул к *оксфордскому движению ритуалистов*, адепты которого желали вернуть в Англиканскую церковь утраченные в результате реформации литургические сокровища, в том числе богослужебно-певческие книги с архаическим христианским мелосом. Подобно другим представителям оксфордского движения, Биркбек остро ощущал оторванность англиканства от древней церковной традиции, истоки которой сначала пытался найти в католицизме. Однако его религиозные взгляды в корне изменила поездка в Россию в качестве полномочного представителя архиепископа Кентерберийского Эдуарда Бенсона, состоявшаяся в 1888 году. Тогда он смог присутствовать в Киеве² на торжествах, посвящённых 900-летию Крещения Руси, и с этого времени сделался ревностным апологетом Православия. Он доказывал правоту учения Восточной церкви о пресуществлении св. Даров на Литургии, о правомерности и действенности молитв за усопших, о почитании икон, желал ввести практику англиканского богослужения каждение и хранение святых Даров для причащения умирающих.

В своём родном графстве Биркбек был крупным

землевладельцем, занимал почётную должность главного судьи. Будучи материально независимым, он мог часто путешествовать, заниматься научными исследованиями и собиранием памятников старины: древнерусских икон, старопечатных и рукописных книг (в том числе с крюковой нотацией), медной пластики.

В общей сложности, Биркбек приезжал в Российскую империю около тридцати раз, побывав в различных её регионах и городах. Он посетил: Санкт-Петербург, Киев, Москву, Троице-Сергиеву Лавру, Переславль, Ростов, Владимир, Суздаль, Новгород, Псков, Ярославль, Кострому, Нижний-Новгород, Свяжск, Казань, Самару, Уфу, Челябинск, Екатеринбург, Пермь, Ригу, Вильно. Английский исследователь добрался даже до далёких северных территорий, начав с Вологды и Валаама, и достигнув Онежского озера, Архангельска и Соловков. Особенно Иван Васильевич любил приезжать в Москву на пасхальное богослужение в Успенском соборе Московского Кремля. Во время своих путешествий мистер Биркбек внимательно изучал быт и религиозные обычаи русского народа. Для этого он освоил литературный и разговорный русский язык, на котором хорошо изъяснялся. Стоит сказать, что помимо русского и других европейских языков Биркбек владел также латынью и древнегреческим.

Ивана Васильевича регулярно приглашали на государственные торжества и переговоры, он был знаком с многими выдающимися деятелями России XIX – начала XX веков: русскими императорами и их семьями, обер-прокурором Синода К.П. Победоносцевым, св. праведным Иоанном Кронштадтским и другими священнослужителями. Биркбек изучал русское богослужение не только как сторонник объединения Православной и Англиканской церквей, но ещё и как филолог и музыковед. В.А. Соколов, лично знавший Ивана Васильевича, пишет: «В музыке он был большим знатоком. Он сам играл на нескольких инструментах; обладал феноменальной музыкальной памятью, так что многие произведения, напр. Бетховена, знал во всех деталях и мог восстановить по памяти их партитуру; интересовался музыкой настолько, что специально ездил в Байрэйт, чтобы послушать оперы Вагнера, а будучи в Москве в 1890 году

² Заметим, что до этого Биркбек уже бывал в нашей стране. Во время своей первой поездки в Россию (в 1882 году) он посетил только Санкт-Петербург. Однако, построенная по образцу европейских городов, Северная столица не произвела на него особого впечатления.



Оригинал на церковно-славянском (пореформенная версия)	Английский текст У.Дж. Биркбека	Перевод английского текста на русский язык
<p>Кондак: Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная.</p>	<p>Give rest, O Christ, to thy servant with thy saints, where sorrow and pain are no more; neither sighing, but life everlasting.</p>	<p>Дай покой, о Христос, рабу твоему со святыми твоими, где больше нет печали и боли; ни воздыхания, но жизнь вечная .</p>
<p>Икос: Сам Един еси Безсмертен, сотворивый и создавый человека, земнии убо от земли создахомся, и в землю туюжде пойдем, якоже повелел еси создавый мя и рекий ми: яко земля еси и в землю отидеши, аможе вси человеци пойдем, надгробное рыдание творяще песнь: Аллилуиа.</p>	<p>Thou only art immortal, the Creator and Maker of man; and we are mortal, formed of the earth, and unto earth shall we return; for so thou didst ordain when thou createdst me, saying: 'Dust thou art and unto dust shalt thou return.' All we go down to the dust, and, weeping o'er the grave we make our song: Alleluia, alleluia, alleluia.</p>	<p>Только Ты бессмертен, Творец и создатель человека; а мы смертны, созданы из земли, и в землю мы вернёмся; ибо так Ты повелел, когда создавал меня, сказав: «Прах ты есть, и в прах ты вернёшься». Все мы нисходим в прах, и, рыдая над могилой, мы слагаем нашу песню: Аллилуйя, аллилуйя, аллилуйя.</p>

Таблица. Кондак «Со святыми упокой» в редакции У.Дж. Биркбека

пожелал ближе ознакомиться с нашим церковным пением и некоторое время занимался его изучением под руководством г. Смоленского, бывшего тогда директором синодального училища. Как музыкант, он и с эстетической точки зрения высоко ценил многие русские богослужебные напевы, в особенности напр.: нашу панихиду. Эта служба так нравилась мр. Биркбеку, что он перевёл её на английский язык и издал со своим предисловием, в котором знакомил соотечественников с православным богослужением и учением о молитве за усопших. Песнопение «Со святыми упокой» в полном его виде, т.е. и кондак, и икос «Сам Един еси безсмертный» он издал с музыкальным переложением и употребил все старание, чтобы ввести его в практику своей церкви, что и удалось ему несмотря на то, что англиканская церковь не придерживается учения и обычая молитвы за умерших» [8, с. 73].

В приведённой цитате содержится чрезвычайно важная для данного исследования информация о русском заупокойном кондаке на начальном этапе его бытования в Великобритании. Стоит обратить внимание и на сведения о занятиях мистера Биркбека русским церковным пением под руководством известного учёного-медиевиста, археографа, церковного композитора и директора московского Синодального училища С.В. Смоленского. На его

уроках Иван Васильевич, кроме всего прочего, постигал тайны древнерусской крюковой нотации, которую мог сопоставить с известной ему со студенческих лет грегорианской невменной системой. Сходство принципов организации старинного церковного мелоса и его записи как в Европе, так и в России, наверняка, стало для него дополнительным подтверждением генетической связи Русской Православной Церкви с древней христианской традицией. Поиски основ древнерусской церковности и культуры привели английского исследователя к старообрядцам, с которыми он неоднократно встречался, беседовал, слушал их пение, покупал старинные дораскольные книги, иконы.

Возвращаясь в Англию, Биркбек писал статьи, читал лекции, посвящённые православному богословию, литургическим традициям и церковному пению. Он принял участие в создании Английского Гимнала – сборника песнопений Англиканской церкви, увидевшего свет в 1906 году и переиздававшегося впоследствии несколько раз. Для Гимнала Биркбеком были созданы гармонизации григорианских мелодий, а самое главное, в него вошли упомянутые выше переложения русского кондака «Со святыми упокой» (“Give rest, O Christ”) с последующим икосом «Сам един еси безсмертный» (“Thou only art immortal”).



Пример 1. Начало кондака «Со святыми упокой».
Источник: издание «Панихида, издавна употребляемая при
Высочайшем дворе». 1834 г.

Последнюю православную Пасху в своей жизни Иван Васильевич, по обычаю, встретил в Москве, хотя путешествие из Англии в Россию в годы Первой мировой войны было чрезвычайно рискованным. В целом, поездка прошла благополучно, однако, его огорчила обстановка в любимой им стране. Империя находилась на пороге революционных бурь и своего краха. Беззаветно любящий Россию и во многом её идеализирующий, Биркбек никак не мог поверить, что русский народ способен превратиться из богоносца в бунтаря, разрушающего основы национального самосознания и религиозности [6]. Вскоре после возвращения домой, Иван Васильевич заболел воспалением лёгких, от которого скорострительно скончался 9 июня (27 мая) 1916 года в возрасте 57 лет. Во время обряда погребения, состоявшегося в день Святого Духа по православному календарю, прозвучал русский заупокойный кондак с икосом в переводе покойного. Узнав о неожиданной смерти Биркбека, многие русские друзья и знакомые написали о нём пространные и тёплые воспоминания, называя его «искренним другом России и Восточной Церкви» [8; 10].

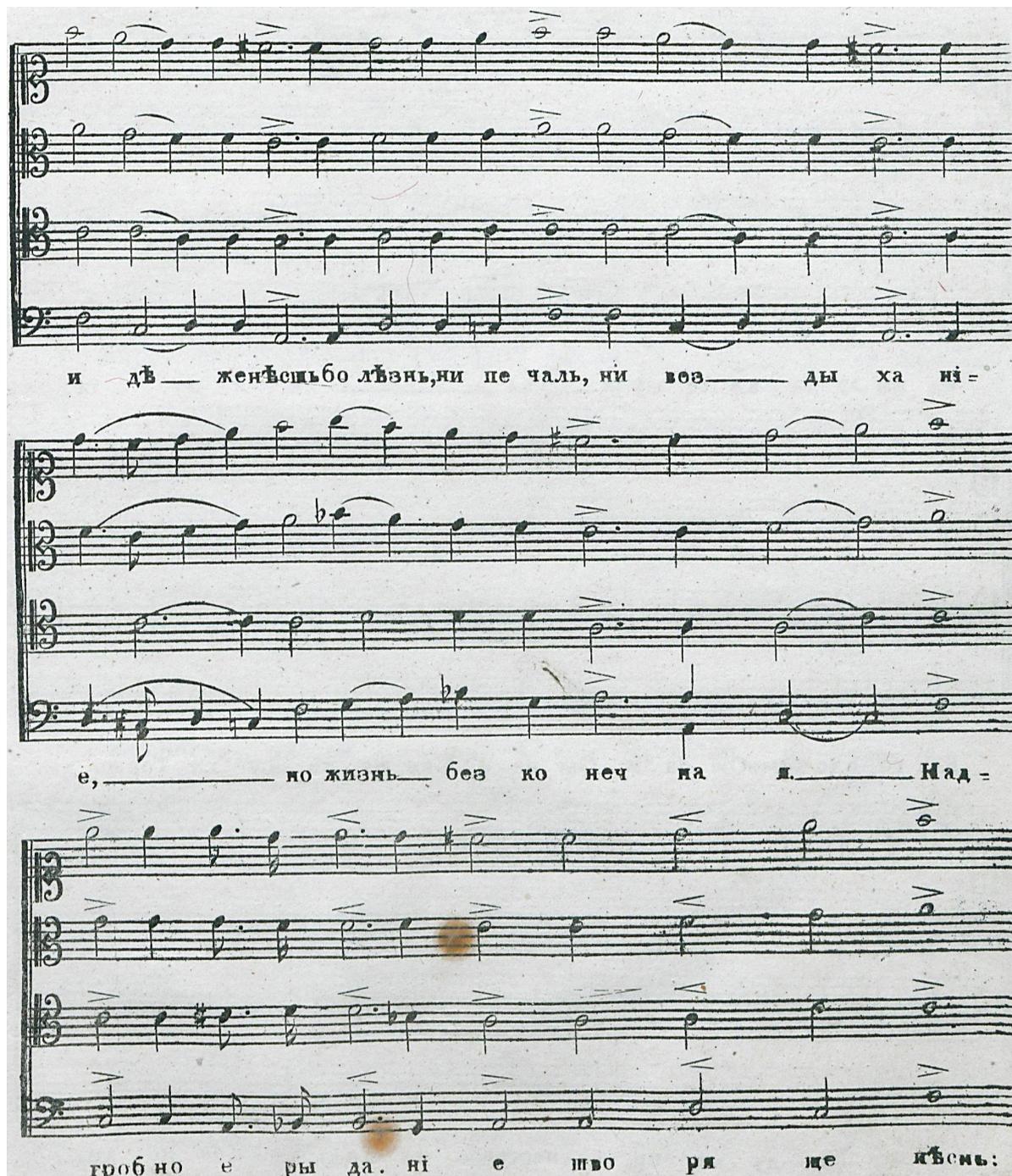
Обратимся непосредственно к рассмотрению заупокойного кондака в редакции У.Дж. Биркбека

(таблица). Для удобства сопоставим его текст с оригиналом в виде таблицы.

Сравнение демонстрирует, что английский текст, созданный Биркбеком, хотя и не дословно калькирует оригинал, но в смысловом отношении ему чрезвычайно близок. Обращает на себя внимание наличие в английской версии *троекратной Аллилуйи*, отсутствующей в церковно-славянском оригинале. На самом деле её появление напрямую обусловлено православной певческой практикой XIX века, в которой утроение Аллилуйи в конце икоса было нормой. Эта особенность нашла отражение во многих нотных изданиях, прежде всего, в сборниках Придворной певческой капеллы (пример 16)³.

В виду особой значимости традиции Придворной певческой капеллы для русской церковно-певческой практики XIX – начала XX века, представляется необходимым сравнить заупокойный кондак и икос, взятые из книг капеллы (примеры 1, 1а, 1б) с версией Биркбека, напечатанной в Английском Гимнале 1906 года (примеры 2, 2а, 2б).

³ В.В. Соколов утверждает, что в личной библиотеке Биркбека были «обиходы Львова» – певческие сборники Придворной певческой капеллы [9, с. 607].

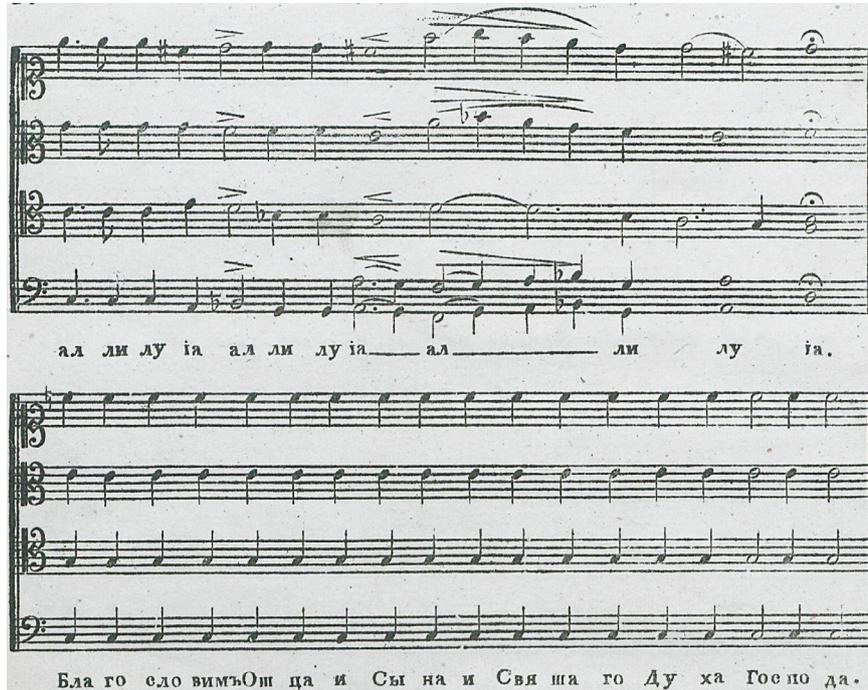


и дѣ — женѣшбо лѣзнь, ни не чаль, ни воз — ды ха ні —

е, — но жизнь — без ко неч на я. — Над —

гроб но е ры да. ні е шво ря же кѣсь:

Пример 1а. Продолжение кондака и концовка икоса.
Источник: издание «Панихида, издавна употребляемая при
Высочайшем дворе». 1834 г.



Пример 16. Заключительная Аллилуйя из концовки икоса.
Источник: издание «Панихида, издавна употребляемая при
Высочайшем дворе». 1834 г.

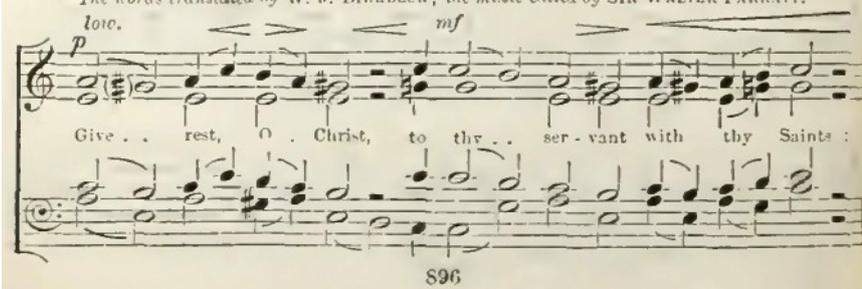
744

RUSSIAN CONTAKION OF THE DEPARTED (KIEFF MELODY)

Со святыми упокой, Христе
(Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον, Χριστέ)

The words translated by W. J. BIRKBECK; the music edited by SIR WALTER PARRATT.

low. *mf*

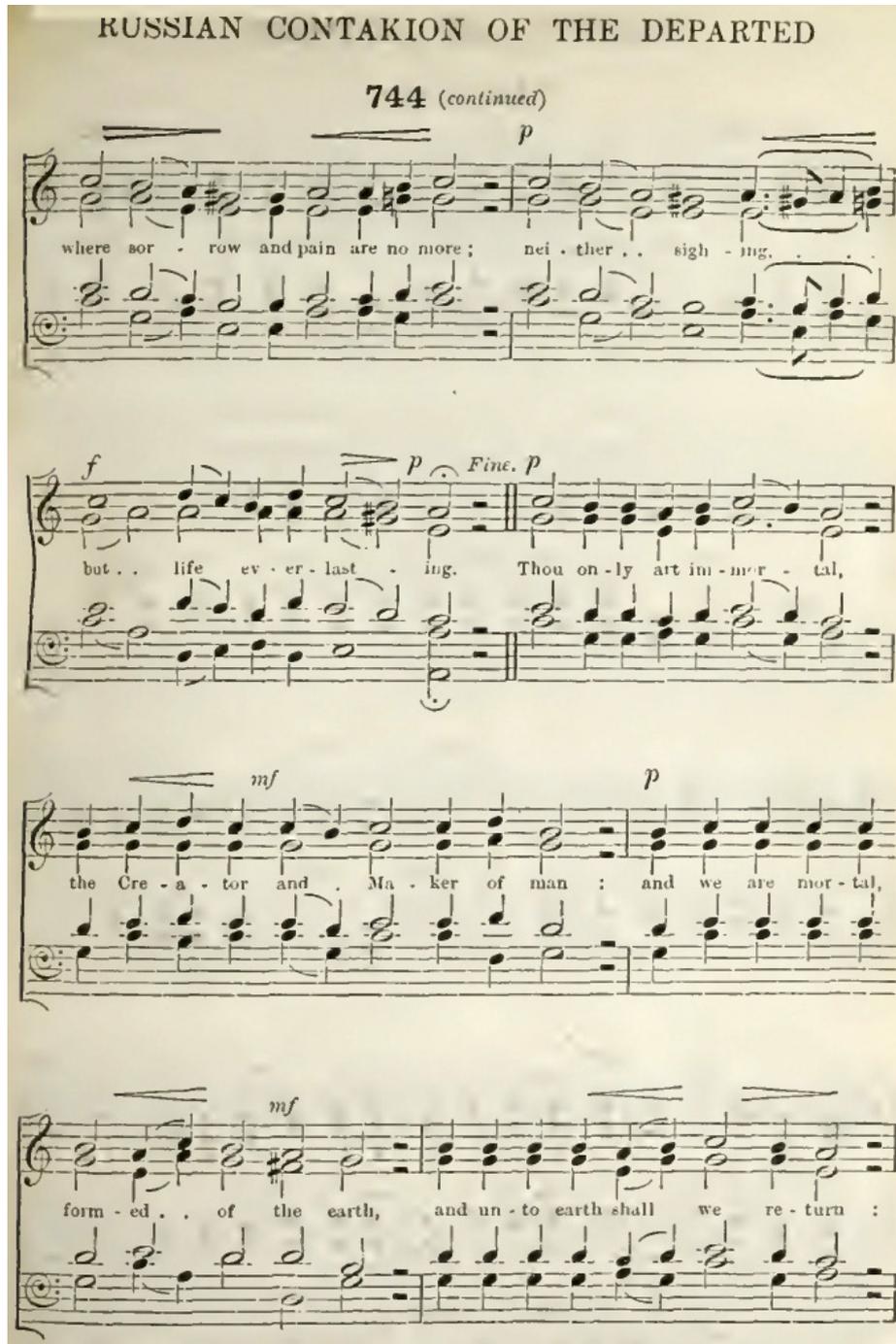


896

Пример 2. Начало Russian Contakion of the Departed У. Дж. Биркбека – У. Пэррата.
Источник: Английский Гимнал. 1906 г.

RUSSIAN CONTAKION OF THE DEPARTED

744 (continued)



where sor - row and pain are no more ; nei - ther . . sigh - ing.

but . . life ev - er - last - ing. Thou on - ly art im - mor - tal,

the Cre - a - tor and . Ma - ker of man : and we are mor - tal,

form - ed . . of the earth, and un - to earth shall we re - turn :

Пример 2а. Продолжение Russian Contakion of the Departed У. Дж. Биркбека – У. Пэррата.
Источник: Английский Гимнал. 1906 г.

744 (continued)



mf

for . . so thou didst or - dain, when thou cre - a - tedst me,

f *pp*

say - ing, Dust thou art, and un - to dust shalt thou re - tur - nu.

p *mf S'over.*

All . . we go down to the dust; and, weep - ing o'er the grave,

mf *pp* *f rit. D.C. al fine.*

we make our song : al - le - lu - ya, al - le - lu - ya, al - le - lu - ya.

[Copyright, 1902, by Novello & Co., Ltd]

This Contakion should, if possible, be sung by the Choir unaccompanied. It can be sung by men's voices only, if transposed a fifth lower.

893

Пример 26. Окончание Russian Contakion of the Departed У. Дж. Биркбека – У. Пэррата.
Источник: Английский Гимнал. 1906 г.



Сопоставление русской (примеры 1, 1а) и английской версий *кондака* (примеры 2, 2а) показывает значительную близость мелодического контура и гармонизации, чего нельзя сказать *об икосе* (примеры 1а, 1б и 2а, 2б). Изменение ритмических и звуковысотных параметров вполне естественно при смене текста песнопения. Стоит иметь в виду, что опубликованные самой Придворной певческой капеллой образцы тоже не являются абсолютно идентичными и соотносятся как варианты. И всё же, целый ряд важных деталей, наблюдаемых в нотных текстах, позволяют утверждать, что *Russian Contakion of the Departed*, хоть и имеет родство с гармонизациями капеллы, *но не является их калькой*.

Во всех известных нам изданиях Панихиды придворного напева (разных лет и десятилетий) стабильно фиксируются несколько особенностей:

- кондак и икос излагаются в тональностях ре-минор (в первых изданиях 1831 и 1834 годов) или до-минор;
- в гармонизации, выдержанной в строгой четырёхголосной хоральной фактуре, господствует широкое расположение аккордов. Заметим, однако, что реальное звучание этих песнопений в исполнении главного хора Российской империи всегда отличалось от нотной записи, благодаря особой тактике использования дублировок⁴;
- в конце первой мелостройки кондака имеется характерный ход басового голоса на б. 2 вниз (иногда с его октавным удвоением), ставший весьма узнаваемым элементом гармонизации капеллы, её «фирменным росчерком». Этот же басовый ход повторяется перед конечной мелостройкой икоса;
- нотный текст свидетельствует о том, что на заупокойных богослужениях при Высочайшем дворе икос заупокойного кондака *не пелся* и даже *не читался*⁵, поскольку сразу же за кондаком сле-

дует модулирующий аккорд⁶, подводящий к особой концовке икоса в стиле маршеобразного канта (эта концовка восходит к Синодальному Обиходу 1772 года);

- на словах «Надгробное рыдание» применяется прерванный оборот с «заостренной» ритмической фигурой;
- последняя мелостройка концовки икоса является точным или вариантным повторением каденционной строки предшествующего кондака, создавая закруглённость композиции (чего не было в образцовом Синодальном Обиходе 1772 года);
- паузы в нотном тексте встречаются редко (в качестве особого приёма);
- тактовые черты в функции разделения мелостроек не применяются.

Большинства перечисленных особенностей (за исключением хорального склада и яркого секундового хода баса, завершающего первую мелостройку кондака) нет в *Russian Contakion of the Departed* Биркбека–Пэррата, хотя многие из них устойчиво фиксируются даже в тех русских изданиях, которые репрезентируют иную певческую традицию⁷.

Изучение нотных изданий XIX века, содержащих песнопения заупокойных чинов, позволило *выявить первоисточник*, которым пользовался У.Дж. Биркбек. Речь идёт о серии нотных сбор-

на которое и ориентировалась певческая практика капеллы. Несмотря на протесты священноначалия, эта практика стала насильственно внедряться по всей Российской империи при личной поддержке императора Николая I.

⁶ В некоторых изданиях капеллы модулирующий аккорд сопровождается «вилочкой» крещендо, которая направлена непосредственно к концовке икоса.

⁷ Этот факт ярко демонстрирует тотальное влияние придворного напева на русскую церковно-певческую практику XIX – начала XX вв. См., например, сборник 1892 г. издания «Панихида и погребение по напеву Киево-Печерской Лавры» в изложении иеромонаха Парфения Девятина или вторую часть Обихода Синодального хора, изданного под редакцией А.Д. Кастальского в 1912–1918 гг., в которых, несмотря на определённые отличия, всё же сохраняются основные константы гармонизации капеллы, такие как: секундовый ход баса, модулирующий аккорд-связка, подобие концовок кондака и икоса, широкое расположение. «Панихида по напеву Киево-Печерской Лавры» в редакции Л.Д. Малашкина (1888 г.) гораздо ближе к версии Биркбека, но и здесь икос не выписан полностью, а также имеется характерное для традиции капеллы сходство конечных строк кондака и икоса.

⁴ Директор капеллы А.Ф. Львов описывал эту специфическую фактуру так: «Высокий бас поёт коренной напев вместе с сопрано и тем служит весьма полезную поддержку неопытности мальчиков и точному приёму напевов; второй сопрано поёт первым тенором, второй тенор с альтом, а низкий бас, определяющий ход гармонии, остаётся неудвоенным» (цит. по: [2, с. 256]).

⁵ Вольное обращение с церковным Уставом и большое количество сокращений было нормой придворного богослужения,



ников под названием «Главнейшие песнопения Божественной Литургии, Молебного пения, Панихиды и Всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов Ст.В. Смоленским». Сборники печатались в качестве нотного приложения к журналу «Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Синоде». Интересующий нас Второй выпуск, имеющий подзаголовок «Последования Благодарственного молебного пения и Панихиды» увидел свет в 1893 году⁸. Косвенным доказательством правильности выдвинутой гипотезы является принадлежность переложений именно *С.В. Смоленскому*, под руководством которого У.Дж. Биркбек изучал русское церковное пение. Кроме того, Панихида в изложении Смоленского появилась за несколько лет до первой публикации версии Биркбека (см. об этом далее), а значит вполне могла стать её прототипом.

Несмотря на то, что сборник «Последования Благодарственного молебного пения и Панихиды» был издан в Санкт-Петербурге, он репрезентировал московскую синодальную традицию пения Панихиды, которая хоть и возникла на базе гармонизаций капеллы, но со временем приобрела оригинальные черты. Заметим, что современная нам практика исполнения кондака «Со святыми упокой» и его икоса «Сам един еси Безмертен» является непосредственным продолжением именно этой московской традиции, сохранявшейся даже в советское время в Троице-Сергиевой лавре и приходских храмах.

Примеры 3, 3а, 3б демонстрируют очевидное сходство переложений Смоленского с *Russian Con-takion of the Departed* на уровне мелодики, ритмики, особенностей гармонизации.

Самогласный⁹ *напев кондака* из Английского Гимнала имеет то же самое количество мелострок,

изложенных в их нормативной последовательности (а, b, b1, b2 + конечная строка). Особенности формы мелодии-модели 8 гласа, задействованной *в икосе*, тоже сохранены, включая замену типовой каденции на стилистически инородный материал (а, b, с, a1, b, с, a1, b + концовка в стиле канта)¹⁰.

Не меньшее значение имеет тождество приёмов, которые, в свою очередь, отличают версии Смоленского и Биркбека-Пэррата от гармонизаций Придворной певческой капеллы¹¹:

- господствует тесное расположение;
 - икос, изложенный на основе мелодии-модели 8-го гласа киевского роспева, выписан нотами полностью;
 - отсутствует модулирующий аккорд между кондаком и икосом;
 - нет прерванного оборота с «заострённым» ритмом на словах «Надгробное рыдание»;
 - концовка икоса не совпадает с концовкой кондака и не предваряется характерным секундовым ходом баса.
 - имеются паузы и тактовые черты, отделяющие мелостроки песнопений друг от друга.
- Разница между примерами из Панихиды С.В. Смоленского и обработкой Биркбека-Пэррата заключается в следующем:
- однородный мужской состав хора заменён на смешанный;
 - изменение состава вызвало необходимость транспозиции из ре-минора в ля-минор;
 - было добавлено указание “D. C. al fine”, указывающее на необходимость повтора кондака после икоса;
 - появилась обильная и тщательно выписанная нюансировка.

Изменения, внесённые англичанами, требуют комментариев. Замена тональности именно на ля-минор, тоже может быть доказательством производности английской версии от Панихиды в изложении С.В. Смоленского. В конце *Russian*

⁸ Не следует путать упомянутый сборник С.В. Смоленского с его же «Панихидой на темы из древних роспевов для мужских голосов». В этой более поздней работе, опубликованной в 1905 году, композитор свободнее обращается с русскими традиционными роспевами (в том числе с мелодией заупокойного кондака). Здесь он преодолевает рамки простой гармонизации, усиливает авторское начало, в чём можно усмотреть воздействие «Нового направления» церковной музыки, идеологом которого он являлся.

⁹ Самогласным в православной певческой традиции именуется оригинальный напев, присущий только одному конкретному тексту.

¹⁰ В нынешней церковно-певческой практике встречается и менее дробное членение текста икоса на мелостроки (а, b, с, a1, b, с, a1 + концовка в стиле канта).

¹¹ Не решаясь полностью проигнорировать петербургскую традицию, С.В. Смоленский в качестве дополнения приводит ещё один вариант окончания икоса, более близкий изданиям капеллы.

Кондакъ.



ГО - СВА - ТЫ - МИ ОУ - ПО - КОЙ, ХРІ - СТЕ,

ДА - ША РА - БА ТВО - Е - ГЮ, И - ДА - ЗЕ

НЕСТЬ БО - ЛЕЗНА, НИ ПЕ - ЧАЛЬ, НИ ВОЗ - ДЫ - ХА -

НИ - Е, НО ЖИЗНЬ БЕЗ - КО - НЕЧ - НА - А.

Гл. II. ИКОСЪ.

ГАМЪ Е - ДИНЪ Е - СИ БЕЗ - СМЕРТ - НЫЙ,

Пример 3. Кондак «Со святыми упокой» и начало икоса.
Источник: «Главнейшие песнопения Божественной Литургии,
Молебного пения, Панихиды и Всенощного бдения, переложенные
для хора мужских голосов Ст. В. Смоленским».
Выпуск II. «Последования Благодарственного молебного пения
и Панихиды». 1893 г.



СО - ТВО - РИ - ВЫЙ И СОЗДАВЫЙ ЧЕ - ЛО - ВЪ - - КА ,

ЗЕМ - НИ - И ОУ - БО Ш ЗЕМ - ЛЯ СОЗ - ДА - ХОМ - СА

И ВЪ ЗЕМ - ЛЮ ТЮ - ЖДЕ ПОЙ - ДЕМЪ , ІА - КО - ЖЕ ПО - ВЕ -

ЛБЪЪ Е - СИ , СОЗ - ДА - ВЫЙ МЪ И РЕ - КІЙ - МИ

ІА - КШ ЗЕМ - ЛА Е - СИ И ВЪ ЗЕМ - ЛЮ Ш - І - ДЕ - ШИ ,

Пример 3а. Продолжение икоса.

Источник: «Главнейшие песнопения Божественной Литургии, Молебного пения, Панихиды и Всенощного бдения, переложенныя для хора мужских голосов Ст. В. Смоленским». Выпуск II. «Последования Благодарственного молебного пения и Панихиды». 1893 г.



Пример 36. Концовка икоса.

Источник: «Главнейшие песнопения Божественной Литургии, Молебного пения, Панихиды и Всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов Ст. В. Смоленским». Выпуск II. «Последования Благодарственного молебного пения и Панихиды». 1893 г.

Contakion of the Departed имеет характерная ремарка: «Этот кондак, если возможно, должен быть спет хором без сопровождения. Его можно исполнить и только мужскими голосами, если транспонировать на квинту ниже» (см.: пример 26 и [11, с. 898]). Согласно данному примечанию, при пении мужским составом должна быть использована *тональность ре-минор*. А ведь именно она господствует в кондаке и икосе из Панихиды С. В. Смоленского (как и в изданиях капеллы).

Появление ремарки “D. C. al fine” не является изобретением английских редакторов. Повтор кондака после икоса запрограммирован указаниями русского пореформенного Требника, наверняка известного У. Дж. Биркбеку. Однако в реальной русской богослужбной практике этот повтор часто игнорировался, что наблюдается повсеместно и в настоящее время¹².

Обилие динамических указаний – это, пожалуй,

самое серьёзное отличие от версии Смоленского, в которой нюансировка совершенно отсутствует. Дело в том, что для обиходных песнопений Русской Православной Церкви типична ровная динамика. В некоторых изданиях Придворной певческой капеллы встречаются знаки крещендо и диминуэндо, но они не достигают такого уровня тонкости и дифференцированности, как в *Russian Contakion of the Departed*. Таким образом, именно на уровне динамики наиболее ярко проявилось вмешательство англичан в музыкальный текст русских песнопений.

Завершая сравнительный анализ, хочется обратить внимание на указание *«медленно» перед концовкой икоса* в Панихиде С. В. Смоленского. Его смысл помогает понять современная певческая практика. Икос, как и большинство песнопений на основе гласовых мелодий-моделей, исполняется в относительно подвижном темпе. Данный факт известен любому опытному певчому и не требует специальных предписаний (как нет их в начале икоса и у С. В. Смоленского). Присутствие ремарки «медленно» в указанном месте позволяет утвер-

¹² Заметим, что в дореформенных русских Потребниках, такого повтора не было, как и древней форме кондака.



ждать, что икос должен звучать быстрее предшествующего кондака, а возвращение к медленному темпу предполагается только к концу икоса. В английской версии нет никаких указаний, касающихся изменения первоначального темпа. Не случайно в известных нам современных исполнениях *Contakion of the Departed* его икос поётся почти с той же скоростью, что и кондак, то есть гораздо медленнее, чем это принято в Русской Православной Церкви.

Благодаря справочной статье В.В. Соколова мы можем конкретизировать целый ряд деталей, связанных с бытованием кондака «Со святыми упокой» на территории Англии: «В 1898 году он [Биркбек – А.П.] издал свой перевод нашей панихиды. В введении к этому переводу он знакомит английских читателей, во-1-х, с общим характером заупокойного богослужения Вост. прав. церкви, во-2-х, с употреблением панихиды и сопровождающими её совершение обрядами и в-3-х, с тем учением, которое Восточ. церковь выражает в этом богослужении. С целью ближе познакомить англичан с этим богослужением, он пригласил 20 марта 1898 года нескольких англиканских священников и мирян в Русскую посольскую в Лондоне церковь, предварительно снабдив этих лиц указанным переводом. В конце книжки он присоединяет своё переложение нашего напева “Со святыми упокой”, каковое переложение сделано было им ещё ранее в 1895 году, и исполнялось в Виндзорском замке в присутствии ныне покойной королевы Виктории в день похорон Царя-Миротворца Александра III, и вошедшее, по желанию королевы и королевской фамилии в употребление в королевской церкви, а равно и в соборе св. Павла в Лондоне и др. местах» [9, с. 609–610].

По мнению В.В. Соколова, Иван Васильевич был не только *переводчиком текста*, но и *автором самого музыкального переложения* для хора без сопровождения. Это свидетельство приобретает особый вес в виду проблемы с идентификацией авторства, возникшей со времени издания Английского Гимнала и нерешённой до сих пор (см. об этом ниже). Замечательно, что в работе исследователя имеются указания на конкретные годы, отсутствующие в других источниках. Однако последнее из них вызывает вопросы. Дело в том, что император Александр III скончался 20 октября

(1 ноября) 1894 года, а создание обработки Биркбеком В.В. Соколов относит к 1895-му. Это может означать или неверное указание года (возможно, опечатку), или ошибочную информацию, касающуюся места проведения поминальной службы по русскому императору.

Сведения В.В. Соколова о знакомстве королевы Виктории с песнопением «Со святыми упокой» можно дополнить фактами из книги английского исследователя Маттиаса Рейнджа «Британские королевские и государственные похороны: музыка и церемониал со времен Елизаветы I». Так, автор указывает, что королева Великобритании была настолько поражена православным заупокойным кондаком, услышанном ею в 1894 году на заупокойной службе по императору Александру III, что сделала в своём дневнике запись: «Музыка была прекрасной и замечательный русский гимн, всегда исполняемый на похоронах в Греческой Церкви, был спет без аккомпанемента и произвёл впечатление» (цит. по: [12, с. 272]). К сожалению, М. Рейндж не упоминает место, *где именно* проходила поминальная служба по русскому императору. Если речь идёт о панихиде в храме Русского посольства в Лондоне, существовавшем там ещё с XVIII века, то королева Виктория слышала кондак *на церковно-славянском языке*, так или иначе восходящий к традиции Придворной певческой капеллы. Если же она присутствовала на поминальном богослужении в часовне Виндзорского замка, как об этом сказано в статье В.В. Соколова [8, с. 610], то там, несомненно, должен был звучать *Russian Contakion of the Departed* Биркбека–Пэррата.

Вероятно, с одобрения королевы английская версия кондака начинает регулярно исполняться на частных заупокойных службах в Лондоне и провинциальных храмах Великобритании. А в 1896 году *Russian Contakion of the Departed*, как отмечает английский исследователь, даже был спет во время похорон принца Генриха Баттенбергского, на которых тоже присутствовала королева [12, с. 271]. Тем не менее, на официальной церемонии погребения самой королевы Виктории в Виндзорском замке (1901 г.), заупокойный кондак так и *не прозвучал*. Во время планирования похорон, принцессы настоятельно попросили включить «Со святыми упокой» в церемонию отпевания, поскольку им было хоро-



шо известно, что это песнопение высоко ценила их мать. К сожалению, предложение принцесс было отвергнуто архиепископом Рэндаллом Дэвидсоном. Дело в том, что православный текст, переведённый Биркбеком на английский язык, по его мнению, не соответствовал учению англиканской церкви о молитве за умерших. Тот факт, что *Russian Contakion of the Departed* уже неоднократно пелся во время англиканских заупокойных служб, архиепископ объяснил их частным характером. Он лично ходил на аудиенции к королю и убеждал его в недопустимости исполнения православного песнопения на столь важном для Великобритании и всего мира мероприятии. В итоге король Эдуард VII встал на его сторону, а принцессам пришлось уступить (см. об этом: [12, с. 271–272]).

Несмотря на интриги и противодействие архиепископа Кентерберийского, заупокойный кондак всё-таки был исполнен в память о почившей королеве Виктории, но не в капелле Виндзорского замка, где проходила церемония прощания, а в лондонском соборе святого Павла на особой поминальной службе [там же, с. 275]. Более того, в 1906 году он был включён в издание Английского Гимнала, под редакцией священника-писателя Перси Дирмера и композитора Ральфа Воана Вильямса. Биркбек, как говорилось, тоже входил в редколлекцию, и наряду с другими специалистами участвовал в создании вступительной статьи и подготовке материала. Раздел введения, посвящённый мелодиям григорианского хора, за правильное изложение и гармонизацию которых Иван Васильевич был ответственным, подписан только его фамилией. Упомянут Биркбек и в содержании сборника как один из авторов текстов.

В Гимнале *Russian Contakion of the Departed* (Kieff melody) находится не в подборке заупокойных песнопений, как можно было бы ожидать, а в конце тематического блока «Интроиты и Антемы» (примеры 2, 2а, 2б). Песнопение напечатано под № 744 перед Приложением. Такая дислокация подчёркивала его «инородность», необычность для английской церковно-певческой традиции. Чуть ниже заголовка данного песнопения были напечатаны ещё и инципиты на церковно-славянском и греческом языках (пример 2).

Почти сразу же после публикации данный пев-

ческий сборник был на некоторое время запрещён всё тем же архиепископом Р. Дэвидсоном. Однако *Russian Contakion of the Departed* так и не исчез из Английского Гимнала, продолжая печататься в его последующих исправленных и дополненных версиях, вплоть до настоящего времени. Благодаря своей растущей популярности песнопение стало включаться в *сборники гимнов иных протестантских деноминаций*, в том числе существующих за пределами Великобритании (например, в США¹³).

Сравнение репринтов Английского Гимнала с оригинальным изданием 1906 года позволяет заметить некоторые отличия в изложении заупокойного кондака:

- наряду с тональностью ля-минор может встречаться соль-минор;
- в некоторых образцах отсутствует характерный секундовый ход баса;
- фамилии переводчика и (или) аранжировщика могут быть не указаны;
- название нередко изменено на “Contakion of the Dead”;
- старинная форма обращения к Богу “Thou” может заменяться на “You”.

Изучение Английского Гимнала 1906 года позволяет выявить серьёзное фактологическое противоречие, которое нам не удалось разрешить. Оно касается авторства аранжировки. В русских источниках её создателем считается сам Биркбек (см. об этом: [9, с. 609–610; 3, с. 224]). В Английском же Гимнале и многих его репринтах автором музыкальной редакции (или аранжировщиком) назван Уолтер Пэррат – органист часовни Виндзорского замка, учитель и друг Ивана Васильевича. Сам же Биркбек именуется *только переводчиком*. На наш взгляд, такая ситуация весьма парадок-

¹³ Вероятно, не без воздействия *Contakion of the Departed* и русского кондака в США возник собственный (несколько курьёзный) его вариант. Американский гимнолог Карл П. Думладский в 1981 году создал поэтический парафраз: «Христос победоносный, подай рабам твоим покой» (“Christ the victorious, give to your servants rest”). Этот текст, согласно его замыслу, должен исполняться на музыку гимна Российской империи «Боже царя храни», созданного А.Ф. Львовым в 1833 году. Именно в таком виде он тиражируется в американских певческих сборниках (см.: https://hymnary.org/text/christ_the_victorious_give_to_your_serva).



сальна, ведь совершенно очевидно, что Биркбек сам был грамотным музыкантом и гораздо лучше своего учителя знал русскую церковно-певческую традицию. По сведениям из статьи В.В. Соколова, цитированной ранее, обработка *была создана им самостоятельно до издания Английского Гимнала*. Здесь возможны несколько вариантов объяснения:

- сведения из русских источников ошибочны и автором хорового переложения изначально был У.Пэррат;
- в Английском Гимнале 1906 года была опубликована совершенно иная обработка, нежели в Панихиде, изданной Биркбеком в 1898 году;
- мы имеем дело с совместным трудом учителя и ученика: Пэррат мог внести определённые коррективы в обработку Биркбека, а последний счёл нужным не упоминать своего авторства.

Мы склоняемся к последнему варианту. В какой-то мере его подтверждением служат слова самого Биркбека, завершающие его вступительную статью о григорианских мелодиях. В ней он выражает благодарность «сэру Уолтеру Пэррату за постоянную помощь и советы на протяжении всего предприятия» [11, с. XXXIV]. Не исключено, что Иван Васильевич не стал афишировать своей причастности к аранжировке не только из-за уважения к своему учителю, но и потому, что для внедрения православного песнопения в Английский Гимнал ему был необходим авторитет известного в Англии педагога и органиста придворной часовни св. Георгия. Прояснить эту запутанную ситуацию, вероятно, могло бы упомянутое издание Панихиды в переводе Биркбека с нотным приложением заупокойного кондака, но оно для нас пока недоступно.

Следует сказать, что вопрос авторства в данном случае не столь принципиален, ведь в основе обработки Биркбека–Пэррата лежат русские обиходные мелодии в изложении С.В. Смоленского, а внесённые англичанами изменения (см. о них выше) не столь принципиальны.

Традиция исполнять *Contakion of the Departed* во время поминальных и погребальных служб в Соединённом Королевстве не прекращалась на протяжении XX столетия. Как уже было сказано, в 1916 году он прозвучал во время похорон самого У.Дж. Биркбека [8, с. 87]. В 1925 году кондак был спет во время погребения королевы Александры

в Вестминстерском аббатстве [12, с. 279]. Он же исполнялся на церемонии прощания с Уинстоном Черчиллем в 1965 году [там же, с. 297]. Таким образом, дело «искреннего друга России и Восточной Церкви» продолжило жить вопреки всем препятствиям и запретам.

В 1986 году английский композитор **Джон Тавенер** (1944–2013)¹⁴, написал Панихиду¹⁵ (“Panikchida – Orthodox Offise for the Dead”) для хора без сопровождения [1, с. 557]. В этом сочинении, предназначенном для богослужения, автор обратился к православным текстам и напевам русского церковного Обихода, в том числе к интересующим нас мелодиям заупокойного кондака и икоса¹⁶. Дж.Тавенер проигнорировал перевод Биркбека¹⁷ и взял за основу английские тексты из богослужебных книг Русской Православной Церкви за границей. Его гармонизация нарочито статична и медитативна, в ней задействован только необходимый минимум музыкальных средств (например, выдержанные

¹⁴ Принадлежавший по происхождению пресвитерианству – одному из направлений протестантизма, пройдя через увлечение католицизмом и разочарование, в возрасте 33 лет Дж.Тавенер принял православие в Русской православной церкви, в кафедральном соборе Успения Божией Матери и всех Святых – приходе Московского патриархата в Лондоне. Период творчества композитора с конца 70-х до конца 90-х гг. XX века был связан преимущественно с обращением к православным традициям, древнерусской, русской, греческой, византийской культурам [5, с. 123]. К началу XXI века Дж.Тавенер увлёкся исламом, буддизмом и индуизмом, которые пытался «примирить» с христианством. Таким образом, отойдя от православия, он примкнул к популярному религиозному экуменическому движению «Нью Эйдж», что нашло отражение в его произведениях последних лет.

¹⁵ Автор статьи выражает сердечную признательность своему педагогу – красноярскому композитору В.В. Пономарёву за ценную информацию о существовании данного произведения.

¹⁶ Ещё раньше (в 1982 году) появилось произведение для смешанного хора без сопровождения под названием “Funeral Ikos”, где Дж.Тавенер воспользовался малоизвестными текстами полного заупокойного кондака из чина погребения священников. Перевод этих шести заупокойных икосов с греческого языка на английский осуществила Елизабет Хэпгуд (см. примечание в партитуре).

¹⁷ В 2020 году английский аранжировщик и композитор Мэтью Джеффери на своём YouTube-канале опубликовал партитуру авторского сочинения “Give rest, o Christe”. В нём нет церковных мелодий, но текст принадлежит У.Дж. Биркбеку и взят из Английского Гимнала.

гармонические педали-исоны и повторяющиеся аккорды¹⁸). Некоторые приёмы свидетельствуют о влиянии стиля Г. В. Свиридова. Архаичность звучанию придаёт естественный вид лада, присущий монодическому оригиналу из Синодального Обихода 1772 года. Таким образом, Дж. Тавенер целенаправленно дистанцируется от многолетнего мощного влияния традиции Придворной певческой капеллы и Английского Гимнала, опираясь непосредственно на русский одноголосный первоисточник.

В настоящее время кондак «Со святыми упокой» киевского роспева с последующим икосом уже *дважды* звучал на погребальных церемониях английского двора. В русских СМИ этот факт был подан почти как сенсация, хотя изучение истории вопроса отчётливо демонстрирует, что мы имеем дело с давней английской традицией, существующей с конца XIX столетия. Так, первый в XXI веке прецедент официального использования русского заупокойного кондака в королевском погребальном ритуале Великобритании был связан *с отпеванием принца Филиппа, герцога Эдинбургского*, которое состоялось в часовне святого Георгия Виндзорского замка 17 апреля 2021 года.

Согласно пресс-релизу, опубликованному Букингемским дворцом, принц Филипп лично выбирал песнопения, которые должны прозвучать на его погребении. Среди них был назван и «русский заупокойный кондак Киевского роспева» в обработке У. Пэррата¹⁹. Как известно, принц Филипп происходил из православной греческой королевской семьи, но перед женитьбой на будущей королеве Елизавете II перешёл в англиканство. Его мать – принцесса Алиса приходилась родной племянницей последней русской императрице Александре и её сестре великой княгине Елизавете²⁰. Примечательно, что песнопение «Со святыми упокой» звучало в самом конце заупокойной службы, перед помещением тела принца в склеп. Таким образом, православный кон-



Рисунок 2. Композитор Джон Тавенер.

Источник: <http://intoclassics.net/news/2011-01-21-21005>

дак стал музыкальным итогом церемонии прощания.

В следующий раз заупокойный кондак был спет в Англии 19 сентября 2022 года на погребении *королевы Елизаветы II*. Его исполнили вторым номером, вслед за псалмом восхождения «Возвожу очи мои к горам, откуда придёт помощь моя». Включение православного песнопения в церемонию прощания с английской королевой следует расценивать не только как дань уважения её покойному мужу, на погребении которого оно исполнялось ранее, но и как продолжение давней традиции, берущей начало со времени правления королевы Виктории²¹.

Подведём итоги. Нам удалось достаточно подробно проследить основные этапы бытования кондака «Со святыми упокой» на территории Великобритании вплоть до настоящего времени. Если в самом начале интеграция русского заупокойного напева в европейскую культуру была связана с энтузиазмом неординарной личности – У. Дж. Биркбека, то со временем исполнение “Give rest, o Christ” становится всё более распространённым. По этой

¹⁸ В связи с отсутствием в свободном доступе нот этого сочинения, наблюдения были сделаны на слух по аудиозаписи.

¹⁹ И вновь сталкиваемся с проблемой авторства аранжировки, о чём говорилось ранее.

²⁰ Именно с православными корнями принца и его родством с семьёй последнего русского императора наши современные СМИ связывают исполнение кондака киевского роспева на погребальной церемонии.

²¹ С видеозаписями исполнения Russian Contakion of the Departed на двух упомянутых траурных церемониях английского двора можно познакомиться по ссылкам:

https://www.youtube.com/watch?v=mg_28ni954w
<https://www.youtube.com/watch?v=6PswgH-YbeU>



причине русское песнопение начинает регулярно публиковаться в Гимналах Англии, а позже и других зарубежных стран. В результате оно приобрело статус *«самого известного на западе кондака»* и русского символа смерти.

Стоит обозначить принципиальную разницу между историей бытования «Со святыми упокой» в России и Европе. В культуре Англии русский кондак был и, преимущественно, остаётся *периферийной частью погребального и поминального ритуала*. Причина, скорее всего, заключается в том, что Russian Contakion of the Departed за свою более чем столетнюю историю в Соединённом Королевстве воспринимается как *привычный, но всё же экзотический элемент*. Чтобы сделать его «своим» нужно по-настоящему полюбить Россию, неоднократно бывать в ней и научиться понимать её «культурный код» посредством длительного и тесного общения с представителями русского народа. Этими качествами обладали У.Дж. Биркбек и, отчасти, Дж.Тавенер.

Тем не менее существует одно исключение из озвученного выше «норматива». В 1971 году крупнейший представитель английской музыки XX века и глубокий почитатель русской компози-

торской школы Б.Бриттен совершил прорыв, сопоставимый с тем, что ранее сделал в этой области М.И. Глинка (см.: [7, с. 16]). Он внедрил мелодии заупокойного кондака и икоса, заимствованные из Английского Гимнала, в ткань *светского произведения* и, тем самым, придал им статус самостоятельных музыкальных символов. Этот опыт, блестяще осуществлённый английским мастером в **Третьей сюите для виолончели соло**²², пока что остаётся единственным в своём роде. Приведённый факт подчёркивает особое значение данного сочинения, и одновременно позволяет констатировать, что традиция светских музыкальных отсылок к заупокойному кондаку (подобная русской) в Великобритании находится в зачаточном состоянии.

²² Особое значение Третьей виолончельной сюиты – удивительного пересечения британской и русской музыкальной культуры (как светской, так и церковной) – делает её привлекательным объектом для исследователя, тем более что, на русском языке об этом произведении написано крайне мало.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акоюн Л.О. Тавенер, сэръ Джон // Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 555–558.
- 2/ Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том II. История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. 530 с.
- 3/ Зверева С.Г. Соловьева Т.С. Биркбек // Православная энциклопедия. Т. 5. ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2002. С. 224–225.
- 4/ Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014.
- 5/ Миклухо Е.О. Современный английский композитор Джон Тавенер о музыке Возрождения и Барокко // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 122–127.
- 6/ Полунов А.Ю. Уильям Джон Биркбек: английский консерватор в поисках «святой Руси» // Русская истина: сайт консервативной политической мысли. 29.08.2016. URL: <https://politconservatism.ru/thinking/uilyam-dzhon-birkbek-anglijskij-konservator-v-poiskah-svyatoj-rusi> (дата обращения 17.11.2023).
- 7/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» как феномен русской музыкальной культуры XIX–XXI веков: опыт исследования // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 3. С. 14–33.
- 8/ Соколов В.А. Искренний друг Православной Церкви и России: (Памяти В.Д. Биркбека) // Богословский вестник. 1916. Т. 2. № 9. С. 59–87 (2-я пагин.).
- 9/ Соколов В.В. Биркбек Вас. Иван. // Православная богословская энциклопедия или Богословский энциклопедический словарь. Петроград, 1901. Т. 2. С. 602–611.
- 10/ Фаминский К.Н. Дорогой памяти друга России и Восточной церкви И.В. Биркбека (+27 мая–9 июня 1916 г.) // Христианское чтение. 1917. № 1–2. С. 112–120.
- 11/ English Hymnal with tunes. 1906. London. 968 p.
- 12/ Range Matthias. British Royal and State Funerals: Music and Ceremonial since Elizabeth I. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 2016. 408 p.

REFERENCES

- 1/ Akopyan, L.O. (2010), "Tavener, ser Dzhon", *Muzyka XX veka. Enciklopedicheskij slovar'* [20th century music. Encyclopedic Dictionary], Praktika, Moscow, pp. 555–558. (In Russ.)
- 2/ Gardner, I.A. (2002), *Bogosluzhebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi. T. II. Istoriya* [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. V. II. History], Pravoslavnyj Svjato-Tihonovskij Bogoslovskij institut, Moscow, 530 p. (In Russ.)

- 3/ Zvereva, S.G. Solov'eva, T.S. (2002), "Birkbek", *Pravoslavnaya enciklopediya. T. 5* [Orthodox Encyclopedia. V. 5.], CNC "Pravoslavnaya enciklopediya", pp. 224–225. (In Russ.)
- 4/ Lobzakova, E.E. (2020), "Old Russian chant and modern composer's work: typology of conjugations", *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship* No. 1, pp. 7–14. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.007-014. (In Russ.)
- 5/ Miklukho, E.O. (2018), "The modern English composer John Tavener about the music of the Renaissance and Baroque", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Vestnik of Music Science], No. 1(19), pp. 122–127. (In Russ.)
- 6/ Polunov, A.Yu. (2016), "Uilyam Dzhon Birkbek: anglijskij konservator v poiskah svyatoj Rusi", *Russkaya istina: sayt konservativnoj politicheskoy mysli* [Russian truth: the site of conservative political thought], Available at: <https://politconservatism.ru/thinking/uilyam-dzhon-birkbek-anglijskij-konservator-v-poiskah-svyatoj-rusi> (Accessed 17 November 2023). (In Russ.)
- 7/ Potapcev, A.V. (2023), "Kontakion "With the Saints give rest" as a phenomenon of Russian musical culture of the 19th–21st centuries: research experience", *ARTE*, No. 3, pp. 14–33. (In Russ.)
- 8/ Sokolov, V.A. (1916), "Sincere friend of the Orthodox Church and Russia: (In memory of V.D. Birkbek)", *Bogoslovskij vestnik* [Theological vestnik], V. 2, No. 9, pp. 59–87 (2-ya pagin.). (In Russ.)
- 9/ Sokolov, V.V. (1901), "Birkbek Vas. Ivan." [Birkbek Vas. Ivan.], *Pravoslavnaya bogoslovskaya enciklopediya ili Bogoslovskij enciklopedicheskij slovar'* [Orthodox Theological Encyclopedia or Theological Encyclopedic Dictionary], V. 2, Petrograd, pp. 602–611. (In Russ.)
- 10/ Faminskij, K.N. (1917), "Dear memory of a friend of Russia and the Eastern Church I.V. Birkbek (+ May 27–June 9, 1916)", *Hristianskoe chtenie* [Christian reading], No. 1–2, pp. 112–120. (In Russ.)
- 11/ English Hymnal with tunes (1906), London, 968 p. (In Eng.)
- 12/ Range, Matthias (2016), *British Royal and State Funerals: Music and Ceremonial since Elizabeth I*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 408 p. (In Eng.)

Сведения об авторе

Потапцев Анатолий Викторович, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Детская музыкальная школа, Свирск
E-mail: anatoly1307@mail.ru

Author information

Anatoly V. Potapcev, Teacher of musical theoretical disciplines, Children's Music School, Svirsk
E-mail: anatoly1307@mail.ru



УДК 78

ЧЕРТЫ БАРОККО В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА НОВИКОВА

Т.В. ЛЕСКОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191086, Санкт-Петербург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Творчество дальневосточного композитора А.В. Новикова отразило тенденцию небарокко. Целью настоящей работы является исследование жанровых, интонационно-стилевых, композиционных черт его симфонических произведений: Концерта “Viva la academia” и Кончертино «Послесловие». В задачи входит наблюдение за ассимиляцией барочной традиции, преобразованиями интонационных, жанровых и композиционных прототипов. Выявлены особенности преломления музыкальной риторики, жанрового и структурного синтеза. Сравнение показало, что сжатию барочного концертного цикла до одночастности сопутствовало включение новых принципов формообразования. Очертания инвенции и концертной формы индивидуализированы посредством черт крещендирующей и сонатной форм, соответственно. В Концерте это приводит к структурной модификации. В ярком сопоставлении аффектов Кончертино просматривается логика слитной сюиты и французской увертюры, что ближе принципу композиционной деконструкции. «Отсвет» стиля старинной музыки ощущается во введении модальных закономерностей в тональный и полифонический контекст, который усложнен в переосмыслении художника XX в., а также в приёмах концертирования. Авторская интерпретация барочной стилистики напоминает о реконструкции (Концерт) и деконструкции (Кончертино) семантики ушедшей эпохи, обогащённой аллюзиями монументального генделевского и романтического стиля. Функции старинных моделей, интересовавших композитора как средство получения новых тенденций смыслообразования, как выражение культа новаторства барокко и современности, в преподнесении А. Новикова расширены и направлены на цели художественной коммуникации высокого искусства со слушателем.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: барокко, небарокко, музыкальная риторика, старинная концертная форма, concerto grosso, дальневосточные композиторы России, А.В. Новиков.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FEATURES OF BAROQUE IN THE SYMPHONIC WORKS OF THE FAR EASTERN COMPOSER ALEXANDER NOVIKOV

T.V. LESKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 191086, Saint Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The work of the Far Eastern composer A.V. Novikov reflected the change of neo-baroque. The purpose of this work is to study the genre, intonation-style, compositional features of his symphonic manifestations: the Concert “Viva la academia” and Concertino’s “Afterword”. The task of observation includes the assimilation of the Baroque tradition, the transformation of intonation, genre and compositional prototypes. The features of the refraction of musical rhetoric, genre and structural synthesis are revealed. The comparison showed that the expansion of the Baroque concert cycle to a single movement was accompanied by the inclusion of new forms. The outlines of the invention and concerto forms are individualized through the features of the crescendo and sonata forms, respectively. In the Concerto this leads to structural modification. In the vivid juxtaposition of Concertino’s affects, the logic of a fused suite and a French overture is visible, which is closer to the principle of compositional deconstruction. The reflection of the style of early music is felt in the introduction of modal patterns into the tonal and polyphonic context, which is complicated in the rethinking of the artist of the 20th century, as well as in concert techniques. The author’s interpretation of Baroque style recalls the reconstruction (Concerto) and deconstruction (Concertino) of the semantics of a bygone era, enriched with allusions to the monumental Handelian and Romantic style. The functions of ancient models, which interested the composer as a means of obtaining new trends in meaning formation, as an expression of the cult of innovation of the Baroque and modernity, in the presentation of A. Novikov are expanded and aimed at the goals of artistic communication of high art with the listener.

KEYWORDS: baroque, neo-baroque, musical rhetoric, ancient concert form, concerto grosso, Far Eastern composers of Russia, A.V. Novikov.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



В последней трети XX века интерес композиторов России к концептуальным и музыкально-стилевым моделям прошлого стал своего рода реакцией на языковую новизну 1960-х годов. Обращение к намеренно знакомому явилось основой рефлексивных стилей (В.В. Медушевский) неоклассицизма, необарокко, неоромантизма, отчасти неофольклоризма, взаимодействующих с постмодернистской тенденцией в искусстве.

Музыкальная эстетика барокко, с её противоречивостью, образно-драматургической антиномичностью, многополярностью и рассредоточением стиливых тяготений была ориентирована на «отказ от классически выверенных форм и жанров». Самой действительностью от искусства VII – первой половины XVIII веков требовались пассионарность и экспрессивность, напряженный драматизм, отражение аффектов, патетика, «диффузность, смешанность, условность, символизм» [9, с. 7].

Воздействие базовой культуры на производную было разнообразным. Барочные принципы музыкального мышления согласовывались с поливалентностью постмодернизма, «неклассической трактовкой» широко представленных в нём традиций. Основу взаимодействия двух музыкально-исторических эпох составили такие аналогии, как расширение информационных границ познания в искусстве, «взрыв» новых стилей и технологий в музыке, художественная многослойность, неоднозначность, гибридизация жанровой и музыкально-языковой палитры, относящейся к большому стилевому спектру. Принципы диалога (иногда полилога) и игры воплотились в полистилистичности целого и приёме концертирования – контрастных сопоставлениях различных по плотности звуковых масс, различий между солирующей группой (concertino) и всем оркестром. В необарочных опусах XX века данный потенциал значительно обогатился и расширился [9, с. 7–9].

Музыкальный стиль барокко связан с риторикой, что в произведениях современных авторов проявляется в заимствовании общих или отдельных композиционных принципов, в использовании конкретных

интонационных оборотов с устоявшейся семантикой. В вокальной музыке прошлого они усиливали значение текста, в инструментальной – позволяли расшифровать содержание. Такое переосмысление уже известного, «соприкосновение ... “старого” и “нового” текстов сообщает произведению дополнительную информацию, которая поднимает на порядок выше информационный объём всего сочинения» [5, с. 123].

Актуализация барочной эстетики характеризует и исследуемую здесь симфоническую сферу творчества. В условиях вариативности драматургии и форм, снижения приоритетных позиций симфонии-драмы в музыке отечественных композиторов произошла активизация камерных, концертных видов симфонизма (М.Г. Арановский). Сопутствовали этому и социокультурные факторы. Из их множества приведем, к примеру, тот, что с 1970-х годов «наблюдалось интенсивное рождение камерных оркестров. <...> Их деятельность способствовала пропаганде и рождению оркестровых сочинений для малого состава» [3, с. 35]. Порождённая этим разнонаправленность исканий в начале 1980-х годов отличалась доминированием неотенденций – «неоромантизма, в меньшем масштабе неоекспрессионизма, необарокко» [3, с. 41].

В творческих организациях, территориально близких Дальнему Востоку, городам Сибири, республиках Туве, Бурятии, Якутии и др. внимание к необарокко объяснимо «широкими возможностями развития тематизма, выработанными эпохой, большой гибкостью форм», заключённых в этом эпохально-стилевом феномене [6, с. 162].

Дальневосточная профессиональная музыка конца XX века также отмечена сосуществованием неотенденций (неоромантизма, необарокко, неоклассицизма), возрождением традиций духовной музыки (неоканонической, или тенденции новой сакральности). Выступая в синтезе, они ярко преломились в творчестве Александра Вячеславовича Новикова (1952–2009) – автора крупных вокально-симфонических и инструментальных циклов, двух опер, камерных сочинений.



Образцами quasi-барочного инструментализма А.Новикова стали Концерт “Viva la academia” и Кончертино «Послесловие». Авторское переосмысление барочной семантики в них затрагивает интонационно-тематический, жанровый, композиционный уровни [1, с. 184]. Обратимся к анализу данных аспектов произведений.

Концерт “Viva la academia” для двенадцати солистов-инструменталистов и симфонического оркестра (1993) А.Новикова исполнялся на одном из филармонических концертов, посвящённых юбилею Детской музыкальной школы № 1 г. Хабаровска (образована в 1926 году). Этим, возможно, объясняется название и стилиевой облик произведения¹.

С барочной традицией Концерт роднит общая композиция. Выполненная по модели инвенции, она развивается от одноголосного к многоголосному изложению темы с удержанными и недержанными противосложениями. Особенностью трактовки барочной полифонической формы является сверхмногоголосие. Тема проведена в партиях всех солистов. В плане эстетики барокко данный приём соприкасается с инвентивностью как чертой творческой личности музыканта прошлого, в плане современных подходов к обновлению традиции – с нетривиальностью мышления А.Новикова в воссоздании атмосферы славения.

Образная драматургия также связана с накоплением количества голосов. Таким простым средством композитор поднимает выразительность музыкального содержания Концерта, с его настроением торжества, праздника, до высот барочной патетики. Это влияет и на общий композиционный план. Он сравним с контаминацией как современным методом музыкально-текстовых преобразований, при которых единая стилистическая структура возникает «на основе нахождения общего в различных стилиевых явлениях» [5, с. 121]. Господство и нарастание одного аффекта обновляет подход к инвенции как форме. К её организации композитором применён современный принцип крещендирующей формы [8, с. 460].

Тематизм Концерта, в соответствии с образными задачами, наполнен особой интонационностью. Она связана с героико-фанфарной и бравурной

атрибутикой барокко, аффектами оперных арий, а, возможно, и с техникой юбилейных более отдалённой по времени григорианики. В мелодии Концерта этому соответствует восходящее движение, трезвучная и гаммообразная основа оркестровых линий, мотивы «кружения» (circulatio), собранные вокруг стержневого звука. Немаловажна тембровая семантика выдвигаемых на первый план медных духовых инструментов. Большая их группа, как своего рода concertino (кончертино – группа солистов) в барочном concerto grosso, выполняет в партитуре А.Новикова роль облигатных инструментов.

Принцип нахождения общего в различных жанровых явлениях и их совмещения, то есть уже упомянутый принцип контаминации, прослеживается и в подходе к жанру. В создании его сложного, неоднозначного контура определяются черты concerto grosso и концерта для оркестра. Оба жанра-прообраза многочастны, но трактованы в виде крупной одночастной композиции. В полифонизации фактуры, с её принципами имитационности либо контрастирования мелодических линий, прослеживается принцип концертирования, связанный с многочисленными проведением темы, постепенно заполняющими пространство партитуры.

Наряду с ощущением монументальности стиля, это порождает ироническую дистанцию между жанрово-стилевым и композиционным прототипом барокко и современным произведением. В нём очевидно смешение стилей – безусловная опора на прототип при сложности гармонии и оркестровой фактуры. Атмосфера «игры» с прошлым поддержана ликующим преподнесением материала в духе ораторий Г.Ф. Генделя. Однако в трактовке современного композитора ощущается образно-эмоциональное преувеличение, карнавальность образного строя, свойственная музыке барокко и воссозданная в Концерте. Немаловажен эффект авторской отстранённости А.Новикова от «концертирующей инвенции». Соблюдение принципов её конструирования побуждает к восприятию фигуры самого композитора-современника как аналога авторской фигуры творца-ремесленника эпохи барокко. Исполнительский процесс “Viva la academia” неотделим от иррационального ощущения двойственности: чёткости строения и «свободного» развития импровизации. Созданная А.Новиковым, она движется как бы «помимо авторской воли»

¹ Источником анализа, предпринятого в данной статье, явилась аудиозапись, сделанная во время одного из концертов.



Пример 1. А.Новиков. «Послесловие», вступление

по своим законам варьирования тематизма.

Кончертино для двух скрипок, клавесина и симфонического оркестра «Послесловие» (1994) посвящено видному деятелю региональной музыкальной культуры, главному дирижеру Дальневосточного симфонического оркестра Виктору Тицу, стоявшему у руководства коллективом в 1967–1980-м и 1989–2006 годах. Активный пропагандист творчества авторов региона, он постоянно пополнял репертуар оркестра новой современной музыкой, был первым исполнителем не только обоих анализируемых симфонических опусов, Мессы А.Новикова, но и многих произведений его коллег по композиторской организации. Показу сольно-ансамблевых возможностей оркестра во всём их многообразии способствовал избранный А.Новиковым принцип концертирования.

Название «Кончертино» многозначно, и идентифицируется не только с группой солистов (двумя скрипками и клавесином / чембало), но и с «небольшим» *concerto grosso*. От многочастной композиции барочного концерта в «Послесловии» представляет одна часть, обрамлённая вступлением и кодой на идентичном материале. Наименование «кончертино», как представляется, введено для подчёркивания такого малого масштаба концерта. Камерность звучания создаёт парный состав оркестра, приоритет струнных.

По замыслу А.Новикова, Кончертино раскрывает образы «всех любимых женщин» [4, с. 260–265]. Ностальгический тон воспоминания приобретает у композитора романтические оттенки. Соответственно замыслу, многообразные женские лики представлены в виде музыкально-лирических

«портретов». Возможно, для широты охвата их контрастов komponуется структура, близкая формам первых частей или финалов *concerto grosso*.

От канонов барокко заимствован и принцип формообразования, и интонационная выразительность музыкальной риторики, а в развивающихся построениях – качество интонационной «обтекаемости», общих форм звучания (термин Е.А. Ручьевской) старинного фигуративного мелоса. Вспомогательное движение, как вид подобного мелодического контура, проявилось в теме вступления (пример 1). Оно, слегка колорируя мелодию, придаёт утвердительность звучанию мотивов, особенно стремящихся к опоре *d* (пример 1, т. 2, 7–8).

Строгий, несколько отстранённый тон вступления ассоциируется с хоральной прелюдией, порученной чембало. Поначалу именно тембр роднит тему с традицией барокко, а соответствующая прелюдия импровизационность воссоздаётся при смене метра: $9/8$, $12/8$. Особая плавность голосов инструментальной фактуры, движущихся в небольшом объёме, выглядит как «след» линейности и подчёркивает родство Концерта с оркестровыми партитурами раннего барокко. В них связность голосоведения тяготела к хоровому стилю предшествующей эпохи Возрождения².

В условиях линейности возникают специфическая аккордика и как бы «неорганизованная», с позиций классики, гармоническая функциональность.

² Возможно, выбранная модель голосоведения инструментальной фактуры обусловлена большим опытом работы А.Новикова в области вокально-хоровой музыки – основной сферы его творчества.



Пример 2. А.Новиков. «Послесловие», основная тема

Гармонический строй темы напоминает о доклассической модальной системе. Сравнительно простыми средствами воссоздана такая её особенность, как колебание тонального центра между тониками B-dur и g-moll. Среди таких средств: консонантный характер вертикалей, принимающих на себя роль тоники, особенно на сильных долях (пример 1, т. 1, 3), или в ритмическом продлении (пример 1, т. 2). Тоникальность свойственна и трезвучной опоре F-dur, и собственно тонике B-dur (пример 1, т. 4, 8). Применены аккорды, нетипичные для классической гармонии. В приведённом фрагменте – это VI₇, VII₆, возникшие в движении мелодии (пример 1, т. 1, 7). Напротив, репризная логика изложения трёхчастной формы придаёт замкнутость, семантическую самостоятельность, смысловую завершённость созерцательному образу «прелюдии».

К эстетике прошлого восходит и экспрессия барочной интонации. В Кончертино она по уровню напряжённости смыкается с романтической, а иногда и с современной манерой выражения, усиливая барочную патетику. Эти черты в полной мере проявляются в ярко контрастной основной теме. Её лирико-драматическая взволнованность подчеркнута элегической тональностью d-moll, а также восходящей направленностью первых мотивов, настойчиво расширяющихся в диапазоне от кварты до септимы, тембром струнных в первом проведении (пример 2).

Мотивные структуры соответствуют риторическим фигурам. Ядром являются интонации восходящей кварты и вспомогательного движения-опевания – *circulatio* (примеры 2, 4). Оно чаще было присуще лирическому тематизму барокко, а авторским мелодиям современного композитора придадо ажурную лёгкость. Далее мелодия обогащается типичной для старинных скорбно-лирических арий *lamento* интонацией ум. 3, возникающей обычно между II_b и VII_# степенями минора. Разрежение ступеней *cis-d-es-d-cis* (пример 2, т. 6–7), а не «прямая» их подача (*cis-es*) лишает интонацию горестного оттенка, придаёт звучанию темы строгость, быстрая аккордовая пульсация аккомпанемента усиливают лирико-драматическую выразительность и динамизм развития.

В формообразовании «Послесловия» также заметно типичное для барокко слияние структурных принципов, которые у А.Новикова взаимодействуют с классицизмом. Начало основного раздела развито согласно раннеклассическим монотематическим сонатным формам, где главная и побочная партии экспозиции бывают построены на основе одной темы, отличаясь лишь фактурой изложения и ладотональным колоритом (d-moll–A-dur). Мажорное звучание прежде минорной темы у солирующих скрипок в полифонизированной, но «облегчённой» фактуре и у всего оркестра оттеняет драматизм главной партии. Этим открывается серия образных



ВСТУПЛЕНИЕ	ЭКСПОЗИЦИЯ		
	г. п.	п. п.	з. п.
	A	B	A₁
	T	И	T ₁
g-moll	d-moll	A-dur	
	10 т. до ц. 1	3 т. до ц. 7	ц. 10
Cembalo	T.	S.	T.S.T.

РАЗРАБОТКА					РЕПРИЗА	КОДА
г.п. + нов.т.	г.п.	нов.т.	нов.т.	г.п.+ вст.+ нов.т.	г.п. + вст.	нов.т./ вст./г.п.
A₁/C	A₂	D	E	A₂/C₁	A₃	FA₄
И₁	T₂	И₂			T₃	
a, c, e-moll	g-moll	c-moll/ f-moll	a-moll/ d-moll	fis/ g-moll	d-moll	g, e, g-moll, B-dur
ц. 13, 14, 15	ц. 18	ц. 19	3т. ц. 22/4т. до ц.25	2т. ц. 26/ ц.27	ц. 28	ц. 33
T.S.	T.	T.S.	S.	S.T.	T.	Cemb.

Примечание: г.п., п.п., з.п. – главная, побочная, заключительная партии, нов.т. – новая тема в сонатной форме; Т, И – тема и интермедия в старинной концертной форме; Т. – tutti (тутти), преимущественно весь состав оркестра иногда с солистами, S. – soli (соли), солирующие инструменты вместе или отдельно.

Схема. Формообразование в «Послесловии» А. Новикова

сопоставлений, контрастирующих минимально, но затем – всё более отчетливо (схема).

В начальной группе тем, условно обозначенной как экспозиция, можно выделить партии, а далее – разделы, соответствующие схеме сонатной формы. Однако разработка (ц. 23) весьма развёрнута, можно сказать, «многословна», согласно программному портретированию образов. Помимо главной партии в иных тональностях в неё и репризу включена цепь новых тем. Они сочетаются с главной партией как контрапункты (партии второй скрипки, ц. 13, гобоя ц. 18 и др.), но иногда, наоборот, она дополняет фактурные линии новых тем (партия флейты 3-й т.ц. 22, ц. 23).

Новая тема раздела E примечательна лирической камерностью, прозрачной фактурой оркестра, особенно во втором проведении, напоминая звучание «авторского голоса» (d-moll; пример 3).

В романтизированной семантической системе «Послесловия» подобная символика возникает вследствие сопровождающего эту и другие темы контрапункта флейты с её прозрачным, контрастным, слегка противопоставленным звучанию струнных тембром. В семантической системе барокко тембр флейты нередко ассоциировался с образами потустороннего мира [1, с. 184], приобретая в произведении А.Новикова значение отголоска трагических эмоций.

Вследствие полифонизации фактуры и «кругового» повтора основной и других тем (например, C и A₂/C₁) исчезает такое качество классической сонатности, как динамичность музыкального изложения. В целом просматривается принцип, напоминающий свободно трактованное рондо: A-B-A₁-C-A₂-D-E-C₁-A₃-F-A₄. Причём заметны: 1) пропуск рефрена и следование двух эпизодов подряд (D-E), не только как в рондо XX века, но и как в некоторых рондо



Пример 3. А.Новиков. «Послесловие», новая тема (раздел E)

Ф.Э. Баха; 2) повтор эпизода на расстоянии (С, С₁). Главная партия в репризе сонатной формы (d-moll, ц. 28) воспринимается очередным проведением рефрена, а дальнейшее фактурное развитие – продолжением развития в коде.

Наряду с этим в рондообразности видны композиционные и тональные закономерности той формы, которая изначально была определена стилем тематизма, – старинной концертной. В ней начальное и сокращённое завершающее проведения ритурнеля (основной темы, в «Послесловии» соответствующей главной партии) даны в основной тональности d-moll, срединные проведения – не в основных тональностях (схема).

Нередко в историческом взаимодействии композиционных принципов формообразования, в частности, в эволюции старинной концертной формы, исследователи усматривают «путь к классической сонатной форме» [7, с. 146]. «Послесловие» ори-

гинально воспроизведением ретроградного пути, в результате чего можно говорить о «преодолении» сонатности или «убывании» её принципов к концу сочинения.

Посредствующим звеном в таком композиционном развитии является взаимодействие раннеклассической и старинной сонатности. В первом её виде партии экспозиции монотематичны, во втором «возникновение побочной партии ... понимается как «ответвление от главной»» [2, с. 16]. Тематическая соподчинённость партий в обоих видах сонатности при отличиях фактуры, тематизма, формообразования внутри них, является тождественной. На этом основан синтез видов сонатности в произведении.

Контуры старинной концертной формы, как основной в Концертино, во-первых, определяются тем, что главная партия выступает в функции ритурнеля (Т, Т₁, Т₂, Т₃), а его варианты и другой контрастный тематизм – в функции интермедий или эпизодов



Пример 4. А.Новиков. «Послесловие», реприза (раздел А₃)

(И, И₁, И₂). Закономерности концертной формы усилены признаками двух её типов – альтернативного и разработочного [7, с. 139, 140]. Признаки первого проступают в том, что ритурнель и эпизоды строятся на индивидуальном, контрастном тематизме, второго – в том, что все темы, с их «текучей» структурой внутри разделов, широко развиты в виде барочного полифонического периода (или периода типа развёртывания).

Во-вторых, контраст тутти и соло (Т., S. в схеме) совпадает с контрастом ритурнеля и эпизодов. В-третьих, он же в организации фактуры придаёт черты концертирования, чему способствует и полифонизация изложения. Различные инструменты на равных участвуют в проведениях тем, сопровождают их контрапунктирующими голосами, построенными на варьировании ритурнеля и вступления. Эффект «соревнования» типичен для стиля концертата, широко развитого в «Послесловии» (пример 4).

В целом сольно-ансамблевое и оркестровое концертрование представлено здесь в балансе, поэтому можно говорить об ассимиляции признаков двойного концерта и концерта для оркестра.

С композиционной модуляцией от сонатной к концертной форме в определённом смысле взаимосвязана и драматургия опуса. В целом, образность развивается от драматизма, активности, от образа действия (характерного для сонатных *allegri*) к просветлению и созерцанию, к образу-пребыванию. Такой драматургический ход развёрнут в экспозиции (в главной и побочной партиях или Т и И), а затем – в пределах всего остального протяжённого развития (Т₁ И₁ Т₂ И₂ Т₃ кода). Оно организовано при помощи общей драматической кульминации в репризе (Т₃), импульсивность которой длительно исчерпывается вплоть до возвышенно-лирического просветления в коде, также резюмирующей тематизм вступления. Контрастное обрамление позволяет увидеть в одно-



частном произведении черты увертюры, близкие к её французскому типу. Темповый контраст «медленно – быстро» уравнивается проведением начальной медленной темы в конце.

«Тёплые» тона Кончертино, лирическое волнение, аура тревожного биения пульса возникли на пересечении лирических образов и барочной экспрессии, барочных контрастов. Сочетание неobarочной и неоромантической эстетики даёт некоторую «избыточность» в самом патетическом тоне музыкального высказывания. Смягчающим нюансом динамического образа-эмоции (ритурнель) является утончённый лирико-романтический психологизм образов-состояний (раздел E и другие интермедии, вмещающие «авторский голос»). Попытка всерьёз заговорить на «чужом» языке, уничтожив как ироническую, так и игровую дистанцию со стилем барокко при помощи его романтизации, привела А.Новикова к становлению моностилистики – глубинной ассимиляции истоков при их яркой ассоциативности. Поэтому в «Послесловии» технику музыкально-текстовых преобразований черт барокко можно оценить как стилизацию – «создание нового текста на основе микроцитирования, стилистических клише <...> образца» [5, с. 121], в данном случае барочного.

Перекодирование образно-эмоциональной модели барокко с индивидуальной яркостью эмоций, драматической выразительностью, напряженностью развития, смелостью контрастов, с воспроизведением основных параметров концепции, стиля и жанра совершилось А.Новиковым с наложением других моделей. В Концерте «Viva la academia» общебарочная модель «игры в стиль» усилена авторской, также барочной, близкой письму Генделя. Стилиевую цельность в воспроизведении старинного прототипа можно оценить как своеобразную *реконструкцию* семантики ушедшей эпохи [1, с. 187]. Двойственность барочно-романтических концептуальных соприкосновений в воплощении эмоционального мира человека Кончертино «Послесловие», подчёркивание личностного начала говорят о другом подходе, своего рода *деконструкции* семантики – её «воссоздании после распада, деструкции» [9, с. 13].

Перекодирование композиционных моделей барокко в обоих произведениях происходит на основе «сжатия» барочного концертного цикла до одночастной композиции. Однако от того, каким планом формы выступает старинная циклическая модель с её принципами концертирования, складываются и общие представления о глубине её структурных преобразований. В Концерте больше проявляется *модификация* инвенции как формы первого плана при помощи принципа концертирования. Модель concerto grosso отодвинута здесь на второй план. Наоборот, в Кончертино концертная форма близка слитносюитной композиции с ярким сопоставлением аффектов. Модель concerto grosso, несмотря на одночастность сочинения, можно признать первенствующей. Данный опус представляет гибридный вариант признаков целого спектра форм. В этом, как и в образно-драматургическом развитии, также больше просматривается принцип композиционной *деконструкции*.

В заключение обозначим функции барочных моделей в симфонических произведениях А.Новикова. Для него – эрудита, погружённого в глубины музыкально-исторического процесса, было характерно получение новых тенденций смыслообразования. Для достижения этого на всех обозначенных нами уровнях: музыкального тематизма, жанра и композиции, он активно подключал потенциал эпохи барокко. Её концертующий стиль стал способом демонстрации исполнительских возможностей с целью обратиться к духовному и эмоциональному миру слушателя, стремлением пробудить его восприятие. Мощным средством художественной коммуникации композитор полагал антиномичность мышления, высокую патетику, напряжённость музыкального высказывания. Его замыслы всегда воплощались индивидуально, не укладываясь в формы, близкие к единой оптимальной схеме, но вбивавшие несколько принципов их сложения. Это, а также декоративная пышность или камерность изложения, полифонизация композиций отвечали культуре новаторства барокко, в полной мере отразившись в симфонических опусах дальневосточного мастера.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Денисов А.В. К проблеме исторического исследования музыкальной семантики // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 2. СПб., 2021. С. 180–192.
- 2/ Дружинин С.В. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 210 с.
- 3/ История современной отечественной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 2001. 659 с.
- 4/ Лескова Т.В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. Хабаровск: ХГИК, 2017. 362 с.
- 5/ Морева Е.А. Интертекстуальность в практике музыкальной композиции // Таврический научный обозреватель. 2016. № 10(15). С. 124–129. URL: www.tawr.science (дата обращения: 07.12.2023).
- 6/ Пыльнева Л.Л. Преломление барочных принципов в творчестве композиторов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1(19). С. 157–165.
- 7/ Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 119–149.
- 8/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
- 9/ Шпагина А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 20 с.

REFERENCES

- 1/ Denisov, A.V. (2021), "On the problem of historical research of musical semantics", *Comparative art history – XXI century*, Vol. 2, St.Petersburg, pp. 180–192. (In Russ.)
- 2/ Druzhinin, S.V. (2002), *Sistema sredstv muzykal'noy ritoriki v orkestrovyykh syuitakh I.S. Bakha, G.F. Gendelya, G.F. Telemana*: diss. ... kand. iskusstvovedeniya [System of means of musical rhetoric in the orchestral suites of J.S. Bach, G.F. Handel, G.F. Telemann: diss. ...cand. art history], Moscow, 210 p. (In Russ.)
- 3/ (2001) *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki*, Вып. 3 [History of modern Russian music, Vol. 3], Muzyka, Moscow, 659 p. (In Russ.)

- 4/ Leskova, T.V. (2017), *Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobiye* [Creativity of composers of the Russian Far East: textbook. Allowance], KhGIK, Khabarovsk, 362 p. (In Russ.)
- 5/ Moreva, E.A. (2016), "Intertextuality in the practice of musical composition", *Tauride Scientific Observer*, No. 10(15), pp. 124–129, Available at: www.tawr.science (Accessed 01 December 2023). (In Russ.)
- 6/ Pylneva, L. L. (2018), "Refraction of Baroque principles in the works of composers of Siberia", *Bulletin of musical science*, No. 1(19), pp. 157–165. (In Russ.)
- 7/ Kholopov, Yu.N. (1974), "Concert form in J.S. Bach", *About music. Problems of analysis*, Soviet Composer, Moscow, pp. 119–149. (In Russ.)
- 8/ Kholopova, V.N. (1999), *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye* [Forms of musical works: Textbook], Lan', St.Petersburg, 496 p. (In Russ.)
- 9/ Shpagina, A.Yu. (2006), *Neobarochnyye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve peterburgskikh kompozitorov 1960–1990-kh godov: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya* [Neo-Baroque trends in the instrumental work of St.Petersburg composers of the 1960–1990s: abstract. diss. ...cand. art history], St.Petersburg, 20 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург

E-mail: leskova-1961@mail.ru

Author information

Tat'jana V. Leskova, D.Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of musical upbringing and education, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

E-mail: leskova-1961@mail.ru



УДК 78.01

О НОВЫХ ДУХОВНЫХ СТИХАХ В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

Ю.В. АНТИПОВА

Новосибирская государственная консерватория имени
М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федера-
ция

АННОТАЦИЯ. Наблюдая за двойным, и даже тройным обращением многих жанров, функционирующих в современной музыке – фольклорной, массовой, академической (как это происходит, например, с песней) в данной статье исследуется жанр духовного стиха, который, исторически реализовал функцию переводчика христианских идей на доступный народный язык. Автор опирается на довольно многочисленные в отечественном масскульте образцы (в основном относящиеся к феномену так называемого христианского рока), в которых песни религиозного, духовно-этического содержания, пусть не названные духовными стихами, но – в редуцированном виде – соблюдают многие «законы» жанра. В рамках анализа творчества Ж. Бичевской, Пелагеи, В. Бутусова, К. Кинчева обнаруживаются композиции, в которых прослеживается устремлённость к темам духовного плана, не мирских дел человеческого существования, характерный «словарь» мотивов. В них преобладают черты эпики или лирики, отражён сложный взаимовлияющий характер церковной и светской культуры.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: массовая музыка, духовный стих, христианский рок.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ABOUT NEW SPIRITUAL POEMS IN MODERN MASS MUSIC

Y.V. ANTIPOVA

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, No-
vosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. Observing the double and even triple circulation of many genres functioning in modern music – folklore, mass, academic (as happens, for example, with song), the article explores the genre of spiritual verse, which, historically, has realized the function of translating Christian ideas into accessible folklanguage. The author relies on quite numerous examples in the domestic mass culture (mainly related to the phenomenon of so-called Christian rock), in which songs of religious, spiritual and ethical content, although not called brass verses, but – in a reduced form – comply with many of the “laws” of the genre. In the works of Zh. Bichevskaya, Pelageya, V. Butusov, K. Kinchev, we find compositions in which aspiration to themes of the spiritual plane, non-worldly affairs of human existence, and a characteristic “dictionary” of motives can be traced. They are dominated by the features of epic or lyric poetry and reflect the complex, mutually influencing nature of church and secular culture.

KEYWORDS: mass music, spiritual verse, Christian rock.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Явления, относящиеся к третьему пласту (термин В. Конен), как правило, неоднозначно оцениваются с точки зрения эстетической и художественной их значимости, а также ставят перед исследователями непростые задачи выяснения их генезиса, стилевой и жанровой рубрикации, поиска актуальной терминологии. Многие сложности сопряжены с проблемами если не полного исчезновения, так размывания границ между фольклорной, духовной, академической, массовой музыкой, что происходит повсеместно в рамках т.н. срединной культуры ("middle culture"¹), кроссоверных тенденций, фьюжн-направлений. Всё чаще та или иная жанровая форма проявляет себя по-разному, в зависимости от принадлежности к различным видам музыки, обретая двойное или даже тройное обращение². Приведём в качестве примера романс, распространённый и в академической, и массовой музыке, песню, которая живёт в фольклорном, академическом и массовом пласте. В настоящей статье мы обратимся к духовному стиху в его масскультном проявлении, памятуя о том, что данный жанр взял на себя «роль переводчика христианских сюжетов и идей на доступный народный язык, ... выполнял герменевтическую и просветительскую функции,

расширяя границы бытования православной культуры» [8, с. 136].

Опустим здесь обсуждения большого числа стилизаций и ремейков духовных стихов, осуществлённых представителями отечественной эстрады в бардовской, рок- и поп-музыке (подробнее об этом см.: [1]). Укажем лишь на некоторые имена. Так, в творчестве **Жанны Бичевской** присутствуют и старинные образцы жанра («Как по Божией горе»), а также новые песни на стихи иеромонаха Романа (в миру – Александр Иванович Матюшин). В исполнении Ж. Бичевской духовный стих очень близок к традиционному звучанию: характерный для бардовской песни гитарный аккомпанемент напоминает игру на гусях, а безвибратное пение лишено эстрадной яркости. Пример смешения эмбиента, арт-рока, психоделической музыки предлагает исполнительница **Пелагея** («Отжил я свой век», 2007³).

Однако представляется интересным проследить возможности развития жанра вне перепевов старого репертуара прошлых веков и новых его образцов, созданных в религиозной среде, но обсудить примеры создания духовных стихов в массовой музыке современности. Ведь справедливо надеяться, на то, что данный пласт музыкального искусства, обладающий огромными возможностями глубинной проекции массового сознания, должен в специфичной ему «манере» откликнуться на эстетику внутринациональной, естественной духовности, отдельные «реплики» православных убеждений и ценностей. Кроме того, пусть в редуцированной форме этот масскультный духовный стих должен сохранять и распространять многие родовые свойства жанра.

Иными словами, зададимся вопросом, какие композиции (так называемые шлягеры, хиты) выполняют функцию донесения идей христианства в народной интерпретации (Ф. Селиванов [13]), является медиатором между народными воззре-

¹ Раскрывая понятие "middle culture", В. Сыров пишет следующее: «Мы находимся на этапе активного формирования этой новой интегральной культуры, где стирается барьер между элитарным и массовым, где интеллектуализм классической традиции объединяется с горячими потоками "низких" жанров, позволяя человеку вновь обрести целостность и полноту бытия» [12, с. 287–288].

² Вопрос двойного обращения жанра затрагивается в работе «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» В. Конен [6]. Указывая на противоречия в рамках одного, будто бы целостного жанра и сравнивая «Хабанеру» Ж. Бизе с многочисленными латиноамериканскими хабанерами XIX века, «Marche militaire» Ф. Шуберта с военными маршами Европы со времён наполеоновских войн, крестьянские и салонные вальсы, негритянские спиричуэлс и эстрадные его аранжировки, исследователь обозначает важную проблему разного «эстетического задания», общественных и художественных условий, в рамках которых формировались черты жанра, социальной сущности среды [3, с. 8].

³ Ссылка на видео: <https://www.youtube.com/watch?v=dqqbM31nJ5Y>



ниями и христианским вероучением (Н. Мурашова [9, с. 32]), работая со специфическим «словарём» мотивов (Бог в его трёх ипостасях, Богородица, ангелы и святые, молитва, вера, грех, скитание, покаяние), вбирая «токи» фольклорной, церковной, массовой культуры⁴?

Обратимся для начала к такому примеру.

Автор сайта «Школа народной игры на гармонии К. Иванина» (к сожалению, не продолживший свои опыты), тем не менее, положил начало публикации песен в рубрике «Духовные стихи советской эпохи» и записал кавер-версию одной из них – «Дорогою добра» (ст. Ю.Энтина, муз. М.Минкова), прозвучавшую в кинофильме «Приключения маленького Мука» (1983)⁵. Её текст, как можно заметить, содержит набор важных нравственных ориентиров, характерных для обсуждаемого здесь жанра, а также ряд специфических смысловых мотивов (достаточно указать на наказания «не злись», «не таи обиды», «не уповай на чудо», «прочь гони соблазны»). Дважды – в начале и в конце песни – повторяются следующие строки:

*Спроси у жизни строгой,
Какой идти дорогой,
Куда по свету белому
Отправиться с утра.
Иди за солнцем следом,
Хоть этот путь неведом,
Иди, мой друг, всегда иди
Дорогою добра.*

При исполнении этой детской песенки А.Иванин замедляет темп, что нивелирует бойкий характер; «сглаживает» некоторые оригинальные моменты мелодии, написанной композитором-профессионалом, добавляя устойчивости,

натурально-ладового колорита в сопровождении и вместе с тем маршевой твёрдости (достаточно указать на введение пунктирного ритма, решительный затакт с квартовым скачком к тонике вместо более мягких переступаний-предъёмов с обыгрыванием II и III; введение ещё одной кварты на словах «Какой идти дорогой»; уход от вводной #VII к субдоминанте; расширение границ между строками; существенное упрощение гармонического решения). В таком «сглаженном», более «демократичном» формате она действительно начинает напоминать звучание народных (в частности, походных, арестантских) песен и, собственно, духовных стихов с их размышлениями о жизненном пути и ответственности за деяния. Думается, подобные опыты можно было бы продолжить.

Однако более масштабный пласт современной музыки, сопряжённый с духовными стихами, представляет русский христианский рок и десятки композиций, написанных отечественными авторами на религиозные сюжеты. Феномен христианского рока в наши дни не слишком активно, но исследуется специалистами (в основном с точки зрения выяснения смыслового содержания стихов и анализа текстовой основы)⁶, поскольку число рок-групп, обращённых к этой области бытия человека внушительно («Трубный зов», «Галактическая федерация», «Аквариум», Игорь Тальков, Константин Кинчев и многие другие).

На начальном этапе (1980-е гг.) в творчестве христианских рокеров сливались мотивы мучеников веры и рока, затем мотивы духовной свободы, осознания особого пути России и русского человека. В их песнях находим и соответствующую тематику, раскрывающуюся в композициях лирического и эпического плана и, вместе с тем, большой стилистической разброс, что свойственной жанру (или как его осторожно называет С.Никитина – области [10]) духовного стиха. Вместе с тем, ни одну

⁴ Напомним, что духовный стих всегда отражал сложный взаимовлияющий характер церковной и светской культуры. «Он примечателен отсутствием границ между собственно духовным стихом и другими жанрами устного народного творчества, поскольку внедрение христианских мотивов в народную культуру происходило постоянно, наполняя фольклорные жанровые формации поэтическими и музыкальными средствами духовного стиха. Напротив, духовный стих мог переосмысливать и трансформировать фольклорное содержание, трактуя языческие мотивы в метафорическом ключе и в русле христианских традиций» [1, с. 51].

⁵ Ссылка на видео: <https://www.youtube.com/watch?v=in8SdKDJYTo&t=107s>

⁶ Укажем здесь лишь на некоторые работы: ряд статей, обращённых к данной проблематике, содержит сборник научных трудов «Русская рок-поэзия: текст и контекст». Тверь, 2000. Теме русского христианского рока посвящены работы Т.К.Никольской («Христианская рок-поэзия 1990-х гг. в религиозно-общественном контексте», 2000; «Христианская тема в современной рок-поэзии (по материалам молодежного самиздата)», 2000).



из рок-композиций перечисленных групп называть духовными стихами не принято, даже с оговорками, что обусловлено, как минимум, противоречиями в определении положения и статуса рок-музыки.

«...Всерьёз говорить о “смычке” русского рока с православием не приходится, поскольку, как оказалось, музыканты слишком склонны к религиозному синкретизму», – пишет А. Бесков, указывая на одновременное увлечение многими исполнителями восточными или языческими верованиями и создание, наряду с религиозно окрашенными, ироничных, загадочных или откровенно богохульных текстов [3]. И далее: «...рок-музыка не оправдывает надежд православных миссионеров. Если сегодня в России и существуют группы, чей стиль можно было бы определить как “православный рок”, то они совершенно незаметны на фоне более известных коллективов, творчество которых, даже если их лидеры являются православными, мало соответствует задачам миссионеров» [там же]. Между тем, обратимся к некоторым наиболее известным композициям именно с позиции обнаружения в них свойств этого жанра.

Так, например, многие жанровые признаки духовного стиха выявляются в песне «Город золотой» (ст. А. Волохонского, муз. В. Вавилова, 1972), которая стала широко известной в исполнительской среде, заняв 3-е место в списке «100 лучших песен русского рока в XX веке». В стихотворении А. Волохонского (в авторском сборнике оно имеет заголовок «Рай»⁷) упоминаются мотивы из ветхозаветной Книги пророка Иезекииля (Иез. 1:10); текст полон библейских метафор небесного града, райского сада, путеводной звезды, содержит символы евангелистов (упоминаются лев / Марк, вол / Лука), орел / Иоанн, Ангел / Матфей), соотносятся понятия света и святости. Мелодический контур куплета составляют особенно выразительные в мноре интонации восходящей сексты – V-III (как её

«вариант» в т. 3 звучит скачок на октаву), I-VI и основан на повторяющихся структурах, характерных для народных мелодий.

Развитие в припевной части более интенсивно: здесь секвенцируется фраза скорее инструментального типа, обыгрывая отклонения в S и параллельный мажор, а также довольно витиеватый «зеркальный» рисунок с последующим кадансом. Несмотря на простоту, обилие повторов и применением целого ряда клише, «Город золотой» прекрасен опорой на близкие, доступные, почти бытовые элементы, общие как для русской песенно-романсовой лирики, так и европейской традиции светского музицирования (не случайно, композитору В. Вавилу удалось выдать свою тему за пьесу Франческо Канова да Милано на пластинке «Лютневая музыка XVI–XVII веков»).

Прямое отношение к жанру новых духовных песен имеет творчество Вячеслава Бутусова, который в своих последних интервью говорит о долгом пути к Богу и всё более склонен видеть в своих композициях прошлых десятилетий сакральные смыслы. Действительно, при замене потерянной возлюбленной в «Я хочу быть с тобой» на образ Бога, песня обретает смысл неистового обращения к Нему, в чём признается сам музыкант: «Я и сам в какой-то момент начал некоторые песни воспринимать как проекцию отношения человека и Бога. Ту же “Я хочу быть с тобой”. Другое дело, что это произошло спустя двадцать лет после того, как песня была написана. Я и считаю такую “выдержку” существенной. Мне – человеку, который эту песню сочинял и испытывал тот самый восторг в момент сочинения – потребовалось двадцать лет, чтобы до этого дорасти. На волне восторга я, конечно, на каком-то интуитивном уровне ощущал, что песня – о чём-то высшем» [7]. «Крылья» обращаются к мотиву об истерзанном ангеле и попранной его сущности. В «Скованные одной цепью» находим такие слова:

*Можно верить и в отсутствии веры,
Можно делать и в отсутствии дела.
Нищие молятся, молятся на
То, что их нищета гарантирована.*

По признанию композитора, все композиции альбома «Имярек» (2003) имеют православную направленность, песня «Колесницегонитель» ведёт

⁷ Напомним, что написание стихотворения А. Волохонского вдохновили работы художника, большого любителя старинной музыки Бориса Аксельрода (Аксель), мастерскую которого называли волшебным местом и духовным центром. В 1972 году Акселью было поручено сделать мозаичное панно для детей, которое называлось бы «Райский сад на земле». Эскизы фантастических зверей, куски небесно-голубой смальты создавали буквально осязаемое присутствие в раю [14].



к самому важному моменту – определению веры. «Я стал читать Библию <...> Под огромным впечатлением выписывал из Евангелия, из молитвослова цитаты, которые для меня, как для начинающего христианина, казались фантастическими» [4]. Укажем также на композиции «Христос (Мне снилось, что...» (альбом «Крылья, 1995), «Из рая в рай» (альбом «Богомол», 2008), отсылки к духовной тематике содержат многие песни альбома «Аллилуйя» (2019)⁸.

Самым недвусмысленным, но прямым свидетельством проявлений свойств жанра духовного стиха стали «Прогулки по воде»⁹ (1991), где В. Бутусовым использован библейский мотив о знакомстве апостола Андрея с Иисусом Христом. Сразу после создания песни автор определял композицию как притчу общечеловеческого характера, созданной на волне моды петь про Христа; позднее композитор признавался, что «Прогулки по воде» – «евангельская тема, возможно, в ней удалось сохранить основу библейской мысли о трагедии человечества» [4]. Песня «ушла в народ», благодаря не только проникновенному исполнению автора, но и многим кавер-версиям (её перепели «Калинов мост», «Выход», Елена Ваенга и другие представители отечественной сцены).

Музыкальное решение композиции довольно просто: мелодический остов куплета скромно «топчется» в пределах тонической квинты и гармонизован характерным неклассическим (архаичным) оборотом t-D-s-t. Припев традиционно (в том числе и для старинных духовных стихов) более экспрессивен: здесь звучат постоянные сопоставления аккордов основной – минорной – тональности и параллельного мажора, а ритмическое оформление (6/8 ) и перекликается с резвыми старинными танцами вроде

гальярды или сальтарелло. Эта «классическая» нота, специфичная для многих композиций В. Бутусова (он пристрастен к контрапунктам флейты, усложнённым аккомпанеентам нескольких гитар или струнных ансамблей), придаёт его музыке академический колорит, важный в донесении вечных ценностей и канонов.

Известной фигурой в области христианского рока является **Константин Кинчев**, поворот к христианству которого до сих пор воспринимается неоднозначно, что не помешало большому числу поклонников хард-роковой группы «Алиса» приобщаться к появившимся не сразу, но по прошествии времени песням на духовную тему. Позиция К. Кинчева («рядового ополченца против дьявола») отражается в следующем его высказывании: «Все попытки протестантского мира совместить хвалу Господу с сусальной музыкой – фальшивка. Если бы я думал о том, как донести своё слово до более широкой аудитории, то превратился бы в попсовика. <...> я стараюсь быть актуальным и современным, а не модным. Таковым тебя делает несправедное отношение к вечности, к темам добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы» [5].

Песня «Душа» (2000) имеет черты баллады: её развёртывание неторопливо, однако постепенно интенсифицируется, доводя 7-ми минутную композицию до довольно активного звучания. Мотив слабой («мутной») души сочетается здесь с осмыслением трагической сущности человеческого существования («нераскаянных бликов»). В тексте прослеживается и тема расставания души с телом, и предречения недоброго исхода, специфичная для покаянных стихов, а также соответствующие понятия (погост, луна, ноша, блуд, свет медного гроша, обуздание):

*По погосту, в белый дым,
мутная душа гуляла,
Вьюгой выла на луну,
волокла крыла.
Ей подняться от земли
Духа не хватало,
Больно ноша у души
тяжела была.*

В мелодии песни улавливаются архаичные попевки. Например, оборот на словах «душа гуляла» полностью повторяет второй такт покаянного стиха

⁸ Примечательна поддержка В. Бутусова со стороны Православной Церкви: в 2021 году он был награждён орденом преподобного Серафима Саровского III степени. В Патриаршем поздравлении читаем: «Ваше имя хорошо известно как в нашей стране, так и за её пределами. В своём творчестве вы затрагиваете такие вечные темы, как добро и зло, говорите о правде и справедливости, предлагаете слушателям задуматься над самыми важными для каждого человека вопросами бытия» [11].

⁹ Ссылка на видео: https://www.youtube.com/watch?v=Ds0uaN__mn8



«Уж вы, гусі маі», о котором Л. Баранкевич пишет: «Особенностью этой попевки являются два звена секвенций – нисходящих терций, в основе которых лежит славянский трихорд» [2]. Дух архаики поддерживает и гармоническое оформление: это сочетание тоники (a-moll), IV и VI с натуральной доминантой, всегда с избеганием вводнотоновости.

Разумеется, в рамках данной статьи мы лишь наметили характер присутствия духовного песнетворчества в массовой музыке современности (как ремейков аутентичных образцов, так и новых композиций) и обозначили специфику некоторых художественных решений. Позволим констатировать следующее. Жанр духовного стиха, функционирующий за пределами богослужения, несёт важнейшие нарративы русского духовного мира, делает доступным для обывательского понимания христианские идеи. Он по-прежнему сохраняет интеграционные свойства (разностилевого и разножанрового характера), даёт возможность творческого самовы-

ражения как своим создателям, так и исполнителям, предстаёт как открытая художественная система.

Можно с уверенностью говорить, что в отечественной массовой музыке на рубеже XX–XXI вв. духовный стих переживает очередной этап своего развития, и даже возрождение на волне интереса к духовному песенному творчеству и распространяется по новым коммуникационным каналам (в том числе через развлекательные площадки, Интернет). Его всё более активное функционирование осуществляется не без влияния массовых стилей и жанров (поп- и рок-музыка, электроника, фьюжн, различные гибридные формы).

На примере целого ряда популярных песен современности мы смогли убедиться, что многие этические темы, затрагиваемые в советском, а затем в российском песнетворчестве, остаются близкими в своём раскрытии к древним пластам внебогослужебной духовной музыки, что, по-видимому, будет продолжено.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Антипова Ю.В. О трансформации жанра духовного стиха в современной массовой музыке // Вестник Саратовской консерватории. 2023. № 2. С. 50–55.
- 2/ Баранкевич Л.Ф. Покаянные духовные стихи // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. Вып. 8 / пад навук. рэд. Р.М. Кавалёвай, В.В. Прыемка; уклад. Т.А. Марозава. Мінск: Права і эканоміка, 2011. С. 109–116. URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/57338/1/Лилия%20Баранкевич.%20Покаянные%20духовные%20стихи.pdf> (дата обращения 10.11.2023).
- 3/ Бесков А.А. Русский рок: «православное искусство», новая религия или «славное язычество»? // Культура и искусство. 2020. № 6. URL: https://www.researchgate.net/publication/342701468_Russkij_rok_pravoslavnoe_iskusstvo_novaa_religia_ili_slavnoe_azycestvo (дата обращения 10.11.2023).
- 4/ Вячеслав Бутусов: «Есть ощущение Бога» / Правмир. 2008. 20 августа. URL: <https://www.pravmir.ru/vyacheslav-butusov-est-oshhushhenie-boga/> (дата обращения 10.11.2023).
- 5/ Ковальчук В. Константин Кинчев: рок посрамляет Дьявола // Независимое военное обозрение. 06.06.2007. URL: https://nvo.ng.ru/style/2007-06-06/8_postsriptum.html (дата обращения 10.11.2023).
- 6/ Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
- 7/ Мацан К. Вячеслав Бутусов. Обращение к Богу нужно выстрадать / Фома. № 10 (102) октябрь 2011. URL: <https://foma.ru/vyacheslav-butusov-obrashhenie-k-bogunuzhno-vyistradat.html> (дата обращения 10.11.2023).
- 8/ Мурашова Н.С. Роль духовных стихов в формировании и развитии традиционных национальных ценностей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. I. С. 136–139.
- 9/ Мурашова Н.С. Старообрядческий духовный стих в контексте культурно-исторической эволюции внебогослужебного духовного пения. Диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии. Т. 1. Новосибирск, 2020. 418 с.
- 10/ Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. URL: http://philologos.narod.ru/nikitina/Contents_rus.htm (дата обращения 10.11.2023).
- 11/ Патриарх Кирилл наградил Вячеслава Бутусова церковным орденом // ТАСС от 15 октября 2021. URL: <https://tass.ru/obschestvo/12673363> (дата обращения 10.11.2023).
- 12/ «Под небом голубым» – песня русского рока или духовный стих? / Сайт «Школа народной игры на гармонии К.Иванина». URL: <https://kivanin.ru/duhovnye-stihi/> (дата обращения 10.11.2023).
- 13/ Сыров В.Н. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. Н.Новгород: Изд-во Нижегород. консерватории, 2004. С. 280–288.
- 14/ Селиванов Ф. Русские народные духовные стихи. Учебное пособие для филологических факультетов. Духовные стихи, народно-христианские эпические, лиро-эпические и лирические песни. Тексты. Составление и комментарии Ф.М. Селиванова. Йошкар-Ола. Изд-во Марийский государственный университет. 1995. 159 с.
- 15/ Хомичев Б. «Главное, чтобы услышали». История песни «Город золотой» // Человек без границ. 2009. URL: https://www.manwb.ru/articles/music_box/2009_year/MusBox_0902/ (дата обращения 12.11.2023).

REFERENCES

- 1/ “Under the Sky Blue” – Russian rock song or spiritual verse?”, Sajt «SHkola narodnoj igry na garmoni K.Ivanina» [Site “School of Folk Harmony Game K.Ivanin”], Available at: <https://kivanin.ru/duhovnye-stihi/> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 2/ “Patriarch Kirill awarded Vyacheslav Butusov with a church order”, TASS ot 15 oktyabrya 2021, Available at: <https://tass.ru/obschestvo/12673363> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 3/ Antipova, Y.V. (2023), “On the transformation of the genre of spiritual verse in modern mass music”, Vestnik Saratovskoj konservatorii [Bulletin of the Saratov Conservatory], No. 2, pp. 50–55. (In Russ.)
- 4/ Barankevich, L.F. (2011), “Penitential Spiritual Poems”, Fal’klaryстыchnyya dasledavanni. Kantekst. Typalogiya. Suvyazi: zb. navuk. art. Vyp. 8 [Folkloristics. Context. Typology. Connections: Sat. science art. Vol. 8], Pravo i ekonomika, Minsk, pp. 109–116, Available at: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/57338/1/Лилия%20Баранкевич.%20Покаянные%20духовные%20стихи.pdf> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)



- 5/ Beskov, A.A. (2020), "Russian rock: "Orthodox art," new religion or "glorious paganism?," *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], No. 6, Available at: https://www.researchgate.net/publication/342701468_Russkij_rok_pravoslavnoe_iskusstvo_novaa_religia_ili_slavnoe_azycestvo (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 6/ Khomichev, B. (2009), "The main thing is to hear", The story of the song "City of Gold", *CHelovek bez granic* [Man without Borders], Available at: https://www.manwb.ru/articles/music_box/2009_year/MusBox_0902/ (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 7/ Konen, V.D. (1994), *Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [Thirdlayer. New mass genres in music of the 20th century], *Muzyka*, Moscow, 160 p. (In Russ.)
- 8/ Kovalchuk, V. (2007), "Konstantin Kinchev: rock puts the Devil to shame", *Independent Military Review*, June 6, Available at: https://nvo.ng.ru/style/2007-06-06/8_postscriptum.html (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 9/ Matsan, K. (2011), "Vyacheslav Butusov. Turning to God must be suffered", *Foma* [Thomas], No. 10 (102), October 2011, Available at: <https://foma.ru/vyacheslav-butusov-obrashhenie-k-bogu-nuzhno-vyistradat.html> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 10/ Murashova, N.S. (2015), "Role of spiritual poetry in formation and development of traditional national values", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], *Gramota*, Tambov, No. 10 (60), pp. 136–139. (In Russ.)
- 11/ Murashova, N.S. (2020), *Staroobryadcheskij duxovny stih v kontekste kul'turno-istoricheskoy e`volyutsii vnebogosluzhebного duhovного peniya* [Old Believer spiritual verse in the context of the cultural and historical evolution of non-liturgical spiritual singing]. *Dis. ... dok. kulturologii*. T. 1. Novosibirsk, 418 p. (In Russ.)
- 12/ Nikitina, S.E. (1993), *Ustnaya narodnaya kul'tura i yazykovoie soznanie* [Oral folk culture and linguistic consciousness], *Nauka*, Moscow, Available at: http://philologos.narod.ru/nikitina/Contents_rus.htm (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 13/ Selivanov, F.M. (1995), *Russkie narodnye dukhovnye stikhi. Dukhovnye stikhi, narodno-khristianskie ehpicheskie, liroehpicheskie iliricheskie pesni* [Russian folk spiritual poems. Spiritual poems, folk-Christian epic, lyrical-epic and lyrical songs], *Compilation and comments by F.M. Selivanov*, *Izd-vo Marijskij gosudarstvennyj universitet, Yoshkar-Ola*, 159 p. (In Russ.)
- 14/ Syrov, V.N. (2004), "Shlyager and a masterpiece (to the question of annihilation of concepts)", *Iskusstvo XX veka: elita i massy: sb. st.* [Art of the twentieth century: elite and masses: sat. art.], *Izd-vo Nizhegorod. Konservatorii, N. Novgorod*, pp. 280–288. (In Russ.)
- 15/ Vyacheslav Butusov: "There is a feeling of God", *Pravmir*, Aug. 20, Available at: <https://www.pravmir.ru/vyacheslav-butusov-est-oshhushhenie-boga/> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинка
E-mail: antikostin@mail.ru

Author information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Music History Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: antikostin@mail.ru



УДК 786.2

ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ БРАМСА: ПИАНИСТИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО. К 190-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПО- ЗИТОРА

Н.М. СМИРНОВА

Саратовская государственная консерватория имени
Л.В. Собинова, 410012, Саратов, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена фортепианным сочинениям Иоганнеса Брамса, одного из наиболее сложных и противоречивых композиторов поздней стадии западноевропейского романтизма. В его творчестве наблюдается парадоксальный синтез академических традиций и новых романтических веяний. Исполнительская и педагогическая практика должны адекватно реагировать на соотношение художественного образа, технологическую фиксацию и выработку реализующих приёмов. Предмет данной работы – особенности стиля, которые приобретают роль основополагающих констант, позволяющих сделать вывод о «непианистичности» фортепианного творчества И. Брамса. В ходе исследования использовалась методика целостного анализа, включающая в себя рассмотрение различных выразительных средств, диагностирующая противоречивость их применения. Автор выделяет три основные константы фортепианного творчества композитора: оркестровость, виртуозность и медитативность. Доказательно рассматриваются разные сочинения И. Брамса: концерты, вариации, интермеццо. В качестве выводов подтверждается парадоксальность брамсовского стиля, необходимость грамотной расшифровки нотного текста и владения широкой палитрой выразительных средств фортепиано для показа анализируемых констант.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: фортепиано, И. Брамс, константа, художественный образ, нотная запись.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DO YOU LOVE BRAHMS: THE PIANIST'S MASTERY. TO THE 190TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF THE COMPOSER

N.M. SMIRNOVA

Sobinov Saratov State Conservatoire, 410012, Saratov,
Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the piano works of one of the most complex and controversial composers of the late stage of Western European romanticism, Johannes Brahms. In his work, there is a paradoxical synthesis of academic traditions and new romantic trends. Performing and pedagogical practice should adequately respond to the correlation of the artistic image, technological fixation and the development of implementing techniques. Subject of study: features of style, which acquire the role of fundamental constants, allowing us to conclude that Brahms' piano works are "non-pianistic". In the course of the study, a holistic analysis technique was used, which includes consideration of various expressive means, diagnosing the inconsistency of their use. There are three main constants of piano creativity: orchestration, virtuosity and meditateness. Different compositions of Brahms are used demonstratively: concertos, variations, intermezzos. Their features are revealed.

The conclusions confirm the paradoxical nature of the Brahms style, the need for competent decoding of the musical text and possession of a wide palette of expressive means of the piano to display the analyzed constants.

KEYWORDS: piano, I. Brahms, constant, artistic image, musical notation.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Этот необычный и непривычный для научной статьи вопрос сформулирован Ф. Саган и вынесен в заглавие одного из её романов¹. Одновременно он является «лакмусовой бумажкой» для пианиста, и однозначно дать на него ответ далеко не просто. Сложность продуцируется в том, что И. Брамс в своих письмах «последовательно претворял в жизнь стратегию умолчания или укрывания, задача которой – не пропускать в письма внутреннюю жизнь, не раскрывать свой творческий процесс, удерживать переписку в прагматическом русле» [7, с. 18]. Однако, в то же самое время, он нуждался в признании, что также следует из анализа эпистолярия немецкого мастера. Так, «ему хотелось услышать простой ответ, понравилось ли произведение или нет. Получив подтверждение, что произведение доставило радость, Брамс переставал выказывать чувство неуверенности» [там же].

Парадоксальность мнений обусловлена противоречиями фортепианного стиля композитора, которые многие пианисты и исследователи отождествляют с «путешествием» в край неизведанного, называя его *terra incognita* – «неизвестная страна». Время, в которое жил и творил И. Брамс, способствовало разнообразию и противоречивости разных тенденций художественного творчества. Здесь происходило осмысление субъективных смыслообразующих составляющих бытия, в частности область объективированной субъективности, которая отражалась в композиторском и исполнительском искусстве. Как верно отмечает Е. Литвих, «рубеж XIX–XX веков в мировой художественной культуре ознаменовался сменой мировоззренческой парадигмы, что повлекло за собой довольно радикальное преобразование многих основополагающих принципов в различных видах искусств» [5, с. 34].

Творчество И. Брамса олицетворяет синтез разных слагаемых, из которых многое для пианиста представляет необычную трудность: высокий

уровень технической сложности соединяется с лаконичной простотой фортепианного изложения, углублённая медитативность сочетается с приподнятым энергетическим тоном, проникновенная певучесть – с драматическим размахом. Так, А. Рубинштейн писал: «Для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы – недостаточно пылок, для полей он недостаточно прост, для города – недостаточно разносторонен» [8, с. 78].

В рамках данной статьи обозначим три константы на многомерную природу брамсовского фортепианного стиля. Выделим оркестровые черты в инструментальной звучности (Вариации на тему Шумана ор. 9), «дьявольскую» виртуозность, не поддающуюся принятым определениям (Вариации и fuga на тему Генделя ор. 24, Вариации на тему Паганини ор. 35), и медитативность, представленную во внешней скромности «промежуточной» пьесы Интермеццо².

• **Первая константа** – оркестровые черты в инструментальной звучности. Известно, что один из величайших пианистов мира С. Рахманинов считал фортепианную музыку И. Брамса «непианистичной» [10]. Понятно, что виртуозное мастерство требует постоянных физических затрат и «великолепной» энергетики не только в занятиях, но, прежде всего, на сцене концертного зала. Пианист должен владеть, причём безотказно, множеством приёмов фортепианной игры, в частности, аккордовыми и октавными формулами, характерными для сочинений композитора.

Размышляя над высказанным С. Рахманиновым мнением, приходим к очевидному выводу, что он не имел в виду технические сложности – при его высочайшем уровне пианизма это выглядело бы

¹ Имеется в виду роман «Любите ли вы Брамса?» (1959) знаменитой французской писательницы Франсуазы Саган (1935–2004), которую называли «мадемуазель Шанель от литературы».

² Этимология слова «интермеццо» содержит множество удивительных подробностей. В разных языках к значению «промежуточной» пьесы прикладываются тонкие психологические детали. Так, во французском языке можно привести *interpenetration* (взаимопроникновение), *interlignage* (написание между строк), *untime* (интимный, душевный). В латинском языке можно указать *interlabi* (скользить, быть прозрачным), *intermisceo* (примешивать, перемешивать), *intermorior* (угасать, ослабевать) и т.д.



странно. К тому же, И. Брамс как концертирующий солист, обладающий виртуозными возможностями, «отразил» эти обвинения в «непианистичности» в одном из разговоров с дирижёром Венской певческой академии Р. Хейбергером: «Ну, в этом-то уж я разбираюсь. *Она фортепианна!* Осмелюсь утверждать, что особенно в моих последних вещах всё исполнимо, и именно так, как я написал в нотах» [10, с. 230; курсив мой – Н.С.].

«Непианистичная», по мнению С. Рахманинова, фактура И. Брамса содержит симфонические нормы изложения и оркестровые эффекты, которые не всегда легко воспринять и трудно исполнить на клавишном молоточково-ударном инструменте. В этом ракурсе рассмотрим фактуру «Вариаций на тему Шумана» ор. 9. На первый взгляд, она воспринимается как специфично фортепианная. Однако при анализе, очевидно, проявляются черты оркестрального изложения.

Тема, 1-я, 2-я и 3-я вариации ассоциируются со звучанием духовых инструментов. Так, в 5-й вариации динамический и штриховой контраст *forte – piano* и *detashe – staccato leggiero* воспроизводит эффект сопоставления оркестровых групп. В 8-й вариации запоминается басовое «тромбовое» тремоло, а также быстро исчезающее, но создающее необычайный эффект, сопровождающее тему «арфообразное» *argeggiato*. Тембральность духовых слышится и в фактурном изложении 13-й вариации *Non troppo Presto, pianissimo end molto leggiero*. Звуковая пластика мягких пастельных красок, образующихся от мастерского воссоздания тембров деревянных духовых инструментов (гобая, фагота, кларнета, флейты), требует от пианиста особого мастерства в передаче тех акустических красок, которые не присущи фортепиано.

Обратим внимание на уникальный канон в секунду в двух голосах партии правой руки в 14-й вариации *Andante, espressivo* на 3/8. Можно заметить родственные связи с пьесой «Шопен» из шумановского «Карнавала» ор. 9³. Ассоциации возникают из-за

чувственного характера и взволнованности изложения. В то же время и различия столь же очевидны: элегичный тон 14-й вариации обусловлен минорным ладом, нисходящими хроматическими интонациями.

Канон, как полифонический приём, предусматривает постоянное наложение мелодических линий. Поэтому необходима сложная дифференциация, прежде всего проявляющаяся в партии «ведущей» правой руки. Артикуляционный приём реализуется в изменениях динамики, подчёркивающей два голоса на чрезвычайно малом пространстве. Добавим, что левая рука, которая могла бы помочь перераспределением фактуры, «занята» сложным заданием, она воспроизводит струнное *pizzicato*, так как авторская ремарка *staccato e leggiero* однозначно указывает на способ исполнения. Дополнительно выделим парадоксальную роль правой педали, которая необходима для «поющего» голоса в правой руке, но абсолютно «противопоказана» для ровных шестнадцатых сопровождения в левой руке.

• **Вторая константа**, характеризующая брамсовский стиль, заключается в особой виртуозности, определяющей значительные трудности пианистического освоения в «Вариациях и фуге на тему Генделя» ор. 24 и «Вариациях на тему Паганини» в двух тетрадях ор. 35. Добавим, что тех пианистов, кто «влюблён» в Концерт № 1 d-moll ор. 15, «отпугивает» Концерт № 2 B-dur ор. 83. Аналогии с бетховенским Концертом № 5 Es-dur возникают благодаря чертам мощного *al fresco* и преобладанию крупной аккордовой фактуры. Представим строки письма И. Брамса о Концерте № 2: «Этим произведением я хотел показать, как художник должен избавляться от всех страстей, чтобы помечтать в наичистейшем эфире» [6, с. 175]. Вызывает интерес сопоставление слов «страсть» и «мечты», обуславливающих неразделимость сложной «игровой» фактуры и «наичистейшего эфира». В письмах композитор акцентировал преимущественно позиции, связанные с инструментальным мастерством; «цель творчества по его мнению – сделать вдохновение путём непрерывной работы своей законной, благоприобретённой собственностью» [7, с. 22].

³ Парадоксальные ассоциации проявляются и с мажорной версией мелодической линии в романсе Р. Шумана из цикла «Любовь поэта» – № 2 «Цветов венки душистый».



В «Вариациях и фуга на тему Генделя» ор. 24⁴ перед пианистом, прежде всего, возникает проблема организации стилевого взаимодействия на огромной исторической дистанции – от барокко до романтизма. Процитируем мнение А. Шнитке: «Полистилистиче-ку часто понимают, как некое механическое взаимодействие разных способов выражения, приёмов речи, творческих манер и т. д. Мне кажется, далеко не всегда это так. Часто в творчестве композитора происходит взаимодействие некоего центрального, основополагающего, *лично-стилевого начала* – и, так сказать, «периферийных» стилевых веяний, отблесков и отголосков внешнего мира (цит. по: [9, с. 106]). Влияние барокко ощущается не только в теме генделевской Сюиты для клавесина № 1 [HWV 434]⁵. Ария становится темой брамсовских вариаций, пролонгируется в двадцати пяти вариациях и завершается масштабной фугой.

Композитор особо выделял роль нижнего голоса. Так, в письмах он подчёркивал, что ориентируется на басовую основу, для которой сочиняет разные «красивые» мелодии [6]. Функциональность баса проявляется в двух направлениях: он выполняет статичную роль «организатора» формы вариаций, кроме этого, «развивает» материал тематически и динамически.

И.Брамс использовал в сочинении разные особенности искусства барокко. Так, в 19-й вариации *leggiero e vivace* на 12/8 узнаются элементы клавесинного стиля, характерные для французской школы Ф.Куперена с любовью к танцевальным миниатюрам. Сложная фактура, имитирующая четырёхголосие, в среднем голосе выписаны пунктирные формулы сицилианы, «приправленные» орнаментами, которые потом переходят в верхний голос, – обуславливают особую пальцевую технику, лёгкую и прозрачную, не приводящую к гудящим обертоновым призвукам, характерным для фортепиано. Наряду с сицилиан-

ной композитор использует мюзет (французскую разновидность волынки и старинный танец), канон, фугу. В вариациях присутствует множество контрапунктических приёмов. Поражает артикуляционная палитра, где используются разные виды *staccato* и *legato*, а также их промежуточные ступени.

Сложности представляет и концентрическая форма вариаций, которая нелегко поддаётся пианисту: она заставляет работать его воображение, синтезировать интонации, связывающие каждую отдельную вариацию не только с началом, но и с концом произведения (Ария и Фуга).

И.Брамс использует принцип волнообразного строения, где каждая вариация группируется с предыдущей или последующей, составляя разделы разной протяжённости. Многие исследователи предпочитают деление формы на три части: с 1-й по 8-ю вариации; с 9-й по 18-ю и с 19-й по 25-ю.

Каждая группа включает «парные» вариации и заканчивается фермой. Среди «парных» вариаций (1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 11–12, 17–18 и так далее) выделим чрезвычайно сложные в техническом отношении.

Подлинно виртуозной становится 14-я вариация с авторской ремаркой *sciolto* (свободно, ловко). Ломанные октавы в партии левой руки, помимо основной трудности, содержат скачки. В правой руке техническая формула двойных секст с небольшими украшениями и синкопами, которые увеличивают существенную тяжесть «бесшовного» соединения. В 15-й вариации техническая формула предполагает быстроту и моторность двух рук, играющих синхронно. Без перерыва вступает 16-я вариация, столь же бравурная, воспринимающаяся как кульминационная точка с завершающейся фермой на тактовой черте.

В своё время М.Арановский подчеркнул, что «стиль Генделя не сразу «модулирует» в стиль Брамса, но сначала проходит стадию стиля Шумана» [2, с. 268]. Роберт Шуман – один из наиболее ярких представителей романтизма. Потому его особенности заметны во взрывной энергетике, в соединении строгой меланхолии и бурлящего темперамента. Так, «церемониальный» характер Арии сразу же

⁴ Сочинение написано в 1861 году в честь 42-летия Клары Шуман, она же была первой исполнительницей.

⁵ Это ария из «Suites de pièces pour le clavecin» с пятью вариациями, И.Брамс ориентировался на копию первого издания 1733 года, опубликованную Дж. Уолшем в Лондоне.



«детонирует» в 1-й вариации: *poco forte* с синкопированными акцентами и подчёркнутой маркировкой верхнего голоса. Столь же контрастный переход наблюдаем между 3-й и 4-й вариациями: *dolce* и *risoluto*, восьмые и шестнадцатые с постоянными *sf*. Синкопированный ритм выполнить довольно сложно, так как композитор ставит ударение практически на каждой четвёртой шестнадцатой.

Заметим, что наряду с влиянием Р. Шумана, отчётливо ощущаются ассоциации с Л. ван Бетховеном. Аналогично творцу «Пятнадцати вариаций с фугой» Es-dur op. 35, И.Брамс в своих вариациях демонстрирует отчётливо узнаваемый гармонический план и периодичность структуры на протяжении всего цикла.

Отметим искусство композитора в передаче тембров старинных барочных инструментов: это происходит в 19-й вариации с «отсылкой» к французской сицилиане, а также в 22-й вариации, которая имитирует регулярное *ostinato* «музыкальной шкатулки» в двух руках и высокой тесситуре.

В финале цикла, будто бы вспоминая И.С. Баха и позднего Л.Бетховена, И.Брамс создаёт величественную и масштабную фугу с сочетанием приёмов имитационной и мотивно-разработочной техники. При этом фактура типично брамсовская – это мощная аккордовая «кладка». Взаимодействие разных текстов и стилей образовало парадоксальную коллизию, «которая разрешилась полным и безоговорочным утверждением авторского стиля» [2, с. 270].

Известно, что И.Брамс высоко оценивал свои «Вариации и фугу на тему Генделя». Так, в разговоре с пианистом и дирижёром Ю.Рёнтгеном (занимавшим пост ректора Амстердамской консерватории), он заметил: «Я вообще не могу понять, как кто-то осмеливается писать вариации после моих генделевских» (цит. по: [10, с. 231]).

В «Вариациях на тему Паганини» в двух тетрадах (op. 35) представлена особенная «дьявольская» виртуозность романтического плана. Логика композиции основана на последовательной динамизации и усложнении фактуры и гармонии. Дополнительно прослеживается «игровая» логика неожиданных образных изменений, в частности,

преобразующих скерцозную тему в томный, чувствительный венский вальс.

Балансирование на грани «открытой» виртуозности, рождающейся из «демонического» образа каприса № 24 Н. Паганини, и серьёзности «симфонической» мысли, отличающей стиль И.Брамса, реализуются в сложности фортепианного прочтения, где разные виды романтического пианизма существенно преображают струнный каприз, максимально раскрывают потенциал виртуозной инструментальной пьесы, представляют богатейшие красочные и технико-динамические возможности фортепиано.

Как большинство современников XIX столетия, И.Брамс не мог не восхищаться гениальностью Н.Паганини. Сама по себе тема каприса поражает неукротимым бунтарским духом, смелостью и дерзостью. В скрипичных вариациях Н.Паганини демонстрирует высочайший уровень исполнительского мастерства, использует разные виды техники, показывает артикуляцию в чрезвычайно скором темпе *Quasi presto*: стаккато, пиццикато, двойные интервалы (терции, октавы, включая даже децимы).

И.Брамс сохраняет в первой тетради в теме ритмический рисунок оригинала. Однако изложение её октавным унисоном придаёт дополнительный внутренний динамизм и «материальную» энергетику. Интервальный форшлаг в правой руке к каждой первой тактовой доле усиливает эффект. Сложность исполнения форшлага, очевидно, побудила композитора «притормозить» скоростную темповую ремарку – вместо *Quasi presto* он пишет *Non troppo presto*.

Первая вариация представляет абсолютно другой материал, в изложении остаётся только ладово-гармоническая основа, которая есть в первой вариации каприса Н.Паганини. Исполнитель сталкивается с достаточно сложной задачей, так как двойные сексты в правой руке требуют значительной растяжки и кистевой гибкости. В этом плане может помочь опора на партию левой руки, где в первых четырёх тактах нет двойных нот. Однако позднее левая рука усложняется, так как должна исполнять «непростую» техническую формулу. Пианисту требуется фразировочная перегруппиров-



ка, изменение лигатуры для укрепления последней шестнадцатой доли в такте. Синхронность звучания двойных нот обеспечивается левой рукой, которая становится «лидером».

Сложная акустическая работа предстает в 11-й вариации. Светлый лирический раздел *molto legato e dolce* в мажорной тональности A-dur; тема песенно-хорального типа звучит в двух руках на фоне колышущихся шестнадцатых. Композитор показывает динамикой важный звуковой приоритет: левая рука – *piano*, правая – *pianissimo*. Здесь необходима согласованность слуховых и двигательных ощущений. Авторские тактовые лиги объединяются в крупные построения, создавая неделимую фактуру звукового пространства. В 12-й вариации запоминается необыкновенное фактурное изложение в партиях обеих рук. Оно выделено множеством вилок, лёгких артикуляционных акцентов в заключениях мотивов. Эта сложносоставная «кружевная» фактура мелодического «плетения» характерна для стиля И. Брамса.

В некоторых вариациях узнаваемы оригинальные темы каприса Н. Паганини. Так, в 13-й вариации звучит видоизменённая, но столь же энергичная тема 2-й вариации каприса. Первоначальный скрипичный мотив композитор усложняет, вводит октавы, дополнительные форшлаги, октавные *glissandi*, «заставляя» пианиста серьёзно сконцентрироваться в техническом плане (тем более, что темп стоит *vivace e scerzando*). Однако во второй половине вариации обозначенный мотив приобретает более свободные мелодические очертания, меняется и гармоническое изложение. Партия левой руки не менее сложна – форшлаг на дециму подчёркивает сильную долю, лигой выделяются нисходящие аккорды. Пианисту необходима не только акробатическая ловкость, но, прежде всего, мобильность и мгновенная двигательная реакция на соединение аккордов.

Последняя вариация начинается с блестящих гаммообразных пассажей тридцатьвторыми, в которых «проблёскивают маячки» квартовых и квинтовых интонаций основной темы, подчёркивая её гармонический и метроритмический каркас.

Бурлящая фактура отдалённо напоминает романтическую этюдную моторику, однако виртуозное начало приобретает откровенно «дьявольский» характер, т.к. усилено переходами фигураций из одной руки в другую. Ремарки *con fuoco* и *ben marcato* требуют чрезвычайной пальцевой активности и артикуляционной устойчивости. Динамика сохраняется на высоком уровне *forte* и *fortissimo*. Позднее происходит эффектное регистровое перемещение из блестящего верхнего регистра в гулкие и грозные басы.

И. Брамс называл «Вариации на тему Паганини» – «Этюдами для фортепиано», распределив их поровну в двух тетрадах. В каждой вариации демонстрируется один пианистический приём или обыгрывается определённый вид техники, что служит максимальному совершенствованию фортепианного мастерства. Конечно, данное обстоятельство привлекает многих исполнителей, готовых к «лишениям», чтобы усовершенствовать собственный виртуозный потенциал. При этом важно учитывать физиологическое строение игрового аппарата, так как массивность «архитектурной» пластики и «скульптурная» плотность фактуры обуславливают широкое растяжение и умение играть крупным планом аккордовые или октавные комплексы в быстром темпе.

• **Третья константа** брамсовского стиля характеризуется особой сложностью – это лирико-эпический модус, проявляющийся, как правило, в медитативности повествования, медлительности развёртывания. Художественная материя формируется неспешно, пианисту важно услышать каждое мгновение, осознать диалектику интонационно-ритмических сопряжений. Поэтому исполнителям многие пьесы И. Брамса представляются информативно перенасыщенными, требующими напряжённого вслушивания и особенного осмысления. Данные черты обусловлены интровертностью музыкального мышления⁶ композитора: замкнутость,

⁶ М. Зайцева отмечает: «Как категория музыкознания, термин “музыкальное мышление” получил наиболее активную разработку в трудах последних десятилетий XX века» [3, с. 1.1]. Му-



сосредоточенность на внутренних представлениях, трансцендентность. Кроме того, это показывает особенную любовь И. Брамса к тонкой детализации, к завуалированным переходным настроениям.

Первым примером выделим *побочную тему первой части Концерта № 1 d-moll*. Сольная партия изложена аккордами в технике полифонического письма. По художественному тону она ассоциируется с бетховенскими медленно-величавыми темами. Однако при анализе обнаруживаются разнонаправленные векторы внутренней энергетики: у Бетховена она драматического плана; у Брамса – лирико-эпического характера в сочетании приподнятости и проникновенности.

Начинаясь с кварты, мелодический мотив в двух руках поочередно поднимается вверх. На высшей точке мелодия начинает «раскачиваться», словно оттягивая момент прощания: *Продлись, продлись, очарованье*⁷. Эта квартовая интонация становится лейтинтонацией Концерта. Выделим её «знаковые» появления: кульминационный эпизод средней части в оркестре на фоне раскатывающихся пассажей солирующего фортепиано; основная тема рефрена финала.

Поразительно мастерство композитора, показывающего каждый раз новые грани её развития. Побочная партия первой части при размере 6/4 звучит протяжённо и лирично. В кульминационном эпизоде средней части квартовая интонация, соединяясь с затактовым ритмом, придаёт художественному образу мужественную силу. В финальной теме появляется синкопа, подчёркивая энергичность и устремлённость.

В качестве второго примера назовём уникальный канон в Интермеццо h-moll соч. 119 № 1, Adagio

на 3/8, где полифонический и мелодический тон составляет одну ноту. В первоначальной рукописи произведение имело темп *sehr langsam* (очень медленно), однако в печатной версии приобрело более нейтральную трактовку Adagio. В данном случае добавим, что И. Брамс корректно относился к темповым указаниям, хотя и не переоценивал их возможности. Немецкий термин *sehr langsam* предполагал более медленное движение (по восьмым или даже шестнадцатым), а итальянское обозначение *adagio* рассчитывало на выразительное «обобщённое» исполнение, в том числе и по тактам. В письме К. Шуман композитор подчёркивал, что это «маленькая пьеса чрезвычайно меланхолична и сказать о ней “играть очень медленно” – значит недостаточно сказать. Каждый такт, каждая нота должна звучать как *ritard.*, как будто из каждой отдельной хочется напиться меланхолией» [7].

Шестиголосный канон, где вступления голосов абсолютно равны, на неискушённый взгляд может представляться арпеджированным и достаточно статичным образованием. Однако И. Брамс преодолевает внутреннюю уравновешенность за счёт усложнения временных и гармонических параметров.

Анализируя Интермеццо № 3 из этого же опуса на предмет обнаружения неклассических тенденций, проявляющихся в структуре музыкальной ткани и принципах формообразования, Е. Литвих делает вывод, который коррелируется с рассматриваемым Интермеццо: «Если для классической музыки характерна чёткая дифференциация рельефа и фона, то в данном произведении подчёркивается не контраст фактурных планов, а, наоборот, их общность, производность каждого элемента звуковой ткани от единой первоосновы» [5, с. 37].

Интермеццо состоит из романтического «мерцания» нисходящих терций по принципу «минорамажора». Гармоническая фигурация «стекает» вниз из остающегося наверху мелодического тона. Нисходящая направленность шестнадцатых сохраняется достаточно долго, обуславливая ассоциации с угасанием жизненных сил, рассредоточением энергетического тонуса. Особую роль играет краска тональности h-moll, подчёркивая ощущение

зыкальное мышление понимается исследователями как часть общего понятия «музыкального сознания». Так, М. Арановский считает, что «это способность музыкально мыслить, т.е. формировать определённые музыкально-звуковые конструкции и давать им соответствующую содержательную интерпретацию» [1, с. 59].

⁷ Ф. Тютчев стихотворение «Последняя любовь» – поздний период (1852–1854). Сборник «Денисьевский цикл», стихотворение посвящено Елене Денисьевой.



меланхолии и печали. Поразительным образом композитор создаёт фактуру, в которой скульптурная пластика изваяния сочетается с воздушной хрупкостью орнамента.

И. Брамс использует трезвучия как элемент укрепления функциональной значимости. Однако уже в первом такте сочинения возникает наложение гармонических функций: h-moll–G-dur–e-moll. Кажущееся «неконтролируемым» движение гармоний, особенно при переходе из одного такта в другой, образует эллиптические цепочки неразрешающихся созвучий. При этом «теряется» тональная определённость, возникает ощущение, что каждая ступень представляет не только от «своего» имени, но и от имени той гармонии, которая «могла бы» возникнуть. Отметим, что разложенные в такте гармонии совмещают две разные функции: движения (переход в следующий тон) и статики (остановка на заданном месте). В действие включается приём расслоения фактуры за счёт «расшатывания» метроритмического стержня. В тексте одновременно существует устойчивый метроритм (размер 3/8 и одномерные длительности) и ритмический рисунок, «складывающий» трезвучия и разделяя такт по принципу полиритмии, то ли на две, то ли на три части. Данный эффект обуславливают и выписанные штили, «задерживающие» отдельные ноты на определённой высоте.

В результате пианист ощущает «оторванность» от привычной материальной, «земной» основы. Возникает чувство «растворённости» внешней среды, где совершает «одиночное плавание» мелодический голос. Как верно отмечает К. Зенкин, единичный мелодический тон в фортепианных миниатюрах романтиков «становится не просто предметом чувственного вживания <...>, но и истоком многократных звуковых отражений (имитаций) <...> лирический образ достигает столь высокой степени концентрации и художественной точности, что интимнейшее устанавливает прямую соотносённость с космическим (“и небо в чашечке цветка”) [4, с. 170–180]. Кажется, что единичная деталь приобретает сакральное значение, подчёркивая драматизм застывающих эмоций. Возникают ассоциации

со стихами Ф. Тютчева: *Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? Поймёт ли он, чем ты живёшь? / Мысль изречённая есть ложь; / Взрывая – возмутишь ключи: / Питайся ими и молчи.*

Достичь «невесомости» гармонической конструкции в анализируемом фрагменте Интермеццо сложно. Она удерживается наверху единичным мелодическим тоном, который пианисту непросто заставить звучать в необходимом акустическом пространстве. Нота *fis*, начинающая мотив, в инструментальной фактуре ослабевает и затухает, появляющиеся шестнадцатые отвлекают внимание на себя. Чтобы они не закрыли собой мелодию, важно найти специальные приёмы. В этих целях можно рекомендовать дозированную глубину погружения пальцев в клавиатуру, разную степень касания: глубокую (до дна) и лёгкую (в верхней части клавиш). При этом желательно имитировать ощущение струнного вибрата, что отражается в «немых» нажатиях клавиатуры.

Вместе с тем пианист должен продлевать каждую ноту канона, что составляет практически неразрешимую задачу. Так, разложенная вертикаль играет «взвешенными», почти «невесомыми» пальцами. Необходимо «избавиться» от ощущения плотности и материальности крупных мышц игрового аппарата и настроиться на точность чувствительных касаний кончиков пальцев. Желаемый звуковой эффект, о котором говорилось выше – это сочетание «плывущей» горизонтали и плавно «спускающейся» вертикали. Можно воспользоваться микроколебаниями ритма, нарушающими однообразное движение шестнадцатых. Мелодическая нота слегка задерживается, а следующая за ней шестнадцатая вступает позже и, конечно, тише. Важно учитывать эффект полиритмии, появление в трёхдольном такте двудольных ритмических групп, что также может быть показано посредством микроскопических темпоритмических отклонений.

Обратим внимание на возможности «ручной» педали, когда искусное задерживание клавиш может создать эффект прозрачного, воздушного пространства. Левая и правая педали должны контактировать полупущенными, готовыми принять «приказ»



солиста, желающего изменить «освещение», создать лёгкую «дымку» или «сгустить полумрак». Учитывая и используя педальную изобретательность, сочетая педальные «пятна» и звуковую «графику», пианист может открыть для себя необычные колористические возможности музыки И.Брамса, которые впоследствии станут характерным элементом стиля К.Дебюсси. Как справедливо отмечает Е.Царёва: «Перед человеком, воспринимающим музыку Брамса на пороге XXI века, в эпоху интенсивнейшей актуализации самого понятия наследия, особенно ясно раскрывается историческое значение её созидательных импульсов» [11, с. 45].

Концентрированное выражение новаторских черт, заключённых в Интермеццо h- moll, тонко сформулировал К.Зенкин: «Внимание, уделяемое отдельным звукам и мельчайшим мотивам, тождество гармонии и полифонии, единство вертикали и горизонтали, конструктивное значение интервала, возвышенная чистота лирического созерцания, почти отождествляющегося с объективно-природным, – всё это позволяет провести ещё одну линию исторической аналогии, линию, ведущую в конечном счёте к Веберну» [4, с. 180].

Сформулируем следующие выводы, основанные на исходном тезисе – о трёх константах фортепианного стиля И.Брамса. «Непианистичный» стиль композитора становится удобным для исполнения при умении раскрывать и подчёркивать симфонические нормы инструментального изложения, при постоянном совершенствовании виртуозного потенциала, при чутком и заинтересованном отношении к лирическим «откровениям» музыкальных опусов.

Дополнительно подчеркнём парадоксальность брамсовского фортепианного стиля, где сочетаются разновекторные качества. Это не только синтез классического и романтического, привычного и новаторского, универсального и уникального – это удивительный сплав сложного и доступного, активирующий множество разнообразных импульсов для интерпретации, хотя внутренний мир фортепианных произведений И.Брамса трансцендентен, его «материальные» проявления уникальны и не всегда легко поддаются исполнительскому анализу. Однако, как отмечает М.Зайцева, «именно такое всматривание в конкретную авторскую интонацию, в живой текст искусства позволит наполнить идеи и умозаключения реальностью художественной практики и опыта» [3, с. 1.1].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. 320 с.
- 2/ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
- 3/ Зайцева М.Л. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса // Траектория науки. Международный электронный научный журнал. 2016. Т. 2. № 9 (14). С. 1.1.–1.9.
- 4/ Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: Учебник для вузов. 2-е изд. М.: Юрайт, 2023. 413 с.
- 5/ Литвих Е.В. Интермеццо И.Брамса оп. 119 № 3: неклассические тенденции в музыке позднего романтизма // Философия и культура. 2021. № 12. С. 33–45.
- 6/ Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 496 с.
- 7/ Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Автореф. дис. доктора искусствоведения. 17.00.02. М., 2004. 43 с.
- 8/ Рубинштейн А.Г. Литературное наследие. В 3-х т. Т. 2. М.: Музыка, 1983. 219 с.
- 9/ Соколов А.С. Векторы культуры в музыкальной панораме XX века // Двенадцать этюдов о музыке. М.: МГК, 2001. С. 101–109.
- 10/ Хейбергер Р. Фрагменты из «Воспоминаний о Брамсе» // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 222–238.
- 11/ Царева Е.М. Иоганнес Брамс: Автореф. ... доктора искусствоведения. М., 1990. 46 с.

REFERENCES

- 1/ Aranovsky, M.G. (1991), *Sintaksicheskaya struktura melodii* [Syntactic structure of the melody], *Muzyka*, Moscow, 320 p. (In Russ.)
- 2/ Aranovsky, M.G. (1998), *Muzykal'nyj tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties], *Composer*, Moscow, 344 p. (In Russ.)
- 3/ Heiberger, R. (1999), "Fragments from "Memoirs of Brahms"", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 222–238. (In Russ.)
- 4/ Litvikh, E.V. (2021), "Intermezzo by I. Brahms op. 119 No. 3: non-classical trends in the music of late romanti-

- cism", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], No. 12, pp. 33–45. (In Russ.)
- 5/ Rogovoy, S.I. (2003), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], *Composer*, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 6/ Rogovoy, S.I. (2004), *Pis'ma Iogannesa Bramsa: Avtoref. dis. doktora iskusstvovedeniya* [Letters of Johannes Brahms: abstract. dis. Doctor of Art History], *Moscow*, 43 p. (In Russ.)
- 7/ Rubinshtein, A.G. (1983), *Literaturnoe nasledie. V 3-h t. T. 2* [Literary heritage. In 3 volumes. T. 2], *Muzyka*, Moscow, 219 p. (In Russ.)
- 8/ Sokolov, A.S. (2001), "Vectors of culture in the musical panorama of the 20th century", *Dvenadcat' etudov o muzyke* [Twelve etudes about music], *MGK*, Moscow, pp. 101–109. (In Russ.)
- 9/ Tsareva, E.M. (1990), *Iogannes Brams: Avtoref. ... doktora iskusstvovedeniya* [Johannes Brahms: abstract ... Doctor of Art History], *Moscow*, 46 p. (In Russ.)
- 10/ Zaitseva, M.L. (2016), "Features of the musical thinking of Johannes Brahms", *Traektoriya nauki. Mezhdunarodnyj elektronnyj nauchnyj zhurnal* [Trajectory of science, International electronic scientific journal], Vol. 2, No. 9 (14), pp. 1.1.–1.9. (In Russ.)
- 11/ Zenkin, K.V. (2023), *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma: Uchebnik dlya vuzov. 2-e izd.* [Piano miniature and the paths of musical romanticism: A textbook for universities. 2nd ed.], *Yurayt*, Moscow, 413 p. (In Russ.)

Информация об авторе

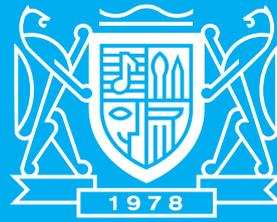
Наталья Михайловна Смирнова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

E-mail: n. m.smirnova@gmail.com

Author information

Natalia M. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at Special Piano, Sobinov Saratov State Conservatoire

E-mail: n. m.smirnova@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

54/

**Н.М. НАЙКО, В.В. БАСС,
Ю.Е. ПОЛЕЖАЕВА,
Т.В. ШАХОВ**

**Итоги Всероссийской
олимпиады по музы-
кально-теоретическим
предметам «Музыкальное
измерение»: методические
аспекты**

73/

М.В. МОСКАЛЮК

**Живописец Анатолий Знак.
Призвание Учителя**



УДК 372.87

ИТОГИ ВСЕРОССИЙСКОЙ ОЛИМПИАДЫ ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ПРЕД- МЕТАМ «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ»: МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Н.М. НАЙКО, В.В. БАСС, Ю.Е. ПОЛЕЖАЕВА, Т.В. ШАХОВ
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена новому творческо-
му проекту кафедры теории музыки и композиции СГИИ
имени Д. Хворостовского – Всероссийской олимпиаде
по музыкально-теоретическим предметам «Музыкальное
измерение». Осмысление её результатов, обнаруживших
ряд проблем методического плана, и указание на пути их
решения является целью статьи. В тексте работы описа-
ны форма проведения олимпиады и условия выполнения
заданий, охарактеризованы сами задания и способы их
оценивания. Авторами подробно анализируются работы
участников, отмечаются как их положительные сторо-
ны, так и недостатки. Педагогами кафедры теории му-
зыки и композиции делаются выводы о том, насколько
сложными оказались те или иные задания для учащихся,
обрисовывается общая картина качества выполненных
работ, а также даются рекомендации, которые будут по-
лезны преподавателям теоретических дисциплин музы-
кальных школ и колледжей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: олимпиада «Музыкальное изме-
рение», типы творческих заданий, жанровые модели, со-
чинение второго голоса к мелодии, варьирование темы,
функциональный подход на музыкально-теоретических
дисциплинах.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсут-
ствии конфликта интересов.

RESULTS OF THE ALL-RUSSIAN OLYMPIAD IN MUSIC-THEORETICAL SUBJECTS «MUSICAL DIMENSION»: METHODOLOGICAL ASPECTS

N.M. NAIKO, V.V. BASS, YU.E. POLEZHAIEVA, T.V. SHAKHOV
Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to a new creative
project of the Department of Music Theory and Composi-
tion of the D.Hvorostovsky State Pedagogical Institute –
the All-Russian Olympiad in musical theoretical subjects
“Musical Dimension”. The purpose of the article is to com-
prehend its results, which revealed a number of method-
ological problems, and to indicate the ways to solve them.
The text of the work describes the form of the Olympiad
and the conditions for completing tasks, describes the
tasks themselves and the ways of evaluating them. The au-
thors analyze the work of the participants in detail, noting
both their positive sides and disadvantages. The teachers
of the Department of Music Theory and Composition draw
conclusions about how difficult certain tasks turned out
to be for students, outline the overall picture of the qual-
ity of the work performed, and also give recommendations
that will be useful to teachers of theoretical disciplines of
music schools and colleges.

KEYWORDS: Olympiad “Musical dimension”, types of
creative tasks, genre models, composition of the second
voice to the melody, variation of the theme, functional ap-
proach in musical theoretical disciplines.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the ab-
sence of conflict of interests.



Сфера музыкального образования довольно консервативна, что, в целом, является положительным фактором, обеспечивающим сохранение отечественных традиций и накопленного поколениями преподавателей ценного опыта. Однако, в наше время остро ощущается и необходимость обновления подходов, методик, художественного материала, включённого в учебный процесс [3]. Как полагает В.В. Задерацкий, «стабильность довлеет, а мобильность лишь призвана временем, но пока ещё не находит должного отклика в учительстве. Учителя многого не умеют, многое недослышали в новом времени и в большинстве своём не стремятся к “надстроечному обучению”» [1, с. 16]. Под последним автор понимает переформатирование привычной практики «через замену консервативных элементов новыми, проистекающими из индивидуальных интенций и суммарного, рушащего традиции опыта времени» [там же, с. 12].

Ряд творческих проектов кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д. Хворостовского призван содействовать решению этой задачи¹. Среди них – ещё один, новый, – Всероссийская олимпиада по музыкально-теоретическим предметам «Музыкальное измерение», которая состоялась в апреле 2023 года.

Олимпиада предусматривала две категории участников:

- старшеклассники из ДМШ и ДШИ;
- студенты колледжей и музыкальных училищ без дифференциации на специальности.

Последние самостоятельно выбирали комплект заданий средней или повышенной сложности, что определило их разделение на две «ступени». Участникам каждой номинации было предложено выполнить пять заданий.

Олимпиада проводилась заочно, на выполнение заданий отводилось более двух недель. С одной стороны, это максимально благоприятные условия,

так как предоставлялось время на знакомство с разными комплектами заданий (в случае с потенциальными конкурсантами из колледжей), на их обдумывание, можно было достаточно долго настраиваться, планировать свою работу, советоваться и т. д.

С другой стороны, в такой ситуации возникает риск неконтролируемого вмешательства преподавателей в ход выполнения заданий. В какой-то мере это и наблюдалось, но, в целом, в большинстве случаев возобладала профессиональная принципиальность и честность.

Выбранная форма проведения олимпиады оказалась оптимальной и обусловила тот факт, что в ней приняли участие 199 человек: почти четвертая часть из них – студенты колледжа.

Порадовала широта географического охвата учебных заведений, привлечённых идеей нашего проекта. Выполненные задания прислали юные музыканты из г. Бобруйска Могилёвской области (республика Беларусь), Донецка, Курска, г. Лебедянь Липецкой области, Воронежа, Кирова и Обнинска Калужской области, Москвы, Рязани, с. Брейтово Ярославской области, г. Рассказово Тамбовской области, Пензы и г. Каменка Пензенской области, Санкт-Петербурга, Калининграда, г. Кандалакша Мурманской области, г. Новодвинска Архангельской области, г. Череповца Вологодской области, Краснодара, г. Лермонтова Ставропольского края, п. Каменноостровский Республики Адыгея, Нижнего Новгорода, Казани, Тольятти, Саратова, пгт. Лёвинцы Кировской области, Стерлитамака Республики Башкортостан, Тюмени, пос. Боровский Тюменской области, г. Новый Уренгой Ямало-Ненецкого автономного округа, г. Лянтора Ханты-Мансийского автономного округа, Оренбурга, Перми, Нижнего Тагила, Магнитогорска, пгт. Горноуральский и г. Сухой Лог Свердловской области, с. Еманжелина и п. Рошино Челябинской области, Новокузнецка, Мариинска, Прокопьевска, п. Металлургов Кемеровской области, Томска, г. Черногорска Республики Хакасия, Норильска, Иркутска, Братска, Красноярска и ряда населённых пунктов Красноярского края: Дивногорска, Туруханска, Берёзовки, Шушенского,

¹ Всероссийский музыкальный конкурс “Symphonicus integer”, всероссийский конкурс вокальных сочинений «Мелос сибирской поэзии» [6], «Лаборатория композиторского творчества».



Емельяново, Балахты, Мотыгино, Курагино, Богучан, с. Тюхтет, п. Манзя, с. Каратузское.

Среди участников олимпиады были представители колледжей из Братска, Иркутска, Кемерово, Краснодара, Красноярска, Минусинска, Москвы, Оренбурга, Перми, Санкт-Петербурга, Тольятти, Томска, Тюмени.

К сожалению, очень плотная занятость преподавателей кафедры не позволила провести заключительное мероприятие типа «Круглого стола» с комментариями относительно всех заданий, анализом вскрывшихся проблем, ответами на вопросы педагогов и т.д. сразу же после объявления результатов. Но всё же 9 октября состоялся вебинар, на котором организаторы олимпиады этот пробел восполнили.

В вебинаре участвовали преподаватели кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д.Хворостовского: доцент В.В. Басс, доцент Н.В. Перепич, старший преподаватель Ю.Е. Полежаева, профессор В.В. Пономарёв, доцент О.В. Ярош, преподаватель Т.В. Шахов, зав. кафедрой, профессор Н.М. Найко, смогли подключиться коллеги из Братска, Краснодара, Красноярска, Минусинска, Оренбурга, Шушенского.

В предлагаемой статье прокомментированы олимпиадные задания и изложены некоторые соображения членов жюри по поводу присланных работ.

Организаторы предложили несколько типов заданий.

В первом задании участникам из ДМШ и первой ступени колледжа требовалось определить жанры нескольких фрагментов музыкальных пьес.

Узнавание жанровых моделей и осмысление особенностей работы композитора с тем или иным комплексом жанровых признаков важно для развития музыкального мышления, имеет значение для понимания художественного содержания.

Старшеклассникам ДМШ и ДШИ (I категория участников) мы предложили фактурно оформленные отрывки из шести пьес, а именно: Полька и Концертный этюд Н.Ракова, Мазурка соч. 56 № 2 Ф.Шопена, Вальс соч. 39 № 32 Ф.Шуберта, Марш новосибирского композитора Вл.Осина, Тарантелла (ор. 100 № 20) немецкого композитора XIX в. Ф. Бургмюллера. Все сочинения имеют ясную жанровую основу, отчасти поэтому данная задача оказалась несложной для большинства школьников.

Верный ответ оценивался в пять баллов, соответственно максимум баллов, который можно было заработать при выполнении этого задания – тридцать, что в большинстве случаев и произошло. Правда, чёткое представление о жанре оказалось сформированным не у всех конкурсантов. Например, был ученик, который в нескольких случаях указал жанровую основу, не конкретизируя – «танец». Кто-то марш назвал сюитой, тарантеллу – сонатой.

При том, что, в целом, ошибки носят индивидуальный характер, несколько человек увидели (или услышали?) в тарантелле баркаролу, перепутали мазурку и вальс, польку и марш, вальс назвали менуэтом, мазурку и марш классифицировали как полонез. Встретились работы, в которых этюд определён как бурре и галоп.

Подобные ошибки говорят о том, что у некоторых учеников пока отсутствует такое понимание жанровой модели, при котором осознаётся значение именно комплекса средств: и темпа, и размера, и характерных ритмоформул, и типа аккомпанемента.

Участникам 1-й ступени II категории мы предложили фрагменты семи пьес: Болеро А.Казеллы (11 детских пьес для фортепиано, соч. 35); Вальс № 4 (из цикла «Салонные вальсы») В.Пономарева; Мазурка соч. 68 № 3, Ф.Шопена; Менуэт из Сонаты C-dur (1767) Й.Гайдна; тема ре мажорного раздела из Полонеза соч. 40 № 1 Ф.Шопена; «Романс о романсе» из кинофильма «Жестокий романс» А.Петрова (партия фортепиано); Сарабанда d-moll И.-С. Баха. В целом, в задании для этой категории участников уровень сложности выше по сравнению с ДМШ. Здесь была применена гибкая система оценивания: верный ответ при определении вальса, мазурки, полонеза оценивался в пять баллов; болеро, менуэта, сарабанды – в восемь баллов; романса – в десять баллов.

Определение жанра в первых пяти пьесах в большинстве случаев не представлялось проблемой. Только один участник атрибутировал болеро как *basso ostinato*, что, вероятно, можно объяснить возникшей у него ассоциацией с конкретным сочинением. Вспомним, что определение *basso ostinato* не относится к жанру, а используется по отношению к типу вариаций на неизменную тему в басу. В пьесе А.Казеллы повторяется характерная для болеро одноктоковая ритмическая фигура, не являющаяся



темой, на которую накладываются разные вариации.

Сарабанду узнали многие участники, но встретились и такие, кто перепутал сарабанду с пассакалией или с хоралом. Здесь нужно было обратить внимание на то, что в предложенном образце достаточно чёткая, повторяющаяся (хотя и с небольшими изменениями) ритмоформула с утяжелённой второй долей. Подобная ритмическая организация, регулярность построений характерна именно для танцев и не может встретиться в хорале.

Больше всего версий возникло в случае с романсом – его называли и ноктюрном, и лендлером, и баркаролой, и вальсом. Даже в одном случае – фанданго. Думается, что это повод для преподавателей послушать и посмотреть образцы указанных танцев, чтобы выявить их различия. Кстати, одна из студенток, обосновывая своё решение при определении жанра в данном случае, указала: *«романс или песня без слов – кантиленная мелодия на фоне разложенных аккордов»*, верно отметив не характерные для вальса черты.

Еще один тип задания, разработанный на разном музыкальном материале, был предложен старшеклассникам ДМШ и учащимся колледжей уровня I ступени. Требовалось из разрозненных фрагментов (тактов), содержащих аккомпанемент, *собрать целостную структуру, ориентируясь на данную мелодию*. Материалом для задания в школьной номинации послужил романс А.С. Даргомыжского «Бог всем дарит». За каждый, верно пронумерованный такт (помимо первого) давалось пять баллов, а всего за правильное выполнение данного задания можно было получить пятьдесят баллов.

Из ста пятидесяти двух участников успешно справились с этой работой шестьдесят восемь человек. Сорок баллов – у двадцати двух учащихся, тридцать пять – у двадцати, тридцать – у семнадцати. От двадцати пяти до пятнадцати баллов заработали двадцать три участника. По десять баллов получили два конкурсанта. В целом данные результаты можно оценить как довольно высокие.

Вместе с тем, было немало ошибок. Особенно часто ученики путали следующие такты: третий и пятый, пятый и второй, третий и седьмой и некоторые другие. Действительно, указанные такты обладают сходством на уровне аккордики, фактурного рисунка или движения баса, не совпадая, однако,

друг с другом во всех деталях. Для того, чтобы все такты оказались на своём месте, нужно проанализировать мелодию и аккомпанемент с точки зрения тонально-функционального содержания, учитывая голосоведение. Следует обратить внимание и на соотношение гармонии и формы. Избранный организаторами олимпиады фрагмент из романса Даргомыжского представляет собой период из двух предложений со вступлением и дополнением. Знание закономерностей гармонического строения периода (зоны экспонирования, развития, каденции, наличие возможной повторности начал предложений и т.п.), так же, как и логики тонально-функциональных последований, должно способствовать успешному выполнению данного задания. Кроме этого, учащиеся могли заметить, как басовый голос образует связную линию, сочетающую нисходящее и восходящее постепенное движение.

Таким образом, предложенное задание выявляет наличие теоретических знаний, общую музыкальность и умение самостоятельно мыслить.

В качестве материала для аналогичного задания, адресованного учащимся колледжей уровня I ступени, использован фрагмент романса А.С. Даргомыжского «Не спрашивай, зачем». Максимальное количество баллов, которое можно было получить за это задание – восемьдесят (по пять баллов за каждый такт, кроме первого).

Из двадцати трёх участников олимпиады только пять человек справились с заданием на сто процентов. Один учащийся заработал семьдесят баллов, шестьдесят баллов у шести конкурсантов, пятьдесят пять – у двух, и от пятидесяти до тридцати – у девяти участников. Можно отметить, что в целом студенты колледжей показали хорошие результаты.

Основные ошибки заключались в том, что конкурсанты путали такие такты, как седьмой, четвёртый и одиннадцатый, восьмой, пятый и двенадцатый, иногда десятый и шестнадцатый и ряд других. В самом деле, названные такты схожи в отношении тональных функций (тоника, квинтсектаккорд второй ступени и двойные доминанты, доминанта), но представлены они разными видами аккордов – основной вид и обращения, различные варианты расположения и мелодического положения. В ходе работы над данным заданием нужно было проанализировать гармоническое содержание



и структуру мелодии (период из двух предложений квадратного строения), определить тональные функции и строение аккордов аккомпанемента, обращая внимание на ведение голосов, как баса, так и верхних и средних. Наконец, найти верный порядок тактов помогают лиги, подчёркивающие связь между звуками в разных голосах.

Подобное задание позволяет участникам обнаружить общую музыкальность, раскрыть знания в области гармонии, формы, продемонстрировать сформированность навыков в сфере музыкального мышления.

Задание № 4 для учащихся колледжа уровня II ступени отличалось более высоким уровнем сложности и состояло в том, чтобы скомпоновать целостную композицию из отдельных строф камерно-вокального сочинения, не имея возможности ориентироваться на поэтический текст, а исходя только из логики музыкального развития. Материалом этого задания стало произведение А.С. Даргомыжского для голоса и фортепиано «Баю, баюшки-баю». Каждый верно пронумерованный раздел музыкальной формы (кроме первого) оценивался в двадцать баллов, а максимальное количество баллов за это задание равно восьмидесяти баллам.

Из двадцати трёх участников олимпиады только один полностью справился с заданием. Восемь человек заработали сорок баллов, двадцать баллов – у трёх конкурсантов. Остальные учащиеся с работой не справились. Как видно, данное задание оказалось весьма сложным.

Чаще всего ошибались с указанием местоположения второй и третьей строф или четвёртой и пятой, иногда неверно был определён порядок внутри и первой, и второй пары разделов. Также могли быть перепутаны три строфы. Вместе с тем, задание подбиралось с расчётом на то, что место каждой строфы определяется однозначно, даже учитывая некоторое фактурно-ритмическое сходство второй и третьей, а также четвёртой и пятой строф. Общая логика развёртывания композиции (форма данного сочинения – куплетно-вариационная, или вариации на выдержанную мелодию) предполагает движение от простого к сложному – учащение ритмической пульсации (диминуирование) и уплотнение фактуры. Поэтому логичным будет поставить на третье место раздел, обозначенный буквой А, где в партии

правой руки ритмическая фигурация – трёх-четырёхзвучные аккорды триолями восьмых, а в партии левой – линия баса, изложенная октавами.

На первый взгляд, легко ошибиться с порядком четвёртого и пятого разделов, где используется тремоло тридцатьвторыми. Однако, если учитывать общую логику становления формы, проходящей этапы экспонирования, развития, достижения кульминации и спада напряжения, можно понять, что кульминационным является раздел, обозначенный буквой Е («рокот» тридцатьвторых в басу, forte, гармонизация, придающая характеру напряжённость – альтерированная двойная доминанта, отклонение в си-бемоль минор через уменьшенный вводный септаккорд, секстаккорд седьмой ступени с низкой терцией, уменьшенный вводный септаккорд основной тональности, отклонение в тональность субдоминанты уже во втором-третьем такте). Нельзя не отметить, что указанный раздел примерно совпадает с точкой золотого сечения. Финальной же частью будет раздел под буквой С. В нём продолжается развитие – обновление фактурно-ритмического рисунка, и в то же время наблюдается возвращение к варианту гармонизации (более простому и «спокойному»), представленному в первой части. Таким образом, наблюдается принцип замыкания повторностью, характерный для вариационных форм.

Для успешного выполнения предложенного задания необходимо знание логики становления музыкальной формы, общих логических и общих композиционных функций её частей, знание гармонии и владение навыком гармонического анализа, также необходимо понимание закономерной связи гармонии и формы. Основой многих ошибочных выводов является поверхностный взгляд, акцентирующий внимание на внешних особенностях музыкального материала (фактурно-ритмический рисунок) и оставляющий в тени его глубинные специфические элементы.

Другой тип заданий, подготовленных и для участников из ДМШ, и для участников первой ступени колледжа, – определение лада (задание № 4).

Школьникам были предложены мелодии следующих сочинений: II часть IV симфонии П.И. Чайковского (мелодический минор, но есть и фрагмент, где главенствует натуральный минор); «Восточная мелодия» А. Моццати (пентатоника); «Детская пье-



са) Б. Бартока (дорийский); «В горах» Т. Корганова (лидийский); «Песня» Т. Смирновой (эолийский или натуральный минор). Возможный максимум при выполнении этого задания – тридцать баллов. В целом, оно выполнено хорошо, но не безупречно. Во многих случаях, даже там, где, в принципе, лады определены верно, обнаружилось терминологические проблемы.

Например, некорректны определения «ми минор дорийский» или «дорийский минор», «ми мажор лидийский» или «лидийский мажор», достаточно было указать: «лидийский лад» или «ми лидийский», «дорийский лад» или «ми дорийский».

Некоторые участники, заметив, что в теме П.И. Чайковского, разворачивающейся в мелодическом b-moll'e, есть небольшой участок с признаками натурального минора, охарактеризовали лад, в целом, как переменный. Эта характеристика не верна, поскольку тоника b-moll весьма определённо проявляет себя на протяжении всей мелодии, устой неизменен, ступени не меняют свои ладовые функции. Переменный лад возникает вследствие смещения опоры, что в данном случае не наблюдается. В качестве допустимого ответа расценивалось указание на b-moll мелодический, а тем, кто отмечал наряду с этим и b-moll натуральный, жюри добавляло пять баллов.

В мелодии «Песни» Т. Смирновой, написанной в натуральном миноре, не используется II ступень. Это обстоятельство навело некоторых участников на мысль интерпретировать ладовую структуру как пентатонику, что является ошибкой. Стоило обратить внимание на тот факт, что в данной мелодии неоднократно звучит полутон, образующийся между V и VI ступенями.

Студентам колледжа для работы с ладовыми структурами был дан другой материал – пьесы Б.А. Чайковского «Утро» (лидийский лад) и «Сказочка» (локрийский лад) из фортепианного цикла «Натуральные лады». Верный ответ в первом случае оценивался в десять баллов, во втором – в пятнадцать баллов.

Это задание оказалось довольно лёгким – при проверке обнаружилось всего три неверных ответа. В одном случае лад пьесы «Утро» определён как миксолидийский, поскольку устоем воспринят тон «f» несмотря на то, что доминирующее положение

занимает тон «es». Два участника основным ладом «Сказочки» назвали дорийский, проигнорировав троекратное утверждение тона «h» в качестве ладовой опоры в заключительных тактах пьесы.

Как показала практика, отдельные задания, предложенные организаторами олимпиады, оказались достаточно лёгкими, тем более в условиях неограниченного времени выполнения. С другой стороны, относительно несложные задания помогли некоторым участникам почувствовать уверенность в себе, что тоже является положительным моментом.

В развитии различных способностей, в том числе и музыкальных, важная роль принадлежит качествам произвольного внимания – умению сосредоточиться, сконцентрироваться, понять суть проблемы, точно воспринять условия задачи и требования, предъявляемые к её выполнению. На олимпиаде имелись и такие задания, где, в первую очередь, требовалось проявить эти качества.

Так, участникам *I категории в задании № 3* нужно было исправить ошибки в трёх вариантах записи пьески «В траве сидел кузнечик». Все ошибки «лежат на поверхности» – в разных вариантах это неверный темп, тактовый размер, замена при записи мелодии или аккомпанемента VII гармонической ступени на I пониженную, введение лишнего аккорда, искажающего звучание, или ненужного знака альтерации, неправильная запись штилей (относительно их направления – вниз или вверх), неправильная группировка длительностей в такте, модификация ритмической фигуры или аккомпанементной формулы и некоторые другие. При выполнении задания важно было отметить повторяющуюся ошибку в каждом случае, поскольку каждый раз звуковой результат оказывается неправильным.

Одна отмеченная ошибка оценивалась в два балла. Возможный максимум, который можно было заработать при выполнении этого задания, – шестьдесят два балла. Самый высокий результат – шестьдесят баллов – показали четыре участника.

Не все юные музыканты адекватно поняли формулировку задания – нужно было не просто отметить место с ошибкой, а *исправить* ошибку, продемонстрировав знание правил, умение применять их в практической деятельности, владение навыками чтения нотного текста, способность воспринимать нотный текст системно.



Пример 1. Д.Л. Львов-Компанеец «Раздумье»

39 человек, то есть чуть больше четверти от общего числа участников олимпиады нашли и отметили от 80 % до 94 % ошибок. Учитывая, что это старшеклассники, общий результат нужно признать средним.

В пятом – творческом – задании для учеников ДМШ и ДШИ предполагалось сочинение второго голоса к данной мелодии. В качестве основы организаторы предложили тему пьесы «Раздумье» Д.Л. Львова-Компанейца (пример 1).

Максимальное количество баллов, выставляемых за это задание – шестьдесят. Критерии оценивания результата: мелодическая самостоятельность второго голоса, его естественность, плавность, органичность и творческая оригинальность².

При выполнении задания участнику желательно было бы предварительно проанализировать данную мелодию, чтобы выявить те художественные средства, которые в ней уже используются и которые, соответственно, можно использовать во втором голосе. Конечно, кто-то способен интуитивно, не отдавая себе отчёта, написать вполне хорошую мелодию для второго голоса, однако заметим, что такой анализ никогда не повредит.

Имеет смысл прояснить для себя интонационную и метроритмическую составляющие, а также структуру предложенной мелодии. Для неё характерна попевочность, свойственная народной музыке, важное значение имеет трихорд в кварте и его варианты преобразования. Это можно видеть

в начальном мотиве, а также во второй половине мелодии, в третьем такте.

В целом, лад – гармонический минор. Наличие VII высокой ступени, дающей полутоновое тяготение к устью, открывает возможность использования альтерации других ступеней.

По метроритму эта мелодия сложнее, чем в интонационном плане: здесь смешанный размер – 5/4, такт делится на несимметричные временные отрезки. Наличие заливанных нот сообщает движению особую пластичность. Напрашивается комплементарность ритмики, то есть второй голос должен дополнять первый, заполняя «пустоты», возникающие в моменты ритмических остановок, и в то же время, отступая на задний план, создавать условия для рельефной подачи каких-то более насыщенных в интонационном и ритмическом отношении фрагментов.

Также вполне очевидно деление на две одинаковые по масштабам фразы. Вторая фраза строится на мотиве, производном от начального, в ней также ощущается опора на трихорд в кварте. При этом каждая фраза содержит вариантное повторение «своего» мотива, что вполне согласуется с песенной природой мелодии.

При сочинении второго голоса нужно стремиться найти баланс между двумя возможностями, избегая, с одной стороны, чрезмерной однородности и общности голосов, когда они слишком похожи и не совсем самостоятельны, а с другой – чрезмерной независимости голосов, когда они вообще уже слабо связаны и не очень хорошо сочетаются друг с другом.

Существуют пути наименьшего сопротивления при написании второго голоса. Наличие таких путей подтверждается количеством очень похожих, а иногда и идентичных работ – факт, свидетельствующий о стереотипности мышления.

² Некоторые теоретические и практические ориентиры для создания мелодических построений содержатся в пособии Н.М. Найко «Основы композиции. Часть I. Мелодия: некоторые теоретические и практические аспекты» [5]. Более подробно характеристики мелодического мышления рассматриваются в статье Н.М. Найко «К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества» [4].



Пример 2. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 3. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 4. Работа участника I категории, задание № 5

Есть два варианта проявления данной проблемы. Первый из них – это полная зависимость нижнего голоса от верхнего, что может выражаться как в отсутствии самостоятельного ритма, так и в отсутствии автономного мелодического рельефа, в его обусловленности линией первого голоса. Проблему творческой оригинальности иллюстрирует пример 2.

Хотя в данном случае ритмический рисунок двух голосов в первой фразе имеет некоторые различия, тем не менее, второй голос следует за первым, а во второй половине построения он просто дублирует мелодию в терцию, поэтому совпадает и ритм, и направление движения. Вероятно, причина таких решений кроется не только в творческой пассивности учеников, но и в отсутствии представлений о возможности других вариантов, в отсутствии в их опыте иных образцов или в неотрефлексированности подобного опыта. Подобных работ было немало.

Пример 3 демонстрирует другой аспект этой же проблемы.

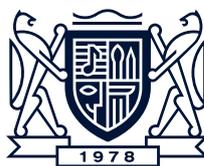
Во втором голосе можно увидеть едва ли не игнорирование ритма вообще. Используются одинаковые длительности, а именно четверти. Мерное движение в сочетании с повтором тона на первую долю такта (сначала «е», потом «h») способствуют ощущению какого-то метра, но ритмически мелодия

не оригинальна. Отсутствие плавных поступенных ходов, являющихся основой любой мелодии, а также однонаправленное нисходящее движение в диапазоне децимы во второй половине построения в совокупности с остинатным ритмом сообщают второму голосу некоторую механистичность. (Этому эффекту служит и движение параллельными октавами в конце второго такта). Количество таких работ составило несколько десятков.

Другой важный вопрос, возникающий при выполнении заданий подобного типа и нуждающийся в обсуждении, касается естественности второго голоса, что в данном случае понимается как логичность развития сочиняемой мелодии внутри себя самой. Каких-то общих паттернов, встречающихся в конкурсных работах, здесь нет – различные не самые удачные в отношении естественности варианты могут быть неестественны очень по-разному.

Эта проблема наглядно проступает во втором и третьем тактах решения, предложенного одним из конкурсантов (пример 4).

Здесь в третьем такте возникает не оправданное, не обусловленное предыдущим движением «застывание» на одном тоне. Однако ещё более острое нарушение натуральности развёртывания мелодической линии второго голоса связано с появлением



Пример 5. Работа участника I категории, задание № 5

ритмической фигуры во втором такте, где две восьмые предваряют четверть, совпадающую по высоте с предыдущей восьмой, в результате чего образуется некая смысловая синкопа. Можно отметить, что не отличается благозвучием и начало второго такта – большая нона и большая септима, идущие подряд. Если с обозначенных позиций обратить внимание на первый голос, мы заметим, что в нём нет подобных или других мелодико-ритмических «неловкостей», и поймём, что при всей простоте и лаконичности в контексте данного задания он может считаться эталоном построения мелодии.

Ещё одной гранью естественности, мелодической органичности предстаёт плавность голосоведения, что целесообразно рассмотреть на примере 5.

Одним из недочётов, негативно сказывающихся на качестве итогового результата, явилось использование альтераций, которые затем оказались «брошенными», так и не получив разрешения.

В присланных конкурсных работах это очень часто встречалось в первой половине построения, где альтерации присутствуют в самой мелодии первого голоса. Однако в исходной мелодии альтерированный тон включен в мотив опевания и, в итоге, разрешается в тонику, образуя плавную и гибкую – «выпеваемую» – линию.

В нижнем голосе анализируемого примера VII повышенная ступень, которая затем никак не разрешается, впервые вводится после I ступени, поэтому её можно соотнести с тоникой лада, ощутив линейные связи. Но в третьем такте тон *gis*, появляющийся на второй доле, вводится скачком и, не разрешаясь, переходит в тон, отстоящий на широкий интервал. Последование целой серии широких ходов свидетельствует не о линейной природе голоса, а о его функционировании в качестве аккомпанирующего, организованного по типу гармонической фигурации и очерчивающего контуры доминантового аккорда.

То есть в данном фрагменте произошло переключение от мелодической функции к гармонической, что стало нарушением условия задачи. Конкурсантам предлагалось сочинить второй голос, а не аккомпанемент – нужно понимать, что это разные функциональные интерпретации компонентов фактуры.

В конце третьего такта тон *gis* переходит в *f*, образуя увеличенную секунду, которая также не разрешается. Преподавателю, работающему с таким учеником, стоило бы задуматься о воспитании ладового чувства, что сопряжено с мелодическим мышлением.

При всём вышеперечисленном, этот вариант по-своему интересен, жюри, в целом, оценило его положительно. И в ритмическом, и в интонационном отношении удачен первый такт, где используется фригийский оборот. В последнем такте фигуру шестнадцатых имело смысл предварить не паузой, а тоном «а», изложенным восьмой длительностью и залиганным с предыдущим «а».

Важным критерием оценивания конкурсных работ была возможность исполнить второй голос отдельно, чтобы всё равно прозвучала в какой-то мере осмысленная мелодия. Это подтвердило бы самостоятельность и развитость второго голоса. Оказалось, что указанный критерий возможно применить не ко всем работам. Образцов выполнения заданий в духе того, что фигурирует в Примере 5, не более 7%. Тем не менее, подобные решения всё же встречаются. В них ещё более явно проступает тенденция к иной функциональной трактовке досочиняемого голоса. В данном случае у автора вторая строчка не оформлена как отдельная линия – голосов, аккомпанирующих мелодии, предложенной организаторами конкурса, фактически больше, чем два, причем их количество постоянно варьируется (пример 6).

Заметим, что в этом аккомпанементе есть интересные ладовые нюансы, встречаются элементы мелодизации голосов. Можно предположить, что



Пример 6. Работа участника I категории, задание № 5



Пример 7. Работа участника I категории, задание № 5

вовремя произведённая преподавателем корректировка задачи, позволила бы ученику найти решение в нужном ключе.

Пример 7 – это работа, оценка которой максимально близка к высшему баллу: пятьдесят пять баллов из шестидесяти. Чего же ей не хватило? Последний пункт, который пока не был затронут, это органичность второго голоса для целого, под которой понимается взаимодействие с первым голосом. Причём важно не просто развёртывание второго голоса в том же интонационном «поле», но и способность второй линии обнаруживать новое качество, закономерно вытекающее из ключевых интонаций и обеспечивающее, вместе с тем, эффект цельности, взаимосвязанности деталей.

Автор отмеченного варианта исходил из испытанной, достаточно простой, но при этом не лежащей на поверхности идеи, обратившись к технике имитации и предложив решение, приближенное к канону.

Однако необходимо учитывать, что при написании второго голоса очень важны такие его качества, как гибкость и пластичность, способность подстраиваться под требования каждого конкретного момента, исходя из звукового результата и слухового впечатления, которое он производит.

Во второй половине этого мелодического построения конкурсант несколько механистично подошёл к написанию второго голоса, стремясь следовать заданной установке и не отойти от принципа канона. Однако какие-то интервалы и отдельные

интонации вполне можно было изменить ради благозвучия вертикали, выстраивающейся в сочетании с верхним голосом. В итоге, в третьем такте оба голоса в какой-то момент движутся примерно по одним и тем же звукам, при этом дважды образуется нона, которая каждый раз разрешается в октаву, что ощутимо «режет» слух. Здесь конкурсанту не хватило прослушанности, внутреннего ощущения того, как это вообще будет звучать.

Вместе с тем, в данной работе есть интересная идея, реализация которой обусловила высокую мелодическую развитость второго голоса. Конечно, это получилось благодаря тому, что в нём используются те же самые мотивы, что и в первом, но сам факт единичности этой конкурсной работы (никто из более, чем 150 участников не прибегнул к технике имитации) говорит об оригинальности такого решения.

Ещё один тип заданий – *определение музыкальной формы*, исходя из логики тонально-гармонических процессов. В *Задании № 3 для студентов колледжа* обеих ступеней требовалось найти и обозначить основные разделы экспозиции I части одной из фортепианных сонат Й. Гайдна (Соната F-dur, 1776 г. и Соната D-dur, 1778 г.) по партии левой руки, где выписано только гармоническое сопровождение без мелодии. Организаторы исходили из того факта, что гармония в сочинениях классицистов является ведущим формообразующим средством и, ориентируясь только на тональный план и оформление каденций, можно понять



Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
6 тактов: 4 такта период + дополнение с совершенной каденцией 2 такта	8 тактов	12 тактов + первая доля 13 т. – разрешение	5 тактов на органном пункте

Таблица 1. Структура экспозиции Сонаты F-dur Й. Гайдна

Главная партия	Связующая партия	Побочная партия	Заключительная партия
12 тактов: период с расширением	14 тактов	32 тактов (с разрешением)	10 тактов (+затакт)

Таблица 2. Структура экспозиции Сонаты D-dur Й. Гайдна

структурные закономерности композиции.

Верно указанные границы каждой партии оценивались в двадцать баллов, соответственно возможный максимум – восемьдесят баллов. Если погрешность при выполнении этого задания была не очень существенной, проверяющие могли снизить оценку не на двадцать, а на десять баллов.

F-dur'ная соната оказалась довольно лёгкой. Высший результат показали многие – практически у всех лауреатов и значительной части дипломантов – по восемьдесят баллов. Структура Сонаты F-dur представлена в таблице 1 (таблица 1).

Наиболее типичные ошибки связаны с тем, что не учитывались главные показатели – гармонические каденции, хотя формулировка задания нацеливала на них. В качестве определяющих, то есть более весомых и значимых, факторов расценивались иные, как раз не важные для формообразования – наличие остановки на каком-нибудь аккорде, паузы, смена фактуры и т. п. Очевидно по этой причине у нескольких участников заключительная партия отмечена с 22-го или с 25-го такта.

Как небольшую погрешность члены жюри расценивали указание окончания побочной партии на границе тактов, где D₇ ещё не разрешился в тонике. То есть многие студенты не подумали, что вполне естественно наложение моментов окончания побочной партии и начала заключительной партии.

Также снисходительно жюри отнеслось к следующей ошибке – указанию начала заключительной

партии не в 27-м такте, а в 26-м. Там есть каденция, но участник не обратил внимание на тот факт, что она потом повторяется, и не предположил, что это может быть расширение. А в 27-м такте вводится органнй пункт на T, вспомогательный оборот (S_{6/4}), что является индексами заключительной функции.

Значительно реже студенты заблуждались в определении границы главной партии, указывая её окончание в 15-м такте, а также побочной партии, распространяя её действие уже на участок заключительной партии.

Участникам 2-й ступени был дан более сложный материал – экспозиция D-dur'ной сонаты крупнее по масштабам и содержит ряд игровых моментов, обуславливающих нестандартные решения. Её структура представлена в таблице 2 (таблица 2).

Как правило, участники олимпиады верно определяли окончание главной партии и начало связующей. Не все поняли, где вступает побочная партия, поэтому за верный ответ некоторым участникам добавлялось пять баллов. Начало побочной партии в этой сонате Й.Гайдна – после аккордов. Многие конкурсанты отнесли их к построению побочной партии, не обратив внимание на то, что здесь это ещё функция D, а не экспонирование новой тональности. Кроме того, даже в партии левой руки в начальных тактах побочной партии – 27–28, 29–30 – угадывается синтаксическая организация двутактовыми построениями, то есть задан определённый структурный ритм.



[Allegro moderato]

p dolce

dim. e ritard

sf

VI₆ — ymVII₄₃^{b9} → (VI)

D₆₅ — ymVII₇ → (S)

Пример 8. Задание № 1, колледж, II ступень

Также оказалась не всем понятной ситуация с окончанием побочной партии. Отсюда – типичная ошибка: многие просчитались в определении начала заключительной партии – смена типа фактуры была воспринята как более весомое событие, нежели собственно заключительная каденция.

Проблемной оказалась ситуация вступления заключительной партии из затакта (или возможного наложения начала заключительной партии на окончание побочной). Его многие проигнорировали. Однако организаторы не трактовали это как серьёзную ошибку.

Единицы допустили ошибки, связанные с тем, что главные факторы формы – гармонические каденции *не учитывались системно*. Внешние «события», как, например, смена фактуры или остановка движения, были восприняты в качестве показателей структурирования. Кто-то из участников олимпиады отметил две побочные партии. На самом деле, партия – это раздел экспозиции или репризы сонатной формы, он существует в единственном числе. Однако в данном разделе могут экспонироваться две темы, и тогда принято говорить – первая тема побочной партии, вторая тема побочной партии. Однако в данном случае фигурирует только одна тема.

В заданиях № 1 и № 2 для II ступени колледжа

участники олимпиады должны были продемонстрировать базовые умения и навыки, полученные на уроках гармонии, а также гибкость мышления и музыкальность.

Первое задание сформировано на основе темы побочной партии I части Сонаты для фортепиано Э.Грига. В этом задании конкурсантам нужно было показать умение определять аккорды в условиях фигуративной фактуры, грамотно и точно обозначать их цифровкой, выявлять логику функционального движения и голосоведения на участках с пропущенными голосами затем, чтобы правильно восстановить их. Неполные такты содержали подсказки – указания гармонической функции, ритмического рисунка пропущенного голоса (пример 8).

Правильно выполненное задание демонстрирует работа Л.Грицевича (пример 9).

Лишь трое участников из двадцати трёх достаточно успешно справились с подобным заданием, допустив мелкие погрешности. У остальных обнаружилось более или менее серьёзные ошибки, некоторые из которых важно прокомментировать.

У многих студентов возникли затруднения с определением аккорда во втором такте. Вероятно, они забыли о возможности появления аккордов на тоническом органном пункте в начале



Allegro moderato

p dolce

Ts3 D6→(VI) VI6 D6/5→ II53 ymVII4/3→(VI)

D4/3 D65 Ts3=III II4/3 t6/4 ymVII4/3

dim. e ritard.

ymVII7→(S) II65 DDymVII2 D7⁶ Ts3

Пример 9. Работа Льва Грицевича, Красноярск

T=III II65 K64 II65 ymVII7→S

т.12

Пример 10. Задание № 1, II ступень, колледж

предложения, что привело к ошибочной трактовке созвучия. Варианты неправильных ответов разнообразны: D→VI₆ без указания на органнй пункт, III₅₃^r→VI₆, T.

В отдельных работах неверное определение аккорда в т. 12 связано с тем, что не были учтены аккордовые звуки в партии правой руки. Например, в данной работе (пример 10) не был определен как аккордовый звук *dis*, продолжающий линию аккордовых звуков в среднем голосе.

У нескольких конкурсантов неправильное обозначение аккордов стало следствием неверного понимания тонального плана. Хотя в задании латинскими буквами была отмечена смена тональности (G-e), несколько человек эту подсказку проигнорировали и продолжили объяснять аккорды в системе соль мажора до конца фрагмента.

Некоторые участники олимпиады, восстанавливая пропущенные звуки, не смогли в полной мере осмыслить логику голосоведения. Например, в следующей работе (пример 11) нарушена плавность линии, образованной верхними звуками гармонических фигураций.

Автор другой работы (пример 12) не догадался, что все голоса фигурационно изложенного аккорда делают возвратно-поступательный ход на секунду вниз, затем вверх.

Во втором задании нужно было определить и подписать функцию ложного доминантсептаккорда в отрывках из трех фортепианных произведений: Сказка ор. 42 № 3 Николая Метнера, «Песнь весне» ор. 43 № 6 Эдварда Грига, Утешение № 1 Ференца Листа. В формулировке задания содержался комментарий и были перечислены наиболее распро-

Пример 11. Задание № 1, II ступень, колледж

Пример 12. Задание № 1, II ступень, колледж

Пример 13. Задание № 2, II ступень, колледж

страненные в художественной практике варианты альтерированных аккордов, возникающих в результате энгармонической замены отдельных звуков аккорда: квинтсектаккорд уменьшенного вводного с пониженной терцией $ymVII_{65}\downarrow^3$, квинтсектаккорд уменьшенного вводного двойной доминанты с пониженной терцией $DDymVII_{65}\downarrow^3$, терцквартаккорд уменьшенного вводного с пониженной квинтой $ymVII_{43}\downarrow^5$ (возможен только в миноре) и квинтсектаккорд II ступени с повышенной примой $II_{65}\uparrow^1$ (возможен только в мажоре). Допустимо применение указанных аккордов и в обращениях.

Из данного ряда альтерированных аккордов, собственно, и нужно было выбирать. Однако многие конкурсанты не восприняли это как руководство к действию и предложили свои, порой весьма надуманные интерпретации. Так, например, в одной из работ при анализе фрагмента из пьесы Ф. Листа

аккорд увеличенной сексты трактуется по тональности G-dur как аккорд II ступени с тройной альтерацией (пример 13), тогда как более естественно объяснять его как $DDymVII_{65}^{b3}$.

Одна из участниц объяснила неустойчивый аккорд в заключительном кадансе пьесы Э. Грига как септаккорд IV ступени с пониженной септимой, который не входит в число типовых альтерированных аккордов (пример 14).

Трактовка этого созвучия как квинтсектаккорда II ступени с повышенной примой будет более точной.

В некоторых работах не совсем верное обозначение аккорда обусловлено неправильным определением тонального плана (пример 15).

После энгармонической замены следовало рассматривать этот аккорд как $ymVII_7^{b5}$ в тональности F-dur.

Э. Григ Песнь весне ор. 43, № 6

pp *m.d.* *8va rit.*

m.s. *Lento* *ppp* *piu rit.*

$D_7 \rightarrow E = S_7^{17}$

Пример 14. Задание № 2, II ступень, колледж

Н. Метнер Сказка ор. 42 №3

Agitato legato, cantabile *f pieno*

$D_2(H) = DD_{\text{ум}} VII^3 (bm)$

Пример 15. Задание № 2, II ступень, колледж

Таким образом, некоторым конкурсантам не хватило гибкости мышления, способности адаптироваться в непривычной ситуации. Думается, одним из способов решения данной проблемы является изучение определённых гармонических средств в более широком контексте. Например, при изучении аккордов двойной доминанты преподавателю целесообразно познакомить студентов с трактовкой этого аккорда и в рамках московской теоретической школы, и в рамках ленинградско-петербургской теоретической традиции, в том числе обратив внимание на расхождения в системе обозначений. Тогда студенту колледжа – потенциальному абитуриенту – будет проще перестроиться

согласно новым условиям и требованиям.

В творческом задании № 5 для участников I и II ступени колледжа предлагалось сочинить 2–3 вариации на данную мелодию, используя приёмы мелодического, фактурного, гармонического варьирования. В качестве тем были даны одноголосные построения: тема «Маленьких вариаций» А. Пахмутовой и мелодия пьесы «Напев» И. Малышевой.

Конкурсанты по-разному подошли к работе в заданном направлении. Несколько человек, выполнявших задания I ступени, при сочинении вариаций не вышли за рамки одноголосного изложения, по сути, отказавшись от фактурного развития. Можно допустить уместность такого ре-



шения в первой вариации, трактуемой в качестве продолжения песенной мелодии, но в дальнейшем имело смысл подключать другие голоса, ведь именно они могли поспособствовать и выявлению новых гармонических красок, и расширению звукового пространства. Кстати, встречалось решение именно в таком ключе – с одноголосной первой вариацией и иной фактурной организацией в дальнейшем. Кто-то именно вторую вариацию оформил в духе «народной полифонии», где развёртываются два взаимодополняющих голоса. Правда, в отдельных случаях в такой двухголосной фактуре возникает явное или скрытое движение параллельными квинтами, что портит впечатление.

В некоторых работах участников заметна «печать» осваиваемых музыкально-теоретических дисциплин, в первую очередь – гармонии. Во многих случаях это приводило к довольно стандартным, «типовым» решениям, нивелирующим первоначальное очарование темы-мелодии.

Встречалось использование имитации во втором голосе, но при этом, как можно предположить, возникающие по вертикали сочетания голосов не всегда проверялись на слух, и в итоге возникло странно звучащее чередование септим и октав. Другие неловкие моменты связаны с непониманием акустических закономерностей, влияющих на расположение тонов аккорда в аккомпанирующих голосах. В результате в партии левой руки в большой октаве появляется трезвучие в тесном расположении или в малой октаве возникает последовательность из трезвучий в тесном расположении, причём это может быть даже их параллельное движение, где крайние голоса образуют параллельные квинты. При этом разрыв между мелодией и аккомпанирующими голосами может составить около двух октав.

Многие работы демонстрируют нечувствительность их авторов к голосоведению при оформлении гармонического плана. Появляются брошенные, неразрешённые диссонансы, ставятся неверные знаки альтерации при возникновении отрезков хроматической гаммы, возникают «грязные» сочетания.

Еще одна проблема – недостаток представлений о возможных фактурных рисунках, невыдержанность какого-либо типа фактурной организации на протяжении всей вариации, что приводит к пестроты и алогичности целого. В рамках одного построения

количество голосов может непредсказуемо изменяться, к тому же они могут перекрещиваться.

Очевидно, эти недочёты объясняются не только незнанием правил, но и недостаточным слуховым опытом, который позволил бы ориентироваться на высокие образцы и служил бы воспитанию представлений о благозвучии, красоте линий, важной даже при оформлении второстепенных голосов. Разумеется, задача формирования подобных представлений носит комплексный характер и должна решаться преподавателями разных дисциплин, включая специальность.

Оригинальность подхода демонстрируют попытки создать вариации для различных инструментов, инструментального или вокального ансамбля или хора. Однако общее впечатление снижают не только вышеперечисленные шероховатости, размытость представлений автора о звуковом результате, но и пробелы в базовых знаниях, например, – о типах хоровых составов, вследствие чего партитура содержит партию сопрано, две партии альтов и партию «мужских голосов». Возможно, ученик по какой-то причине не консультировался у специалистов, которые могли бы направить его творческий поиск.

Вместе с тем, в части работ обнаруживаются какие-то идеи, которые можно было бы использовать, развивать при написании вариаций. Очевидно, что есть способные ученики, но не хватает направленных занятий по овладению технологией, что важно не только для собственно композиторов, но и для грамотных исполнителей и музыковедов.

Конкурсанты, выполнявшие задания II ступени, в целом продемонстрировали более высокий уровень, хотя в вариациях и этой группы встречаются недочёты, отмеченные выше – тесное расположение аккордов в низком регистре, фрагменты движения параллельными квинтами и октавами, септаккорды с «брошенными» септимами и др. В части работ также заметна ориентация на модели, освоенные в курсе гармонии – четырёхголосное изложение, использование типичных оборотов, плавность и логичность голосоведения. Некоторым участникам удалось проявить творческое начало и обнаружить наличие художественного вкуса в условиях такой «школьной» базы, иногда обогащаемой элементами полифонии или жанрового варьирования



(Анастасия Ефимова, Мария Сумская, Матвей Захаров – Красноярск; Лука Белозеров – Томск; Дарья Сафонова, Диана Ханжина – Иркутск). Среди малых просчётов стоит указать на применение некоторых гармонических средств без учёта их формообразующей функции. В частности, представляется неоправданным использование последовательности D₇–VI и в первом, и во втором предложении периода, поскольку в этом случае прерванный оборот лишается «свежести», эффект неожиданности снижается, гармоническому движению сообщается качество инерционности.

Отметим Вариации для скрипки с фортепиано Марии Сумской, где автор использовал скрипку не просто для озвучивания мелодического голоса, который, в принципе, мог быть исполнен кларнетом, трубой или сопрано, но с применением некоторых специфических именно для скрипки приёмов игры.

Порадовало стремление некоторых участников не только сочинить 2–3 вариации, а оформить хоть и малую, но целостную циклическую композицию, либо предварив её вступлением, либо придавая последней вариации значение заключительного раздела, создающего эффект истаявания, подытоживающего предыдущее развитие или выполняющего функцию торможения. В этом проявляются характеристики музыканта с иным качеством мышления, ориентированного также и на композиционный уровень организации музыкальной формы. Элементы такого подхода проявили в своих вариациях Виктория Кульманова из Братска, Софья Суханова из Иркутска; Александра Наполова, Диана Ткач, Лев Грицевич из Красноярска.

Наиболее интересные решения в плане сочетания творческого подхода и техничности оформления прислали Лев Грицевич, написавший семь вариаций в романтической манере, демонстрирующих достаточно свободное владение разнообразными фактурными моделями и логично выстроенных, а также Диана Ткач, сочинившая композицию со вступлением и заключением в джазовой стилистике для инструментального ансамбля, включающего фортепиано, трубу, контрабас, ударные.

Хочется обратить внимание педагогов, что все подготовленные преподавателями кафедры теории музыки и композиции задания методически обоснованы и целесообразны с точки зрения формирования базовых качеств профессионального мышления музыканта. Возможно, они послужат импульсом для обновления и углубления каких-то знаний, уточнения важных деталей, для поиска новых форм работы на уроках.

Результаты Всероссийской олимпиады «Музыкальное измерение» позволили ещё раз убедиться в плодотворности для развития учащихся гибкого сочетания традиционных школьных упражнений и творческих заданий. Именно такой подход способен приучить к внимательному отношению к деталям, привести к пониманию значимости владения технологиями музыкантской деятельности, и вместе с тем – инициировать активный самостоятельный поиск, пробудить музыкальную интуицию, благоприятствовать формированию художественного вкуса.

Авторы проекта благодарны всем конкурсантам и их преподавателям, проявившим заинтересованность в нём, высказавшим в своих репликах одобрение по поводу творческого характера и оригинальности предложенных заданий.

В целом, идея олимпиады «Музыкальное измерение» оказалась весьма перспективной, заслуживающей регулярной реализации, поскольку может способствовать хотя бы сокращению свидетельствующего о кризисной ситуации разрыва между «содержательными установками музыкального образования, сориентированными на эстетические принципы XVIII–XIX веков, и новейшими видами музыкального творчества» [2, с. 58]. Думается, что наше взаимодействие послужит импульсом для осмысления методических подходов к преподаванию дисциплин музыкально-теоретического цикла, для возникновения новых форм учебной практики, служащих задаче формирования у учащихся профессиональных умений и навыков.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Задерацкий В.В. Образование: мобильная стабильность // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сборник материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года) / Российский музыкальный союз. М.: [б.и.], 2016. С. 9–20.
- 2/ Лесовиченко А.М. Музыкальное образование в контексте процессов культурной глобализации // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сборник материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года) / Российский музыкальный союз. Москва: [б.и.], 2016. С. 57–65.
- 3/ Лузан В.С., Строй Л.Р., Самбуева А.Б. Художественное образование: проблемы и перспективы развития // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2022. № 4. С. 112–138.
- 4/ Найко Н.М. К вопросу о поисках алгоритмов процесса композиторского творчества // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 215–235.
- 5/ Найко Н.М. Основы композиции. Часть I. Мелодия: некоторые теоретические и практические аспекты (учебное пособие). Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2020. 98 с.
- 6/ Найко Н.М. Творческие проекты кафедры теории музыки и композиции СГИИ имени Д.Хворостовского // Музыкальная культура Сибири: традиционные и академические формы творчества: к 100-летию со дня рождения Ю.Г. Кона и Т.А. Роменской: сб. всерос. науч.-практ. конф. (18–19 ноября 2020 г.) / науч. ред., сост. Ю.В. Антипова. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 81–93.
- goda), [Musical education. Problems and challenges of the XXI century: collection of materials of the All-Russian Forum (Moscow, November 25–27, 2015)], Rossijskij muzykal'nyj soyuz, Moscow, pp. 57–65. (In Russ.)
- 2/ Luzan, V.S., Stroj, L.R., Sambueva, A.B. (2022), "Art education: development challenges and prospects", ARTE, No. 4, pp. 112–138. (In Russ.)
- 3/ Naiko, N.M. (2023), "On the issue of searching for algorithms for the process of compositional creativity", Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history], No. 49, pp. 215–235. (In Russ.)
- 4/ Naiko, N.M. (2020), Osnovy kompozicii. CHast' I. Melodiya: nekotorye teoreticheskie i prakticheskie aspekty (uchebnoe posobie) [The basics of composition. Part I. Melody: some theoretical and practical aspects (textbook)], Sibirskij gosudarstvennyj institut iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo, Krasnoyarsk, 98 p. (In Russ.)
- 5/ Naiko, N.M. (2021), "Creative projects of the Department of Music Theory and Composition of the D.Hvorostovsky State Pedagogical Institute", Muzykal'naya kul'tura Sibiri: tradicionnye i akademicheskie formy tvorchestva: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya YU.G. Kona i T.A. Romenskoj: sb. vseros. nauch.-prakt. konf. (18–19 noyabrya 2020 g.) [Musical culture of Siberia: traditional and academic forms of creativity: to the 100th anniversary of the birth of Yu.G. Kon and T.A. Romenskaya: collection of All-Russian scientific.-practical conference (November 18–19, 2020)], M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, pp. 81–93. (In Russ.)
- 6/ Zaderatsky, V.V. (2016), "Education: mobile stability", Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossijskogo foruma (Moskva, 25–27 noyabrya 2015 goda), [Musical education. Problems and challenges of the XXI century: collection of materials of the All-Russian Forum (Moscow, November 25–27, 2015)], Rossijskij muzykal'nyj soyuz, Moscow, pp. 9–20. (In Russ.)

REFERENCES

1/ Lesovichenko, A.M. (2016), "Musical education in the context of cultural globalization processes", Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossijskogo foruma (Moskva, 25–27 noyabrya 2015



Сведения об авторах

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mikinai@yandex.ru

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: valentinabass@mail.ru

Полежаева Юлия Евгеньевна, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: bampo25@yandex.ru

Шахов Тимур Вячеславович, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: timshakh@gmail.com

Authors information

Nataliya M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mikinai@yandex.ru

Valentina V. Bass, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: valentinabass@mail.ru

Yuliya E. Polezhaeva, Senior Lecturer of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: bampo25@yandex.ru

Timur V. Shakhov, Lecturer of the Department of Music Theory and Composition, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: timshakh@gmail.com



УДК 75

ЖИВОПИСЕЦ АНАТОЛИЙ ЗНАК. ПРИЗВАНИЕ УЧИТЕЛЯ

М.В. МОСКАЛЮК

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Рассмотрение педагогического наследия профессора, руководителя творческой мастерской живописи Красноярского государственного института искусств, Народного художника России Анатолия Марковича Знака актуально не только для восполнения полноты его творческой биографии, но и для развития лучших традиций художественного образования на современном этапе. В статье впервые прослеживается роль академической традиции преподавания живописи в красноярской региональной школе. Автор подчёркивает важность коммуникации учитель-ученик в индивидуальном подходе. В ходе работы выделяются уникальные личностные качества художника-педагога и рассматривается специфика его методических приёмов. Представленные исследования опираются на личный опыт общения автора статьи с Анатолием Знаком в процессе его преподавания и на многочисленные воспоминания его учеников, в настоящее время являющихся ведущими представителями живописного искусства на территории Сибири и России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Анатолий Знак, живопись, цвет, композиция, преподавательский опыт, методические приёмы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

PAINTER ANATOLY ZNAK. TEACHER'S VOCATION

M.V. MOSKALYUK

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. Consideration of the pedagogical heritage of Anatoly Markovich Znak, professor, head of the creative painting workshop of Krasnoyarsk State Institute of Arts, People's Artist of Russia, is relevant not only to fill in the completeness of his creative biography, but also to develop the best traditions of art education at the present stage. The article traces for the first time the role of the academic tradition of teaching painting in Krasnoyarsk regional school. The importance of teacher-pupil communication in an individual approach is emphasized. The unique personal qualities of the artist-pedagogue are emphasized. The specifics of his methodological techniques are considered. The presented research is based on the author's personal experience of communication with Anatoly Znak in the process of his teaching and on numerous memories of his students, who became the leading representatives of pictorial art in Siberia and Russia.

KEYWORDS: Anatoly Znak, painting, color, composition, teaching experience, methodical techniques.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



2023 год, год Наставника, заставил более глубоко переосмыслить многие феномены преподавания в творческой сфере. В следующем 2024 году будет отмечаться 85-летний юбилей красноярского живописца Анатолия Марковича Знака (1939–2002), члена-корреспондента Российской академии художеств, Народного художника России. Планируется проведение нескольких выставок, конференций и круглых столов, издание монографии. Целью же данной статьи является исследование педагогического наследия Знака, выявление особенностей методических подходов в преподавании живописи и уникальности личностных качеств мастера, позволивших достичь впечатляющих результатов (рисунок 1).

Наряду с редким талантом живописца Анатолий Маркович Знак обладал призванием Учителя, Наставника. Вся его жизнь, выстроенная по законам доброты и отзывчивости, вела его к тому, что он стремился щедро делиться своим мастерством, своим опытом, своим пониманием жизни. Феномен всей полноты творческого наследия Знака не только в исторических, портретных, пейзажных и натюрмортных полотнах, в многочисленных графических набросках, но и в том, что целых двадцать лет жизни художника (с 1983 по 2002 годы) были посвящены преподавательской деятельности в Красноярском государственном художественном институте. Согласно своей натуре, он отдавал ученикам не только знания и опыт, но и щедро дарил своё сердце. Будучи руководителем творческой мастерской, он подготовил 37 художников-живописцев, активно включённых в пространство современной художественной жизни страны. Несмотря на сложность утверждения в профессии, все его ученики стали художниками, а многие ещё и успешными преподавателями искусства. Ученики Анатолия Марковича до сих пор ощущают себя творческим и дружеским сообществом и с гордостью называют себя «знаковцами».

Почему же преподавательский опыт Анатолия Знака настолько успешен? Ответы на этот вопрос важны не только для творческой биографии самого живописца, но и для дальнейшего развития

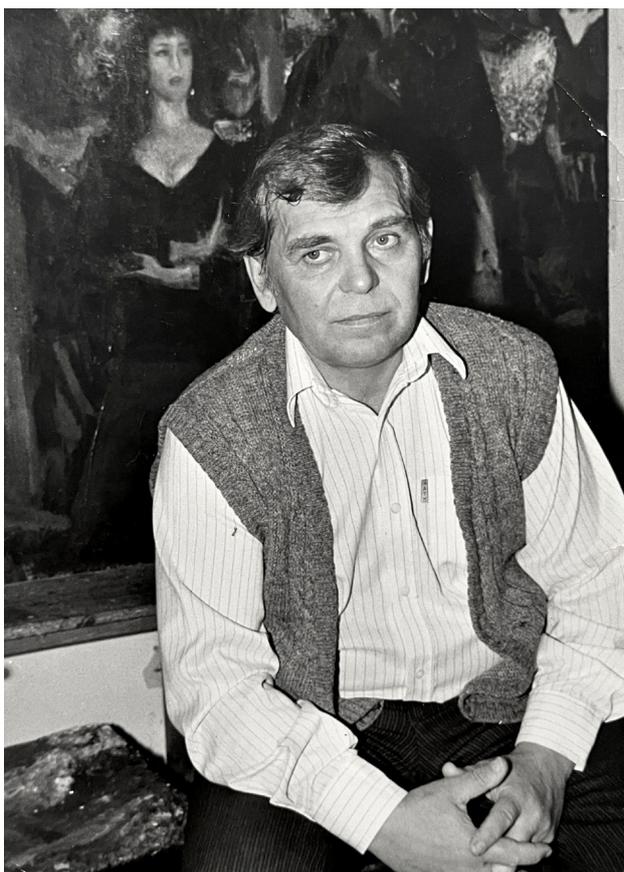


Рисунок 1. Анатолий Маркович Знак. 1999 г.
Источник: собрание семьи

образовательного процесса в сложнейшей сфере – в педагогическом искусстве обучения живописи. Это важно потому, что кроме личностных качеств его богато одарённой натуры, которые, конечно, не заменить, не повторить невозможно, Знак всегда тщательно продумывал образовательный процесс, формировал собственные методические подходы к формированию у студентов своей мастерской композиционного и колористического мышления, к получению уникальных навыков в работе с нату-



рой, цветом, формой и содержанием.

В образе Учителя, складывающемся в нашем сознании на протяжении всей жизни, обязательно наличие таких черт как абсолютное бескорыстие в передаче знаний и умений, обучение не столько словами, сколько собственным примером, делами, судьбой. Обучение искусству живописи, да ещё на последней стадии получения профессионализма (четвёртый, пятый и шестой курсы художественного института), безусловно, имеет свои сложности и специфику. Об Учителе с большой буквы написано немало, многие авторы подчёркивают безусловную значимость наставничества в духовном и нравственном бытии человеческого общества [3; 5; 9]. Однако специфика преподавания в сфере творчества, в сфере искусства ещё требует разностороннего фундаментального переосмысления, и в этом плане опыт народного художника Знака имеет особую важность, тем более для Анатолия Марковича преподавание было по сути подвигом. В три года он полностью потерял слух, но, будучи глухим, не замкнулся в себе, находил уникальные способы не только через изобразительное, но и педагогическое творчество делиться своим внутренним миром и знаниями [1; 2; 6; 8].

«Пролистывая биографии крупных художников, читая их письма и воспоминания, неизбежно приходишь к мнению: у каждого из них в своё время случалась встреча с большим мастером – на этапе образования, образов детства или в дальнейшей самостоятельной творческой деятельности. Причём эта встреча являлась знаковой, разделяющей творческий путь на «до и после». Эти примеры настойчиво склоняют нас к выводу, что подготовить художника, дать ему путёвку в жизнь может только человек, сам творящий» [2, с. 27]. Знак был именно таким человеком. И, конечно, нетрудно представить, как нелегко было совмещать процесс непрерывного творчества, процесс создания больших и малых полотен, которые требовали огромного количества времени, размышлений, эмоций, с практически каждодневной преподавательской работой, где надо было не просто следить и показывать, а вникать во все индивидуальные особенности молодого художника, бережно

направлять его творческое развитие, нередко помогать и в житейских ситуациях. Но очевидно, что Знак-художник и Знак-педагог – это неразделимые качества единой многогранной личности. Когда мастер работал над своими полотнами, он наверняка подмечал моменты, что и как будет проще объяснить и показать ученикам. Когда Знак работал с молодыми живописцами он, безусловно, использовал полный арсенал личной художественной практики.

В докторской диссертации И.П. Сафронова о роли Учителя в России выделено два социокультурных типа – Учитель жизни и Духовный учитель [9, с. 11]. Действительно это так, давая те или иные знания, учителя готовят нас к жизни, но если они не обращают внимания на внутреннее, духовное развитие, то в нашей памяти Учителями с большой буквы они не остаются. Анатолий Маркович удивительно гармонично и естественно совмещал в себе все важнейшие для педагога качества. Учил ориентироваться в жизни, помогал своим студентам выйти из любого жизненного тупика, сам был уникальным примером жизнотворчества, неустанно творил на глазах учеников новые смыслы и ценности и, конечно, был не только помощником, но и беспрекословным авторитетом на пути постижения профессиональных азов искусства живописи.

Анатолий Маркович преподавал живопись в Красноярском государственном художественном институте с 1987 года и до последних дней, руководителем персональной творческой мастерской живописи он стал с 1989 года. Выставка, прошедшая в 2003 году как дань памяти Учителю и объединившая всех его выпускников, показала, что словосочетание «Мастерская Знака» – явление, ставшее ярким фактом художественной жизни Красноярска. По окончании института все выпускники мастерской А.М. Знака связали свою жизнь с искусством. Все они являются членами Союза художников России, многие трудятся в детских школах искусств и детских художественных школах, училищах и колледжах, институтах и университетах. Среди них заслуженные художники и заслуженные работники Российской Федерации, члены-корреспонденты Российской академии ху-



Рисунок 2. А.М. Знак. Ожидание. В низовьях Енисея. 1990.
Холст, масло.

Источник: Красноярский государственный художественный музей имени В.И. Сурикова

дожеств. География их жизни и творчества весьма обширна: Красноярск и Красноярский край; республики Хакасия, Чувашия, Марий-Эл, Бурятия и Саха (Якутия); Новосибирская, Кемеровская, Иркутская, Московская области; Алтайский и Ставропольский края; г. Санкт-Петербург. Каждый из них обладает абсолютно индивидуальным изобразительно-выразительным языком и является яркой, самостоятельной творческой личностью. «Что же объединяет столь разных художников? Можно ответить сначала общими словами – любовь к своей земле, склонность к глубоким размышлениям и переживаниям, серьёзный академический бэкграунд, преданность своему делу, понимаемому как «служение Аполлону», высокое профессиональное мастерство, тяготение к нарративу и сохранение в целом реалистической изобразительной манеры» [4, с. 18] (рисунок 2).

В традиционной системе художественного образования невозможно переоценить значение коммуникации «учитель-ученик». Когда он открывал дверь и входил в мастерскую – появлялся свет. Это ощущалось даже физически, исчезали лень, уныние, печаль, поднимались головы, расправлялись плечи, рождался блеск в глазах. Мастерская Знака – самое просторное и светлое помещение корпуса Красноярского государственного художественного института

на улице Мира, 98 (недаром в настоящее время там находится актовый зал, а первоначально здесь была сцена для концертных и театральных постановок)¹. Сегодня у входа в мастерскую находится мемориальная табличка, увековечивающая годы работы Знака в данной мастерской. И это очень важно для настоящих и будущих поколений студентов-живописцев.

Учитель и ученик в педагогическом процессе в сфере искусства обязательно вступают в стадию «сотворчества». Только заставив ученика пережить настоящие творческие открытия в период обучения, можно привить будущему художнику любовь к выбранному делу. Знак никогда не позволял своим подопечным расслабиться и не допускал никакого беспорядка и уныния. Однажды студентку, которая упадническим голосом сказала «не знаю, что пи-

¹ Здание «Доходный дом Духовного братства» (пр. Мира 98, Красноярск, Россия) построено в 1912–1914 гг. архитектором Леонидом Чернышевым. Является памятником архитектуры стиля модерн. В начале 1920-х годов большую часть здания занимала воинская часть, до начала 1970-х здание занимали партийные, советские и общественные организации. Сейчас большую часть площадей занимает Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Первые этажи по всей линии фасада, выходящего на главную улицу города, занимают магазины.



Рисунок 3. А.М. Знак. Теплый день. 1986. Картон, масло.
Источник: частная коллекция. Россия

сать», он из мастерской на втором этаже буквально вытащил за руку на улицу и широким жестом показал на небо со словами: «Как не знаешь, что писать?», а там плавно и величественно плыли облака. Одна из учениц, художница Мария Пономарева, вспоминает: «Анатолий Маркович создавал вокруг себя настоящую творческую атмосферу. Он был для нас и учителем, и другом, и отцом, словом, Наставником. Что такое наставничество? В наставничестве всегда есть кто-то помогающий, поддерживающий, ведущий – мы всегда могли к нему обратиться, а он никогда не оставлял нас наедине с нашими затруднениями. Он всегда поддерживал нас, подогревал нашу творческую инициативу, сам же при этом активно работал и был уникальным художником. Творческая жизнь всегда отчётливо прочитывалась в нём, и нам он говорил так: “Чтобы не случилось, работайте, работайте всем сердцем!” Анатолий Маркович замечал сразу, где каждый из нас вырос в работе, что именно хорошо получилось, дружески похлопывая по плечу. В своих учениках он видел главное – творческие личности!» [7, с. 10] (рисунок 3).

Сердечность и открытость людям Анатолия Марковича позволяла выстроить в мастерской доверительные отношения, он никогда не стремился дистанцироваться от студентов. Все ощущали

себя единими участниками творческого процесса. Подчеркнём, при этом авторитет Знака, уважение к нему были беспрекословны, никакого панибратства просто быть не могло. В педагогике искусства постоянно подчёркивается необходимость создания для обучения творческой атмосферы, особой среды. Предпринимал ли Анатолий Маркович для этого какие-то специальные усилия? Трудно сказать. Он многого не прощал ученикам – безалаберности, лени, беспорядка, уныния. И весьма жёстко показывал им это своими поступками. Удивительно, но именно требовательность способствовала воспитанию высокого отношения к искусству, к выбранной профессии. Но зато как он радовался даже небольшим успехам начинающих живописцев, подчёркивал любую удачную композиционную или цветовую находку. В такой момент по-настоящему светились глаза не только ученика, но и учителя. Все студенты Знака отмечают, что он мог быть строг, но одновременно он всегда был щедр и искренен.

Рассказывая о Знаке-Учителе, Знаке-наставнике необходимо подчеркнуть важнейшую для российской художественной педагогики мысль о значении преемственности. Вспомним, что сам Анатолий Маркович высшую ступень овладения профессиональным мастерством прошёл в Ленинградском



институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, в той самой Академии художеств, которую в своё время постиг и великий знаковский земляк В. И. Суриков. Знак овладевал мастерством под руководством большого мастера – Евсея Евсеевича Моисеенко (1916–1988), которого многие поколения студентов уважали и почитали безгранично. Моисеенко в свою очередь был учеником Александра Александровича Осьмеркина (1892–1953), который не просто застал, но был воспитан на системе Павла Петровича Чистякова (1832–1919), затем многое сделал для её сохранения и усовершенствования в соответствии с развитием искусства XX века. Преемственность лучших российских академических традиций, которые и сегодня признаются во всем мире уникальными, здесь совершенно прямая. Можно с уверенностью говорить, что Анатолий Маркович Знак не только носитель, но и продолжатель академических традиций обучения на сибирской земле.

Какие же высокие академические заветы своего учителя Е. Е. Моисеенко Знак сохранил и развил в своей мастерской? Сам принцип поиска и разработки композиционной идеи будущего произведения, напряжённая работа над форэскизами, сбор подготовительного материала, работа с натуры – всё это оставалось важнейшими стадиями работы в мастерской Знака. Тщательно изучались приёмы работы с цветом, организация пространства в картине. Конечно же, роль рисунка, как основополагающего фундамента мастерства, подчёркивалась особо. Не случайно, многие преподаватели, помощники по мастерской Анатолия Знака, как и он сам, были не только интереснейшими живописцами, но и высокопрофессиональными рисовальщиками (рисунок 4).

Как и Моисеенко, Знак поднимал профессионально-нравственные основы художественного творчества, постоянно разбирал со своими студентами лучшие примеры мирового искусства. В мастерской учитель и ученики делились впечатлениями о выставках, обсуждали открытия, анализировали композиционную работу старых и современных мастеров. В одной из статей Моисеенко был назван «мастером опозитизированного бытия». Ощущение «опоэтизированнойности» окружающего мира присуще практически всем композициям и Анатолия Марковича Знака, и это непередаваемое словами качество творчества, безусловно, вдохновляло учеников его мастерской.

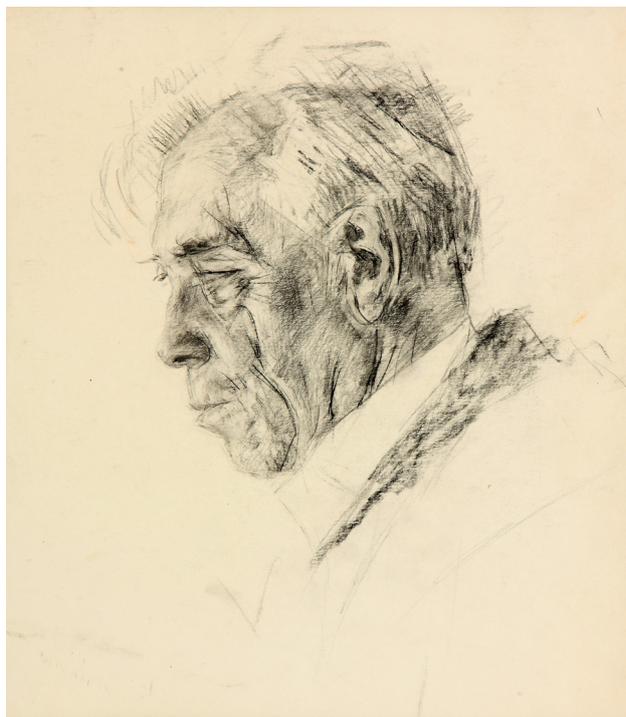


Рисунок 4. А. М. Знак. Портрет В. П. Астафьева. 1987.
Бумага, карандаш.
Источник: частная коллекция. Россия

На самом сложном этапе обучения будущих художников при постижении основ композиционного мастерства художник всегда требовал от студентов глубины подхода к раскрытию темы. Анатолий Маркович пытался объяснить, что визуальный образ – «не картинка, не иллюстрация», образ не может быть однозначным. В процессе раскрытия тем – от исторических сюжетов и военных сцен до бытовых зарисовок о радостях повседневности и пейзажных композиций – возникало ощущение чуткого сотворчества. Не подавляя ученика, Знак пытался всеми возможными способами показать, как важен в композиции каждый элемент, как важен точный и безупречный отбор выразительных средств.

«Процесс нашей работы в мастерской не был под полным контролем – какая-то часть должна была быть самостоятельной. Однако Анатолий Маркович ставил задачу перед её началом, и она всегда зву-



чала вдохновляюще, хотя сам вид постановок уже впечатлял нас. Перед началом работы мы занимались поиском идей, набрасывали предварительные этюды. В процессе работы бывали корректировки, по окончании шло обсуждение, а в завершение – вдохновение на новую, будущую работу. Обсуждение могло быть и коллективным, но всегда дружеским. Иной раз он останавливал работу прямо в её процессе, чтобы мы не испортили то, что хорошо получилось; останавливал, чтобы дать время подумать, оценить. Всё это служило отличным подспорьем для формирования коллегиальных отношений и настоящей дружбы» – пишет Мария Пономарева [7, с. 14].

На просмотрах всегда было интересно наблюдать, как последовательно Знак ставил в своей мастерской задачи и следил за каждым этапом. Он доверял своим ученикам, к каждому находил индивидуальный подход и в тоже время планомерно и методично воспитывал их глаз и художественный вкус. В жарких и не всегда доброжелательных дискуссиях с коллегами он принимал точку зрения студента и пытался её отстоять. Ещё одним особым качеством настоящего художника, которым Знак обладал сам и пытался передать своим студентам, была его феноменальная наблюдательность, постоянная внутренняя работа. В самых различных обстоятельствах он мог неожиданно переключиться с общей беседы и жеста и словами обратить внимание собеседника на какой-либо фрагмент окружающего мира, затем с горящими глазами объяснить, как бы это здорово могло заиграть в будущей композиции.

Выставки из методического фонда института и воспоминания учеников Знака говорят, насколько интересными и неординарными были его постановки. Они заставляли размышлять, в них завязывалась какая-то интригующая история в развитии цвета, во взаимосвязи фигур и предметов. Анатолий Маркович был неистощим на новые решения, постановки, даже самые удачные, никогда не повторялись. Но все они были продуманы и взвешены с профессиональной точки зрения, ставили конкретные задачи и трудности перед студентами. «В каждой постановке присутствовала своя история, которая прочитывалась через общий строй тона, развитие цвета, пластику фигуры и её взаимосвязь с окружением. Его постановки были продуманны и открыты для “общения”, для фантазии. Их нельзя было бы



Рисунок 5. А.М. Знак. Старинный натюрморт. 1994. Холст, масло.
Источник: частная коллекция. Китай

назвать “просто формальными”, и они никогда не повторялись. По-своему, они уже были произведениями искусства. Наш учитель каждой постановкой как бы говорил: художник – это не тот, кто просто срисовывает, но тот, кто думает, кто размышляет, кто может и хочет “сказать”. Художник – это и поэт, и философ, он может быть и историком... Конечно, эти постановки ставили отдельные учебные задачи, но при этом они были творчески многогранными, т.е. для них существовало далеко не единственное творческое решение. Таким образом, Анатолий Маркович развивал в нас любовь и к портрету, и к фигуративной сюжетной композиции, к истории, приучал созерцать и видеть» [7, с. 12] (рисунок 5).

Определяя главное качество работ самого Знака, задаёшь себе вопрос, правильно ли сказать о живописце, что он удивительно живописен? В творчестве Анатолия Марковича вся образность и содержатель-



ность произведений, всё пластическое выражение осуществляется через цвет, через многоголосие насыщенных колоритов, через характер мазка и трепетное звучание сложной живописной фактуры. Краски у мастера сверкают и сияют, в точных артистичных ударах кисти, в динамичных разнонаправленных мазках рождается живая, трепещущая живописная фактура. Никто из его учеников не стал продолжателем или «подражателем» Знака в его уникальных приёмах работы с цветом, фактурой, светом. Да это и невозможно. Чувство цвета у каждого своё, у каждого свой темперамент, и Анатолий Маркович весьма бережно относился к индивидуальным качествам каждого. Но фактом является то, что специальными методическими приёмами и своим личным примером Знак привил живописцам своей мастерской чувство цвета и света, понимание его выразительных возможностей на всю дальнейшую творческую жизнь. Он использовал много проверенных приёмов обучения цветовой грамотности, и одновременно творчески придумывал свои собственные.

Приём сравнения цвета на холсте и в жизни был одним из основных. На любой стадии работы над учебной композицией он мог прямо из окружающей среды взять точно выбранный фрагмент и обратить на него внимание. Иногда он это делал с неподражаемым юмором. Создавалось впечатление, что весь мир пронизан цветом и светом, и что нет границ между материальным и нематериальным миром. Надо просто почувствовать тональные отношения, точно выбрать акцент. Анатолий Маркович показывал, как цвет может выразить эмоциональные оттенки и глубокую мысль произведения, как правильно собрать цветом целостное впечатление. Именно такая исследовательская работа с сохранением индивидуального подхода к каждому ученику, с уважением к его внутреннему чувству цвета создавала и творческую атмосферу, и заинтересованность учеников на всех этапах обучения.

После ухода Анатолия Марковича из жизни, многие его воспитанники записали свои воспоминания о работе в его мастерской, позволяющие сохранить живые черты мастера. В заключении приведём выдержку из воспоминаний его ученика Александра Ивановича Волокитина, ставшего в последний период преподавательской деятельности Знака надёжным помощником по педагогической работе в Краснояр-

ском государственном художественном институте². «Он не боялся отдавать, потому что любил нас и знал, что недосыаем в своём творчестве. Он умел вдохнуть в людей искру творчества и постоянно поддерживать в них то внутреннее видение, которое так необходимо художнику. Даже в перерывах, на отдыхе, среди множества спешащих людей, он говорил: “Смотри, какое лицо, руки, красивое пятно – надо обязательно использовать это в учебной постановке или в картине”. И я снова удивлялся той постоянной внутренней работе, которая происходила в нем. Он смотрел жизни прямо в глаза, не отводя взгляда от её проблем и коллизий, и остро чувствовал драматизм этого мира и его радость, рождённую в муках и страданиях, и учил этому людей, подавая пример своим творчеством. По сути, он тем самым вёл борьбу за честность и правду в искусстве, борьбу против ханжеского ухода от действительности, реальности бытия, пустой игры в формотворчество и беспроблемные картины. Анатолий Маркович всегда ратовал за то, чтобы творческая вещь была наполнена человеческим переживанием, заставляла глубоко мыслить, сопереживать, тем самым формируя божественную душу человека. Такая позиция всегда требует больших сил, напряжения и мужества. Анатолий Маркович нёс все это в своём сердце, тяжело переживая равнодушие и безразличие людей, лишённых сопереживания. И только вера, любовь и надежда помогли ему жить и работать, особенно в последние годы, годы смертельной болезни. Откуда он брал силы работать после тяжелейшей операции? Как он мог, испытывая боль и страдания, улыбаться,

² Волокитин Александр Иванович (1956–2019) – Заслуженный художник Российской Федерации. Закончил: Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова (1982), Красноярский государственный художественный институт (1992). Творческие мастерские живописи Российской академии художеств в Красноярске (1999). Член Союза художников России. Дипломант многих Международных и Всероссийских выставок. Ярчайший сибирский живописец. За 35 лет творческой деятельности Александр Волокитин провёл семь персональных выставок, активно участвовал в городских, краевых, региональных, всероссийских и зарубежных выставочных проектах. В его творчестве – эмоционально глубокие портреты, панорамные пространственные пейзажи, философские натюрморты и композиции религиозной тематики. Работы находятся в частных коллекциях и музейных собраниях России и за рубежом.



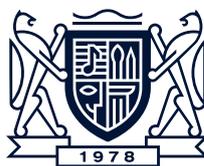
шутить, быть необходимым людям, не замкнуться в себе и продолжать работать в полную силу? Ответ, как мне кажется, только один – любовь к жизни и личное мужество. Никого не хотел он вовлекать в орбиту своих испытаний. И свидетелями этого были только родные и близкие люди; ведь только они знали, что до последнего часа, не имея сил уже подняться, Анатолий Маркович давал советы, как сделать дипломы студентов мастерской лучше, качественнее, продуктивнее, тем более защита по времени была не за горами...» [10].

Многое уже сказано об уникальности педагогического таланта Знака. Было в его наставнической деятельности немало того, на что сознательно и безгранично многие годы тратились талант, ум, логика, духовные силы. Будь то организация про-

думанной и выверенной последовательности всех заданий; поиски индивидуального ключа к каждому; воспитание потребности в творческом наблюдении и постоянном внутреннем труде будущего художника; экспериментальный творческий подход к каждой учебной постановке; особые приёмы композиционной работы и формирование цветовой чуткости, – все это в преподавательской деятельности Знака постоянно переосмысливалось, развивалось, совершенствовалось. Анатолий Маркович Знак был Учителем от Бога, как и дар живописный, преподавание было его настоящим призванием. Во всю полноту своей широкой души он отдавал себя людям, щедро делился мастерством и талантом. Продолжаясь в творчестве своих учеников, он и сегодня наделяет наше существование высоким духовным смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Брандукова Е.П. «Творец в беззвучном мире». Жизнь и творчество А.М. Знака // IX Краеведческие чтения: Енисейская губерния: лица истории. Сб. материалов. Красноярск: ГУНБ, 2022. С. 326–330.
- 2/ Боброва Е.В. О значении личности художника в профессиональном становлении его учеников. Из опыта выполнения дипломной живописной работы «Цыганки» под руководством члена-корреспондента РАХ Г.П. Кичигина // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3 (12). С. 32–37.
- 3/ Великие духовные пастыри России. М.: Гуманитарн. изд. центр ВЛАДОС, 1999. 496 с.
- 4/ Грачева С.М. Уральский след в академическом изобразительном искусстве Санкт-Петербурга // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3(12). С. 8–19.
- 5/ Кучмаева И.К. Феномен духовного учительства в России // Россия и славянство. М.: ГАСК, 1998. Вып. 1. С. 40–47.
- 6/ Москалюк М.В. Живописец Анатолий Знак – учитель и человек // Воспоминания... К 40-летию Красноярского государственного института искусств. Красноярск: Красноярский гос. ин-т искусств, 2018. С. 17–22.
- 7/ Москалюк М.В., Пономарева М.В. Знак и знаковцы: феномен Учителя // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. № 3(16). С. 8–17.
- 8/ Пичугин Я.О. О художнике Анатолии Знаке // Всероссийское общество глухих: интернет-портал. URL: <https://voginfo.ru/culture/2017/02/11/o-khudozhnike-anatolii-znake/> (дата обращения: 20.08.2023)
- 9/ Сафронов И.П. Учитель как феномен культуры и социальной реальности: Дис. ... д-ра социол. наук. Москва, 2002. 315 с.
- 10/ Творческая мастерская Анатолия Знака // Выставка работ учеников А.М. Знака, посвящённая 65-летию со дня рождения мастера: буклет. Красноярск, 2004. 8 с.



REFERENCES

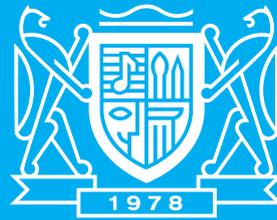
- 1/ Brandukova, E.P. (2022), "The creator in a silent world". Life and work of A.M. Znak, XI Kraevedcheskie chteniya: Enisejskaya guberniya: lica istorii. Sbornik materialov [IX Local history readings: Yenisei province: faces of history. Sat. materials.], Gosudarstvennaya universal'naya nauchnaya biblioteka Krasnoyarskogo kraja, Krasnoyarsk, p. 326–330. (In Russ.)
- 2/ Bobrova, E.V. (2022), "On the significance on an artist's personality in the professional development of his students. From the experience of performing the painting work "Gypsies" under the leadership of the corresponding member of the Russian Academy of Arts G.P. Kichigin", *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East], No. 3 (12), pp. 32–37. (In Russ.)
- 3/ (1999), *Velikie duhovnye pastyri Rossii* [Great spiritual shepherds of Russia], VLADOS, Moscow, 496 p. (In Russ.)
- 4/ Grachyova, S.M. (2022), "The Ural trace in the academic fine art of St.Petersburg", *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East], No. 3 (12), pp. 8–19. (In Russ.)
- 5/ Kuchmaeva, I.K. (1998), "The phenomenon of spiritual teaching in Russia", *Rossiya i slavyanstvo* [Russia and Slavism], GASK, Moscow, No. 1, pp. 40–47. (In Russ.)
- 6/ Moskalyuk, M.V. (2018), "Painter Anatoly Znak – a teacher and a person", *ospominaniya... K 40-letiyu Krasnoyarskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv* [Memories... To the 40th anniversary of the Krasnoyarsk State Institute of Arts], Krasnoyarsk, pp. 17–22. (In Russ.)
- 7/ Moskalyuk, M.V., Ponomareva, M.V. (2023), "Znak and znakovcy: the phenomenon of the Teacher" *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka* [Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East], No. 3 (16). pp. 8–17. (In Russ.)
- 8/ Pichugin, Ya.O. "About the artist Anatoly Znak", *Vserossijskoe obshchestvo глухих: internet-portal* [All-Russian Society of the Deaf: Internet portal], Available at: <https://voginfo.ru/culture/2017/02/11/o-khudozhnike-anatolii-znake/> (Accessed 20.08.2023) (In Russ.)
- 9/ Safronov, I.P. (2002), *Uchitel' kak fenomen kul'tury i social'noj real'nosti* [A teacher as a phenomenon of culture and social reality] Doctoral (Social Studies) Dissertation, Moscow, 315 p. (In Russ.)
- 10/ (2004), "Creative workshop of Anatoly Znak", *Vystavka работ uchenikov A.M. Znaka, posvyashchyonnaya 65-letiyu so dnya rozhdeniya mastera: buklet* [Exhibition of works by A.M. Znak's students, dedicated to the master's 65th anniversary: a booklet], Krasnoyarsk, 8 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, Почётный член РАН. Сибирский федеральный университет, Сибирский государственный институт имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: mawam@rambler.ru

Author information

Marina V. Moskalyuk, D.Sc. (Art Criticism), Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Sciences, Siberian Federal University, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: mawam@rambler.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

84/

Г.А. ПУДОВ

Из истории сундучного
производства Тюмени
в постреволюционный
период (артель
«Сундучник»)

95/

**Е.Ю. КУЗНЕЦОВА,
А.А. ЕВГРАФОВА**

Сельский пейзаж
Симбирской губернии
(Ульяновской области)
в живописи и графике
Д.И. Архангельского



УДК 745.51

ИЗ ИСТОРИИ СУНДУЧНОГО ПРОИЗВОДСТВА ТЮМЕНИ В ПОСТРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД (АРТЕЛЬ «СУНДУЧНИК»)

Г.А. ПУДОВ

Государственный Русский музей, отдел народного искусства, 191086 Санкт-Петербург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Сундучное производство в городе Тюмени относится к числу малоизученных художественных явлений, особенно это касается постреволюционного периода. В настоящей статье рассматривается история одной из организаций того времени – трудовой артели «Сундучник», созданной в 1918 году. Цель публикации – общая характеристика сундучного производства в артели «Сундучник» в период 1918–1923 гг., время наибольшей активности членов артели. В круг задач входят: введение новой информации в научный оборот и анализ художественных и технических особенностей кустарных изделий. Определяющее значение при работе имели сведения из Государственного архива Тюменской области. В статье реконструированы сведения об организации производства в артели, его материалах и техниках, проанализированы конкретные изделия. В качестве приложения приведена таблица, в которой по результатам изучения архивных документов сформирован перечень сотрудников этой организации. Сделан вывод, что артель сыграла важную роль в истории сундучного производства Тюмени – она стала связующим звеном между частными мастерскими и мебельной фабрикой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Тюмень, артель, сундучная мастерская, кустарная промышленность.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FROM THE HISTORY OF THE CHEST PRODUCTION OF TYUMEN IN THE POST-REVOLUTIONARY PERIOD (ARTEL “SUNDUCHNIK”)

G.A. PUDOV

State Russian museum, Saint Petersburg, 191086, Russian Federation

ABSTRACT. Chest production in Tyumen is one of the little-studied artistic phenomena, especially in the post-revolutionary period. This paper examines the history of one of the artels of that time – the labor artel «Sunduchnik», organized in 1918. The purpose of the article is a general description of the chest production in the artel “Sunduchnik” in the period 1918–1923, this is the time of activity of the artel. The range of tasks includes: the introduction of new information into scientific circulation and the analysis of specific works of art. The information from the State Archive of the Tyumen region was of decisive importance in the work. The paper provides information about the organization of production in the artel, its materials and techniques, analyzes specific items. A dictionary of artel employees is given as an appendix. It is concluded that the activities of the artel employees played an important role in the history of the Tyumen chest production. It became a link between private workshops and a furniture factory.

KEYWORDS: Tyumen, artel, chest workshop handicraft industry.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Русское сундучное производство во второй половине XIX – начале XX века переживало расцвет. В стране сложилось несколько крупных центров: Муромский уезд Владимирской губернии, Макарьевский уезд Нижегородской губернии, Вятский уезд, заводские посёлки Среднего Урала (см. подробнее: [3; 4; 5]). В них изготавливалась масса сундуков и шкатулок, которые получили распространение не только в России, но и за границей. Мастера и хозяева сундучных «фабрик» активно участвовали в выставках, получали медали разного достоинства. Эти крупные центры оказывали непосредственное влияние на зарождение и развитие локальных очагов русского сундучного промысла. Город Тюмень относится именно к таким центрам сундучного дела.

Литература по истории тюменского сундука крайне ограничена. Если не учитывать статистические издания второй половины XIX – начала XX века (в первую очередь речь идёт о «Памятной книжке Тобольской губернии» за 1910–1915 годы и «Перечне фабрик и заводов» (1897)), то можно констатировать, что в поле зрения исследователей в основном находится известная династия Огибениных. В работах Э. Рузовой и И. А. Мануйловой [7], И. Тарабаевой [8], Ю. С. Зотина [9, с. 340] отражены некоторые аспекты биографии представителей этого рода. В статье Г. А. Пудова, касающейся региональных центров русского сундучного дела, тюменскому посвящено лишь несколько абзацев [6, с. 244–245], ибо основной целью публикации была общая характеристика локальных очагов сундучного промысла. К тому же в данной работе описаны лишь частные мастерские, автор обошёл стороной рассмотрение артелей.

Вместе с тем немаловажной в контексте истории развития тюменского сундучного дела оказывается деятельность других лиц и организаций. Заслуживает пристального внимания артель «Сундучник», которая ещё не становилась объектом научного внимания в специальной литературе. Это обстоятельство обуславливает актуальность и новизну данного исследования. Её цель – характеристика сундучного производства в трудовой артели

«Сундучник» в период 1918–1923 гг.

Учитывая тот факт, что к настоящему времени точно атрибутированные изделия артели «Сундучник» неизвестны, для характеристики её продукции были использованы другие изделия того периода. Стойкая приверженность традициям, которая свойственна тюменскому сундучному делу и в целом народному искусству, оправдывает подобную «замену». При работе использовались по большей части сведения из Государственного архива Тюменской области, к которым ранее исследователи не обращались.

Тюменская трудовая артель «Сундучник» была организована в январе 1918 года¹. Она располагалась в деревянных зданиях, принадлежавших Тюменскому союзу кредитных товариществ и М. К. Огибенину (ул. Большая Заречная, 17). На тот период в артели насчитывалось 68 сотрудников, включая 5 подростков².

Для производства сундуков тюменскими мастерами использовались привычные материалы и детали: лес, краски, железо, клей, белая жесь, замки, пробой, скобы, накладки и гвозди³. В начале 1919 года изготавливалось в месяц 1000 сундуков. Один сундук оценивался в среднем в 115 рублей, продукция сбывалась Второму Тюменскому ремесленно-кредитному товариществу.

С самого начала существования артель испытывала проблемы: часто не хватало сырья, был необходим станок для обработки дерева⁴. Тем не менее, сложности различными способами удавалось преодолеть, и «Сундучник» продолжал производство.

Устав артели был выработан на общем собрании 10 июля 1920 года⁵. Им руководили председатель правления В. И. Матушкин и секретарь Г. А. Мамаев. На собрании артельщики приняли следующие решения. «Трудовая артель есть добровольная группа трудящихся сундучного производства для совмест-

¹ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.3.

² ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.3.

³ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.3об.

⁴ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.4об.

⁵ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5.



ной работы»⁶. Тюменцы ратовали «за укрепление прав трудящихся и уничтожение эксплуатации»⁷. Наёмный труд допускался исключительно для конторских служащих, если таковых не найдётся непосредственно среди членов артели.

В уставе фиксировалось право артельщиков покупать инвентарь и расширять производство через государственные органы. Членами артели могли стать лица, достигшие 18 лет (лица моложе 18-ти могли являться членами «до снятия с работ отделом по охране труда»⁸). Количество сотрудников артели не ограничивалось, однако не могло быть меньше семи человек. Приём осуществлялся на общем собрании простым большинством голосов или правлением, если оно было к тому уполномочено. При этом в уставе подчёркивалось, что в артели «Сундучник» не могли работать «явные контрреволюционеры и спекулянты»⁹.

Управление делами возлагалось на общее собрание, правление и ревизионную комиссию. Предписывалось, что общее собрание должно проводиться «Правлением по мере надобности, но не менее 4 раз/год и не позднее двух месяцев по окончании операционного года для рассмотрения и утверждения годового отчёта»¹⁰. Кроме того, общее собрание могло быть созвано ревизионной комиссией или 1/10 всех сотрудников артели. Если на собрании присутствовало менее 1/3 сотрудников, то оно считалось не состоявшимся; повторное собрание считалось действительным при любом количестве собравшихся.

Правление представляло артель во всех делах и в отношениях с посторонними лицами и учреждениями. Оно избиралось на шесть месяцев и состояло из трёх лиц: председателя, секретаря и казначея. Правление обязали отчитываться не менее одного раза в месяц¹¹. В конце года общему собранию предоставлялся отчёт. Также правление было обязано вести книги, в которых отражалось финансовое состояние организации, учитывалось её имущество, записывались имена

и фамилии действительных членов.

Для контроля за действиями правления предписывалось создание ревизионной комиссии. Она также избиралась на полгода и состояла из трёх человек: председателя, секретаря и члена¹². При этом ревизионная комиссия могла переизбираться до истечения срока своих полномочий.

В уставе также предусматривались определённые условия, при которых артель могла прекратить работу:

- по постановлению общего собрания;
- вследствие признания несостоятельности по суду;
- при количестве сотрудников менее семи человек¹³.

Для прекращения дел создавалась ликвидационная комиссия, которая должна была закончить все расчёты и вернуть членские взносы. Прекратить деятельность артели могло и правление, если получит полномочия от общего собрания. В уставе указывалось, что оставшиеся денежные суммы должны поступить в распоряжение кустарно-кооперативного отдела ГСНХ «на культурно-просветительские нужды кустарей»¹⁴.

Таким образом, устав артели «Сундучник» по итогам общего собрания был выработан и деятельность организации продолжилась. При этом изготавливались не только сундуки, но и, как показывает договор с Губсоюзом от 30 июля 1920 года, простые ящики¹⁵.

Во главе артели «Сундучник» в ту пору находился Василий Иванович Матушкин – «гражданин Екатеринбургской губернии, Шадринского уезда, Моханской волости, который проживал в Тюмени на Первой Заозёрной улице в собственном доме». Членом правления состоял Николай Адамович Бойковский, живший на Татарской улице, 17¹⁶, казначеем – Семен Ефимович Красниченко¹⁷.

В артели изготавливались сундуки двух видов: «крашенные» (пяти размеров с соответствующей ценой) и «стеночные» (также пяти размеров по раз-

⁶ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5.

⁷ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5.

⁸ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5об.

⁹ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5об.

¹⁰ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.5об.

¹¹ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.6об.

¹² ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.6об.

¹³ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.12об.

¹⁴ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.12об.

¹⁵ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.8.

¹⁶ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.8.

¹⁷ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.8.



ным ценам)¹⁸. Количество мастеров на сентябрь 1919 года – 60 человек. Руководство «Сундучника» было обязано к первому числу каждого месяца подавать подробные сведения о производстве заведующему кустарным подотделом.

Как упоминалось выше, артель постоянно испытывала недостаток материалов. Подобно тому, как в других центрах сундучного производства проблемы артелей решались за счёт частных мастерских [4, с. 35], кустарно-кооперативный отдел в ответ на обращение правления «Сундучника» «предложил» Н.С. Огибениной передать артельщикам шестнадцать килограмм красок¹⁹. А в июле 1920 года Н.С. Огибенина жаловалась, что артельщики берут её тёр без разрешения. Частные заведения и в Тюмени находились явно не в выгодном положении по отношению к артелям. Например, по просьбе правления «Сундучника» снять подводную повинность это было сделано без промедления²⁰. Хотя иногда кустарно-кооперативный отдел Губсовнархоза «просил» отпускать сотрудников артели для работы в других организациях. Это явно не обходилось без последствий для собственной деятельности «Сундучника».

Мастера артели весной 1920 года располагали следующими материалами и фурнитурой: «гвозди проволочные и разные, мумия сухая и разведённая, замки простые, железо 8 и 10 фунтовое, плашки, пробой, скобы, накладки, лес круглый, тёр, зеркала, жесь листовая, проволока для петель, обрезки белой жести, петли хвостовые, клей, мел, порошки простые, белила, олифа, болванки»²¹.

На общем собрании членов артели, состоявшемся 29 сентября 1920 года, было решено всё производство вместе с материалами передать в Гублеском. За это последний заплатит «по твёрдым ценам», а артельщики «Сундучника» станут «рядовыми членами Губпрофсоюза деревообделочников», так как «жизнь требует этого от каждого честного и сознательного рабочего»²².

Переход под вывеску другой организации не оз-

начал прекращения деятельности артели. Общее собрание Трудовой артели сундучников и Профсоюза деревообделочников от 13 января 1921 года продлило полномочия В.И. Матушкина как председателя правления, а Н.А. Бойковского – как члена правления ещё на год. Также были избраны делегаты на Четвёртую конференцию деревообделочников.

В 1923 году вновь последовали преобразования. Если в 1919-м в артели насчитывалось 68 сотрудников, то теперь их осталось лишь 20 (см. таблицу)²³. При этом артель называлась мастерской, ей заведовал Иван Андреевич Огородников. Агент по поручениям В.Челышев оценил имущество бывшей артели «Сундучник» в 18550 рублей 54 копейки. Заведовать мастерской назначили З.Г. Федотовских. После 1923 года история бывшей артели «Сундучник» по документам Государственного архива Тюменской области не просматривается.

Несмотря на значительные перемены, которые произошли в промысле после революции 1917 года, сундуки мало изменились внешне. При этом не было различий между изделиями частных мастерских и артелей. Поскольку в настоящее время неизвестны сундуки, которые можно было бы с достаточной степенью уверенности атрибутировать как работу мастеров артели «Сундучник», для характеристики её продукции целесообразно привлечь изделия того периода, не имеющие клейм.

В коллекции Тюменского музейно-просветительского объединения находится сундук, обитый листами окрашенной жести²⁴. Он имеет прямые стенки и плоскую крышку, ножек нет. «Фасад» разбит на два сегмента, образованных несколькими прямоугольниками зелёного, синего и красного цветов (аналогичное изделие – на рисунке 1). Между ними, в центре, расположен трафаретный орнамент, состоящий из растительных мотивов. Края и центр лицевой стенки обиты полосами жести, на чёрном фоне которой представлены изображения звёзд и растительных завитков. Такое художественное оформление повторяется на крышке сундука. Каждая боковая стенка декорирована подобным образом и представляет как бы сокращённый вариант декора «фасада» и крышки.

¹⁸ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.14.

¹⁹ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.20. Н.С. Огибенина – хозяйка сундучной мастерской.

²⁰ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.23.

²¹ ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.21.

²² ГБУТО ГАТО, ф.Р63, оп.1, д. 4, л.39.

²³ ГБУТО ГАТО, ф.Р61, оп.1, д. 41, л. 5.

²⁴ Инв. № Д–728. Размеры: 38,5х57х45.

Следует отметить, что сундучное производство Тюмени всегда имело тесные связи с подобным уральским промыслом. Они проявились не только в дореволюционный период, но и после 1917 года (прямые аналогии заводским сундукам имела и продукция сибирских частных мастерских, и изделия местных артелей). В данном случае следует указать на произведения артели «Заря», которая была организована в селе Петрокаменском неподалёку от Нижнего Тагила и Невьянска (рисунок 2).

Налицо не только те же конструкция и материалы, но и композиция. То есть изделия Урала и Сибири воплощают одинаковые принципы декоративного оформления. Подчеркнём, что данное обстоятельство объясняется не подобием исторических условий определённого периода, а тем, что эти принципы были характерны на протяжении многих десятилетий существования сундучных промыслов на Урале и в Сибири. Примечательно также, что орнамент, расположенный в двух прямоугольниках лицевой стороны рассмотренного сундука, в цветовом отношении напоминает сундуки, которые изготавливались во второй половине XIX – начале XX века в посёлке Бело-Холуницкого завода (Вятская губерния). Этот факт свидетельствует о том, что тюменское сундучное производство развивалось в общем контексте истории русского сундучного промысла.

Также следует назвать изделия томской мастерской А. и В. Рогожиных. Первый сундук находится в коллекции музея г. Северск²⁵. Это изделие средних размеров²⁶ с чуть покатою крышкой и прямыми стенками, ножек нет²⁷. Крышка и боковые стенки окрашены в зелёный цвет, на них в виде сетки прикреплены тонкие металлические полосы. Главное украшение сосредоточено на лицевой стенке: она полностью обита листами золочёной жести. Композиция состоит из трёх прямоугольников, которые густо заполнены декоративными мотивами в виде геометрических фигур и цветов, напомина-



Рисунок 1. Сундук. Первая половина XX века, Тюмень (частное собрание).

Источник: личный архив автора



Рисунок 2. Сундук артели «Заря» (с. Петрокаменское, Средний Урал). Частное собрание.

Источник: личный архив автора

ющих узоры сундуков коренных народов Сибири.

В частном собрании находится другой сундук заведения А. и В. Рогожиных. Отличие от предыдущего состоит в том, что его лицевая сторона украшена не золочёными жестяными листами, а простой клеткой из жестяных полос. Разделения на три сегмента нет, «фасад» представляет сплошную декорированную стенку. Кроме того, поле под полосами не обито листами с «морозом», а просто окрашено в зелёный цвет. Сундук, судя по клейму (рисунок 3), может датироваться 1927–1957 годами.

«Сундуки Рогожина» успешно экспонировались на Губернской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке, которая проводилась

²⁵ № МГС КП 7152/1. В музее датируется неверно – начало XX века. Судя по клейму, сундук был изготовлен в период с 1927 по 1957 годы.

²⁶ Высота – 44 см, длина – 97 см., ширина – 50 см.

²⁷ Конструкция, материалы и техники почти не отличались от уральских сундуков [2, с. 1–40].

в Томске в 1923 году [1, с. 370]. Конструктивные особенности, материалы и техники производства сундуков А. и В. Рогожиных не отличаются от уральских аналогов, однако в художественном оформлении существуют отличия. Заводским изделиям не свойственна подобная «яркость», даже пестрота художественного решения. Уральские мастера тщательно избегали переизбытка декоративных мотивов, разного рода излишеств в декоративном оформлении изделий.

В качестве выводов необходимо отметить следующее. Деятельность сотрудников артели «Сундучник» сыграла важную роль в истории сундучного производства Тюмени – она стала одним из звеньев, соединивших историю частных заведений и мебельной фабрики. Появление артели было закономерным следствием исторического периода и её деятельность проходила на фоне ощутимой поддержки со стороны государства, особенно в те моменты, когда приходилось конкурировать с частными сундучными мастерскими. По этой причине изделия артели – иллюстрация определённого этапа в истории тюменского сундука, когда количество начало превалировать над качеством, когда на трудовую деятельность оказывали непосредственное влияние идеологические установки.

Тем не менее, тюменский сундук первой чет-



Рисунок 3. Клеймо сундучной мастерской А. и В. Рогожиных.
Источник: личный архив автора

верти XX века следует рассматривать в контексте народного искусства. Следует подчеркнуть, что изделия артели «Сундучник» – продолжение давних традиций тюменского сундучного дела, закономерное следствие его предыдущих периодов.

Таблица. Члены артели «Сундучник»²⁸

Ф.И.О.	Годы жизни	Профессия и биография
Беляев Александр Васильевич	1905–?	Рядовой сотрудник артели.
Бобков Николай Кондратьевич	1884 – после 1919	Сундучник, сотрудник артели. Призывался в армию в 1905 году, служил канониром. Родственники: жена Анна и два сына – Леонид и Виктор.
Бойковский Николай Адамович	1884 – после 1923	Коваль, член правления артели с начала её существования. Проживал на Татарской улице, д. 17. Призывался в армию в 1906 году, служил рядовым. Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской). Родственники: мать Екатерина, жена Варвара, сын Алексей.

²⁸ В таблице объединены сведения из нескольких архивных документов. Информация о родственниках дана на ноябрь 1920 года.



Ф.И.О.	Годы жизни	Профессия и биография
Бусов Константин Дмитриевич	1890 – после 1923	Мастер «по дереву». Призывался в 1911 году, служил рядовым. Значился членом артели в 1923 году (артель именовалась мастерской). Родственники: жена Евгения, мать Евдокия.
Востроухов Евграф Александрович	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом в 1923 году (артель именовалась мастерской).
Гагарин Иван Иванович	1881 – после 1920	Сотрудник артели. Призывался в 1902 году, служил рядовым. В 1921 году избирался делегатом на Четвёртую конференцию деревообделочников. Родственники: жена Наталья и два сына, мать Мария.
Горбунов	II половина XIX века – после 1921	Сотрудник артели. В 1921 году избирался делегатом на Четвёртую конференцию деревообделочников.
Добрычев Михаил Дмитриевич	1881 – после 1902	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1902 году, служил рядовым. Родственники: жена Елена.
Жидов Петр Михайлович	1865 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1887 году. Родственники: жена Мария, сын Александр.
Каменский Григорий Иванович	II половина XIX–I четверть XX века	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Каменский Иван Григорьевич	II половина XIX–I четверть XX века	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Колмогоров Фёдор Павлович	1882 – после 1919	Сотрудник артели. По другой профессии – пимокат. Призывался в армию в 1903 году. Родственники: жена Клавдия и четверо детей.
Коновалов Дмитрий Павлович	1881 –?	Член правления артели.
Красильченко (Красниченко) Семен Ефимович	1880 – после 1921	Казначей и член правления артели. Призывался в армию в 1901 году, служил рядовым. В 1921 году избирался кандидатом в делегаты на Четвёртую конференцию деревообделочников. Родственники: жена Евдокия, три сына и три дочери.
Кривошеин Михаил Николаевич	1893 – после 1919	Сотрудник артели. По другой профессии – пимокат. Сотрудник артели.
Лебедев Афанасий	1887 – после 1899	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1899 году. Родственники: жена Евдокия и две дочери.
Левицкий Иван Семёнович	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Легостаев (?) Михаил Платонович (?)	1878 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1899 году. Родственники: жена Афанасия, сын Александр.
Лещинский Григорий Васильевич	1899 – после 1919	Сотрудник артели. По другой профессии – пимокат.
Лычагов (?) Никифор Александрович	1883 – после 1905	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1905 году, служил рядовым. Родственники: жена Анна.



Ф.И.О.	Годы жизни	Профессия и биография
Мамаев Андрей Андреевич	1903 –?	Сотрудник артели.
Мамаев Григорий Андреевич	1893 – после 1919	Сотрудник артели. По другой профессии – пимокат.
Мамаев Пётр (?) Романович	1869 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1890 году, служил ефрейтором. Родственники: жена Мария и двое детей.
Матушкин Василий Иванович	1880 –?	Председатель правления с начала существования артели. «Гражданин Екатеринбургской губернии, Шадринского уезда, Моханской волости, проживал в г. Тюмени на Первой Заозёрной улице в собственном доме». Призывался в армию в 1901 году, служил бомбардиром. Родственники: жена София и дочь.
Мостовщиков Григорий Евстигнеевич	1878 – после 1923	Мастер «по дереву». Призывался в армию в 1899 году, служил рядовым. Значился членом артели в 1923 году (артель именовалась мастерской).
Никитин Андрей Васильевич	1884 – после 1923	Мастер «по дереву». Член артели с первого дня её существования. Некоторое время был членом правления. Призывался в армию в 1906 году, служил рядовым. Значился членом артели ещё в 1923 году (в то время артель уже именовалась мастерской). Родственники: жена Ольга, три дочери.
Нум (?) Василий	1865 – после 1886	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1886 году. Родственники: жена Мария, сын Иван.
Огородников Иван Андреевич	II половина XIX века – после 1923	Член артели с первого дня её существования. В 1923 году значился её заведующим (именовалась мастерской).
Огородников Михаил Андреевич	1879 – после 1901	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1901 году, служил рядовым. Родственники: жена Екатерина и четверо детей. Сотрудник артели.
Ожогин Сергей Петрович	1904 – после 1920	Сотрудник артели. Родственники: мать Евдокия, сестра Анфиса.
Паршуков Василий Кондратьевич	1875 – после 1920	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1898 году, служил рядовым. Родственники: жена Ирина, четверо детей.
Паршуков Василий Никифорович	1883– после 1920	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1904 году, служил рядовым. Родственники: жена Ирина, две дочери.
Паршуков П.	1891 – после 1913	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1913 году, служил рядовым. Родственники: жена Евгения и две дочери.
Пачин Иван Васильевич	1878 – после 1923	Мастер «по дереву». В 1899 году призывался в армию. Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской). До этого, с марта 1921 года, работал в артели «Сундук» – преемнице частной мастерской Н.С. Огибениной.
Пелевин Василий	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).



Ф.И.О.	Годы жизни	Профессия и биография
Пелевин Матвей	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель в то время уже именовалась мастерской).
Петров Никифор Семёнович	1876 – после 1921	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1898 году, служил рядовым. В 1921 году избирался кандидатом в делегаты на Четвёртую конференцию деревообделочников. Родственники: жена Анна и пятеро детей.
Петрушин Александр Иванович	II половина XIX–I четверть XX века	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Пименов Степан Иванович	1870 –?	Некоторое время был членом правления. Призывался в армию в 1891 году, служил рядовым. Родственники: жена Анна и четверо детей
Подолякин Сергей Силович	1883 – после 1919	Счетовод артели
Решетников Егор Иванович	1903 –?	Сотрудник артели. Родственники: отец Иван, брат Михаил.
Росинский Иван	1874 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1895 году, служил матросом. Родственники: жена Мария и двое детей.
Свинин Иван Ионович	1890 – после 1923	Мастер «по дереву». Член артели с первого дня её существования. Призывался в армию в 1911 году, служил рядовым. Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской). Родственники: жена Пелагея и два сына.
Стряпчев Егор Дмитриевич	1878 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1899 году. Родственники: жена Аксинья, два сына и две дочери.
Сундырев (Сундарев) Константин Михайлович	1878 – после 1923	Мастер «по дереву». Призывался в армию в 1899 году. Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской). Родственники: жена Таисия.
Суровцев Петр Александрович	1877 – после 1923	Мастер «по дереву». Призывался в армию в 1900 году. В 1921 году избирался делегатом на Четвёртую конференцию деревообделочников. Значился членом артели в 1923 году (в то время артель именовалась мастерской). Родственники: жена Екатерина и четверо детей.
Тенигин (?) Степан Петрович	1866 – после 1888	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1888 году, служил рядовым. Родственники: жена Мария, сын и дочь.
Тяпкин Афанасий Алекс.	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Устюгов Андрей Федотович	1862 – после 1923	Мастер «по дереву». Призывался в армию в 1887 году, служил рядовым. Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской). До этого, в 1921 году, был одним из учредителей артели «Сундук» – преемницы частной мастерской Н.С. Огибениной. Родственники: жена Олимпиада.
Федотовских З.Г.	II половина XIX века – после 1923	Заведующий мастерской (так стала именоваться в 1923 году артель «Сундучник»).



Ф.И.О.	Годы жизни	Профессия и биография
Халтурин Владимир Григорьевич	1878 –?	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1899 году, служил рядовым. Родственники: мать Евгения.
Чернощёчкин Егор Иванович	1860 – после 1920	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1881 году. Родственники: жена Мария.
Чигисов (?) Егор Кузьмич	1872 –?	Сотрудник артели. Родственники: жена Лукерья.
Ширяев Антон Иванович	1877 – после 1920	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1898 году. Родственники: жена Наталья.
Шмырин Емельян	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Шмырин Иван Емельянович	II половина XIX века – после 1923	Мастер «по дереву». Значился членом артели в 1923 году (артель уже именовалась мастерской).
Юсупов Захар Зотович	1865 – после 1920	Сотрудник артели. Призывался в армию в 1887 году.
Яковлев Семён Александрович	1890 – после 1920	Некоторое время был членом правления. Призывался в армию в 1912 году, служил рядовым. Родственники: жена Анастасия, два сына и дочь.
Яковлев Яков Александрович	1887 – после 1920	Сотрудник артели (по сведениям на 10 ноября 1920 года). Призывался в армию в 1908 году.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю. Из истории художественных промыслов Сибири начала XX в. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2010. № 4 (30). С. 370.
- 2/ Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / Собр. и обраб. под ред. П.Н. Зверева; Стат. отд-ние Екатеринбург. земской управы. Екатеринбург: Екатеринбург. уезд. земство, 1889. 453 с.
- 3/ Пудов Г.А. Производство сундуков в Вятской губернии (XIX – начало XX века). История. Мастера. Произведения. [б.м.]: Издательские решения, 2021. 80 с.
- 4/ Пудов Г.А. Сундучный промысел Муромского уезда Владимирской губернии (II половина XIX – I половина XX века). СПб.: Спец. литература, 2017. 111 с.
- 5/ Пудов Г.А. Уральские сундуки XVIII – XX веков: История. Мастера. Произведения. СПб.: Первый класс, 2016. 340 с.
- 6/ Пудов Г.А. Региональные центры сундучного производства в России в XIX – I четверти XX века (материалы к истории) // «Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. МГХПА, 2020. № 2. Часть 1, С. 241–248.

7/ Рузова Э., Мануйлова И. Тюмень сундучная // Тюменская правда. 2021. 20 января. URL: <https://tyum-pravda.ru/2021/01/20/2tyumen-sunduchnaya> (дата обращения: 02.10.2023).

8/ Тарабаева И. Потомки рода Огибениных: далёкие и близкие // Тюменские известия. 2007. № 176 (4436). URL: <http://old.t-i.ru/article/5085/> (дата обращения: 02.10.2023).

9/ Юркин кондуит (Тюменские фамилии в письменных источниках). Опыт энциклопедического словаря: в 5 книгах / сост. Ю.Зотин. Тюмень: Мандр и К, 2009. 360 с.

REFERENCES

- 1/ Otktyabr`skaya, I.V., Pavlova, E.Yu. (2010), E.Yu. "From the history of art crafts of Siberia at the beginning of the



XX century”, Problemy` istorii, filologii, kul` tury` [Problems of history, philology, culture], No. 4(30), p. 370. (In Russ.)

2/ (1889), Promy` sly` Ekaterinburgskogo uезда Permskoj gubernii / Sobr. i obrab. pod red. P.N. Zvereva; Stat. otd-nie Ekaterinb. zemskoj upravu` [Crafts of the Yekaterinburg district of the Perm province / Collection and processing. edited by P.N. Zverev; Stat. Department of Yekaterinburg. zemstvo council], Ekaterinb. uезд. zemstvo, Ekaterinburg, 453 p. (In Russ.)

3/ Pudov, G.A. (2021), Proizvodstvo sundukov v Vyatskoj gubernii (XIX – nachalo XX veka). Istoriya. Mastera. Proizvedeniya [Production of chests in Vyatka province (XIX – early XX century). History. Masters. Works]. Izdatel`skie resheniya, [b.m.], 80 p. (In Russ.)

4/ Pudov, G.A. (2017), Sunduchny` j promy` sel Muromskogo uезда Vladimirskoj gubernii (II polovina XIX – I polovina XX veka). [Chest craft of the Murom district of the Vladimir province (II half of the XIX – I half of the XX century)], Specz.literatura, Saint Petersburg, 111 p. (In Russ.)

5/ Pudov, G.A. (2016), Ural`skie sunduki XVIII–XX vekov: Istoriya. Mastera. Proizvedeniya [Ural chests of the XVIII – XX centuries: History. Masters. Works]. Pervy` j klass, Saint Petersburg, 340 p. (In Russ.)

6/ Pudov, G. A. (2020), “Regional centers of chest production in Russia in the XIX–I quarter of the XX century (materials for history)”, “Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGXPA”, Moskovskaya gosudarstvennaya xudozhestvenno-promy`shlennaya ak-

ademiya imeni S.G. Stroganova [“Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Moscow State Art and Industrial Academy named after S.G. Stroganov”], No 2, part 1, p. 241–248. (In Russ.)

7/ Ruzova, E`., Manujlova, I. (2021), “Chests of Tyumen”, “Tyumenskaya pravda” [“Tyumen truth”]. 20 yanvarya, Available at: [https:// tyum-pravda.ru/2021/01/20/2tyumensunduchnaya](https://tyum-pravda.ru/2021/01/20/2tyumensunduchnaya) (Accessed 02 October 2023). (In Russ.)

8/ Tarabaeva, I. (2007), “Descendants of the Ogibenin family: far and near”, “Tyumenskie izvestiya” [“News of Tyumen”]. No. 176 (4436). Available at: [http:// old.t-i.ru/article/5085/](http://old.t-i.ru/article/5085/) (Accessed 02 October 2023). (In Russ.)

9/ Yurkin konduyt (Tyumenskie familii v pis`menny` x istochnikax). Opy` t e` nciklopedicheskogo slovarya: v 5 knigax (2009), [Yurkin conduit (Tyumen surnames in written sources). The experience of an encyclopedic dictionary: in 5 books], sost. Yu.Zotin. Mandr, Tyumen`, 360 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Пудов Глеб Александрович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела народного искусства, Государственный Русский музей
E-mail: narodnik80@list.ru

Author information

Gleb A.Pudov, Cand. Sc. (Art Criticism), senior curator of folk art department, State Russian museum
E-mail: narodnik80@list.ru



УДК 75.049

СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ СИМБИРСКОЙ ГУБЕРНИИ (УЛЬЯНОВСКОЙ ОБЛАСТИ) В ЖИВОПИСИ И ГРАФИКЕ Д.И. АРХАНГЕЛЬСКОГО

Е.Ю. КУЗНЕЦОВА, А.А. ЕВГРАФОВА

Поволжская академия образования и искусств имени
Святителя Алексия, митрополита Московского, 445028,
Тольятти, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В предлагаемой статье проводится художественный анализ картин талантливого симбирского художника и педагога Д. И. Архангельского, определяется роль сельского пейзажа в его творчестве. Выявляются предпосылки выбора сюжета и мотива для работ, методы и художественные особенности визуального языка художника. Авторы классифицируют творческое наследие Д. И. Архангельского на несколько групп, позволяющих провести художественный анализ: акварельные и масляные работы (1900–1920 гг.); карандашная графика (1900–1920 гг.); чёрно-белая графика (линогравюры, тушь, 1900–1920 гг.); акварельные работы 1960-х гг. В работе приводятся личные воспоминания художника и его учеников, раскрывающие особенности мировоззрения симбирского мастера. Как показало проведённое исследование, сельская тема в творчестве Д. И. Архангельского была одной из доминирующих, для создания своих работ художник использовал приёмы, новых для его времени направлений – русского импрессионизма и модерна, повторял изобразительный мотив, раскрывая его с точек зрения исторической и визуальной ценности, осознанно отказываясь от штаффажа, творил преимущественно в технике акварели.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Д. И. Архангельский, художник, преподаватель, сельский пейзаж, церковная архитектура, живопись, графика, Симбирская губерния (Ульяновская область).

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

RURAL LANDSCAPE OF SIMBIRSK PROVINCE (ULYANOVSK REGION) IN PAINTING AND GRAPHICS D.I. ARKHANGELSKY

E.Y. KUZNETSOVA , A.A. EVGRAFOVA

St. Alexius Volga Region Academy of Education and Arts,
Tolyatti, 445028, Russian Federation

ABSTRACT. The article provides an artistic analysis of the creative works of the Simbirsk artist and teacher D.I. Arkhangelsky, determines the role of the rurallandscape in his work. The prerequisites for choosing a plot and motive for works, working methods and artistic features of the artist's visuallanguage are revealed. As part of the study, the authors classify the artist's creative heritage into several groups that allow for artistic analysis: watercolor and oil works (1900–1920); pencil graphics (1900–1920); black and white graphics (linocuts, ink, 1900–1920); watercolor works from the 1960s. The article provides personal memories of the artist, citing his letters and letters from his students, revealing the features of the worldview of the Simbirsk master. As the study showed, the rural theme in the artist's work was one of the dominant ones for the creation of creative works by D.I. Arkhangelsky used techniques from new directions for his time, Russian impressionism and modernism, repeated the pictorial motif revealing it from the points of view of historical and visual value, consciously abandoned staffage, worked mainly in watercolor and graphic techniques – pencil, ink, linocut.

KEYWORDS: D.I. Arkhangelsky, artist, teacher, villages, church architecture, painting, graphics, Simbirsk province (Ulyanovsk region).

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Сельский мотив в пейзажной живописи – одна из самых распространённых и популярных тем в изобразительном искусстве. Во все времена художники обращались к селу, его природе и ландшафтам, незатейливой архитектуре и скромным постройкам, создавая произведения, отражавшие во всей полноте истинную, неподдельную красоту жизни. Одним из ярких представителей этой темы в живописи и графике является художник, краевед, педагог Дмитрий Иванович Архангельский – уроженец Симбирска, учитель художника-земляка Аркадия Пластова, двоюродный дед и учитель художника-шестидесятника Бориса Жутовского.

Д.И. Архангельский родился 23 (11) февраля 1885 г. в Симбирске. В 1906 г. он окончил духовную семинарию, с 1905 г., являясь учеником 6-го класса, уже начал работать в ней как учитель рисования [1]. Образование Д.И. Архангельский получил под руководством П.И. Пузыревского, выдающегося русского пейзажиста и графика, талантливого выпускника Петербургской Академии художеств (1891), внёсшего большой вклад в развитие художественного образования в Симбирске. Благодаря своему учителю Д.И. Архангельский блестяще сдал экзамены в 1913 г. на звание учителя рисования городских училищ при Академии художеств.

Изучая биографию живописца, можно уверенно говорить о его силе воли, невероятном упорстве и трудолюбии, которые сформировали высокое художественное и педагогическое мастерство. Ещё в 1914 г. А.С. Кабанов в своём очерке писал: «Митя Архангельский – недюжинный человек... Дело преподавания поставлено у него очень оригинально, живо, интересно и осмысленно. Одного юношу, сына умершего псаломщика, увлёл, выдвинул, добился ему стипендии, и тот в настоящее время учится в Москве в рисовальной школе... Сам Митя вырос в простой обстановке: учился и помогал матери ухаживать за садом, чистил снег, рубил дрова, без ложного стыда делал все домашние дела. Теперь ведёт такую же простую жизнь и личным примером влияет на своего даровитого ученика...» (цит. по: [11]).

С детства окружённый красотой русской природы, Д.И. Архангельский работал преимущественно в жанре пейзажа, о чём он упоминает в своей биографии: «Пишу пейзажи, как и раньше. Писать натурщиков и портреты не представлялось случая» (цит. по: [6, с. 53]). В своём любимом жанре художник старался передать всю прелесть родных мест, их неповторимую атмосферу и колорит: «У Архангельского прежде всего Волга...Затем наш город. Тут и старина, тут покосившиеся избышки, тут зелёные улицы...А дальше идёт деревня, с соломенными крышами, с просёлочными дорогами, с мельницами и мостами. Эти три темы – любимые темы художника...» – отмечал А.В. Швер (цит. по: [7, с. 137]).

Д.И. Архангельский, будучи живописцем, глубоко влюблённым в свой край, удачно совместил в себе профессию краеведа, принимал самое активное участие в работе Общества по изучению Симбирского края, что не могло не отразиться в его творческой деятельности. Так, в 1920-е гг. выходят издательства художника, посвящённые его краеведческим маршрутам: «Симбирская старина в графиках Архангельского» (1921), «Захолустье» (1923), «Волга и приволжская деревня» (1925), «Экскурсионная графика» (1926). Публикация изоматериалов по родной губернии продолжилась и в дальнейшем, например, в 1971 г. в свет вышел альбом «На родине В.И. Ленина: виды старого Симбирска».

Тема жизни и творчества Д.И. Архангельского в специальной литературе представлена рядом публикаций ульяновских краеведов (со многими из них художник общался ещё при жизни), осветивших его биографию – обучение, учительство, выставки, работу с коллегами-художниками, переезд; уделивших большое внимание восприятию художником Родины и любви к Симбирскому краю, а также представивших личные письма Д.Архангельского, раскрывающие как биографические сведения, так и его мироощущение, в том числе и творческое. В рамках подготовки статьи были использованы историко-краеведческие материалы В.М. Костягиной [5–8] – старшего научного



Рисунок 1. Д.И. Архангельский. «Деревня Поливна Симбирского уезда». Акварель. 1910-е гг.
Источник: <https://www.leninmemorial.ru/news/zhizn+v-iskusstve.html>

сотрудника отдела фондов Ленинского мемориала г. Ульяновск, публикации М. Михайловой [10], М. Назаренко [11–12].

Говоря об искусствоведческом анализе творчества Д.И. Архангельского необходимо выделить исследования Т.Ю. Пластовой [13–14], Л.П. Баюра [2], затрагивающие вопросы общей характеристики наследия мастера в контексте художественной культуры Ульяновской области, статью И.А. Матюниной [9] – старшего научного сотрудника Ульяновского областного художественного музея, рассматривающую тему православия в живописи и графике симбирского художника. Однако во всех вышеперечисленных работах тема села в творчестве Д.И. Архангельского затрагивается лишь с общей точки зрения – отражения любви к родному краю. Вопросы, связанные с характером визуального языка, выбором изобразительного мотива ещё не получили развёрнутое освещение в научной литературе, что определяет новизну предлагаемого исследования.

Актуальность и своевременность материала так же обосновывается: необходимостью изучения и популяризации творчества локальных художников, с целью сохранения творческого наследия, как Ульяновской области в частности, так и России в целом; демонстрацией использования изобразительного языка, как средства сохранения исторической памяти; необходимостью углублённого изучения темы сельского мотива в отечественной живописи.

Цель данной статьи – осуществить классификацию творческих работ Д.И. Архангельского и провести их художественный анализ для выявления роли сельского пейзажа в творчестве художника. В рамках сбора визуального материала были использованы фонды Ульяновского областного художественного музея, Ульяновского областного краеведческого музея им. И.А. Гончарова, Всероссийского музея А.С. Пушкина, Государственного исторического музея, Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО», Саратовского государственного художественного музея имени



Рисунок 2. Д.И. Архангельский. «Подгорье». Акварель. 1923 г.
Источник: <https://ulpressa.ru/2020/05/14/brandergofer-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8B-%D0%BA-%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%B4-%D0%B8-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C/?amp=1>

А.Н. Радицева [4]. Методологическую основу исследования составили традиционные искусствоведческие подходы: историко-теоретический и формально-стилистический анализы.

Систематизируя сохранившиеся графические листы изданий, отдельные живописные акварельные и масляные работы Д.И. Архангельского, посвященные сельским видам области и деревянной провинциальной застройке Симбирска, авторы разделили их на несколько групп, позволяющих компетентно провести художественный анализ:

- акварельные и масляные работы (1900–1920 гг.);
- карандашная графика (1900–1920 гг.);
- чёрно-белая графика (линогравюры, тушь, 1900–1920 гг.);
- акварельные работы 1960-х гг.

Анализируя творческое наследие Д.И. Архангельского, можно утверждать, что его любимой техникой была акварель, позволяющая быстро и ярко запечатлеть образы. Отметим тот факт, что мастер писал только одними основными цветами,

не использовал чёрного и крайне редко применял белила. Рассматривая множество акварельных работ раннего периода, посвященных сельскому мотиву, видно, что художник работал в технике *a la prima* (с ит. «с первого разу»), не переделывая и не нагружая свои работы [13, с. 37].

Характерными для этого периода работами являются акварели «Деревня Поливна» (рисунок 1) и «Подгорье» (рисунок 2). В первой работе изображена типичная сельская местность Поволжья начала XX века – деревянные дома с соломенной крышей, грунтовая дорога, плетёные заборы. Поливна (с 1952 г. посёлок в составе городского округа Ульяновск) выбрана не случайно: в начале XX столетия деревня сохранила аутентичный красивый ландшафт, была рассечена многочисленными оврагами, крутыми склонами и буераками, входила в путеводители по Волге. В работе «Подгорье» изображена историческая часть Симбирска, расположенная на склоне у Волги, сегодня не существующая, так как была снесена и затоплена



Рисунок 3. Д.И. Архангельский. «Вечер. Деревня Городищи под Ундорами». Х.м. 14х22 см. 1910 г. Источник: ОГБУК «Ульяновский областной художественный музей», ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46144982>



Рисунок 4. Д.И. Архангельский. «Первый снег». Х.м. 21х31 см. 1910 г. Источник: ОГБУК «Ульяновский областной художественный музей», ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=46144800>

при создании Куйбышевского водохранилища в 1953–1956 гг. В начале XX века в Подгорье стояли, в основном, частные деревянные строения и цвели многочисленные сады.

Акварельные работы Д.И. Архангельского 1900–1920-х гг. отличает использование смелых заливок, выбор чистых ярких цветов, соотношение и изменение которых по тону определяет плановость и композицию произведения; органичное включение в цветовую систему натурального цвета бумаги, который может быть и частью грунтовой дороги, и облаками, и снегом – всё это даёт возможность художнику передать в работе настоящее солнечное и снежное свечение (не используя белил), чувство знойного лета и морозной зимы, создать удивительно-радостное настроение; проникновение внутрь природы, в её суть через внешнее, дающее внутреннее «звучание» образа в работах.

Акварельная смелость Д.И. Архангельского находит отражение и в масляных этюдах этого периода, что хорошо заметно в работах «Вечер. Деревня Городищи под Ундорами» (рисунок 3) и «Первый снег» (рисунок 4), где художник демонстрирует красоту простых объектов – старых деревенских развалин и крыш сельских домов. Обе работы выполнены эмоциональными, смелыми и широкими мазками, отличаются интересным композиционным и цветовым решением. Так в этюде «Вечер. Деревня Городищи под Ундорами» просле-

живается чёткое, практически линейное, горизонтальное деление полотна на три части – луг, лес, небо. В работе «Первый снег» на передний план выносятся только что заснеженные крыши домов Подгорья с использованием лишь двух цветов и их оттенков – белого и коричневого.

Анализируя акварель «Подгорье» (1923) и масляный этюд «Первый снег» (1910), невозможно не заметить их композиционное, колористическое и сюжетно-образное сходство: для работы 1923 г. использован тот же мотив, практически с идентичного ракурса, но на некотором отдалении. Различная интерпретация одного мотива – отличительное свойство эстетики импрессионистов – была характерной чертой творчества и Д.И. Архангельского. Так, в одном из своих писем художнику Б. Жутовскому, он писал следующее: «К одному и тому же мотиву в природе возвращайся чаще, и ты увидишь всегда новое и интересное» (цит. по: [15, с. 182]).

Не менее интересна и карандашная графика художника 1920-х гг., посвящённая сёлам и деревням родного Симбирского края. Карандашные зарисовки дошли до сегодняшнего времени во многом благодаря их частому использованию на почтовых открытках (рисунок 5). Большим фондом подобных уникальных артефактов обладает Ульяновский областной художественный музей и Ульяновский областной краеведческий музей им. И.А. Гончарова.

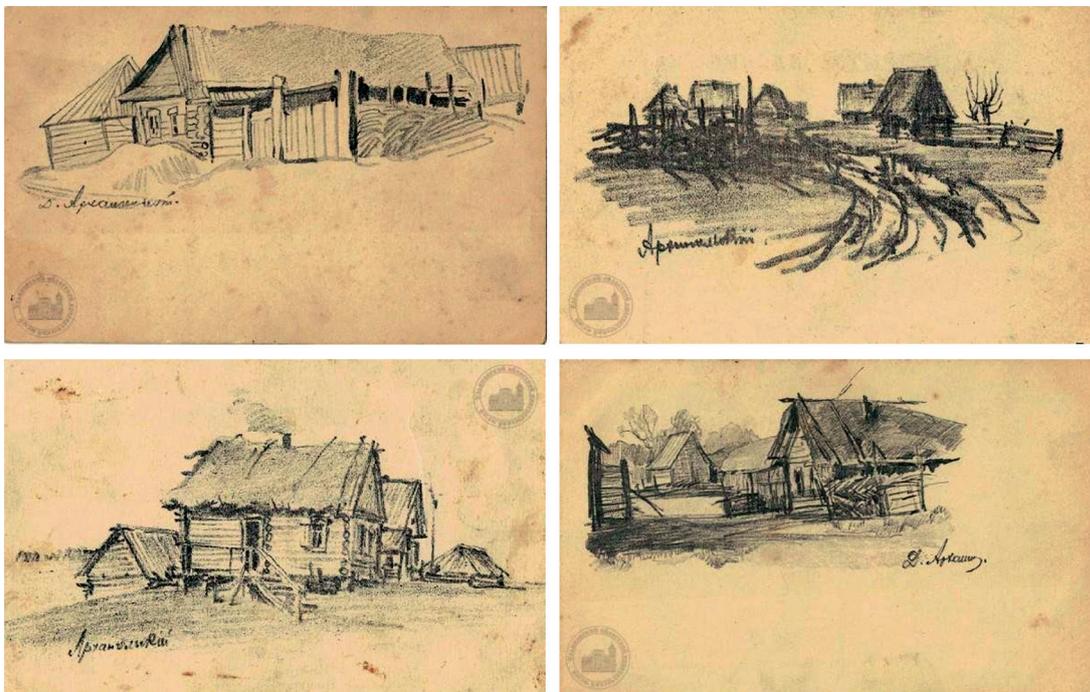


Рисунок 5. Почтовые карточки (открытое письмо) с рисунками Д. Архангельского. 1900–1917 гг. 14х9 см. Источник: ОГБУК «Ульяновский областной краеведческий музей имени И.А. Гончарова», ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/>

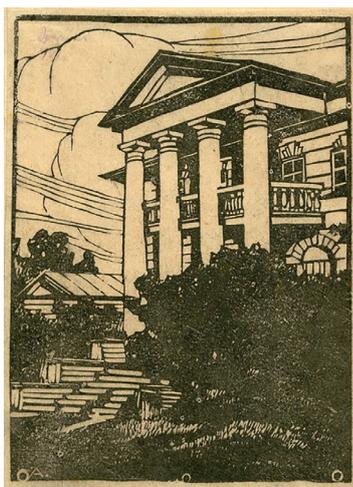


Рисунок 6. Литография Д.И. Архангельского. «Село Языково. Дом Н.М. Языкова (центральная часть)». 20х14 см. 1929 г. Источник: Всероссийский музей А.С. Пушкина, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41942272>

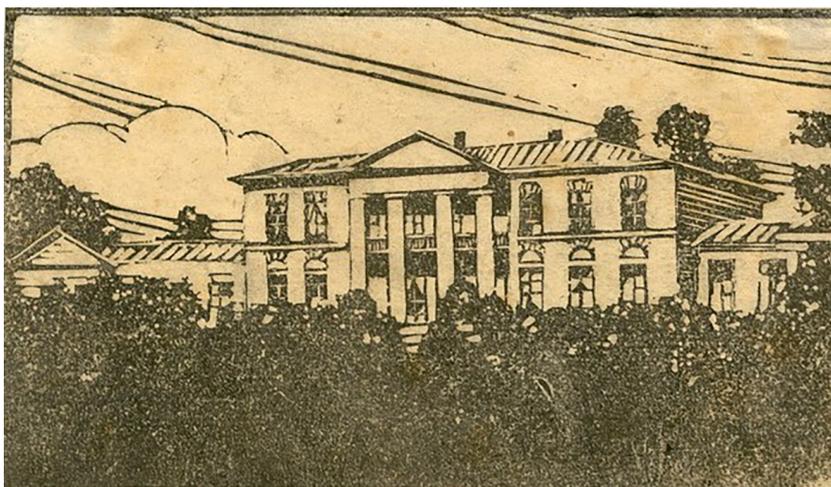


Рисунок 7. Литография Д.И. Архангельского. «Село Языково. Дом Н.М. Языкова». 11х20 см. 1929 г. Источник: Всероссийский музей А.С. Пушкина, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=41942284>



Основными художественными средствами создания образа в данных зарисовках являются линия, её характер и направление, растушёвки, тональность. Так, лёгкая, разнонаправленная линия может создать образ стога, а жирная и толстая – передать характер осенней просёлочной дороги. Во всех работах представлено острое чувство общего тона, способного передать освещение, время года и настроение, соотношение тонов внутри работы определяет плановость, акценты и фактуры.

В начале XX века искусство чёрно-белой графики переживало свой расцвет и активно продвигалось группой художников «Мир искусства»: «Девяностые годы были временем пышного расцвета русской книжной графики...Стилистические искания столичных художников доходили и до русской провинции» – отмечал Д.И. Архангельский (цит. по: [13, с. 207]). Сам художник так же был увлечён графическим искусством и активно использовал его в рамках своих изданий 1920-х гг. Например, в его наследии есть линогравюры (рисунок 6, 7), посвящённые одному из известных сёл Ульяновской области – Языково, «колыбели» русских поэтов. В этой серии художник делает акцент на изображение не деревенских домиков, а известной родовой усадьбы симбирских дворян Языковых с целью запечатления её исторического облика. Усадьба Языковых, которая ведёт свою историю со 2-й пол. XVIII в., выступает ярким образцом архитектуры эпохи классицизма, окружена регулярным и пейзажными парками (в 1922 г. горела).

Языковские работы художника пронизаны духом таинственности и лиризма, характерного для группы «Мир искусства», и ничем не уступают линогравюрам столичных мастеров. Они отвечают основной идее мирискусников (ретроспектива, историческое наследие), выполнены с учётом общих тенденций русского модерна – лаконичность, контраст линий (плавность и строгость), контраст белого и чёрного пятна. Усадьбу художник запечатлевает с разных ракурсов, в работах использует одни и те же стилистические и декоративные приёмы, что объединяет листы в серию.

Отдельной группой творческого наследия Д.И. Архангельского следует выделить графические листы, выполненные чёрной тушью и посвящённые изображению сельских церквей (рисунки 8–11). Их художественный язык объединяет приёмы линогравюры и акварелей художника. Работая тушью, мастер смело и быстро кладёт мазки, штрихи, делает

заливки, что напоминает его акварели. От линогравюрного творчества он использует лаконичность и декоративные приёмы. Церкви в листах экспонируются вне контекста общего пейзажа, что подчёркивает поставленные перед творческой работой задачи – запечатлеть архитектурный вид и его детали. Подобный интерес не случаен. Д.И. Архангельский, будучи учеником, а впоследствии учителем духовной семинарии, являлся большим ценителем церковной архитектуры. Её «собирателем» художник стал ещё до революции – помимо графических листов, им было создано множество акварельных и карандашных работ, посвящённых сельским церквям.

Сегодня работы художника, посвящённые симбирской церковной архитектуре, представляют не только художественную, но и историческую ценность. Как будто предчувствуя, что ожидает православие в дальнейшем, художник запечатлевал архитектурные облики храмов в своих работах. Он ратовал за сохранение церквей доступными ему способами – изображая и фотографируя памятники, издавая книги («Симбирская старина», 1921; «Захолустье», 1923) [9]. О сохранении наследия он говорил доступным ему языком, переводящим проблему в плоскость культуры и искусства [9]. Пожалуй, другой возможности тогда и не было.

Особо стоит отметить, что в работах художника сохранились уникальные храмы. Так, например, Вознесенская церковь села Головкино (рисунок 8), была построена 1785 г. по проекту гениального зодчего В.И. Баженова (возможно он принадлежал Ф.Б. Растрелли или К.И. Бланк [2, с. 7]) в традициях русского классицизма. В тяжёлые для религии советские времена Вознесенская церковь была единственным функционирующим храмом Старомайнского района. В 1936 г. с неё сняли колокола. Дальнейшая судьба ещё более печальна – по проекту устройства Куйбышевского водохранилища село Головкино и его церковь попадали в зону затопления, поэтому в 1955 г. храм, несмотря на его уникальное архитектурное решение, взорвали, а впоследствии затопили [3, с. 9]. В зоне затопления при строительстве водохранилища оказалась и грандиозная церковь Казанской иконы Божией Матери села Новодевичье (ныне Самарская область) (рисунок 9), также запечатлённая Д.И. Архангельским. Храм построили в 1794 г., его высота достигала 37 метров, в 1933/34 гг. храм разрушили, а в 1950-е затопили.

В советское время был утрачен и деревянный комплекс Церкви иконы Божией Матери Знамение

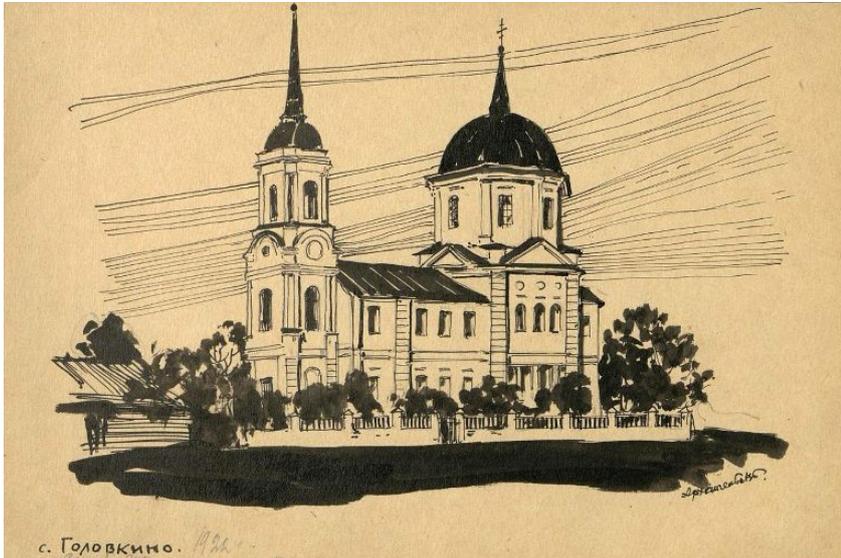


Рисунок 8. Д.И. Архангельский. «Вознесенская церковь в селе Головкино Симбирской губернии». 1922 г. 17х25 см.
Источник: Государственный исторический музей, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39964575>

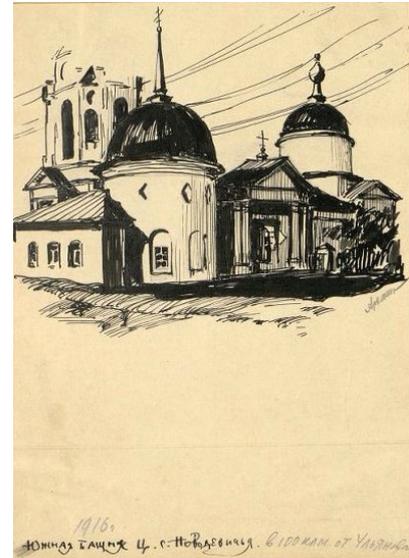


Рисунок 9. Д.И. Архангельский. «Село Новодевичье в Симбирской губернии. Южная башня церкви». 1916 г. 24х18 см.
Источник: Государственный исторический музей, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39964876>



Рисунок 10. Д.И. Архангельский. «Церкви иконы Божией Матери Знамение и иконы Божией Матери Живоносный Источник в селе Знаменском». 1929 г. 17х23 см.
Источник: Государственный исторический музей, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39964403>



Рисунок 11. Д.И. Архангельский. «Церковь Спаса Нерукотворного Образа села Ляховка». 1922 г. 18х25 см.
Источник: Государственный исторический музей, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39964439>



Рисунок 12. Д.И. Архангельский. «Село Прислониха». Акварель. 19x26 см. 1962 г. Источник: ОГБУК «Ульяновский областной художественный музей», ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13817525>



Рисунок 13. Д.И. Архангельский. «Прислониха. Мост через ручей Урень». Акварель. 19x27 см. 1963 г. Источник: Саратовский музей имени А.Н. Радищева, ГОСКАТАЛОГ.РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7858203>

и иконы Божией Матери Живоносный Источник в селе Знаменское (ныне Мордовия), возведённый ещё в середине XVIII в., сохранившийся в работах художника (рисунок 10). Более лучшая судьба оказалась уготована для церкви Спаса Нерукотворного Образа села Ляховка (рисунок 11), построенной в 1830 г. по «образцовому» проекту известного архитектора Д.И. Жилярди. Церковь уцелела в советские годы, была закрыта только перед войной, а в 1946 г. храм был вновь открыт для прихожан¹.

Следующей большой группой работ Д.И. Архангельского, посвящённых сельскому мотиву Ульяновской области, являются его акварельные работы позднего периода – 60-х гг. XX в. (рисунки 12–15). В 1930-е гг. художник покинул Ульяновск и поселился в Обнинске, однако свою родину и гениальных учеников он не забывал никогда, старался приезжать, как только появлялась возможность, Симбирск остался в его душе навсегда, что находит отражение в эпистолярной Д.И. Архангельского. Так, в письме родным от 1936 г. читаем такие строки: «Хорошие мои, почувствовал себя дома, когда проснулся после Вешкаймы, где ввалились гурьбой “Прислонцы” или что-то вроде того и начали выворачивать грубо-ласково на нашем говоре: сильно на “О”. Пахло деревней, навозом (буквально).

В окно видны стали наши бескрайние поля и перелески, деревни, сёла и т.д.» (цит. по: [11]).

Находясь и живя в Обнинске, художник писал акварели по своим зарисовкам, сделанным на родине. По приезду приятном для гостя часто становилось известное село Прислониха – родина прославленного ученика Д.И. Архангельского, живописца Аркадия Александровича Пластова, ныне место притяжения мастеров изобразительного искусства и центр Международной ассамблеи художников «Пластовская осень». А.А. Пластов, как и Д.И. Архангельский, не мог без своей малой родины, и только дома чувствовал себя легко и привольно [16, с. 195–196].

В 1962 г. Д.И. Архангельский последний раз побывал в Прислонихе. В письме А.А. Пластову после поездки он отмечал: «Я у вас отдохнул замечательно, подышал воздухом своей родины. Как наяву передо мной стоят картины ваших лесов, полей и родников. Вспоминаю мастерские и всё, чем они полны, а главное, всех вас» (цит. по: [12]). Поездка выдалась результативной, было создано большое количество акварелей мест, которые не раз писал художник, но как всегда каждая акварель выходила по-новому. В акварельных этюдах прослеживается и прежняя любовь симбирского мастера к свету, включение натурального цвета бумаги в общий цветовой колорит, смелость заливок, небольшой формат. Прослеживается в работах и новое видение – детальность сюжета, активное включение ка-

¹ В 2022 г. при храме был открыт женский монастырь в честь иконы Божией Матери «Знамение».



Рисунок 14. Д. И. Архангельский. «Прислониха. Улица Конопляновка». Акварель. 19x28 см. 1963 г.
Источник: Саратовский музей имени А. Н. Радищева, ГОСКАТАЛОГ. РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7858217>



Рисунок 15. Д. И. Архангельский. «Вид из окна мастерской А.А. Пластова». Акварель. 19x27 см. 1963 г.
Источник: ФГБУК ГМВЦ «РОСИЗО», ГОСКАТАЛОГ. РФ., <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24948505>

рандашного рисунка, подчёркивающего конструкцию, силуэт и детали объектов, угасание цветовых контрастов и их чистоты. Художник больше работает по сухому, палитра работ шире, чем раньше.

Рассмотрев творческие работы Д.И. Архангельского, посвящённые сельским пейзажам, можно сделать несколько общих выводов, характеризующих его визуальный язык:

- использование для создания работ «сельской тематики» преимущественно техники акварели, позволяющей быстро запечатлеть состояние природы и передать личные ощущения от увиденного. Графические техники (карандаш, тушь, линогравюра) художник чаще применял для работ, планируемых к тиражированию в своих изданиях;
- повторение изобразительного мотива с изменением композиционного решения, техники и прочего с целью достижения наиболее полного представления об изображаемом, открытие его новых визуальных черт и настроенческих смыслов;
- и в акварелях, и в чёрно-белой графике Д. И. Архангельский исключает изображение человека, его работы не нуждаются в подтверждении жизни, его природа и объекты «живут» без стаффажа;
- в любой технике прослеживаются единые приёмы работы, основанные на остром чувстве общего тона, соотношения тона и цвета в природе, точности и грамотности рисунка;
- художнику были не чужды искания в современ-

ной ему живописи, в работах можно найти и отголоски русского импрессионизма и русского модерна;

- сёла Симбирской губернии и их архитектурные мотивы осознанно раскрывались мастером как с точки зрения природной, бесконечно вдохновляющей, красоты, так и с позиций исторической ценности.

Визуальный язык Д.И. Архангельского, его трактовка сюжетного мотива, трансформация от раннего периода к позднему, изучение его творчества в контексте художественной культуры Ульяновской области – представляют широкие возможности для дальнейших искусствоведческих и культурологических исследований. Представленная статья служит первой попыткой авторов предметно проанализировать конкретную тему творчества художника и характер его изобразительного синтаксиса.

В одном из своих поздних писем от 1955 г. А.А. Пластов писал Д.И. Архангельскому о Прислонихе: «Сколько лет я вижу это, сколько пытался как-то передать, и каждый раз всё вижу будто вновь – неопишное, как прекрасное сновидение, такое русское, душевное, сердечное, что, посмотрев на это, уже ничего в свете больше не хочется любить, ничему больше верить и поклоняться...» (цит. по: [12]) – эти слова максимально точно описывают мироощущение и творчество учителя и ученика, которые пронесли любовь к Родине сквозь свою жизнь, сохранив для потомков пласт ушедшей культуры.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Архангельский Дмитрий Иванович (1885–1980) // И жизни след оставили своей...: известные люди Ульяновской области: электронный ресурс ОГБУК «Дворец книги – Ульяновская областная научная библиотека имени В.И. Ленина». 2020. URL: <http://people.uonb.ru/?p=543> (дата обращения: 10.11.2023).
- 2/ Баяра Л.П. Художественные коллекции Симбирского края: Собиратели. Мастера. Хронисты: конец XVIII – первая треть XX века: Дис. ... канд. иск. Москва, 2005. 354 с.
- 3/ Бурдин Е.А., Рыбакова А.В. Вознесенская церковь села Головкино (Цикл «Затопленные храмы ульяновского левобережья») // Поволжский педагогический поиск. 2015. № 2(12). С. 7–9.
- 4/ Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/> (дата обращения: 05.11.2023).
- 5/ Живу и дышу родным городом: (по материалам архива Д.И. Архангельского) / сост. и отв. ред. В.М. Костягина // Ульяновск: Вектор-С, 2009. 446 с.
- 6/ Костягина В.М. Дмитрий Архангельский: «Я счастлив, что его и моя судьбы были рядом» // Мономах. 2013. № 1. С. 52–54.
- 7/ Костягина В.М. Живу и дышу родным городом (К 120-летию со дня рождения Д.И. Архангельского) // Вестник Музея-мемориала В.И. Ленина. 2005. № 7. С. 128–142.
- 8/ Костягина В.М. Летописец Симбирска // Мономах. 2009. № 2. С. 32–33.
- 9/ Матюнина И.А. «Лампадка на ветру...». Православный Симбирск в акварелях Дмитрия Архангельского // Улправда: информационный портал. 2022. URL: <https://ulpravda.ru/rubrics/cilture/lampadka-navetru-pravoslavnyi-simbirsk-v-akvareliakh-dmitriia-arkhangel'skogo> (дата обращения: 10.11.2023).
- 10/ Михайлова Н. Brandergerofer о самом знаменитом пейзажисте Симбирска-Ульяновска: Материалы к биографии Д.И. Архангельского // «Улпресса»: информационное издание. 2019. URL: <https://ulpressa.ru/2020/05/14/brandergerofer-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8B-%D0%BA-%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%B4-%D0%B8-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C/> amp/ (дата обращения: 10.11.2023).
- 11/ Назаренко М. Архангельский и Пластов – тема влекущая, волнующая, но и пугающая. Brandergerofer: Прикосновение к вселенной. Часть II. // «Улпресса»: информационное издание. 2018. URL: <https://ulpressa.ru/2019/02/26/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2-%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0-%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%83/> amp/ (дата обращения: 10.11.2023).
- 12/ Назаренко М. Сплетение судеб Архангельского и Пластова. Brandergerofer: Прикосновение к вселенной. Часть III. // «Улпресса»: информационное издание. 2019. URL: <https://ulpressa.ru/2019/02/27/%D1%81%D0%BF%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%B1-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0/> (дата обращения: 10.11.2023).
- 13/ Пластова Т.Ю. Творчество А.А. Пластова в европейском контексте: Дис. ... док. иск. Москва, 2021. 432 с.
- 14/ Пластова Т.Ю. Художник-краевед Д.И. Архангельский // Памятники Отечества: Ил. альм. 1998. Вып. 42 (7–8). Ч. 2. С. 174–181
- 15/ Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» // Коллект. монография по мат-лам научной конференции. 2–3 июня 2022 г. РАХ, Москва / Науч. рук. Д.О. Швидковский, науч. ред. Е.О. Романова. М.: Российская академия художеств, 2022. 324 с.
- 16/ Филиппова И.И. Источник биографических сведений об Аркадии Пластове // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 2. Ч. 1. С. 193–196.

REFERENCES

- 1/ Arkhangelsky Dmitry Ivanovich (1885–1980). And they left a mark on their lives...: famous people of the Ulyanovsk region. (2020), Available at: <http://people.uonb.ru/?p=543> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)
- 2/ Bayura, L.P. (2005), Hudozhestvennye kollektsii Simbirskogo kraja: Sobiratel'i. Mastera. Hronisty: konec XVIII – pervaja tret' XX veka [Art collections of the Simbirsk region: Collectors. Masters. Chroniclers: the end of the 18th century – the first third of the 20th century], Cand. Sc. Art Criticism, Moscow, 354 p. (In Russ.)
- 3/ Burdin, E. A. (2015), "Ascension Church in the village



of Golovkino" (Cycle "Flooded churches of the Ulyanovsk left bank"), Povolzhskij pedagogicheskij poisk [Volga region pedagogical search], No. 2, pp. 7–9. (In Russ.)

4/ Filippova, I.I. (2015), "Source of biographical information about Arkady Plastov", Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 2, pp. 193–196. (In Russ.)

5/ Kostyagina, V.M. (2005), "I live and breathe my hometown" (To the 120th anniversary of the birth of D.I. Arkhangelsky), Vestnik Muzeja-memoriala V.I. Lenina [Bulletin of the V.I. Lenin Memorial Museum], No. 7, pp. 128–142. (In Russ.)

6/ Kostyagina, V.M. (2009), "Chronicler of Simbirsk", Monomah [Monomakh], No. 2, pp. 32–33. (In Russ.)

7/ Kostyagina, V.M. (2013), "Dmitry Arkhangelsky: "I am happy that his and my destinies were close", Monomah [Monomakh], No. 1, pp. 52–54. (In Russ.)

8/ Matyunina, I.A. (2022), "Lamp in the wind...", Orthodox Simbirsk in watercolors by Dmitry Arkhangelsky. Available at: <https://ulpravda.ru/rubrics/cilture/lampadka-na-vetru-pravoslavnyi-sibirsk-v-akvareliakh-dmitriia-arkhangelskogo> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)

9/ Mikhailova, N. (2019), Brandergofer about the most famous landscape painter of Simbirsk-Ulyanovsk: Materials for the biography of D.I. Arkhangelsky, Available at: <https://ulpressa.ru/2020/05/14/brandergofer-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%B-%D1%8B-%D0%BA-%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%B4-%D0%B8-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C/amp/> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)

10/ Nazarenko, M. (2018), Arkhangelsky and Plastov – an attractive, exciting, but also frightening topic. Brandergofer: Touching the universe. Part II, Available at: <https://ulpressa.ru/2019/02/26/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2-%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0-%D0%B2%D0%B-%D0%B5%D0%BA%D1%83/amp/> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)

11/ Nazarenko, M. (2019), Interweaving of the destinies of Arkhangelsky and Plastov. Brandergofer: Touching the universe. Part III, Available at: <https://ulpressa.ru/2019/02/27/%D1%81%D0%BF%D0%B-%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%B1-%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0/> (Accessed 10 November 2023). (In Russ.)

12/ Plastova, T.Yu. (1998), "Artist-local historian D.I. Arkhangelsky", Pamjatniki Otechestva: Il. ałm [Monuments of the Fatherland: Ill. alm.], vol. 42 (7–8), P. 2, pp. 174–181. (In Russ.)

13/ Plastova, T.Yu. (2021), Tvorchestvo A.A. Plastova v evropejskom kontekste [Creativity of A.A. Plastova in the European context], D.Sc. Art Criticism, Moscow, 432 p. (In Russ.)

14/ Sovetskoe iskusstvo na perelome: ot 1960-h k 1980-m. K 60-letiju vystavki «30let MOSH» v moskovskom «Manezhe» [Soviet art at a turning point: from the 1960s to the 1980s. To the 60th anniversary of the exhibition "30 years of Moscow Union of Artists" in the Moscow Manege] (2022), D.O. Shvidkovsky, E.O. Romanova, Moscow, 324 p. (In Russ.)

15/ State catalog of the Museum of the Russian Federation Foundation, Available at: <https://gokatalog.ru/portal/#/> (Accessed 5 November 2023). (In Russ.)

16/ Zhivu i dyshu rodnym gorodom: (po materialam arhiva D.I. Arhangel'skogo) [I live and breathe my hometown: (based on materials from the archive of D.I. Arkhangelsky)] (2009), comp. and resp. ed. Kostyagina V.M., Ulyanovsk: Vector-S, 446 p. (In Russ.)

Сведения об авторах

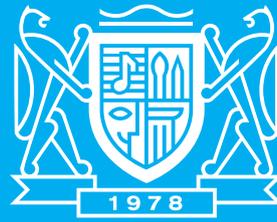
Кузнецова Евгения Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства Поволжской академии образования и искусств имени Святого Алексея, митрополита Московского
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Евграфова Алина Александровна, студентка IV курса кафедры изобразительного искусства Поволжской академии образования и искусств имени Святого Алексея, митрополита Московского
E-mail: alinaevgrafova81@gmail.com

Authors information

Evgeniya Y. Kuznetsova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department of Fine Arts, St. Alexius Volga Region Academy of Education and Arts
E-mail: evgeniya2293@yandex.ru

Alina A. Evgrafova, student of Department of Fine Arts, St. Alexius Volga Region Academy of Education and Arts
E-mail: alinaevgrafova81@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

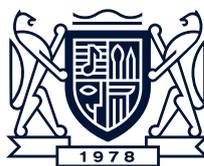
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

108/

Ю.С. ЗАМАРАЕВА
Портретный жанр
как категория теории
изобразительного
искусства

118/

О.Ю. ЗОЛУХИНА
Идея преображения
в рассказе
Ф.М. Достоевского
«Сон смешного человека»



УДК 75.041.5

ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР КАК КАТЕГОРИЯ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Ю.С. ЗАМАРАЕВА

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация
Сибирский федеральный университет, 660041, Красно-
ярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье представлены результаты на-
учного исследования портретного жанра как катего-
рии теории изобразительного искусства на материале
анализа существующих концепций портретного жан-
ра и его типологии в истории эстетики и философии.
Центральной проблематикой данной работы является
раздробленность исследовательского отношения при
определении специфики понятия «портрет» как катего-
рии теории изобразительного искусства. В связи с чем,
изучено и представлено этимологическое значение по-
нятия «портрет», содержание понятия «жанр портрета»,
его специфика и назначение в теории и истории изобра-
зительного искусства, а также определена корректность
именования портрета. Теоретико-методологическими
подходами для проведения исследования выступили:
диалектические законы и теория рефлексии Г.В.Ф. Геге-
ля, основные принципы синтетической концепции иде-
ального Д.В. Пивоварова, концептуальные положения
теории изобразительного искусства В.И. Жуковского
и Н.П. Копцевой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: жанр портрета, типология пор-
трета, теория изобразительного искусства, история эсте-
тики и философии

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсут-
ствии конфликта интересов.

PORTRAIT GENRE AS A CATEGORY OF THE THEORY OF FINE ARTS

YU. S. ZAMARAEVA

Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation
Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article presents the results of a scien-
tific study of the portrait genre as a category of the theory
of fine arts based on the analysis of existing concepts of
the portrait genre and its typology in the history of aes-
thetics and philosophy. The problem of the study is the
fragmentation of the research approach when determining
the specifics of the concept of "portrait" as a category of
the theory of fine arts. In this connection, the etymologi-
cal meaning of the concept "portrait", the content of the
concept "portrait genre", its specificity and purpose in the
theory and history of fine arts were studied, and the cor-
rectness of naming a portrait was determined. The theo-
retical and methodological approaches for conducting the
research were: dialecticallaws and the theory of reflection
by G.V.F. Hegel, the basic principles of the synthetic con-
cept of the ideal D.V. Pivovarov, conceptual provisions of
the theory of fine arts V.I. Zhukovsky and N.P. Koptseva.

KEYWORDS: portrait genre, portrait typology, theory of
fine arts, history of aesthetics and philosophy

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the ab-
sence of conflict of interests.



Историю жанра портрета подробно рассматривают в своих исследованиях М. Андроникова [2], Д.А. Басинова [3], М.В. Алпатов [1], Г.В. Вдовин [4], К.Ф. Юон [26], Н.В. Злыднева [15], И.А. Неворова [19], А.В. Вербовский и др. [5]. Изначальное определение содержания понятия «портрет» практически неизменно для всех исследователей и имеет следующую формулировку: «Изображение какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в действительности; важнейший критерий портретности – сходство изображения с моделью (оригиналом)». В данном определении портрета как прототипа «некогда жившего человека» подчёркивается, что в своём историческом значении каждый портрет становится носителем конкретной информации о человеке и его интересах в тот или иной этап истории и тем самым является важнейшим документом о человеке (его национальных, конфессиональных, профессиональных и др. особенностях). Д.А. Басинова пишет: «Портрет обладает беспредельными возможностями для изображения человека во всей сложности, неповторимости и в этом отношении его роль бесценна в познании прошлого» [3, с. 3].

• В исследованиях М.И. Андрониковой «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма» и Д.А. Басиновой «Портрет и время» история портретного жанра рассматривается как ряд последовательных типов, в каждом из которых выполнялась та или иная функция портрета. Авторы справедливо отмечают, что жанр портрета востребован на всех этапах истории искусства, его типология весьма разнообразна, он характерен для всех основных видов искусства: литературы, музыки, театра, кино, фотографии, ТВ.

• М. Андроникова в разделе «Портрет и портретное сходство» рассматривает понятие «портретное сходство» как одну из существенных проблем философии искусства. Исследователь различает два «сходства»: «внешнее» – эмпирическое и внеэстетическое, когда портрет «сводится к изображению лица и фигуры человека» и выполняет простую функцию механистической копии,

и «внутреннее» – эстетическое, когда портрет предстаёт как «портретный образ» [2, с. 396–404]. Суть портретного образа заключается в выражении внутренних свойств, сути, души человека через внешние избранные черты личности, «всегда избранные – под углом зрения художника» [там же]. Одним из главных качеств «портретного образа» является сочетание индивидуальных черт конкретного человека и «выявление в нем типических черт». Уникальность его состоит в том, что он является результатом творчества художника («который вносит свое мироотношение, чувства и мысли») и модели, которую «художник истолковывает, осмысляет с точки зрения своего индивидуального и неповторимого «я» [там же].

• Определением содержания понятия «жанр портрета» в теории изобразительного искусства занимались Л.С. Зингер («Очерки теории и истории портрета»), Б.В. Лушников («Специфика жанра портрета»), Б.В. Шапошников («Портрет и его оригинал»). Ценные идеи, связанные с исследованием портрета, можно найти в трудах В.И. Даля, С.И. Ожегова, Б.Е. Галанова, Г.В.Ф. Гегеля, Ф.В. Шеллинга, С.Н. Булгакова, К.Ф. Юона.

Л.С. Зингер [13] и В.Н. Стасевич [22] предлагают теоретическое исследование, рассматривая портрет как понятие художественного образа. По их мнению, портретный образ является неким синтетическим моментом «внешнего» (наглядный образ) и «внутреннего» (как «пульсация духовной жизни»). Это утверждение показывает, что понимание портрета содержит в себе второй уровень кроме непосредственного, а именно, он не только повествует в наглядном виде о ком-либо, но и содержит в себе некий внутренний образ, пронизывающий внешнюю структуру изображения.

Отсутствие целостного подхода к исследованию специфики портретного жанра как категории изобразительного искусства и разность подходов к пониманию его содержания порождает проблему раздробленности исследовательского отношения при определении специфики понятия «портрет» как категории теории изобразительного искусства.



Из всего многообразия концепций, раскрывающих специфику портретного жанра и его содержания, преобладает мнение о том, что предметом портретного жанра является человек, а сам портрет – это изображение человека в его индивидуально-неповторимом или обобщённо-типическом образе, имеющем сходство со своим оригиналом. Исследователи отмечают, что портрет является вместилищем всевозможной информации о человеке: от национальных, социально-нравственных, этических сходств и различий до его возрастных, индивидуальных и душевных особенностей. При этом от того, когда, кто и каким образом создаёт портретное изображение, зависит его назначение и содержание. Несмотря на отсутствие единства подходов к изучению и пониманию портретного жанра в теории изобразительного искусства и принципиальное его изучение как историю различных «изображений человека», необходимо рассмотреть, каково содержание понятия жанра портрета и в чём заключается его специфика.

Концепции портретного жанра и его типологии в истории эстетики и философии

Словарные определения портрета характеризуют этот жанр как изображение человека, имеющее сходство с его оригиналом, в двух значениях: 1) индивидуальное сходство с характеристикой внешности конкретного человека; 2) модель, демонстрирующая типические черты и признаки. В первом значении портрет посвящён изображению некогда жившего человека и выполняет функцию запечатления памяти. Во втором значении, портрет – это изображение человека в качестве модели с демонстрацией типических черт для организации группы людей в определённое историческое время, т.е. выполняет функцию государственной или социальной идеологии.

В общем значении объектом портретного жанра является понятие «человек» в единстве его индивидуальных и общих с другими людьми свойств, предстающем в качестве наглядного образа и выступающим заместителем конкретного человека. В таком случае функция портрета выполняет способ замещения на изображении конкретного человека как личности или как представителя своего времени и сводится к принципу самоутверждения

человека в истории. Следовательно, портрет человека как субъективно именное изображение действует только в рамках определённого времени. Тогда можно ли отнести так тщательно избираемые для музейных собраний портретные изображения и вызывающие неподдельный интерес зрителя только к разряду «действующих на определённое историческое время»? С одной стороны, в практике исследовательской литературы [2; 14; 18; 22] в содержание понятия портрета тщательно разрабатывается понятие «сходство» как подобие портретного образа оригиналу, подразумевая под оригиналом конкретного, когда-то жившего, человека. С другой стороны, жанр портрета в его истории насчитывает не одно столетие и имеет в истории изобразительного искусства свою типологию. Следовательно, портрет не только функционирует в рамках некоего отражения человека, а выполняет более сущностные задачи.

История жанра портрета, как указывает Д.А. Басинова [3], имеет уже своё развитие в эпоху палеолита. Этот факт выявляет присутствие особого интереса к человеку, раскрывая различные аспекты в каждый период истории искусства к содержанию понятия «человек». Так, функция портрета могла быть направлена либо на воплощение государственной или церковной идеологии, когда важно представить тип образцового поведения для организации социального бытия, либо на реализацию личностного стремления человека к самопознанию. Обе составляющие сосуществуют в каждый из периодов истории искусства, имеют собственные названия, подвиды и характерные признаки.

В эпоху правления древнеегипетских династий одновременно происходило развитие обеих составляющих: монументальные отдельно стоящие скульптурные статуи фараона были воплощением идеологии социального единства, государственной иерархии и главенства культа правителя как заместителя бога на земле, «фаюмские портреты» ритуального значения представляли разновидность индивидуального изображения человека. В эпоху правления римских императоров (I в. до н. э. – V в. н. э.) происходит поэтапная смена направлений скульптурного портрета, в котором доминирует типическая составляющая над индивидуальной,



и расширяется круг портретируемых до известных государственных деятелей, философов, историков, писателей.

Во времена Европейского Средневековья (IX–XIV вв.) акцент переносится в религиозно-конфессиональную область при доминанте опять же типического образа правителя как донатора и складываются определённые правила изображения, которые далее станут устойчивыми признаками официального портрета (правителя, государя, духовного наставника, видного деятеля, героя, учителя и т. д.): позирующий человек в парадной одежде с характерными для его социального положения атрибутами (власти, профессии, рода деятельности).

Во времена Возрождения (особенно в период Высокого Ренессанса) доминирующим становится принцип самоутверждения человека и как индивидуальности, и как части в единстве социума. Начиная с эпохи Нового времени (XVII в.), когда повсеместно происходят открытия в области математики, географии и естествознания, появляется множество автопортретов мастеров искусства как «место разрешения мировоззренческих задач метафизики личности – отражения в конечном куске полотна бесконечного процесса становления личности» [8, с. 7]. То есть происходит отход от сложившихся норм и правил в изображении типического в область индивидуального бытия. Эпоха Просвещения, прежде всего во Франции, представляет типологию «светского» портрета (писателей, поэтов, музыкантов, актёров, сословия аристократов) и дополняет его содержание нравственными принципами, в которых человек, как свободная наделённая разумом личность, воплощает законы нравственного отношения к государству и к самому себе – человек предстаёт на изображении как эталонный образ морального поведения.

В эпоху российских реформ Петра I (1689–1725 гг.) портрет исполняет роль рефлексии над содержанием понятия «человек» в ранних живописных изображениях исторических лиц парсуны. «Парсуна – трансформированное производное от латинского – *persona* – лицо, личность, роль, характер, а также маска, преимущественно театральная [25, с. 34]. Парсуна просуществовала недолго, и в её функции входило явить тип «нового человека» в истории и культуре XVIII в., однако

она качественно изменила возможности портрета, ибо в своей форме произвела попытку соединить правила иконописного (церковного) изображения и многообразие «светской» индивидуальной типологии. Этот жанр портрета развивается во множестве направлений и делится на подвиды: полупарадные, парадные, императорские, провинциальные и усадебные, камерные и интимные, портреты современников и исторических лиц, групповые и одиночные, костюмированные, детские и семейные; портреты человека в домашней и рабочей обстановке, на лоне природы, в поплечном, погрудном и в рост изображении и т. д., и т. п.

Всю множественность подходов к изображению человека на протяжении истории существования жанра можно свести к двум категориям: либо содержание портрета направлено на воплощение государственного или церковного идеологического заказа, либо на личностное стремление воплотить своё мировоззрение понятия «человек».

Выделяются преимущественно две фундаментальные категории портретного жанра с закреплёнными нормами изображения. К первой преимущественно относятся изображения человека как идеального (фараона, императора, государя, царя, видного общественного деятеля и т. п.) для определённого сословия в позирующей позе и с присущими ему формами одежды, атрибутами или обстановки. Как правило, изображения такого характера масштабны, имеют чёткую и ясную представленность форм; имеют названия: репрезентативный, парадный, государственный и т. д., и воплощают принцип единства самоутверждения и соучастия человека в социуме.

Иное содержание у второй категории. В подавляющем большинстве среди исследователей портретного жанра бытует мнение, что противоположность парадным портретам создаются камерные, или портреты интимного характера, основной задачей которых является – показать через внешний образ (мимики лица, движения или положения рук и тела) внутренний облик человека, существование его духовного мира. «Задача для художника – раскрыть внутреннее движение модели, реализовав его во внешней динамике или в потенциальном внешнем движении, в возможностях этого движения» [21]. «Портрет выполняет



ответственную функцию искусства: изображает внутренний мир человека, познаёт внутреннее духовное содержание и проникает в его сущность через изображение главного, отобранного из всего множества человеческих качеств одного» [20].

Таким образом, можно обозначить пропорциональное развитие *в каждом из периодов истории* двух категорий жанра портрета, каждая из которых воплощает принцип самоутверждения и соучастия человека в составе социума. Представителем первой категории является портрет-«тип». Содержанием второй – портрет-«индивидуальность». Важно понимать, что обе категории с разной мерой индивидуального и типичного присутствуют в каждом историческом периоде и существуют не отдельно друг от друга, а состоят в диалектической взаимосвязи.

Определив функции жанра в историческом понимании, необходимо обратиться к его этимологическому значению (от греч. – *etymon*, истина, истинное значение слова).

Этимологическое значение понятия «портрет»

Слово «портрет» этимологически раскрывается следующим образом: (франц. *portrait*, от *portraire* – изображать) восходит к старофранцузскому *pourtrait* – изображение «черта в черту», «черта за черту»; к латинскому глаголу *protrahere* – «извлекать наружу», «обнаруживать» [2]; в русском языке слово портрет означает «подобен», изображение человека, лица его чертами, живописью; подобен, облик, образ, поличие [7]. Таким образом, этимологически слово «портрет» включает в себе смыслы: **извлечённый наружу (обнаруженный) образ человека с избранными чертами, имеющий подобие и собственное поличие**. Из этимологического анализа слова «портрет» можно сделать предположение, что основной функцией портрета является не копирование конкретного человека. Портрет выступает *познавательным инструментом, способом оплотнения живописными средствами некоего искусственного образа человека с избранными чертами одновременно в качестве субъекта и в качестве объекта*. Для определения содержания понятия «субъекта» и понятия «объекта» по отношению к жанру портрета необходимо обратиться к эстетическим кон-

цепциям, рассматривающим специфику портрета.

Понятие «портрет» в философии искусства и эстетики

Учения классиков немецкой философии (кон. XVIII–I пол. XIX в.) являются базовыми в области искусства, так как содержат концептуальные положения основных теоретических понятий и представляют особое значение в теории изобразительного искусства. Представителями являются И. Кант (1724–1804), И. Г. Фихте (1762–1814), Ф. В. Шеллинг (1775–1854), Г. В. Ф. Гегель (1770–1831).

Иммануил Кант (родоначальник немецкой классической философии) рассматривает две формы портретного жанра: портреты *«идеи нормы»* и портреты *«идеи идеала»* [16, с. 100–104]. Под содержанием «нормы» подразумевается выведение образа «среднего человека», сложного «из многократного схватывания подобных образов» и служащего нормой, мерой и правилом изображения представителя целого человеческого рода. «Идея нормы» по И. Канту, подобная содержанию типического портрета и воплощающая объективную сторону понятия «человек», не содержит в себе что-либо специфически характерное и уникальное. Только «идея идеала», представленная через единичное изображение, обретается в истинном портретном образе, т. к. человек в своём существовании «несёт высшую цель» [16, с. 104]. Человек, согласно определению И. Канта, является последней целью природы, «по отношению к которой все остальные вещи природы образуют систему целей», и «если вещи в мире в качестве зависимых в своем существовании предметов нуждаются в высшей, действующей по целям причине, то человек есть конечная цель творения» [16, с. 271–272]; следовательно «лишь то, что имеет цель своего существования в самом себе, лишь человек способен быть идеалом красоты, так же как человечество в его лице в качестве интеллектуальности единственно среди всех предметов мира способно быть идеалом совершенства» [16, с. 102]. Таким образом, И. Кант определяет высшую задачу портретного жанра – *выразить идею человека как высшего идеала среди остальных конечных творений*, и предлагает рассматривать категории портрета как две противоположности в качестве «нормы» и «идеала».



Ф.В. Шеллинг (немецкий философ, считающий искусство высшей формой постижения мира), в своём трактате «Философия искусства» рассматривает понятие «портрет» как единство «внешнего» (объективного, типического) и «внутреннего» (субъективного, индивидуального), в котором объективная целостность представлена тождеством внешнего выражения внутренней сути. Специфика жанра портрета, по определению Ф. Шеллинга, заключается в том, что «истинное искусство портрета – сосредоточить в одном моменте идею человека, рассеянную по отдельным движениям и мгновениям жизни» [24, с. 296–298]. И далее: «Живопись в своих границах достигает символического, а облик человека имеет подлинно символическое значение» [24, с. 320–322]. По умозаключению философа – умение *представить идею человека», проявляя его внутреннюю суть, является смыслом портрета как жанра живописи и тем самым делает его причастным к «соблюдению Высшей Истины».*

Г.В.Ф. Гегель, немецкий философ, создавший на объективно-идеалистической основе систематическую теорию диалектики, в третьем томе «Эстетики» так понимает сущность портрета: «... портреты интересны своею индивидуальностью для знакомых данного лица; когда же эти лица забыты или неизвестны, то благодаря их изображению в действии или ситуации, обнаруживающем определённый характер, оживает совершенно иной интерес, нежели при простейшем способе понимания. Большие портреты, когда они благодаря всем средствам искусства стоят перед нами во всей своей жизненности, выделяются, выступают из своих рам при такой полноте самого бытия» [6, с. 242]. Для того, чтобы портрет оказался подлинным произведением искусства, в нём должно запечатлеться, по мысли Г.В.Ф. Гегеля, единство духовной индивидуальности, а духовный характер должен преобладать и выступать на первый план. Здесь большую роль играют все части лица; тонкое физиогномическое чутье художника делает наглядным своеобразие индивидуальности тем, что оно постигает и выделяет как раз те черты и части, в которых это духовное своеобразие раскрывается в наиболее ясной и выразительной жизненности [6, с. 255]. «Мы уже с самого начала требуем от живописи, чтобы изображение характеров, души,

внутренней жизни давалось в ней не так, как этот внутренний мир непосредственно распознаётся в его внешней форме, но, чтобы она в действиях развивала и выражала то, что представляет собой этот мир» [6 с. 245]. «Для изображения внутреннего мира как такового в живописи недостаточны рот, глаза, поза, но должна присутствовать целостная объективность, предстающая как существование внутреннего мира» [6, с. 244].

Такой подход к пониманию сущности содержания портрета принципиально отличается от определений, обозначенных ранее, так как обнаруживает первоначальное значение жанра «как извлечённого наружу облика человека» в качестве искусственно и искусно созданного. Также философ напрямую указывает на выражение в портретном образе духовного мира человека, который раскрывается, когда отсутствует личностное сравнение с прототипом. Г.В.Ф. Гегель доказывает, что портрет в качестве произведения изобразительного искусства («благодаря всем средствам искусства») не являетсяместилищем всевозможной информации о человеке, а выступает самодостаточным продуктом, произведённым художником, обладающим «жизненностью» и раскрывающим через собственный внутренний действующий механизм целостное бытие человека.

Таким образом, теоретические положения классиков философии в отношении содержания понятия «портрет» доказывают гносеологическую функцию портретного жанра, которая целостно выявляет идеальное содержание сущности человека во вторично чувственной форме портрета.

В связи с этим можно решить следующую проблему специфики портретного жанра как категории теории изобразительного искусства: исключить исследовательское сравнение содержания того или иного портрета с характеристиками исторической личности.

Корректное именование портрета

В искусствоведческой литературе сложилось достаточно устойчивое мнение, что понятие «портрет» выступает в качестве отображения, копирования, отпечатка живописными средствами образа некогда жившего человека: «портрет есть воссоздание средствами искусства по образу и подобию модели реального человека в единстве его неповторимой индивидуальности и типиче-



ских качеств» [2, с. 163]; «портрет концентрирует не только наиболее характерные, типические черты изображаемого человека, но и всю его жизнь, его биографию – его прошлое, настоящее и даже будущее, черты представителя определенного времени и общества» [14, с. 56]. Здесь главным критерием при анализе любого портрета является «сходство» (реальное, достоверное) как средство угадать «кто изображён» или «кому принадлежит» данное изображение. Вследствие этого возникает увлечение установлением тождества с исторической личностью и решением вопросов: кто он (она, они) был, каким он был, кем он был и т. п., не только заслоняет уникальное существование портрета в качестве художественного образа, но и выводит за рамки сферы искусства. Функция портрета сводится к некоей предметной принадлежности конкретному субъекту (например, портрет Льва Николаевича Толстого приравнивается к личным вещам, сопровождающим данное историческое лицо) и выступает в наличном бытии в качестве функционально-бытовой конечной вещи (является предпосылкой для изучения исчерпывающей информации о личности).

Отсюда происходит основная проблема специфики портрета, которая вроде бы очевидна, но не решена по сию пору: исследование портрета в качестве носителя качеств субъекта привело к некорректному и разомкнутому его именованию. Освобождение имени портрета от кавычек порождает свободу интерпретации сути произведения и исследования не его сущностной и актуальной функции, а разговором «кто же это такой и в каком психологическом состоянии изображён». Подчас в энциклопедиях по искусству или в каталогах портретных галерей практически каждый портрет имеет несколько названий (к примеру, «Портрет писателя Льва Николаевича Толстого» или портрет «графа Л. Н. Толстого»), принадлежат кисти одного мастера (Ильи Ефимовича Репина), и его именование не имеет границ для выдумок каталогизаторов. Более того, путаница в корректном представлении «имени» портрета каждый раз отвлекает исследователя от истинной причины порождения портрета – в качестве художественного образа явиться мостом восстановления человеком при рождении утраченной связи с его Истинным «Я», виртуально

соединить конечного человека с его бесконечным Совершенством. Необходимость такого элемента мира второй природы, как сфера функциональных портретов-вещей, напрямую связана с проблемой выживания человека как *целого-на-век* (воплотить единство плоти, души и Духа).

Зачастую человеческое существование становится не-своим, не-подлинным, не-целостным. Разрыв возникает в момент рождения, и требуются специальные усилия, чтобы восстановить некогда утраченную связь со своим Творцом и с самим собой. Без памяти о прошлом Совершенстве невозможно понять неудержимость стремления к Совершенству в настоящем существовании человека [9, 10, 11, 12]. Поскольку именно состояние единства является для человека сущностным и желанным, то на протяжении своей жизни он неустанно ведёт поиск того Совершенного Объекта, который бы это единство гарантировал. Острая необходимость создания «искусственного», «искусно произведённого» и «искушающего» произведения искусства, способного корректно выступить эффективным средством понять себя в качестве конечного существа и соединиться со своим Совершенством, является единственный в мире второй природы нефункциональный феномен – **портрет, поскольку именно в нём решается проблема сущности и существования человека.**

В этом плане каждый портрет как творческий принцип жизни – в триаде «искусственности» (в качестве элемента второй природы), «искусности» (мастерски произведённого из небытия в наличное бытие) и «искуса» (в качестве заразительно-соблазняющей вещи для достижения определённой цели), принципиально имеет право на своё особое именование, категорически отрицая полное отождествление в исследовательской практике с исторической личностью. Функционируя на благо человека (явить истину сущности конечного человека), портрет в качестве иллюзорно-конечной вещи (уникальность соединения конечного и бесконечного) предстаёт как особый мир со своими внутренними законами и правилами. Поэтому портрет в качестве художественного образа предстаёт в качестве структурированной модели, состоящей из сущностных слоёв его прочтения, в одной из которых как аспект раскрывается познание сущности определённого



человека (особенностей его характера, душевного состояния в конкретном возрасте и внешности).

В связи с этим «имя» каждого портрета (которое принципиально не есть носитель информации о субъекте) должно быть заключено в кавычки как знак, указание на особый уникально *про-изведённый* «искусно искусственный искус» как место встречи конечного человека и бесконечного (соединить *целое-на-век*). Вследствие этого, заключение имени каждого портрета в кавычки (например, портрет «Лев Николаевич Толстой», либо портрет «Император Николай II») есть наиболее корректное и правильное отношение к именованию того или иного портрета.

Подведём итоги. Жанр портрета как категория истории изобразительного искусства разворачивается через диалектику противоположных по ряду признаков «типического» и «индивидуального» образца, направленных на воплощение принципа самоутверждения и соучастия человека в составе социума. Типология портретного жанра в своей истории определяется содержанием двух видов: «портрет-тип» и «портрет-индивидуальность», качества которых присущи всем без исключения портретам, но в разной мере. Ключом к определению вида выступает корректное именование.

На фундаменте концептуальных идей Г.В.Ф. Гегеля можно определить портрет *как особое посредствующее звено, способное выступить от своего имени и раскрыть «мир» человека*. В этом смысле портрет является единственным «искусственным» корректным собеседником человеку-зрителю, способным открыть в качестве художественного образа истину сущности и существования человека. И далее Г.Гегель делает ещё один концептуальный вывод: «Поскольку среди изобразительных искусств живопись предоставляет наибольшие возможности для самостоятельного выявления особенного образа и частного характера, то она по преимуществу легко переходит к портретности в собственном смысле. Независимо от целей, находящихся вне искусства, можно утверждать, что *прогресс живописи заключается в том, чтобы прийти до портрета*» [6, с. 255]. Содержание понятия «портрет» в истории эстетики и философии направлено на познание Идеального в человеке и осуществление Высшей цели – достижения единства человека с самим собой внутри Единого Универсума. Каждое произведение портретного жанра является «вещью-в-себе» и предстаёт как относительно самостоятельный микромир, несущий в своём скрытом содержании какой-либо идеальный аспект сущности человека.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алпатов М.В., Гращенко В.Н., Дмитриева Н.А. Проблемы портрета. М.: Советский художник, 1973. 328 с.
- 2/ Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980. 423 с.
- 3/ Басинова Д.А. Искусство портрета в прошлом и настоящем. СПб.: Знание, 1992. 15 с.
- 4/ Вдовин Г.В. Становление «Я» в русской культуре XVIII в. и искусство портрета. М.: МГУ, 2004. 22 с.
- 5/ Вербовский А.В., Санжаров В.А. Портретный жанр в рисунке, живописи и пластическом искусстве западной Европы развитого средневековья // Журнал исторических, политологических и международных исследований. 2018. Т. 3, № 66. С. 65–74. EDN YZJXSH.
- 6/ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. М.: Искусство, 1968–1973. Т. 3. 621 с.
- 7/ Даль В. Толковый словарь. М.: Гослитиздат, 1935. Т. 3. 576 с.
- 8/ Жинкин Н.И. Портретные формы / Искусство портрета. М.: Мосполиграф, 1928. 192 с.
- 9/ Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Интеллектуальная визуализация сущности. Красноярск: КГУ, 1999. 222 с.
- 10/ Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. Красноярск: КГУ, 2004. 256 с.
- 11/ Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства. Красноярск: КГУ, 2004. 265 с.
- 12/ Жуковский В.И., Пивоваров Д.В. Зримая сущность. Екатеринбург: Урал. университет, 1991. 284 с.
- 13/ Зингер Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Советский художник, 1969. 464 с.
- 14/ Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразит. искусство, 1986. 323 с.
- 15/ Злыднева Н.В. Портрет в авангарде: между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019. № 1. С. 285–297. DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-285-297. EDN PWXXMO.
- 16/ Кант И. Критика эстетической способности суждения. М.: Искусство, 1994. 367 с.
- 17/ Лушников Б.В. Рисунок. Портрет. М.: Владос, 2004. 144 с.
- 18/ Лясковская О.А. Илья Ефимович Репин. М.: Искусство, 1982. 480 с.
- 19/ Неверова И.А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры: Авт. дисс. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2008. 18 с. EDN NJJINX.
- 20/ Сарабянов Д.В. Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.
- 21/ Современный словарь справочник по искусству. М.: Олимп-АСТ, 2002. 816 с.
- 22/ Стасевич В.Н. Искусство портрета. М.: Просвещение, 1972. 80 с.
- 23/ Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. М.: Мосполиграф, 1928. С. 79–86.
- 24/ Шеллинг Ф.В. Конструирование форм искусства в противопоставлении реального и идеального ряда // Философия искусства. М.: Мысль, 1999. Ч. 2. Раздел 4.
- 25/ Энциклопедия русской живописи. М., 1999. 352 с.
- 26/ Юон К.Ф. Об искусстве. М.: Советский художник, 1959. Т. 1–2. 600 с.

REFERENCES

- 1/ Andronikova, M.I. (1980), *Portret. Ot naskal'nykh risunkov do zvukovogo fil'ma* [Portrait. From cave paintings to sound films], *Iskusstvo*, Moscow, 423 p. (In Russ.)
- 2/ Alpatov, M.V., Grashchenkov, V.N., Dmitriyeva, N.A. (1973), *Problemy portreta* [Portrait problems], *Sovetskiy khudozhnik*, Moscow, 328 p. (In Russ.)
- 3/ Basinova, D.A. (1992), *Iskusstvo portreta v proshlom i nastoyashchem* [The art of portraiture in the past and present], *Znaniye*, Sankt-Peterburg, 15 p. (In Russ.)
- 4/ Vdovin, G.V. (2004), *Stanovleniye «YA» v russkoy kul'ture XVIII v. i iskusstvo portreta* [The formation of “I” in Russian culture of the 18th century. and the art of portraiture], *MGU*, (in Russ.), 22 p. (In Russ.)
- 5/ Verbovskiy, A.V., Sanzharov, V.A. (2018), «Portretnyy zhanr v risunke, zhivopisi i plasticheskom iskusstve zapadnoy Yevropy razvitogo srednevekov'ya» [«Portrait genre in drawing, painting and plastic arts of Western Europe in the developed Middle Ages”], *Zhurnal istoricheskikh, politologicheskikh i mezhdunarodnykh issledovaniy* [Journal of Historical, Political Science and International Studies], vol. 3, no. 66, pp. 65–74. EDN YZJXSH. (In Russ.)
- 6/ Gegel', G.V.F. (1968–1973), *Estetika* [Aesthetics], *Iskusstvo*, Moscow, Vol. 3. 621 p. (In Russ.)
- 7/ Dal', V. (1935). *Tolkovyy slovar'* [Dictionary], *Goslitizdat*, Moscow, Vol. 3, 576 p. (In Russ.)
- 8/ Zhinkin, N.I. (1928). “Portretnyye formy”, *Iskusstvo portreta* [“Portrait Forms”, *The Art of Portrait*], *Mospoligraf* Moscow, 192 p. (In Russ.)
- 9/ Zhukovskiy, V.I., Pivovarov, D.V. (1991), *Zrimaya sushchnost'* [Visible entity], *Ural. universitet Yekaterinburg*, 284 p. (In Russ.)
- 10/ Zhukovskiy, V.I. Pivovarov, D.V. (1999), *Intellektual'naya*



vizualizatsiya sushchnosti [Intelligent visualization of the entity], KGU, Krasnoyarsk, 222 p. (In Russ.)

11/ Zhukovskiy, V.I., Koptseva, N.P. (2004), Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva [Propositions of the theory of fine arts], KGU, Krasnoyarsk, 265 p. (In Russ.)

12/ Zhukovskiy, V.I. (2004), Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva [Theory of fine arts], KGU, Krasnoyarsk, 256 p. (In Russ.)

13/ Zinger, L.S. (1969), O portrete. Problemy realizma v iskusstve portreta [About the portrait. Problems of realism in the art of portraiture], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, 464 p. (in Russ.)

14/ Zinger, L.S. (1986). Ocherki teorii i istorii portreta [Essays on the theory and history of portraiture], Izobrazitel'noye iskusstvo, Moscow, 323 p. (In Russ.)

15/ Zlydneva, N.V. (2019), «Portret v avangarde: mezhdru imenem i mifom» [«Portrait at the Avant-Garde: Between Name and Myth»], Kritika i semiotika [Criticism and Semiotics]. no. 1, pp. 285–297. DOI 10.25205/2307-1737-2019-1-285-297. EDN PWXXMO. (In Russ.)

16/ Kant, I. (1994), Kritika esteticheskoy sposobnosti suzheniya [Critique of aesthetic judgment], Iskusstvo, Moscow, 367 p. (In Russ.)

17/ Lushnikov, B.V. (2004), Risunok. Portret. Vlados [Drawing. Portrait], Moscow, 144 p. (In Russ.)

18/ Lyaskovskaya, O.A. (1982), Ilya Yefimovich Repin [Ilya Efimovich Repin, Iskusstvo, Moscow, 480 p. (In Russ.)

19/ Neverova, I.A. (2008), Khudozhestvennyy portret kak forma postizheniya cheloveka v istorii kul'tury [Artistic portrait as a form of understanding a person in the history of culture], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 18 p. EDN NJJIHX. (In Russ.)

20/ Sarab'yanov, D.V. (1980), Russkaya zhivopis' XIX v. sredi yevropeyskikh shkol [Russian painting of the 19th century. among European schools], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, 261 p. (In Russ.)

21/ Sovremennyy slovar' spravochnik po iskusstvu (2002), [Modern dictionary reference book on art], Olimp-AST, Moscow, 816 p. (In Russ.)

22/ Stasevich, V.N. (1972), Iskusstvo portreta [The art of portraiture], Prosveshcheniye, Moscow, 80 p. (In Russ.)

23/ Shaposhnikov, B.V. (1928), «Portret i yego original», Iskusstvo portreta [“Portrait and its original”, The Art of Portrait], Mospoligraf Moscow, P. 79–86. (In Russ.)

24/ Shelling, F.V. (1999), «Konstruirovaniye form iskusstva v protivopostavlenii real'nogo i ideal'nogo ryada», Filosofiya iskusstva [“Construction of art forms in contrast to the real and ideal series,” Philosophy of Art. Mysl'], Mysl', Moscow, CH. 2. Razdel 4. (In Russ.)

25/ Entsiklopediya russkoy zhivopisi [Encyclopedia of Russian painting] (1999), Moscow, 352 p. (In Russ.)

26/ Yuon, K.F. (1959), Ob iskusstve [About art], Sovetskiy khudozhnik, Moscow, Vol. 1–2, 600 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет; первый проректор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: rybka08@bk.ru

Author information

Yulia S. Zamaraeva, D.Sc. (Culturology), Professor of the Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University; First Vice-Rector of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: rybka08@bk.ru



УДК 821.161.1

ИДЕЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА»

О.Ю. ЗОЛОТУХИНА

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье доказывается, что идея преобразования, духовно-нравственная доминанта русской православной культуры, наиболее ярко отразилась в произведениях русской литературы и является главной в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека». Утверждается, что промыслительный сон, в котором смешной человек переживает посмертную судьбу самоубийцы (могила – ад), а также столкновение с последствиями собственной греховности (падение по его вине райской планеты) приводит к тому, что герой душевно преобразуется, становится альтруистом и, стремясь подняться до высоты Христа (аллюзия к распятию), обретает смысл жизни в проповеди и деятельной любви. Подчёркивается, что утверждению идеи преобразования способствуют приёмы зеркальной композиции: 1. Сюжет о смешном человеке, пришедшем в добрый мир и злом его развратившем, зеркален по отношению к библейскому сюжету о Христе, пришедшем в злой мир и добрым мир спасавшем; 2. Сюжет об альтруистическом мире другой Земли, впоследствии падшем, зеркален по отношению к сюжету о смешном человеке, эволюционирующем от эгоизма к альтруизму; 3. Сюжет о пребывании героя-эгоиста в альтруистическом мире другой Земли зеркален по отношению к сюжету о герое-альтруисте в эгоистическом мире нашей Земли. Данные композиционные приёмы помогают понять, что в рассказе «Сон смешного человека» Достоевский отразил христианское понимание идеи преобразования человека и мира: для преобразования мира на Земле и превращения его в рай необходимо, чтобы все люди душевно преобразились и возвысились до альтруизма (стали подобны Христу); преобразование души человека может произойти только после осознания им собственной греховности, которое должно привести к покаянию, смирению и деятельному служению Богу. Утверждение идеи преобразования в таком контексте доказывает, что Достоевский находился в поле русской православной культуры и отразил её ментальные особенности.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Достоевский, «Сон смешного человека», русская культура, идея преобразования, христианское миропонимание, Христос, альтруизм, эгоизм, рай, ад.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE IDEA OF TRANSFORMATION IN F.M. DOSTOEVSKY'S STORY "THE DREAM OF A RIDICULOUS MAN"

O.YU. ZOLOTUHINA

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. The article proves, that the idea of transformation, the spiritual and moral dominant of Russian Orthodox culture, is most vividly reflected in the works of Russian literature and is the main one in the F.M. Dostoevsky's story "The dream of a ridiculous man". Approved that the providential dream in which a ridiculous man experiences the posthumous fate of a suicide (grave – hell), as well as a collision with the consequences of his own sinfulness (the fall of the heavenly planet through his fault) leads to the fact that the hero is mentally transformed, becomes an altruist and, striving to rise to the height of Christ (an allusion to the crucifixion), finds the meaning of life in preaching and active love. It is emphasized that the techniques of mirror composition contribute to the affirmation of the idea of transformation: 1. The plot about a ridiculous man who came to the good world and corrupted it by evil is mirrored in relation to the biblical plot about Christ who came to the evil world and saved it with goodness; 2. The plot about the altruistic world of another Earth, which subsequently fell, is mirrored in relation to the plot about a ridiculous man, evolving from egoism to altruism; 3. The plot about the stay of the egoist hero in the altruistic world of another Earth is mirrored in relation to the plot about the altruist hero in the egoistic world of our Earth. These compositional techniques help to understand that Dostoevsky reflected in this story the Christian understanding of the idea the man's and world's transformation: for the transformation of the world on Earth and its transformation into paradise it is necessary that all people be mentally transformed and elevated to altruism (become like Christ); the transformation of the human soul can occur only after the man realizes his own sinfulness, which should lead to repentance, humility and active service to God. The statement of the idea of transformation in this context proves that Dostoevsky was in the field of Russian Orthodox culture and reflected its mental characteristics.

KEYWORDS: Dostoevsky, "The dream of a ridiculous man", Russian culture, the idea of transformation, Christian worldview, Christ, altruism, egoism, paradise, hell.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



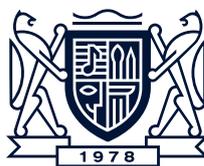
Идея преображения является концептуально значимой для понимания ментальных особенностей русской культуры. С точки зрения Д. В. Макарова, идея преображения является основной движущей силой русской культуры, выражает дух русского народа, «стоит в центре русской культуры, в ней пересекаются и объединяются “сюжет” и главная “тема” (в терминологии Д. С. Лихачёва) русской культуры и литературы» [12, с. 6]. Д. В. Макаров утверждает, что «определяющей традицией в формировании русской духовной культуры является христианство» [12, с. 6], а «концепт преображения лежит в самом центре христианского понимания смысла жизни» [12, с. 7], является христианским идеалом. В связи с этим идея преображения стала духовно-нравственной доминантой русской культуры. По мнению Д. В. Макарова, из всей русской культуры идея преображения наиболее явно проявилась в русской литературе, так как «именно литература в России взяла на себя роль синтезирующего духовного и цивилизирующего фактора. <...> Русская литература как органическая часть русской духовной культуры является художественным (образным) выражением духовных оснований русского мира» [12, с. 15]. Русский мир связан, прежде всего, с христианской ментальностью, в связи с этим идея преображения, занимающая ведущее место в христианской концепции человека, ярко отразилась именно в произведениях русской литературы, начиная от древнерусского периода и заканчивая современностью, хотя «проявляется она у каждого автора по-своему» [12, с. 19].

С нашей точки зрения, идея преображения, соответствующая именно христианскому миропониманию, утверждается практически во всем творчестве Ф. М. Достоевского, но наиболее концептуально – в его рассказе «Сон смешного человека». Данное произведение, опубликованное в апрельском выпуске «Дневника писателя» 1877 года, содержит в себе все основные темы творчества Ф. М. Достоевского, что было подчеркнуто некоторыми исследователями [1; 7; 9]. Все темы и идеи «Сна смешного человека» связаны с христианским мировоззрением писателя,

однако в самом рассказе, на первый взгляд, нет ярко выраженной религиозной проблематики и христианских образов. Это дало основание некоторым учёным [1; 17] сделать вывод о том, что данный рассказ, в отличие от других произведений Достоевского, не имеет отношения к христианству. Многие исследователи не согласились с этим и написали работы, посвящённые выявлению христианских смыслов рассказа [2; 3; 7; 8; 9; 10; 11; 13; 18]. Приняв во внимание их доводы, постараемся доказать, что утверждение идеи преображения человека и мира в рассказе «Сон смешного человека» происходит в аспекте христианского миропонимания и что, утверждая данную идею, Ф. М. Достоевский находился в поле русской православной культуры и отразил её ментальные особенности.

Идея преображения является главной в рассказе «Сон смешного человека». Уже в самом начале произведения писатель акцентирует, что с душой героя произошло преображение и случилось это через познание Истины. Важно подчеркнуть, что та Истина, которую познал герой, пишется в оригинальном тексте Ф. М. Достоевского именно с заглавной буквы, о чём подробно написала в своей работе Н. А. Тарасова [19]. Это даёт основание сделать вывод о том, что обрётённая героем Истина является связанной с Божественным миром, т.е. Истиной от Бога. Для самого же Ф. М. Достоевского воплощённой Истиной являлся Христос.

Утверждению идеи преображения души через познание Истины подчинено всё повествование. О том, что герой познал Истину, он заявляет в самом начале рассказа, и также в начале сразу же говорится о том, что с ним произошла трансформация, проявление которой можно увидеть в изменении его отношения к тем, кто его считает смешным: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я всё ещё не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь я уже не сержусь, теперь они все мне милы <...> А прежде я тосковал очень оттого, что казался смешным. Не казался, а был» [5, с. 104]. Далее читатель узнаёт, что причина того, что герой



был смешон и не мог сойтись с людьми, была в его гордости. Именно гордость вызывала в его душе сильнейшую тоску и не позволяла самому себе признать, что он смешон. После того, как с героем произошла душевная трансформация, его перестала тяготить гордость и в его душе появилась любовь к людям: «Я бы сам смеялся с ними, – не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя» [5, с. 104]. Грустит герой оттого, что люди не знают Истину, и у него появляется желание, вопреки их негативному отношению к нему, рассказать им об Истине, чтобы сделать их жизнь лучше, принести им добро. Таким образом, уже в самом начале произведения автор даёт понять, что душа героя прошла определенную трансформацию: он, избавившись от греха гордыни, стал альтруистом, начал по-христиански любить людей. Ничего не говорится о вере, о Христе, о Боге, но очевидно, что с душой героя произошло преображение, соответствующее именно христианскому пониманию смысла жизни, заключающемуся в том, чтобы человек смог исцелиться от гордости и научился любить ближних своих, как самого себя. О том, как и почему с героем произошло такое изменение, мы узнаем из дальнейшего повествования.

В самом начале истории, которую рассказывает о себе смешной человек, говорится о том, что он решил покончить жизнь самоубийством. Развитие темы самоубийства в произведениях Ф.М. Достоевского всегда связано с утверждением христианских идей, о чем подробно написано в работах [2; 9; 16]. В рассказе «Сон смешного человека» Достоевский также осмысляет проблему суицида в христианском контексте и без эксплицитного обращения к религиозной проблематике показывает, что смешной человек, в гордыни чувствующий отчуждение по отношению к миру и к людям, т.е. к миру Божьему и Его творениям, доходит до полного безразличия к жизни, выражающегося во фразе «всё равно»: «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно – это было постигшее меня убеждение в том, что на свете везде *всё равно* (здесь и далее в цитатах курсив автора – О.З.)» [5, с. 105]. Очевидно, что героем овладевает чувство уныния, в результате которого он утрачивает смысл жизни, веру в то, что жизнь есть Божий дар, и решает застрелиться.

Очень важным является то, что через сон главного героя показывается посмертная судьба самоубийцы. Как правило, люди, решаясь на столь отчаянный шаг, считают, что в посмертии не будет ничего вообще, а значит, с концом их существования закончатся и их муки. Именно этого ожидал и герой: «Я ждал совершенного небытия и с тем выстрелил себе в сердце» [5, с. 110]. Однако оказывается, «есть и за гробом жизнь» [5, с. 110]. Ф.М. Достоевский подчёркивает, что бытие героя продолжается: он чувствует и рассуждает, но не может шевелиться и говорить. Его закапывают в могилу, и в могиле он так же осознанно существует, чувствует сырость и холод. То, что долгое время, протяжённость которого герой уже не может осознавать, ничего не меняется, да и он сам ничего не ждёт, оставаясь пленником могилы, свидетельствует о том, что могила становится для героя адом – сырой холодной вечностью без Бога и без возможности покинуть это место и идти куда-то дальше. Капли воды, которые начинают капать на левый глаз смешного человека, вызывают боль в его сердце: «Глубокое негодование загорелось вдруг в сердце моем, и вдруг я почувствовал в нем физическую боль: “Это рана моя, – подумал я, – это выстрел, там пуля...”» [5, с. 110]. Сомнительно, однако, что мертвец может ощущать физическую боль. Сердце является символом души, и, вероятнее всего, от невыносимого могильного бытия начала нестерпимо болеть душа героя, вследствие чего он решил обратиться к силам свыше. Таким образом, Ф.М. Достоевский показывает, что посредством самоубийства можно убить тело, но не душу. Со смертью тела бытие души не заканчивается, однако душа человека, совершившего столь серьёзный грех, не только не избавляется от мук, но и начинает испытывать куда более сильные страдания. И если при жизни человек ещё может что-то исправить, то, отказавшись от жизни как дара Божьего, человек обрекает себя на существование без Бога, холод и могильный ад, и всё это будет длиться вечно, так как в духовном пространстве времени нет.

Далее неизвестное существо в ответ на обращение героя к высшим силам берет его из могилы и, пролетев огромное расстояние в космосе, приносит его на двойник Земли, где смешной человек попадает в рай – альтруистический мир чистых душ, живущих в любви друг к другу; мир, не знающий



грехов. Пожив некоторое время с безгрешными людьми в атмосфере абсолютной любви и испытав от этого счастье, герой вскоре становится причиной грехопадения чистой планеты, так как именно он, по его собственному признанию, невольно развратил безгрешных людей другой Земли. После этого и начинается преобразование души героя.

Писатель принципиально подчёркивает, что герой не хотел грехопадения светлой планеты и что превращение другой Земли в грешную Землю было для него мучительно: «Я ходил между ними, ломая руки, и плакал над ними» [5, с. 117]. Так как ад – это состояние души, то можно утверждать, что грехопадение другой Земли повергает героя в ад его душевных переживаний за планету, на которой из-за него появилось горе. Данный поворот сюжета является логичным в аспекте осмысления наказания героя за самоубийство. Ведь довольно странно было бы, если бы после такого греха, как самоубийство, герой попал бы в рай и счастливо в нем жил. Достоевский показывает, что на самом деле герой получает наказание, и его страдания становятся гораздо более сильными оттого, что он уже знает, каким должен быть рай, и что это он виноват в том, что рай превратился в ад. Именно поэтому он любит падших людей даже больше, чем любил до этого. Ведь он знает, что такое горе, а теперь горе приходится переживать и им.

Ф.М. Достоевский не обозначает причин, по которым произошло разращение героем чистых людей. Подчёркивается только то, что герой этого не хотел и не ожидал. Общение смешного человека с людьми другой Земли до их грехопадения было проникнуто любовью, акцентируется благотворное влияние безгрешных людей на героя. Однако при всей любви и хороших отношениях, установившихся между смешным человеком и безгрешными людьми, Писатель акцентирует, что они не понимали друг друга. Концепт «непонимание» является в описании их взаимоотношений доминирующим: «О, я тотчас же понял, даже тогда, что во многом не пойму их вовсе» [5, с. 113]; «О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня, а потому почти и не говорил им о нашей земле» [5, с. 113].

То, что герой почти ничего не рассказывал о своей Земле, является доказательством того, что

безгрешные люди не могли соблазниться моделью жизни чужой планеты, чтобы впоследствии воспроизвести её на своей. Значит, причина грехопадения заключалась в другом. Сердце героя, которое отзывалось на песни безгрешных людей без их рационального понимания, свидетельствует о том, что его душа на безгрешной планете ожила и начала чувствовать мир иначе, он стал душой уподобляться безгрешным людям: «...моё сердце становилось столь же невинным и правдивым, как и их сердца» [5, с. 114]. Однако очевидно, что эгоизм все-таки оставался в смешном человеке, а непонимание им безгрешных людей являлось свидетельством того, что он так и остался чужим для их мира. Несмотря на всё благотворное влияние чистых людей на героя, преобразование его души от общения с ними все-таки не произошло. Их альтруистический мир представлял единый организм, где все были связаны искренней любовью. Смешной человек оказался чужеродной клеткой в этом мире, содержащей в себе не только светлую, но и тёмную информацию. Из этой чужеродной клетки развился очаг болезни, который в итоге привёл к разрушительной трансформации всего организма. Не случайно герой уподобляет себя трихине и атому чумы: «Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю» [5, с. 115–116].

Таким образом, Ф.М. Достоевский показывает, насколько сложным является в земном мире взаимодействие добра и зла и что зло настолько сильно, что достаточно даже атома зла, чтобы сделать темной целую светлую планету. Можно предположить, что люди безгрешной Земли так легко сумели заразиться злом, потому что не имели духовного иммунитета. Если другая Земля действительно была изначально безгрешной, то её люди не могли отторгнуть зло, потому что внутренне ещё не победили его, просто его не зная. В таком случае здесь раскрывается очень важный философский аспект взаимодействия добра и зла: чтобы выбрать добро, нужно, познав зло, это зло отвергнуть, возвыситься над соблазном, благодаря определенному духовному усилию. Это объясняет обилие зла на Земле и допущение его Богом по людским грехам – чтобы одержать духовную победу над злом, люди должны выбрать добро, но для этого надо познать и то и дру-



гое и преодолеть зло внутри себя. Источником зла в человеке является эгоизм, заставляющий человека любить самого себя больше других, что приводит его к разладу с другими людьми и отдаляет от Бога. Именно рост эгоизма, как показывает Ф.М. Достоевский, и стал причиной грехопадения чистой планеты, так как «каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унижить и умалить её в других, и в том жизнь свою полагал» [5, с. 116].

Очень важно, что после грехопадения планеты герой начинает винить себя и сострадать падшим людям, и в этом сострадании он постепенно избавляется от эгоизма и переходит к альтруистической любви: «Я видел их сам, их познал и убедился, я любил их, я страдал за них потом» [5, с. 113]. Важно подчеркнуть, что он именно сам обвиняет себя во всем, ведь падшие люди его как раз ни в чем не обвиняют и даже разубеждают относительно его виновности: «Они оправдывали меня, они говорили, что получили лишь то, чего сами желали, и что всё то, что есть теперь, не могло не быть» [5, с. 117]. И самым важным является то, что страдания героя происходят вследствие понимания, что падение чистой планеты произошло из-за того зла, которое было в нем, в его душе. На своей грешной Земле смешной человек не замечал в себе зла и видел зло лишь в других, в гордыни отвергая столь несовершенный мир. Познавание чистого мира без зла и осознание того, что именно он принёс зло на другую Землю, дало ему осознать свою греховность в полной мере, в чем, очевидно, и заключалась промыслительная цель прибытия смешного человека на чистую планету. Таким образом, именно со столкновения с результатами собственного зла и с осознания своей греховной сути и начинается преображение души героя и превращение его из эгоиста в альтруиста. Кульминацией этого превращения становится желание героя быть распятым на кресте: «Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест. Я не мог, не в силах был убить себя сам, но я хотел принять от них муки, я жаждал мук, жаждал, чтоб в этих муках пролита была моя кровь до капли» [5, с. 117]. Данная фраза содержит аллюзию ко Христу и конкретно к Его распятию. Эта аллюзия крайне важна и имеет, на наш взгляд, несколько смысловых значений.

Во-первых, данная аллюзия является свидетельством того, что сюжет о смешном человеке, который пришёл в добрый мир, принёс зло и злом безгрешный мир развратил, является зеркальным по отношению к библейскому сюжету о Христе, который пришёл в злой мир, принёс добро, добром грешный мир спасал и посредством совершения высшего добра (жертвы во имя любви) указал людям, имеющим свободу в выборе добра и зла, путь к спасению. Из этого следует, что в рассказе «Сон смешного человека» можно увидеть трансформацию сюжета о Христе. Таким образом, Ф.М. Достоевский показывает, что злу внедриться в человеческую душу намного проще, чем добру, ибо природа человека такова, что он очень легко поддаётся эгоистическим соблазнам. Путь добра, связанный с альтруизмом, отдачей, жертвенной любовью, для человека намного более сложен, ведь падать проще, чем подниматься, поэтому даже пример Божьего Сына не был принят многими людьми как путь к спасению. Однако сам Христос завещал не искать лёгких путей: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» [Мф. 7: 13–14].

Во-вторых, аллюзия к распятию Христа из уст смешного человека на другой Земле явно свидетельствует о том, что падшие люди развращённой им планеты ничего не знают о подвиге Христа. Они даже не знают, как сделать крест, и смешной человек учит их этому. Незнание падшими людьми другой Земли подвига Христа можно понять в двух аспектах: 1. Это незнание пути Христа и подвига Его жертвенной любви на другой для них планете (Земле смешного человека). Эти знания могли бы быть ими восприняты как опыт, но смешной человек, очевидно, не делится с ними этим опытом, вероятно потому, что сам не очень понимает значение подвига Христа (иначе бы он был верующим человеком и не пытался бы покончить жизнь самоубийством). 2. Это незнание ими подвига Христа вследствие того, что Сын Божий не приходил на их планету и не умирал за них, не проложил им путь к Богу. Второй аспект здесь является наиболее важным и подчёркивает уникальность планеты Земля в космическом пространстве: Бог отправил на неё Сво-



его Сына, чтобы Он воплотился на ней в человеческом обличье и указал землянам путь на небо, путь в бессмертие. В контексте такого понимания подвиг Христа относительно нашей планеты Земля осмысливается в космическом масштабе.

В-третьих, аллюзия к распятию Христа свидетельствует о желании смешного человека подняться до уровня Христа. Некоторые исследователи находят здесь связь смешного человека с антихристом. Так, с точки зрения В.Н. Катасонова, герой является пародией на Христа, т. е. криптоантихристом [8, с. 213]. С точки зрения И.С. Ревякова, смешной человек становится для безгрешной планеты «подобием дьявола <...> но становится, как известно, с одной целью: чтобы стать обновлённым человеком» [15, с. 225].

Очевидно, что в аспекте трансформации в рассказе «Сон смешного человека» сюжета о Христе смешной человек действительно стал для другой Земли своеобразным антихристом, т. е. противоположным Христу. Но его абсолютно нельзя уравнивать с предсказанным антихристом из Откровения Иоанна Богослова, который осознанно служит сатане. Смешной человек любил жителей безгрешной Земли и принёс им зло невольно. Важно отметить и то, что, когда смешной человек просит падших людей распять его, он уже не одержим сатанинской гордыней, как утверждает В.Н. Катасонов [8, с. 213], а искренне любит их и страдает за них. С точки зрения Н.Ф. Будановой, смешной человек желает *«искупить свой собственный грех, а вовсе не грехи человечества»* [2, с. 86].

Однако очевидно, что смешной человек, в отличие от падших жителей другой Земли, обладает уникальным знанием о подвиге Христа и чувствует, что только этот подвиг может их спасти. О том, что героем движет любовь к падшим людям другой Земли и жажда искупления, свидетельствует его желание претерпеть мучения за них, кровью смыть свою вину. Вероятно, герой начинает осознавать, что для возвращения планеты в райское состояние нужно, чтобы все стали, как Христы (сам Ф.М. Достоевский считал, что если каждый человек станет подобен по душевным качествам Христу, то на Земле тотчас наступит рай. См. об этом [3, с. 18]), а значит, нужно показать людям путь Христа. Но Христа нет, Он не приходил на эту планету, и тогда герой во имя любви к жителям падшей планеты решает показать

им этот путь – проявить высшую форму альтруистической любви, выраженную в словах Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» [Ин. 15:13]. Это свидетельствует о том, что в переживаниях за людей, которые стали грешными из-за него, смешной человек приближается к пониманию подвига Христа, а значит, и к вере в Бога. И происходит это, прежде всего, по причине осознания героем его собственной греховности и её последствий.

В-четвертых, аллюзия к распятию Христа и утверждение героя о том, что он не в силах убить себя сам, свидетельствуют об изживании смешным человеком греха самоубийства. Его желание смерти теперь идёт не из эгоистических побуждений, вследствие которых он в гордыни отвергал Божий мир, а из желания искупить свой грех и пострадать за людей, которые по его вине стали падшими, т.е. эволюционирует из эгоистического в альтруистическое.

Финал сна смешного человека демонстрирует читателю то самое преображение души героя, о котором говорилось в начале произведения: он избавился от греха эгоизма, гордыни и стал альтруистом, способным на бескорыстную жертву собственной жизнью во имя тех, кого он любит. Преображение героя произошло вследствие его столкновения с результатами собственного зла – грехопадением чистой, светлой планеты. Таким образом, мы можем увидеть, что сюжет, повествующий об идеальном мире человечества другой Земли и его деградации, в идейном плане является зеркальным по отношению к сюжету о смешном человеке, в грехе гордыни пожелавшем покончить жизнь самоубийством, и его духовной эволюции, связанной с раскаянием, жадой искупления и душевным преобразованием. Всем этим Ф.М. Достоевский через сон героя словно бы показывает нам, что необходимо было погрузить во зло целую планету, чтобы спасти душу всего лишь одного человека.

Выше нами отмечалось, что падение светлой планеты вследствие греховной природы смешного человека явилось для героя адом, своеобразным наказанием от Бога за грех самоубийства. Однако в итоге именно этот ад и способствовал его преобразению. Следовательно, можно сделать вывод о том, что в контексте сна героя отправление его на безгрешную планету и её последующее грехопадение было запланировано Богом, т. е. входило



в состав Божьего Промысла, и существо, которое несло героя в космосе, действовало по Божьей воле. Некоторые исследователи находят inferнальную природу у этого существа. Так, по мнению В.Н. Катасонова, проводник смешного человека является «тёмным Вергилием», «тёмным ангелом» [8, с. 195]. С нашей точки зрения, существо, которое забрало героя из могилы и принесло на двойник Земли, было посланцем от Бога и знало о Божьем плане относительно героя и светлой планеты, о чем свидетельствует печаль этого существа, отсутствие презрения по отношению к герою и имеющаяся промыслительная цель данного путешествия: «Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал, что меня не презирают, и надо мной не смеются, и даже не сожалеют меня, и что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня» [5, с. 111]. Промысл Божий распространяется и за пределы сна героя: осознание Истины, которое он получил во сне, способствовало пробуждению его к новой жизни, т.е. опять же его личному спасению. Здесь необходимо согласиться с О.И. Сыромятниковым, утверждающим, что «путь ко спасению каждого человека индивидуален, хотя в силу единства человеческой природы и единства законов Божьего мира он не может быть принципиально разным у разных людей. Это значит, что путь Смешного человека к спасению мог быть только таким и никаким другим. И встреча с девочкой, и сон, и полет во сне, и “новые” солнце и земля, и новые люди этой земли – всё это было создано Промыслом исключительно для спасения его одного. Благодаря сну Смешной человек *узнал* и *увидел* (то есть получил *полное* знание, не требующее дополнительных доказательств), что *Бог, бессмертие* и *любовь* действительно существуют» [18, с. 430–431].

С мыслью о том, что путь к спасению каждого человека индивидуален, а значит, и Божий Промысл относительно каждого уникален, связана ещё одна идея рассказа, имеющая отношение к идее преображения души, – идея о том, что каждый человек есть отдельный мир, и без самого человека мира, возможно, и нет: «...может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет моё сознание, угаснет тотчас как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо, может быть,

весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть» [5, с. 108]. В таком случае мир для каждого человека сводится, по сути, к тому, что всё происходит между Богом (Творцом, Источником жизни) и этим человеком, т.е. окружающий мир, другие люди, обстоятельства, столкновение со светлыми и темными силами – всё это является отражением Божественного Промысла относительно каждого отдельного человека и даётся ему именно так, как это необходимо конкретно для его духовной эволюции.

В контексте такого понимания грехопадение целой светлой планеты для спасения одного человека уже не выглядит чем-то чрезмерным, так как это происходит только конкретно в мире этого человека и является частью именно ему необходимой программы спасения. Жизнь каждого отдельного человека в таком случае становится в чем-то подобной его индивидуальному сну: «А наша-то жизнь не сон?» [5, с. 118]. Душа человека в таком понимании является своеобразной ареной борьбы добра и зла, как писал об этом сам Достоевский: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» [4, с. 100]. При этом очевидно, что и светлые, и тёмные силы работают на Бога и помогают Ему во взаимодействии с каждым отдельным человеком и свободой воли последнего привести человека к истинному пониманию жизни и способствовать его духовной эволюции. Таким образом, всё зло, с которым человек сталкивается во внешнем мире, допускается Богом для преодоления человеком зла в собственной душе и его преображения.

Очевидно, что после увиденного во сне герой действительно преображается и, можно даже сказать, воскресает к новой жизни. Когда в финале сна падшие люди угрожают герою отправить его в сумасшедший дом, он чувствует очень сильную скорбь в душе, которая и приводит к его пробуждению: «Тогда скорбь вошла в мою душу с такою силой, что сердце моё стеснилось, и я почувствовал, что умру, и тут... ну, вот тут я и проснулся» [5, с. 117]. В символическом плане пробуждение героя ото сна можно истолковать и как пробуждение его к новой жизни, воскресение его души в новом качестве. Ведь он просыпается после того, как чувствует, что вот-вот умрёт, потрясённый пережитым страданием от последствий собственной греховности. Здесь можно увидеть реализацию притчи Христа о зерне:



«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» [Ин. 12:24]. Герой во сне жаждет умереть за других людей из любви к ним, и он действительно словно бы умирает в конце своего сна и пробуждается в реальности уже совершенно в другом качестве. Он воскресает для другой альтруистической жизни, в основе которой должна быть проповедь Истины. Он больше не хочет покончить с собой, теперь у него появляется смысл жизни – он идёт к людям проповедовать из любви к ним, не боится, что смешон, и любит смеющихся над ним более других.

Важно отметить, что изменилась причина, по которой люди смеются над героем. Раньше это происходило из-за того, что он не мог сойтись с людьми вследствие своей гордыни, теперь же они начали смеяться над ним из-за неприятия его идей: «Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются» [5, с. 118]. Здесь мы снова видим концепт «непонимание», который был доминирующим в описании взаимоотношений героя с безгрешными людьми альтруистического мира, но только сейчас уже само-го героя не понимают грешные люди его Земли.

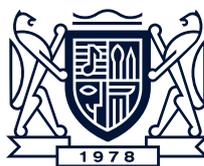
Очевидно, что сюжет о пребывании героя-эгоиста в альтруистическом мире другой Земли является зеркальным по отношению к заключительному сюжету о герое-альтруисте в эгоистическом мире нашей Земли. И вновь следует подчеркнуть, что, если на другой Земле хватило атома зла, чтобы её развратить, то на грешной Земле альтруистическая проповедь героя вызывает во многих людях смех и отторжение. Происходит это по причине нежелания людей отказаться от своего эгоизма, гордыни: «А они так гордятся» [5, с. 118]. Они пытаются убедить героя, что всё, что он видел, было бредом и галлюцинацией, и что такого не может быть на Земле, и делают это лишь потому, что не хотят альтруистического мира так же, как не хотели его возвращения падшие люди другой Земли. Так герой вновь становится чужеродной клеткой в целом организме, только на безгрешной Земле он был тёмной клеткой среди светлых и вызвал их зараже-

ние тьмой; на своей грешной Земле он становится светлой клеткой, и тёмный организм пытается нивелировать его как опасный для него элемент.

Христос знал, что мир устроен именно так и что поэтому Он, как воплощение самого яркого Божественного света, был обречён на гибель, так как был не от мира сего. О подобной участи Христос предупреждал и своих учеников, которые должны были продолжать Его дело: «Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде вас возненавидел. Если бы вы были от мира, то мир любил бы своё; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» [Ин. 15: 18–19]. Ф.М. Достоевский ничего не говорит о ненависти людей к смешному человеку, ограничиваясь лишь тем, что они смеялись над ним, но явно, что этот смех недобрый, и, возможно, в скорой перспективе смешного человека может ожидать прозвище юродивого и сумасшедший дом, в который его хотели поместить падшие люди другой Земли. Здесь стоит отметить, что такое неприятие происходит именно в эгоистическом мире по отношению к альтруисту – в альтруистическом мире по отношению к эгоисту, как было показано во сне смешного человека, никакого неприятия не было, чужеродность героя не мешала безгрешным людям любить его.

Однако смешной человек, вопреки насмешкам, продолжает проповедовать, и проповедует он формулу альтруизма, восходящую к заповеди Христа «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» [Мф. 22:39]: «Главное – люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдёшь как устроиться. А между тем ведь это только – старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же!» [5, с. 119].

Некоторые исследователи отмечают, что сам герой не уверен в том, что он проповедует, и поэтому «чувствует, что не справится со своей задачей» [6, с. 118], подчёркивают отсутствие в мировидении героя «образа Христа» [17, с. 264], вследствие чего он признает, что рай на Земле невозможен. На наш взгляд, признание героем невозможности рая на Земле не связано с его неуверенностью в том, что он проповедует, или с отсутствием в его мировидении Христа. Он вполне уверен в Истине, которую познал. Он действительно понимает, что рай на Земле не появится вследствие его проповеди,



но все-таки идёт проповедовать: «Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), – ну, а я все-таки буду проповедовать» [5, с. 118–119]. Признание героем невозможности рая на Земле как раз связано с присутствием в его мировидении Христа: ведь если Божьему Сыну не удалось проповедью и чудесами превратить грешный земной мир в альтруистический, то обычному человеку, пусть и преобразённому, это тем более невозможно.

Здесь очень важно отметить, что даже после жертвы Христа эгоистический мир не стал альтруистическим лишь вследствие того, что свобода выбора между злом и добром всегда есть у каждого человека. В связи с этим крайне важным становится преобразование всякого, живущего на Земле, и только при условии, что альтруистом станет каждый человек и на планете не останется даже атома зла, возможно установление на ней рая. Из рассказа Ф.М. Достоевского следует, что если это условие не будет выполнено, то получится так, как получилось у смешного человека на светлой планете: он, один имеющий грешную душу, развратил чистых, безгрешных людей. Именно это и понимает смешной человек, говоря о необходимости преобразования для всех, но каждый должен этого действительно захотеть: «Если только все захотят, то сейчас всё и устроится» [5, с. 119].

То, что смешной человек, понимая, что рая на Земле не будет, продолжает его проповедовать, свидетельствует о том, что он идёт по пути Христа и несёт людям Божью Истину. Причём, делает он это не из корыстных побуждений, а из любви к людям, а значит, он работает не ради себя, а ради Бога. Очень важным является намерение героя способствовать преобразению земного мира, т.е. созданию рая на Земле. Даже если этот рай невозможен, само намерение смешного человека свидетельствует о чистоте его помыслов и высокой цели, а «Бог ценит дела по намерениям их» (Марк Подвижник) [14] и всегда даст человеку «по его сердцу» [Пс. 19:5]. То, что после проповеди героя мир не станет раем и большинство так и будет смеяться над ним, ещё не означает, что надо прекращать проповедовать. Ведь важен выбор каждого, и кто-то из людей наверняка услышит смешного человека, поймёт его и тоже пойдёт по пути пре-

ображения, превратившись из эгоиста в альтруиста, а значит, одной светлой клеткой в организме тьмы станет больше. Очевидно, что проповедь героя, а также его добрые дела: «А ту маленькую девочку я отыскал...» [5, с. 119] – свидетельствуют о том, что он служит Богу деятельной любовью, ибо «вера без дел мертва» [Иак. 2:20]. Рассказ заканчивается двумя повторяющимися глаголами: «И пойду! И пойду!» [5, с. 119], что подчёркивает намерение смешного человека действовать во имя распространения Истины, которую он познал, и акцентирует, насколько он воодушевлён своим проповедническим служением и что это служение наполняет его жизнь высоким смыслом.

Таким образом, рассказ «Сон смешного человека» является философской притчей, заключающей в себе христианское миропонимание жизни человека и человечества на планете Земля. В аспекте христианского миропонимания утверждается и главная идея рассказа – идея преобразования души. Автор подчёркивает, что для душевного преобразования герою нужно было пережить промыслительный (данный от Бога) сон, в котором он познал рай (мир альтруизма на светлом двойнике Земли) и невольно, вследствие своей греховной природы, стал причиной его грехопадения (превращение другой Земли в мир эгоизма). Именно со столкновения с результатами собственного зла и с осознания собственной греховности и начинается преобразование души смешного человека, стремящегося для спасения чистой планеты подняться до высоты Христа и искупить грехи жертвой собственной жизнью ради других людей, а после пробуждения начинается его деятельное служение Богу, т.е. происходит покаяние героя и смирение его перед Божьей волей. Утверждение идеи преобразования именно в таком контексте доказывает, что Достоевский находился в поле православной русской культуры и отразил её ментальные особенности, так как, по мнению Д.В. Макарова, «понимание преобразования в христианстве антиномично. Светоносное и очищающее действие благодати неразделимо с покаянием и смирением преобразяющегося человека» [12, с. 17]. «Поэтому и понимание преобразования в русской духовной культуре тоже антиномично: движение к свету неотделимо от ощущения присутствия тьмы» [12, с. 22].

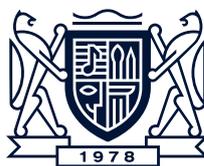


На примере преобразования главного героя писатель показывает эволюцию человеческой души: от эгоизма (гордыни, уныния, желания самоубийства) до альтруистической любви к людям и деятельного служения Богу, заключающегося в проповеди непреходящему человечеству возможности и необходимости мира без зла, для достижения которого необходимо, чтобы преобразился каждый человек, живущий на Земле. Таким образом, До-

стоевский подчёркивает, что только преобразование души каждого человека приведёт к преобразению мира, при этом утверждается и идея о том, что, даже если эгоизм преобладает у большинства людей и возможности преобразить мир кажутся ничтожными, преобразённый человек все-таки должен идти в мир тьмы и нести в него свет. Именно в этом писатель находит залог будущего преобразования земного мира и превращения его в рай.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
- 2/ Буданова Н.Ф. «Чтобы не умирала великая мысль» («Сон смешного человека») // Достоевский: материалы и исследования. 2016. Т. 21. С. 81–91.
- 3/ Донских О.А. Странный рай Достоевского (По мотивам «Сна смешного человека») // VOX. 2008. Вып. 4. С. 1–22. URL: <https://vox-journal.org/content/vox4don-skih.pdf> (дата обращения: 23.11.2023).
- 4/ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. 511 с.
- 5/ Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 25. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 104–119.
- 6/ Золотко О.В. Психология сна о «золотом веке» героя рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 107–120. DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-1-107-120>
- 7/ Касаткина Т.А. «Сон смешного человека»: личность как рычаг преобразования мира // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2 (6). С. 16–44. DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-16-44>
- 8/ Катасонов В.Н. Религиозные аспекты рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и мировая культура / Альманах. М., 2013. № 30, часть I. С. 191–216.
- 9/ Кибальник С.А. Автоинтертекстуальность и научная интерпретация (на примере «фантастического рассказа» Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека») // Словесность и история. 2022. № 2. С. 81–100.
- 10/ Кибальник С.А. «Братья Карамазовы» и «Сон смешного человека» (к вопросу об автоинтертекстуальности у позднего Достоевского) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 1. С. 62–70. DOI: <https://doi.org/10.31857/S241377150014008-1>
- 11/ Кибальник С.А. Мой «Анти-Бахтин» (к вопросу о научной интерпретации фантастического рассказа Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 1. С. 65–73. DOI: <https://doi.org/10.31857/S160578800018924-2>
- 12/ Макаров Д.В. Идея преобразования в русской духовной культуре: Автореф. дис. ... докт. культурологии. М., 2009. 38 с.
- 13/ Маццола Е. Богословие Достоевского. О воплощенной Истине: опыт перевода фантастического рассказа // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 16–49. DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-16-49>
- 14/ Наставления Марка Подвижника о духовной жизни. 200 глав о духовном законе. 184 // Церковь Иоанна Богослова. URL: <https://omolenko.com/biblio/dobro1-mark.htm?p=3#book10> (дата обращения: 23.11.2023).
- 15/ Ревяков И.С. Инфернальное начало как структурообразующий принцип художественной действительности Ф.М. Достоевского (на материале рассказа «Сон смешного человека») // Культура в фокусе научных парадигм. 2021. № 12–13. С. 221–227.
- 16/ Склеинис Г.А. Нравственные и психологические истоки феномена самоубийства в понимании Ф.М. Достоевского // Вестник Дальневосточного отделения Российской академии наук. 2007. № 1 (131). С. 59–68.
- 17/ Степанян К.А. Идеал у Достоевского и Шекспира // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 262–271. DOI: <https://doi.org/10.17805/zpu.2015.4.25>
- 18/ Сыромятников О.И. Православная сотериология в художественном творчестве Ф.М. Достоевского. На примере произведения «Сон смешного человека» // Богослов-



ский вестник. 2017. Т. 24–25. № 1–2. С. 414–434.

19/ Тарасова Н.А. Значение заглавной буквы в наборной рукописи рассказа «Сон смешного человека»: («Дневник писателя» Ф.М. Достоевского за 1877 год) // Русская литература. 2007. № 1. С. 153–165.

REFERENCES

1/ Bahtin, M.M. (1972), *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics], Hudozhestvennaia literatura, Moscow, 470 p. (In Russ.)

2/ Budanova, N.F. (2016), ""May the great idea not die" ("The dream of a ridiculous man")", *Dostoevsky: materials and research*, Vol. 21, pp. 81–91. (In Russ.)

3/ Donskih, O.A. (2008), "Dostoevsky's strange paradise (based on "The dream of a ridiculous man")", *VOX*, Vol. 4, pp. 1–22. Available at: <https://vox-journal.org/content/vox4donskih.pdf> (Accessed: 23 November 2023). (In Russ.)

4/ Dostoevsky, F.M. (1976), "Brothers Karamazov", *Dostoevsky F.M. Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [Complete works in 30 volumes], Vol. 1, Nauka, Leningrad branch, Leningrad, 511 p. (In Russ.)

5/ Dostoevsky, F.M. (1983), "The dream of a ridiculous man", *Dostoevsky F.M. Polnoe sobranie sochinenii v 30 tomakh* [Complete works in 30 volumes], Vol. 25, Nauka, Leningrad branch, Leningrad, pp. 104–119. (In Russ.)

6/ Zolot'ko, O.V. (2018), "The psychology of the dream about the "golden age" by the hero of Dostoevsky's story "The dream of a ridiculous man""", *Dostoevsky and world culture. Philological journal*, No. 1, pp. 107–120. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-1-107-120>

7/ Kasatkina, T.A. (2019), ""The dream of a ridiculous man": personality as the instrument of transfiguration of the world", *Dostoevsky and world culture. Philological journal*, No. 2(6), pp. 16–44. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-16-44>

8/ Katasonov, V.N. (2013), "The religious aspects of F.M. Dostoevsky's story "The dream of a ridiculous man""", *Dostoevsky and world culture. Almanac*, Moscow, No. 30, Part. I, pp. 191–216. (In Russ.)

9/ Kibaľnik, S.A. (2022), "Auto-intertextuality and scientific interpretation (on the example of F.M. Dostoevsky's "fantastic story" "The dream of a ridiculous man""", *Slovesnost' i istorija* [Literature and history], No. 2, pp. 81–100. (In Russ.)

10/ Kibaľnik, S.A. (2021), ""Brothers Karamazov" and "The dream of a ridiculous man" (on the issue of auto-intertextuality of the late Dostoevsky)", *Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Series of literature and language*, vol. 80, No. 1, pp. 62–70. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.31857/S241377150014008-1>

11/ Kibaľnik, S.A. (2022), "My "Anti-Bakhtin" (on the is-

sue of interpretation of Dostoevsky's story "The dream of a ridiculous man")", *Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Series of literature and language*, Vol. 81, No. 1, pp. 65–73. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.31857/S160578800018924-2>

12/ Makarov, D.V. (2009), *Ideja preobrazhenija v ruskoj duhovnoj kul'ture* [The idea of transformation in Russian spiritual culture. Extended abstract of doctor's thesis], Abstract of Doct. Sc. Thesis, Moscow, 38 p. (In Russ.)

13/ Maccola, E. (2019), "Dostoevsky's theology. An incarnated Truth: translating a fantastic story", *Dostoevsky and world culture. Philological journal*, No. 4 (8), pp. 16–49. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-4-16-49>

14/ "The instructions of Mark Podvizhnik about the spiritual life. 200 chapters on the spiritual law. 184", *Cerkov' Ioanna Bogoslova*, Available at: <https://omolenko.com/biblio/dobro1-mark.htm?p=3#book10> (Accessed 23 November 2023). (In Russ.)

15/ Revjakov, I.S. (2021), "The infernal principle as a structure-forming principle of F.M. Dostoevsky's artistic reality (based on the material of the story "The dream of a ridiculous man")", *Culture in the focus of scientific paradigms*, No. 12–13, pp. 221–227. (In Russ.)

16/ Sklejnis, G.A. (2007), "Moral and psychological sources of the suicide phenomenon in F.M. Dostoevsky's understanding", *Bulletin of the Far Eastern Branch of the Russian Academy of Sciences*, no. 1 (131), pp. 59–68. (In Russ.)

17/ Stepanjan, K.A. (2015), "The ideal in Dostoevsky and Shakespeare", *Knowledge. Understanding. Ability*, No. 4, pp. 262–271. (In Russ.) DOI: <https://doi.org/10.17805/zpu.2015.4.25>

18/ Syromjatnikov, O.I. (2017), "Orthodox soteriology in the work by F.M. Dostoevsky. Using as an example the novella "The dream of a ridiculous man""", *The theological bulletin*, vol. 24–25, No. 1–2, pp. 414–434. (In Russ.)

19/ Tarasova, N.A. (2007), "The meaning of the capital letter in the typesetting manuscript of "The dream of a ridiculous man" (F.M. Dostoevsky's "A writer's diary", 1877)", *Russian literature*, No. 1, pp. 153–165. (In Russ.)

Сведения об авторе

Золотухина Олеся Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru

Author information

Olesya Yu. Zolotuhina, Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: zolotuhina-82@yandex.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgiaart.ru
e-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2023