

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 5

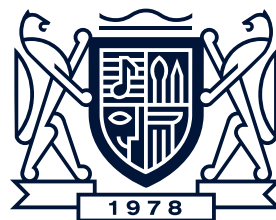
ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)
январь-март [January-March]

[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)

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)

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

Лескова Татьяна Владимировна, 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)

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

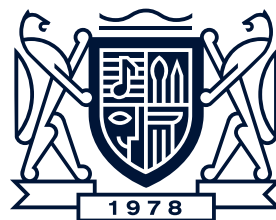
Редактор – **С.В. Бакуто**, кандидат искусствоведения, доцент

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

№1

2 0 2 5



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 5

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Останина М.Н.

Принцип полирефренности в Concerti grossi А. Шнитке

Ермакова Д.М.

«Провинциалка» А. Чайковского по одноимённой комедии И. Тургенева: к проблеме определения жанра

Колеевич К.М.

Жанр токкаты в контексте северонемецкого органного искусства барокко

Басс В.В.

Сакральная поэтика в контексте музыкального постминимализма (на примере сочинений Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого)

51/ МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Соколовский Д.В., Бесфамильная А.В.

История становления и современное состояние красноярской электронной сцены

66/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Рыжанок М.В.

Коронационные издания для народа второй половины XIX века: исторические аспекты

Чжан Чаньюань

Страницы истории египетского сюрреализма: группа "Art et liberté"

Чжоу Сяо, Москалюк М.В.

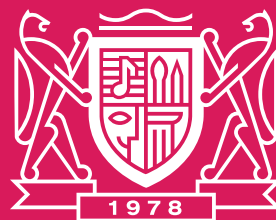
Исследование нефритовой резьбы Хэ Ма: влияние художественных течений «живопись шрамов» и «деревенский реализм»

Лю Цзяци

«Новая волна 85»: «Юго-Западное арт-сообщество» и его роль в развитии современной китайской живописи

Ян Тао, Митасова С.А.

Традиционные сюжеты «Культура сельского хозяйства и научной деятельности» в архитектурной резьбе Хуэчжоу



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/ **ОСТАНИНА М.Н.**
Принцип полирефренности
в Concerti grossi А. Шнитке

17/ **ЕРМАКОВА Д.М.**
«Провинциалка»
А. Чайковского
по одноимённой комедии
И. Тургенева: к проблеме
определения жанра

26/ **КОЛЕЕВИЧ К.М.**
Жанр токкаты в контексте
северонемецкого органного
искусства барокко

39/ **БАСС В.В.**
Сакральная поэтика в контексте
музыкального постминимализма
(на примере сочинений Джона
Тавенера и Хенрика Гурецкого)



УДК 785.73

ПРИНЦИП ПОЛИРЕФРЕННОСТИ В CONCERTI GROSSI А. ШНИТКЕ

М.Н. ОСТАНИНА

Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская
Федерация
Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Муро-
ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Цель статьи – изучить функции рефрен-
ной формы в жанре необарочного оркестрового концерта.
В статье впервые в центр внимания ставится проблема
полирефренности и её претворения в современном мно-
гочастном инструментальном цикле. Методология иссле-
дования включает компаративный, системно-структурный
методы в опоре на принцип историзма. Обоснование
терминологического аппарата базируется на теоретичес-
ких положениях отечественных музыковедов о рондо-
образных, ригурнельных, рефренных и полирефренных
композициях. Объектом исследования являются Concerti
grossi выдающегося композитора последней трети XX века
– Альфреда Шнитке (1934–1998). Автор статьи рассма-
тривает многоуровневое претворение принципа реф-
ренной формы: в отдельных частях цикла и на уровне
его целостной организации. Дифференцируются жанры,
стили рефренов, их интонационно-тематическое содер-
жание, рассматриваются их драматургические и ком-
позиционные функции. В результате определяется, что
трагедийная концепция сочинений А.Шнитке подчиняет
барочные формообразующие принципы полирефренности
личностному психологическому аспекту, встраивает их
в медитативно-конфликтный тип современной драматур-
гии. В каждом из шести концертов концепция приобре-
тает особый облик. Авторские положения иллюстрируют
таблица и схемы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А.Шнитке, барокко, необарокко,
Concerto grosso, рефрен, ригурнель, циклическая форма,
полирефренная форма.

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

THE PRINCIPLE OF POLYREFRAINTY IN CONCERTI GROSSI BY A. SCHNITTKE

M.N. OSTANINA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Rus-
sian Federation
Murov Novosibirsk Music College, Novosibirsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The purpose of the article is to study the
functions of the refrain form in the genre of neo-baroque
orchestral concert. The article for the first time focuses
on the problem of polyrefrainity and its implementation
in a modern multi-part instrumental cycle. The research
methodology includes comparative, system-structural, his-
torical methods. The substantiation of the terminology is
based on the theoretical provisions of Russian musicolo-
gists on rondo-like, ritornello, refrain and polyrefrain com-
positions. The object of the study is the Concerti grossi
of the outstanding composer of the last third of the 20th
century – Alfred Schnittke (1934–1998). The author of the
article considers the multi-level implementation of the re-
frain form principle: in individual parts of the cycle and at
the level of its integral organization. The genres, styles of
refrains, their intonational and thematic content are differ-
entiated, their dramaturgical and compositional functions
are considered. As a result, it is determined that the tragic
concept of A.Schnittke's works subordinates the baroque
form-building principles of polyrefrainity to the personal
psychological aspect, embedding them in the meditative-
conflict type of modern dramaturgy. In each of the six
concerts, the concept acquires a special appearance. The
author's provisions are illustrated by a table and diagrams.

KEYWORDS: A.Schnittke, baroque, neo-baroque, Con-
certo grosso, refrain, ritornello, cyclic form, polyrefrain form.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he
has no conflict of interest.



Данная тема вписывается в комплекс актуальных проблем рубежа XX–XXI веков. Во-первых, это проблема стилистики необарокко, которая по настоящее время привлекает широкий круг отечественных авторов (композиторов и музыковедов) разных поколений. Так, Т.В. Лескова исследует «образцы quasi-барочного инструментализма» в концертах дальневосточного композитора А.Новикова [9, с. 27]. С.В. Бакуто рассматривает «наиболее знаковые средства с устойчивой коннотацией и приёмы развития» [1, с. 63], а также «концертирующий стиль барокко» в одном из этюдов для кларнета-соло венгерского композитора и виртуоза Б.Ковача [1, с. 64].

Во-вторых, это особое место, которое занимают шесть *Concerti grossi* выдающегося мастера Альфреда Гарриевича Шнитке, причём не только в его творческом наследии, но и в общем контексте необарокко. В-третьих, это усиление внимания к вопросам рефренной и полирефренной форм в теоретическом музыкознании. Вопросы эволюции *concerto grosso* у А. Шнитке, а также полирефренные формы в этом жанре ранее не рассматривались. Новизна настоящей работы состоит также в том, что в ней впервые устанавливается взаимосвязь принципов полирефренности и циклизации в необарочном *concerto grosso*.

Теоретическая база настоящей статьи связана с областью циклических и полирефренных форм [3–5; 7; 16; 17]. Рефренно-ритурнельная форма привлекательна для музыковедов последних шести десятилетий тем, что к ней часто обращаются в исполнительской практике. На концертных площадках разных городов России каждый сезон звучат сочинения для старинных инструментов, хоровая и театральная музыка Средневековья, Возрождения и раннего барокко¹. К структурам ранней музыки [2; 8] восходят барочные концертная и фугирован-

ная формы для различных инструментальных составов с тематическими разделами и интермедиями. Их мобильность и вариабельность – другая причина востребованности рефренно-ритурнельной формы. У композиторов появляется возможность применять не только структуры, но и музыкальный язык барокко в различных стилях и жанрах небарочного происхождения. Свои опусы авторы стилизуют под барокко с помощью инструментального состава, а также делают современные обработки сочинений XVII–XVIII веков.

Л.Л. Крупина, рассматривая барочные жанры и формы, предпочитает термин **ритурнельная** форма и классифицирует жанры, связанные с ней, на две группы: клавирная музыка и вокальные жанры [7, с. 120]. Инструментальная музыка, в свою очередь, делится ею на две разновидности: небольшие пьесы с простой фактурой и более крупные и сложные по фактуре произведения, написанные в концертной форме. В последних соотношении солиста и оркестра уподобляется интермедиям и ритурделям. Скорее всего, это связано с расцветом оперы и значением в барочной опере инструментальных ритурнелей в сценах сквозного развития и в оперных ариях. Повторяющаяся музыка в оркестре и меняющийся текст в партии солиста или ансамбля подчёркивают идею концертного состязания в неконцертных жанрах. Поэтому понятие «ритурнельный принцип» шире понятия «концертная форма», хотя первоначальное её название в «Музыкальном лексиконе»² Вальтера 1732 г. именно ритурнельная.

Большое внимание терминологии барочных форм уделяет М.И. Катунян [5]. Автор объединяет все формы с чередованием повторяющегося и обновляющегося разделов обозначением «рефренная форма» [5, с. 76]. Рассматривая понятия «рефрен»

¹ Среди коллективов – исполнителей старинной музыки: ансамбль ранней музыки “Insula Magica” (Новосибирская филармония), ансамбли «Мадригал», “Monte Verde”, “Musica Tempora” (Московская филармония) и др.

² Walther J.G. Erstes deutschsprachiges Musiklexikon, zudem erstes Musiklexikon des modernen Typs, das Begriffe, Personennamen und Schrifttum enthält. Leipzig, 1732. Refrain – с. 515, ritournello – с. 529. «Музыкальный лексикон» считается первой в мире музыкальной энциклопедией. Он даёт импульс к изданию энциклопедий последующих веков.



и «ритурнель», она указывает, что общее между ними – время их возникновения: XIV век. Сами понятия, однако, автор разводит, подчёркивая, что «рефрен» – слово французского происхождения (*refrain*), которое используется для указания повторяющегося раздела в вокальной музыке. «Ритурнель» – имеет итальянские корни (*ritornello*) и обозначает «название повторяющейся инструментальной части» [там же].

Дифференциацию терминов «рефрен» и «ритурнель» подтверждает В.Н. Холопова [17]. Неизменный по музыке раздел композиции трактуется ею как «рефрен», а «ритурнелем» она называет повторение заключительного раздела в мадригалах Возрождения, а в барокко – раздел *tutti* в концертной форме. Рассматривая вокальные рондо XIV–XVI вв. как жанр, учёный анализирует многострочные образцы и выявляет помимо стихотворной повторности, повторы в музыкальной структуре. Несмотря на то, что рефрен и эпизоды в словесном тексте ярко разграничены, музыкальный материал появляется и в рефрене, и в эпизодах, притом каждый раздел проводится не менее трёх раз. Отсюда напрашивается вывод, что истоки полирефренности восходят ещё к старинным вокальным жанрам, как ритуальным средневековым, так и светским песенным. Что касается концертной формы, то определение её у В.Н. Холоповой таково: «Форма, основанная на чередовании ритурнеля (главной темы), неоднократно возвращающегося и транспонируемого, с эпизодами, основанными на новых мелодических темах, фигуративном материале или мотивной разработке главной темы» [17, с. 275].

Т.С. Сорокина [13] разводит понятия «рондо» и «рефренные формы» и останавливается на втором из них. «Рефренные формы» она впервые употребляет по отношению к инструментальной музыке. Ею рассматриваются миниатюры Ф. Шопена с мелодикой, близкой вокальным жанрам польского фольклора, которые послужили основой повторяющегося «вокального куплета» (рефрена). Эти шопеновские композиции – вальсы, ноктюрны, мазурки основаны на рефренности, но не представляют собой рондо ни по генетическим признакам, ни по способам организации материала» [13, с. 3].

Ещё в первой половине XX века немецкий музыковед А.Лоренц, изучая музыкальные драмы

Р.Вагнера, применяет понятие **рефренная форма** по отношению к формам рондо «с укороченным рефреном»³. При этом, наряду с простыми рефренными формами он выделяет и «увеличенные» (возрастающие) формы – высокого уровня, которые состоят из простых рефренных форм. Таким образом, в зарубежном музыковедении данное понятие приобретает совершенно иное значение.

В 1960-е гг. в отечественном музыковедении было введено понятие **полирефренная форма**. Изучая русские оперы рубежа XIX–XX вв., М.Ф. Гейлиг называет полирефренным «рондо, в котором появляется не одна, а несколько тем [4, с. 29]. Отдельное внимание она уделяет наблюдению за рефренами в операх М.П. Мусоргского («Хованщина») и Н.А. Римского-Корсакова («Млада», «Золотой петушок» и др.). В данном случае рассматривается композиция оперы на высшем уровне. В сочинениях прослеживается система рефренов: в частности, в I действии оперы «Золотой петушок» данную функцию выполняют лейтмотивы Золотого петушка, Звездочёта, Шемаханской царицы и другие более развёрнутые темы.

Позднее полирефренную форму выявляют в оперных и вокально-инструментальных жанрах Ю.И. Паисов [11, с. 126–127], Н.С. Скобликова [12, с. 11–12], В.Н. Холопова [17, с. 112]; О.В. Комарницкая [6, с. 30]. Н.Скобликова её трактует неоднозначно, включая «рондо с собственным многотемным рефреном, рондо с переменным рефреном, двойные и тройные его формы» [12, с. 11].

Истоки полирефренной формы в отечественной музыке XVIII века обнаруживает Е.Е. Гатовская: она анализирует хоровые концерты В.Титова, рассматривает рефренную форму на макро- и микроуровнях в сочетании повторов в вербальном и музыкальном тексте, подтверждая наблюдения В.Н.Холоповой [3, с. 83]. Вопросы полирефренности в инструментальной музыке затрагиваются в учебной литературе последних лет. Так, В.Н.Холопова приводит пример сцены из первой картины I действия балета И.Ф. Стравинского «Петрушка» («Народные гулянья на масляной»)

³ См. об этом: Гончаренко С.С. Музыкальные формы в таблицах: наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений. Новосибирск, 1997. С. 20.



в качестве полирефренной формы [17, с. 122]⁴.

Переходя к вопросам о взаимодействии рефренной формы и циклической, следует обратиться к типологии музыкальных композиций второй половины XX века, предложенной В.Н.Холоповой [16, с. 46]. В крупных формах (циклических, контрастно-составных и развитых одночастных) «заметна тенденция выведения классических типов музыкальных форм на более высокие масштабные уровни» [там же, с. 54]. Среди таких структур, кроме трёхчастной репризной, концентрической, вариационной, автор называет формы рондо, рондо-вариационную. В качестве примера формы рондо на уровне цикла В.Н.Холопова приводит Пятый фортепианный концерт С.С.Прокофьева. Действительно, рондо из первого раздела I части (*Allegro con brio*) задаёт ритм в строение цикла, а главный рефрен распространяется и на коду финала (*Vivo – Più mosso*).

Рондо на высшем уровне – в масштабах циклической композиции – становится заметным явлением в оркестровой музыке второй половины XX столетия, что связано с возрождением принципа рефренности эпохи барокко. Подобные необарочные тенденции ярко обозначились в симфониях для камерного оркестра М.Вайнберга 1960-х годов и в *Concerti grossi* А.Шнитке (1972–1993). По соприкосновению и взаимодействию с жанром симфонии барочный жанр А.Шнитке явно продолжает то, что представлено в камерных симфониях М. Вайнберга (№ 7 и № 10). Однако, в отличие от последнего, линия *Concerti grossi* у А.Шнитке развивается на протяжении шестнадцати лет в чередовании с симфониями. Она отражает общую эволюцию его творчества: от полистилистики 1970-х годов – к монотипии конца 1980-х–1990-х.

Ни у одного композитора – современника А.Шнитке жанр *concerto grosso* не представлен столь основательно. *Concerto grosso* № 1 был сочинён через двадцать лет после Первого скрипичного концерта, в 1977 году и спустя пять лет после Первой симфонии. Объединение этого жанра с симфонией у А.Шнитке произошло через одиннадцать лет. Это

была Пятая симфония для большого состава, обозначенная также *Concerto grosso* № 4. А последующее окончательное разделение жанров пришлось на 1990-е годы (*Concerto grosso* № 6 для камерного оркестра и Симфония № 7 для большого тройного состава – 1993).

Даты создания	Симфонии	Concerti grossi
1972	№ 1	
1977		№ 1
1980	№ 2	
1981	№ 3	
1982		№ 2
1984	№ 4	
1985		№ 3
1988	№ 5 – № 4	
1991		№ 5
1992	№ 6	
1993	№ 7	№ 6
1994	№ 8	
1998	№ 9	

Таблица. Хронология симфоний и *Concerti grossi* А. Шнитке

Этот своеобразный, рассредоточенный во времени макроцикл из шести *Concerti grossi* делится на две «тройки». Во-первых, в отношении составов. В начальной «тройке» два камерных концерта – №№ 1 и 3, и один с расширенным оркестровым составом – № 2. В следующей «тройке» наоборот два концерта – №№ 4 и 5 – написаны для симфонического оркестра, и один – № 6 – для струнного. В то же время, макроцикл делится на две «тройки» по значению концертной формы в цикле: если в первых трёх концертах такая форма есть хотя бы в одной части, то, в *Concerto grosso* № 4 и особенно № 5 полного комплекса признаков концертной формы нет. Она возвращается только в Концерте № 6. Таким образом, барочные черты ярче проявляются в Концертах № 1–3, что подкрепляется и стилистикой «квази» барочного тематизма. Черты классических форм – и в строении цикла, и в строении его частей – явно выражены в концертах второй «тройки» (№№ 4–6).

⁴ Изучая рондо-сонату, В.Холопова обозначает побочную партию вторым, добавочным рефреном, а форму считает «видом полирефренного рондо» [17, с. 121].



I (Preludio. Andante)				
Экспозиция 1	Экспозиция 2	Экспозиция 3	Совместная реприза	
Н	Авт.	БАСН	БАСН+Н	Авт.+ БАСН
11	10+4 (ц. 1)	6+8+8 (ц. 3)	8 (ц. 6)	13 (ц. 7)

II (Toccata. Allegro)					
1 раздел				2 раздел	Кода
R	KJ	R	Н	БАСН+Н	R+БАСН+Н
13+17	12+9 (ц. 6)	8 (ц. 11)	8 (ц. 12)	10+31+12+8+7 (ц. 13)	16 (ц. 21)

III (Recitativo. Lento – Poco piu mosso)		
1 раздел	2 раздел	3 раздел
Авт.+БАСН	Авт.+БАСН	Авт.+БАСН+В
12+13+12+10+5	9+21 (ц. 5)	19+10 (ц. 9)

IV (Cadenza. Lento)				
1 раздел	2 раздел	3 раздел	Реприза 2 раздела	4 раздел
Авт.	БАСН	И	БАСН	В
6	10 (ц. 1)	1 (ц. 3)	6 (ц. 4)	5 (ц. 5)

V (Rondo. Agitato – Meno Mosso – Andante)							
1 раздел	2 раздел			3 раздел		Реприза	Кода
В	БАСН	Н+ БАСН	В+Н	Tng+В	В	R+В+Tng+ БАСН	Н
32 (ц. 1)	19 (ц. 6)	9 (ц. 9)	9 (ц. 11)	25+8+9 (ц. 13)	19 (ц. 18)	16 (ц. 24)	11 (ц. 26)

VI (Postludio. Andante–Allegro–Andante)	
1 раздел	2 раздел / Реприза 1 раздела
Авт.+БАСН	R/Авт.+БАСН
15 (ц. 1)	3+7 (3 т. до ц. 2)

Схема 1. Композиция *Concerto grosso* № 1



В своей статье «Необарочное концертное произведение в произведениях российских композиторов последней четверти XX века»⁵ мы отмечали, что «рефренно-ритурнельный принцип укрепляет структуру произведений А.Шнитке» [10, с. 46]. На примере *Concerti grossi* № 1, № 2 и № 6 в указанной работе демонстрируется возвращение «больших» и «малых» ритурнелей, которое распределяется по всем частям цикла.

Обобщая наблюдения о концертных формах композитора, были выявлены следующие особенности в их трактовке. Как и в эпоху барокко – это быстрые, обычно масштабные, драматургически важные части, построенные на сопоставлении оркестрового *tutti* и концертном солистов. Однако в концепции целого эта форма «практически утрачивает ведущие позиции, заглавную и итоговую роль. На первое место в цикле она поставлена только в *Concerto grosso* № 3» [10, с. 45]. На втором месте она оказывается в цикле Концерта № 1 и в контрастно-составной форме I части № 2. Только в финале Концерта № 6 возвращена её итоговая функция.

Строение циклов в концертах №№ 1 и 2 индивидуализировано. Общей их особенностью является использование нескольких циклических тем, повторяющихся в разных частях. Мы обозначаем их большими рефренами в отличие от малых рефренов – основных тем в концертных формах.

Обратимся к особенностям композиции в *Concerto grosso* № 1⁶. Шесть частей образуют два микроцикла соотношением темпов «М–Б–М, М–Б–М» (схема 1).

В 1/I⁷ концепцию и ведущий драматургический принцип задаёт «тема часов» (определение самого А.Шнитке, на схеме – Н). Исполняющаяся на подготовленном рояле, она звучит как пародия. На протяжении всего цикла скрытый сюжет

театрализованного инструментального действия с персонификацией музыкальных тем выстраивается в противопоставлении трёх стилизованных пластов⁸. Первый – «авторская музыка», область глубокой рефлексии и медитации; второй – цитаты, квазичитаты и аллюзии на музыку Высокого барокко (Корелли – Вивальди – Бах; кроме Н – монограмма **BACH**, основной рефрен 1/II – R). Третий, «сниженный» пласт – это бытовая, банальная музыка, темы песенки и танго, которые в процессе драматургического развития становятся воплощением агрессивного разрушительного начала – враждебного человеку. Таким образом, медитативная и барочная сферы выступают в качестве рефренов, а банальная сфера – в качестве интермедии. Благодаря большому количеству полноценных рефренов полирефренность в *Concerto grosso* № 1 проявляется не только в масштабах цикла, но и на уровне отдельных частей.

Быстрые части (1/II и 1/V) написаны в рефренной форме. Полирефренность в Токкате подкрепляется основной чертой творчества А.Шнитке – полистилистикой. Помимо экспозиции местного рефрена в духе скрипичного барочного музицирования (на схеме – R) здесь проводится тематизм I части (Н и **BACH**). Додекафонный раздел, резко контрастирующий с рефреном, нельзя назвать новым эпизодом, так как в разных голосах многократно звучат отголоски монограммы **BACH**. Как предвидение света во мраке ещё перед второй фазой звучит Н в *C-dur*. Однако додекафонная музыкальная система как носитель напряжённого начала ведёт к генеральной кульминации Токкаты, в которой происходит трагический срыв. Взволнованный речитатив предвосхищает темы всех рефренов: **BACH** у струнных *ripienti*, а также Н у контрабасов и R в увеличении у низких струнных. Неслучайно Е.Чигарёва называет драматургию Токкаты «крещендирующей» [15, с. 125].

В 1/V появляется новый, четвёртый рефрен – «тема бабочки»⁹ (на схеме – В). Это своего рода тема мечтаний, устремлённая в позитивную сферу.

⁵ Тембровая, ритмическая и интонационная сторона современного концертного произведения в зарубежной музыке последней трети XX века изучается А.А. Сушляковой [14, с. 61].

⁶ Строки в таблицах после номера части обозначают: вторая строка – разделы формы, третья – концертное (обозначение литерой), четвёртая – количество тактов (цифра в партитуре).

⁷ Арабская цифра обозначает номер концерта, римская – номер части.

⁸ Концерту предшествовала Первая симфония – одно из самых авангардных произведений А.Шнитке, в котором сочетаются принципы инструментального театра и полистилистики.

⁹ Эта тема звучит в одноимённом мультфильме режиссёра А. Хржановского на музыку А.Шнитке (1972 г.).



I					
Вступление (Andantino)	Основной раздел (Allegro), 1 фаза				
L	R	D	R	D+BACH	R
18	24 (ц. 2)	28 (ц. 4)	9 (ц. 5)	27 (ц. 6)	9+16 (ц. 9)

Основной раздел (Allegro), 2 фаза				
R	D+P	R	D+P	R
16 (ц. 11)	31 (ц. 13)	13 (ц. 18)	9+19 (ц. 19)	19 (ц. 21)

II (Pesante)					
1 раздел			2 раздел	3 раздел	
P	P1 – P8	P9	L	P10 – P11	P12
8	8+8+8+8+10+8+8+12 (ц. 1)	6 (ц. 9)	11 (ц. 11)	11+15 (ц. 12)	12 (ц. 13)

III (Allegro)						
1 раздел			2 раздел	Реприза 1	Реприза 2	Совместная реприза
R	R (I) – R (VIII) (с каждой вариацией – добавление одной из II скрипок ripieni)	R (IX)	P	R	P	R+P
9	6+6+6+6+6+6+6+12 (ц. 1)	12 (ц. 9)	15+16 (ц. 10)	13+13+8 (ц. 14)	15+8+7 (ц. 19)	24+18+14+17+12 (ц. 23)

IV (Andantino)						
1 раздел			2 раздел			
L	BACH	P	L	L+BACH	L	P
16+14	18 (ц. 4)	10 (ц. 6)	10 (ц. 7)	13 (ц. 8)	27+8 (ц. 9)	25 (ц. 13)

Схема 2. Композиция Concerto grosso № 2



Кроме неё формообразующую функцию в Рондо выполняют тема часов и монограмма **BACH**. Чередуясь, темы из предыдущих частей образуют полирефренную форму¹⁰. Первая фаза Рондо целиком отводится теме бабочки, берущей на себя функцию «путешествия» по стилям. Прозрачное фактурное оформление **B** приближает модель концертной формы **1/V** к генделевской, которая начинается с выступления инструментов *concertino*. Со второй фазы (ц. 6) монограмма **BACH** в исполнении чембало вновь погружает слушателя в эпоху барокко. В то же время политональное вступление **H** с разницей в долю такта, затем её совместное проведение сначала с **BACH**, после с **B** переключает на новый стиль – танго. Значение темы танго (ц. 13, на схеме – **Tng**) усиливается развитием мелодии в *ripieni*, а также резким тональным сопоставлением в экспозиционном и репризном разделах (*es-moll* – *fis-moll*). Передача мелодии танго от чембало к струнным означает трагический исход событий в Концерте. Тема бабочки словно навигатор из одного пункта назначения в другой вновь отсылает в действительность. Четвёртая фаза – кульминация всего цикла. Тема токкаты (**R**), **BACH**, **B**, **Tng** в каждом голосе вступают каждый раз полутонном ниже в фактуре политональной микрополифонии (все минорные тональности, кроме *g-moll* и *fis-moll*). Тема бабочки, которая должна была провозгласить «освобождение, порыв, свет» [15, с. 128], вдруг растворяется, и в партии рояля звучит **H**, канонически поддержанная всей оркестровой массой в диапазоне малой децимы. Таким образом, тема часов (символ времени) превращается в набатный звон – в тему всеразрушения.

Цикл **Concerto grosso № 2** в большей степени соответствует модели Концерта Г.Ф. Генделя. Если сравнить произведение А. Шнитке, например, с генделевским Концертом ор. 6 № 11, можно выявить следующее сходство: наличие контрастно-составной формы «М–Б», медленная часть в качестве «открывающей». Отличие – в соотношении и последовательности частей: Концерт А. Шнитке начинается, а не продолжается контрастно-составной формой, **2/III** и **2/IV** меняются местами

(**III** – «Б», **IV** – «М»)¹¹ (схема 2).

Что касается драматургии и общей архитектоники сочинения, то из схемы становится очевидным следующее. Ввиду медленного заглавного раздела **2/I** полирефренность вписывается в медитативную драматургию. Если в начале цикла основным рефреном (на схеме – **R**) является тема в духе баховского концерта, то ведущая тема **2/II (P)** – центральный раздел между двумя *Allegro*, а затем и заглавная лейттема (**L**) вытесняют все рефрены и завершают концерт. Конец **2/III** – важный драматургический центр: обе жанровые сферы барокко – концерт и пассакалия – одинаково важны. Но тема рефрена постепенно «затухает», а медитативные тема пассакалии и лейттема становятся ведущими.

Таким образом, *Concerto grosso* № 2 имеет общие черты с симфоническими циклами И.Брамса (Симфония № 4 *e-moll*) и П.И. Чайковского (Симфония № 6 *h-moll*). Он «продолжает» медленное завершение Концерта для двух оркестров С.Губайдулиной (1976), в состав которого также включены инструменты симфоджаза: электрогитара, бас-гитара и ударные.

Типичная концертная форма **2/I (Allegro)** включает две фазы развития. Основной её раздел имеет прообразом баховскую модель. Тема рефрена – аллюзия на I часть Бранденбургского концерта № 5. Она исполняется струнными, интонационно опирается на общие формы движения – гармоническую фигурацию по звукам мажорного трезвучия. Даже тональность *D-dur* является общей для обоих Концертов. «Собственное прочтение» темы баховского сочинения заключается в том, что, во-первых, тема излагается в канонической имитации в нескольких голосах, во-вторых, она обогащается звучанием неведомых И.С. Баху инструментов (малых барабанов, электрической гитары). Прибавлением голосов в *divisi* тематизм «размывается» в красочном звучании далёких диэзных и бемольных разноладовых тональностей.

Каждое из дальнейших проведений рефрена

¹⁰ Однако эта форма становится полирефренной по тематическому признаку, а не по признаку чередования *tutti* и *concertini*.

¹¹ Обозначения разделов в *Concerto grosso* № 2 следующие. **L** – лейттема концерта, **R** – основной рефрен (тема рефрена представляет собой цитату темы I части Бранденбургского концерта № 5 И.С. Баха), **D** – интермедия на додекафонной теме в различном изложении, **P** – тема пассакалии, которая станет основной во II части.



I (Andante – Allegro)		II (Adagio)			III (Allegro vivace – Andante – Allegro vivace, концертная форма)				
Рефрен на уровне цикла – Тема-эпиграф	Осн. раздел	Вариант Темы-эпиграфа	Центр. раздел	Вариант Темы-эпиграфа	1 фаза	2 фаза	3 фаза		
								Тема-эпиграф	
solo фортепиано		solo фортепиано solo скрипки		solo фортепиано solo скрипки				solo фортепиано	solo скрипки
7	127 (ц. 1)	13	30 (ц. 3)	11 (ц. 10)	62	88 (ц. 12)	12 (ц. 24)	8 (ц. 25)	9 (ц. 26)

Схема 3. Композиция Concerto grosso № 6. Тема-эпиграф – циклический рефрен

по-своему уникально, что разительно отличает их от оригинала. 1) Основная тема исполняется только солирующими инструментами без участия *tutti* и струнных *ripieni*: кроме скрипки, виолончели и чембало в ц. 5 – фэгот и труба, в ц. 11 – маримба, челеста, вибратон, затем колокола. 2) Рефрен в *E-dur* образует границу двух обозначенных нами фаз. Кульминация в ц. 18 приходится как раз на «точку золотого сечения». Сверхмногоголосие – 47 голосов в микрополифонии проводят тему рефрена в *c-moll* (III степень родства по отношению к *D-dur*). Только в последнем проведении рефрена (ц. 21) возвращается основная тональность, но самый далёкий *f-moll* (IV степень родства, разница в шесть знаков) завершает I часть типичной для А. Шнитке драматургией «срыва».

Широкий круг тональностей превосходит первую интермедию, контрастную не только по составу исполнителей, но и по стилю, а также музыкальному языку. Чембало ведёт свою гармоническую линию: в разных регистрах сопоставляются трезвучия бемольных минорных (*c-moll, f-moll, b-moll*) и диэзных мажорных тональностей (*A-dur, D-dur, G-dur*). Совокупность этих трезвучий даёт ряд из двенадцати звуков: именно за счёт додекафонии создаётся резкий контраст тематизма рефрена и интермеди, барокко и современности. Вместе со вторым проведением интермеди в партии ударных инструментов появляется монограмма **BACH**, которую композитор

в предыдущем *Concerto grosso* (№ 1) трактовал в качестве одного из рефренов. В двух последующих проведениях, напротив, предвосхищается и звучит в контрапункте новая тема – пассакалии II части.

В III части композитор сочетает две формы барокко. Происходит постепенная модуляция из одной формы в другую. Так, первый раздел построен как остинатные вариации на теме рефрена I части. Впоследствии остинатная форма раздела преобразуется в концертную форму всей III части за счёт чередования тематизма рефрена и пассакалии. Чёткое соотношение *tutti* и *sol*, выход на первый план струнной группы инструментов, тематизм Бранденбургского концерта № 5 создают аллюзию на барочный жанр. Если вначале преобладают масштабы *sol*, то в совместной репризе происходит перелом в пользу *tutti*.

Полирефренность в цикле задаётся лейттемой, которая звучит во вступительном разделе 2/I – *Andantino*. В дальнейшем она возникнет в кульминации 2/II и станет основной в 2/IV. Интонация нисходящего хода от III ступени к I с захватом V ступени снизу, а также тональная устойчивость (*B-dur*) и широтный размер 9/8 создают ощущение умиротворённости и предвосхищают медитативный исход сочинения. Эта лейттема «проходит через весь концерт как мысль об объективных устойчивых ценностях жизни» [15, с. 231].

В следующих трёх концертах – №№ 3–5 чисто



концертной формы нет – она синтезируется с сонатной. Но во всех трёх сочинениях эта смешанная структура открывает цикл.

В заглавной части **Concerto grosso № 3** соотношение *tutti* и *concertino* охватывает лишь первый раздел двухчастной формы, а затем набатный удар колокола и додекафонная техника разрушают концертную форму. Остальные части отсылают к другой барочной форме – вариациям на *basso-ostinato*. Что касается признаков полирефренности, то II, III и V части связывает оstinатная аккордовая тема (скрипки-*concertini*, чембало и челеста соответственно), III и IV части – тема **BACH** (чембало и *tutti* соответственно).

4/I открывается сплетением концертной и сонатной форм. За каждым рефреном закреплён раздел сонатной формы (г.п. – аллюзия на баховскую тему, св.п. – неоклассицизм Стравинского, п.п. – монограмма **BACH**). Если первые две темы являются «малыми» рефренами, то монограмму мы вправе считать «большим» рефреном. Особенность Концерта № 4 – в том, что признаки *Concerto grosso* постепенно утрачиваются, поглощаясь симфоническим развитием (отсюда его второе название: Симфония № 5).

Несмотря на то, что в **Concerto grosso № 5** концертной формы и вовсе нет (только виртуозное концертное скрипаче), полирефренность на уровне цикла очевидна и задаётся заглавной частью. От Концерта к Концерту значение монограммы **BACH** растёт: если в предыдущих циклах она выполняла роль второстепенного рефрена, то в этом сочинении она выходит на первый план, скрепляя все части. Кроме того, на границе частей словно колокол звучит второй рефрен – кластер фортепиано в широком диапазоне.

Concerto grosso № 6 – своеобразное «послесловие» макроцикла¹². На наш взгляд, цикл содержит отзвуки барочного концертного архетипа: трёхчастность, камерный состав, сопоставление *tutti-*

concertini (схема 3). В то же время в его стилистическом гибриде соединяются черты не только барочного *concerto grosso*, но и классицистских и романтических концертов¹³.

Подводя итоги исследования, можно утверждать, что принцип полирефренности на уровне цикла *Concerto grosso* является важнейшим у А. Шнитке. Он проявляется во всех шести сочинениях, но по-разному. Тема основного рефрена из концертной формы одной части цикла становится переходящим рефреном, появляясь в другой или даже нескольких частях. Большинство ярких по музыкальному языку и контрастных по стилю тем-интермедий заглавных частей постепенно «завоевывает» пространство в остальных, играя равноправную роль рефрена с ведущим тематизмом. Так, рефрены и интермедии, исполняемые инструментами *concertino*, в репризных и кодовых разделах концертной формы или всего цикла разрастаются до масштабов *tutti*, приводя ко всеразрушению и впоследствии – к длительному послесловию-размышлению.

Важно подчеркнуть, что оканчиваются все *Concerti grossi* в медленном темпе. Зачастую тема рефрена исполняется солистом. Ни тот, ни другой приём не использовались в концертах XVIII века. Кроме того, в *Concerto grosso* № 1, № 2 и № 6 начальный медленный рефрен обрамляет всю масштабную композицию. Интересно то, что многоуровневое, разностилевое преломление рефренов распространяется не только на цикл одного *Concerto grosso*, но и на **уровень макроцикла** (например, монограмма **BACH**). Таким образом, концепция *Concerti grossi* А. Шнитке основана на взаимодействии нескольких формообразующих принципов: циклического контраста, полирефренности, вариационности. Неobarочное концертное приращивание приобретает философский аспект, подчиняясь логике современной медитативно-конфликтной симфонической драматургии.

¹² В 2004 году на фестивале к 70-летию Альфреда Шнитке известный скрипач Г. Кремер исполнил цикл из пяти *Concerto grosso*: «И поскольку я инициатор этого цикла, я как-то вижу, что он и кончается именно Пятым концертом, невидимым роялем, доносящимся из-за сцены, – это как бы другой мир, в который Альфред ушёл» [18, с. 203. Цитируется по: Андрушкевич А. Фестиваль Альфреда Шнитке. С. 55].

¹³ Анализ этого сочинения представлен в статье «Неobarочное концертное приращивание в произведениях российских композиторов последней четверти XX века» [10, с. 40–41].



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бакуто С.В. От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 50–69.
- 2/ Бедуш Е.А. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 239 с.
- 3/ Гатовская Е.Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырёхголосных концертах Василия Титова // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 31. С. 83–101.
- 4/ Гейлиг М.Ф. Форма в русской классической опере. М.: Музыка, 1968. 118 с.
- 5/ Катунян М.И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 70–100.
- 6/ Комарницкая О.В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 46 с.
- 7/ Крупина Л.Л. Ритуальный принцип в эпоху барокко: внеконцертные жанровые преломления // II Волховитиновские чтения. Стиль и жанр в искусстве и традиционной культуре. Современные аспекты исследования. Материалы Второй научно-практ. конф. (10–12 ноября 2008 г.). Воронеж, 2016. С. 120–124.
- 8/ Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
- 9/ Лескова Т.В. Черты барокко в симфонических произведениях дальневосточного композитора Александра Новикова // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 4. С. 25–34.
- 10/ Останина М.Н., Гончаренко С.С. Неobarочное концертное музицирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 35–48.
- 11/ Паисов Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский: Статьи.

Воспоминания / ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М., 1985. С. 94–128.

- 12/ Скобликова Н.С. Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.
- 13/ Сорокина Т.С. Рефренные формы в творчестве Шопена. Лекция по курсу анализа муз. произведений для ист.-теор.-композиц. фак. муз. ВУЗов. Новосибирск, 1988. 30 с.
- 14/ Сушлякова А.А. Tango nuevo А.Пьяццоллы: Принципы современного концертного музицирования в сочинениях 1970–1980-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 58–69.
- 15/ Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
- 16/ Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 46–68.
- 17/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Издательство "Лань", 2001. 496 с.
- 18/ Чигарёва Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор, 2012. 368 с.

REFERENCES

- 1/ Bakuto, S.V. (2024), "From the baroque to the XX Century: intertextual receptions in the "Dedications" by Bela Kovach", ARTE, No. 2, pp. 50–69. (In Russ.)
- 2/ Bedush, E.A. (2007), Pesennye zhanry ital'yanskogo Vozrozhdeniya: vilanella, kanconetta, baletto [Song genres of the Italian Renaissance: villanella, canzonetta, balletto], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 239 p. (In Russ.)
- 3/ Gatovskaya, E.E. (2018), "Some features of refrain forms in four-voice concertos by Vasily Titov", Journal of the Orthodox St.Tikhon's Humanitarian University, Issue 31, pp. 83–101. (In Russ.)
- 4/ Geilig, M.F. (1968), Forma v russkoj klassicheskoj opere [Form in Russian classical opera], Muzy`ka, Moscow, 118 p. (In Russ.)



- 5/** Katunyan, M.I. (1994), "Refrain form of the 17th century. Towards the formation of musical forms of the Baroque era", Problems of musical form in theoretical courses of the University / Proceedings of the Gnessin State Musical and Pedagogical Institute, Issue 132, Moscow, pp. 70–100. (In Russ.)
- 6/** Komarnitskaya, O.V. (2012), Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozicii [Russian opera of the 19th – early 21st centuries. Problems of genre, dramaturgy, composition], Abstract of D.Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (In Russ.)
- 7/** Krupina, L.L. (2016), "Ritournello principle in the Baroque era: non-concert genre refractions", II Volkhovitinov readings. Style and genre in art and traditional culture. Modern aspects of research. Proceedings of the Second scientific and practical conference (November 10–12, 2008), Voronezh, pp. 120–124. (In Russ.)
- 8/** Kyuregyan, T.S., Stolyarova, YU.V. (2007), Pesni srednevekovoj Evropy [Songs of medieval Europe], Kompozitor, Moscow, 208 p. (In Russ.)
- 9/** Leskova, T.V. (2023), "Features of baroque in the symphonic works of the far eastern composer Alexander Novikov", ARTE, No. 4, pp. 25–34. (In Russ.)
- 10/** Ostanina, M.N., Goncharenko, S.S. (2024), "Neo-Baroque concertation in the works of Russian composers of the last quarter of the 20th century", Problems of musical science / Music Scholarship No. 2, pp. 35–48. (In Russ.)
- 11/** Paisov, YU.I. (1985), "Russian folklore in the vocal and choral works of Stravinsky", I. F. Stravinsky: Articles. Memories / ed. and compiled by G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinina, Moscow, pp. 94–128. (In Russ.)
- 12/** Skoblikova, N.S. (1990), Modifikaciya tipizirovannyh form instrumental'noj muzyki v usloviyah scenicheskogo dejstviya [Modification of typical forms of instrumental music in the conditions of stage action], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 21 p. (In Russ.)
- 13/** Sorokina, T.S. (1988), Refrennye formy v tvorchestve Shopena. Lekciya po kursu analiza muz. proizvedenij dlya ist.-teor.-kompoz. fak. muz. VUZov [Refrain forms in the

works of Chopin. Lecture on the course of analysis of musical works for the historical-theoretical-compositional faculty of Music universities], Novosibirsk, 30 p. (In Russ.)

- 14/** Sushlyakova, A.A. (2023), "Tango nuevo by A. Piazzolla: Principles of contemporary concert performance in the compositions of the 1970s – 1980s", Journal of Musical Science, Vol. 11, No. 1, pp. 58–69.

15/ Holopova, V.N., Chigaryova, E.I. (1990), Al'fred Shnitke: Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: Sketch of his life and work], Sovetskij kompozitor, Moscow, 350 p. (In Russ.)

- 16/** Holopova, V.N. (1994), "Typology of musical forms of the second half of the 20th century (50–80s)", Problems of musical form in theoretical courses of the University / Proceedings of the Gnessin State Musical and Pedagogical Institute, Issue 132, Moscow, pp. 46–68. (In Russ.)

17/ Holopova, V.N. (2001), Formy muzykal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie [Forms of musical works: Textbook], Lan', St. Petersburg, 496 p. (In Russ.)

- 18/** Chigaryova, E.I. (2012), Hudozhestvennyj mir Al'freda Shnitke [The Artistic World of Alfred Schnittke], Kompozitor, St. Petersburg, 368 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Останина Мария Николаевна, аспирант, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко); преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Мурова
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Author information

Maria N. Ostanina, postgraduate, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – D.Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines, Novosibirsk Music College named after A.F. Murov
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru



УДК 782.8

«ПРОВИНЦИАЛКА» А. ЧАЙКОВСКОГО ПО ОДНОИМЁННОЙ КОМЕДИИ И. ТУРГЕНЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

Д.М. ЕРМАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Современный легкожанровый музыкальный театр даёт немало примеров адаптации в либретто сочинений литературной классики. Их использование зачастую становится фактором, определяющим высокий текстово-драматургический уровень музыкально-сценических произведений, и позволяет сформировать качественную образно-смысловую и сюжетно-фабульную основу. «Провинциалка» А. Чайковского, созданная композитором на основе одноимённой комедии И. Тургенева, представляет собой пример «прочтения» произведения из золотого фонда русской литературы в условиях мюзикла, являющегося на сегодняшний день наиболее актуальным, демократичным и доступным видом театрально-зрелищного искусства. Несмотря на авторское обозначение жанра, этот спектакль в значительной степени испытал влияние других форм легкожанрового музыкального театра и, прежде всего, оперетты, давно и прочно укоренённой в отечественной традиции. Два названных жанра – мюзикл и оперетта, как демонстрируется в статье, определяют оригинальный облик «Провинциалки», в которой на композиционно-драматургическом и музыкально-стилистическом уровне синтезируются их признаки. В процессе рассмотрения этого аспекта автор выходит на осмысление более широкой проблемы о существенной общности двух жанровых моделей, не всегда позволяющей провести чётко выраженную границу между ними.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: А. Чайковский, «Провинциалка», И. Тургенев, оперетта, мюзикл, жанр, современный музыкальный театр.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БЛАГОДАРНОСТИ: автор выражает благодарность Председателю Совета Союза композиторов России, профессору Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Народному артисту РФ Александру Владимировичу Чайковскому, заведующему кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского, профессору, доктору искусствоведения Людмиле Владимировне Гавриловой, а также Липецкой государственной филармонии за помощь в исследовании и предоставленный нотный материал.

“A PROVINCIAL LADY” A. TCHAIKOVSKY BASED ON THE COMEDY OF THE SAME NAME BY I. TURGENEV: TO THE PROBLEM OF GENRE DEFINITION

D.M. ERMAKOVA

Rostov State Rachmaninov Conservatoire, 344002, Rostov-on-Don, Russia

ABSTRACT. The contemporary light-genre musical theatre offers numerous examples of adaptations in librettos based on classical literary works, which often become a defining factor for the high textual and dramaturgical level of musical-stage pieces. This approach allows for the formation of a quality figurative and semantic foundation as well as a solid narrative structure. A. Tchaikovsky's “A Provincial Lady” based on the eponymous comedy by I. Turgenev, serves as an example of interpreting a work from the golden treasury of Russian literature within the context of musical, which today is the most relevant, democratic, and accessible form of theatrical art. Despite the author's designation of the genre, this production has significantly been influenced by other forms of light-genre musical theatre, primarily operetta, which has long been firmly rooted in the national tradition. As demonstrated in the article, the two genres – musical and operetta – define the unique character of “A Provincial Lady,” where their characteristics are synthesized at both the compositional-dramaturgical and musical-stylistic levels. In exploring this aspect, the author addresses a broader issue regarding the substantial commonality between these two genre models, which often makes it difficult to draw a clearline between them.

KEYWORD: A. Tchaikovsky, “A Provincial Lady”, I. Turgenev, operetta, musical, genre, modern musical theatre.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.

GRATITUDE: The author expresses gratitude to the Chairman of the Council of the Union of Composers of Russia, Full Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire, People's Artist of the Russian Federation Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, Head of the Department of Music History Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Full Professor and Doctor of Arts Criticism Lydmila Vladimirovna Gavrilova, as well as the Lipetsk State Philharmonic for their assistance in the research and for providing the musical materials.



Музыкально-театральное искусство второй половины XX – начала XXI века демонстрирует непрекращающийся поиск путей обновления оперного жанра, характеризующийся «размыванием» его границ, взаимодействием с иными сферами, угасанием и ослабеванием старых традиций, и возникновением новых. Складывающийся процесс жанровой динамики, где одни формы вытесняют другие, вторые – адаптируются в современных условиях и претерпевают трансформацию, третьи – взаимодействуют и синтезируются, обнаруживает явную устремлённость к размыканию границ академической и массовой традиций.

Получившие популярность в результате воздействия этой тенденции мюзикл и рок-опера оказались выразителями потребности в демократизации академического музыкального театра – той же потребности, которая во второй половине XIX – начале XX столетия уже приводила к формированию новых направлений, обеспечивающих связь с широкой слушательской аудиторией (оперетты, водевиля, ревю и т.п.). Симптоматично, что в отечественном театре второй половины XX века названные формы, представляющие разные этапы в историко-эволюционном плане, вступают в активное диалогическое взаимодействие, порождая явление, которое многими исследователями именуется «русским мюзиклом». Его специфика определяется сложным процессом адаптации на национальной почве коренной разновидности мюзикла бродвейского типа, в чьей зоне притяжения оказались жанры оперетты, водевиля, а также музыкальной комедии, в том числе и в её кинематографическом варианте, давно и прочно укоренённые в отечественной культуре и переосмысливающиеся теперь в контексте новой музыкально-театральной жанровой среды.

Характерным подтверждением этой тенденции можно считать мюзикл А.Чайковского¹ «Провин-

циалка», написанный по одноимённой комедии И.Тургенева². Его специфика, являющаяся предметом рассмотрения в данной статье, определяется взаимодействием двух жанровых разновидностей – оперетты и мюзикла. Каждая из них, с одной стороны, обладает собственным неповторимым «портретом», с другой – в обеих отчётливо прослеживается та общность, которая не всегда позволяет провести выраженную границу между ними и однозначно причислить то или иное сочинение к конкретной модели.

Зачастую и сами композиторы, присваивая своим произведениям жанровую дефиницию, вносят дополнительную интригу в этот процесс. Так произошло и с «Провинциалкой», которая первоначально была обозначена автором как оперетта (её премьера состоялась в 1998 году в Санкт-Петербургском театре музыкальной комедии), а впоследствии, в расширенной и аранжированной для оркестра народных инструментов³ версии, уже была представлена как мюзикл (Липецкая филармония, 2022). Сам автор в одном из интервью, рассуждая о причинах востребованности мюзикла, не только не проводит жёстких границ между опереттой и мюзиклом, но и между разными видами легкожанрового театра и оперой: «Наряду с усложнением всегда был

(2007), детский мюзикл «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (2014), мюзиклы «Зимняя сказка» (2000), «Греховодник» (2000) и «Свидание в Москве» (2021), музыкально-драматические иллюстрации «Тамбовская казначейша» (2023), водевиль «Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка» (2024) и другие. Некоторые из них уже привлекали внимание отечественных музыковедов, анализирующих историю создания, особенности либретто, композиционно-драматургическое решение произведений [8; 13].

² Произведения русского писателя неоднократно становились литературной основой музыкально-театральных опусов – балетов, опер и музыкальных драм. Однако проблема интерпретации тургеневских первоисточников в либретто этих сочинений крайне редко оказывалась в поле зрения музыковедов. Один из немногочисленных примеров такого рода – статья об опере «Клара Милич» А. Кастальского [4].

³ Аранжировка для оркестра народных инструментов сделана В.Пеуновым.

¹ Композитор неоднократно обращался к легкожанровым музыкально-театральным формам. Среди сочинений, созданных в этой области, можно назвать оперетту «Три мушкетёра»



и другой вектор – желание простоты, доступности в музыкальном театре, народности, песенности. Поэтому в противовес опере-серия появляется опера-буффа, в противовес гранд-опера – опера-комик, потом рождается оперетта, а ещё позже уже и мюзикл, первоначально как музыкальное явление англосаксонского, даже американского искусства. Во второй половине XIX–XX веке комических опер создаётся уже гораздо меньше, потому что во многом эту функцию забрали на себя оперетта, а потом мюзикл. По сути, мюзикл – это та же оперетта, но на джазовой, афроамериканской основе. Я воспринимаю мюзикл как современную комическую оперу, как оперу-буффа наших дней» [11]. Однако насколько вторая версия спектакля всё же соответствует определению мюзикла? Не двигало ли автором и постановщиками при смене «амплуа» желание привлечь дополнительное внимание публики, учитывая нынешнюю востребованность жанра? Или мы имеем дело с проявлением той самой национальной специфики в решении жанровой модели?

Прежде, чем ответить на эти вопросы, необходимо всё-таки определить ту тонкую, но существенную грань, которая позволяет двум театральным разновидностям функционировать в музыкальной культуре самостоятельно⁴. Очевидно, что в самом общем плане близость их определяется, во-первых, сценическим синтезом драматического, хореографического, вокально-инструментального начал при значительном удельном весе в драматургии последнего; во-вторых, структурно-композиционным решением, основанным на чередовании вокальных номеров, передающих эмоционально-образное состояние героев, разговорных диалогов, способствующих движению сюжета, а также танцев; в-третьих, «обменными процессами» с бытовой традицией и эклектизмом в отношении музыкальной стилистики.

Принципиально различное в двух жанрах обнаруживается, скорее, на уровне сюжета, его соотношения со всеми компонентами сценического синтеза – их более тесной взаимообусловленности,

в «градусе» зрелищности, а также на уровне музыкального решения, которое в мюзикле, по сравнению с опереттой, тяготеющей к академической традиции, в основе своей более полистилистично, впитывает приёмы абсолютно разных художественных систем, отдавая при этом приоритет актуальным массово-бытовым музыкальным явлениям. Однако, самая существенная разница определяется характером литературно-драматургической основы и тесно связанной с ней концепции произведения в целом, которая в мюзикле, по сравнению с опереттой, остросодержательна, не ограничивается доминирующей ролью комического, а выходит в область драматическую и подчас трагедийную. В независимости от того писали ли авторы либретто оперетт собственные тексты или адаптировали ранее созданные первоисточники, в том числе мифы, сказки, романы, они всегда обнажают правду жизни и обязательно дают зрителю повод для смеха. Если оперетта концентрируется на передаче ярких узнаваемых образов, утвердившихся в наборе амплуа персонажей комического театра, и демонстрирует перипетии подчас сложной, но обыденной жизни, то мюзикл, зачастую вступая в союз с высокой литературой, способен к воплощению серьёзных мировоззренческих проблем «несложными для восприятия художественными средствами» [12, с. 368].

В какой степени этой особенности соответствует произведение А.Чайковского? *Первоисточник*, на который опирается автор либретто В.Константинов⁵ при его разработке, – «Провинциалка» И.Тургенева (1850) – изящная, остроумная пьеса, представляющая собой образец комедии положений, отличающаяся «ослепительностью закрученной интриги, которая понятна театру всех времён» [2, с. 273]. Жанровая стилистика сочинения с блестящим захватывающим сюжетом, сочетающим в себе открытую театральность и жизненную правду, с одной стороны, соответствует характерной для мюзикла ориентированности на высокую литературную классику, с другой – в силу комедийной основы

⁴ В процессе обнаружения общего и различного в названных двух жанрах значительную роль сыграли работы А.Владимирской [3], Г.Киселёва [7], Л.Жуковой [5], М.Янковского [14] – об оперетте, Е.Андрущенко [1], Е.Кретовой [9], Т.Кудиновой [10], Э.Кампуса [6] – о мюзикле.

⁵ Владимир Константинович Константинов (Певзнер) (1930–1996) – драматург, либреттист, эстрадный поэт-куплетист, сатирик, фельетонист, киносценарист. В соавторстве с Б. Рацером сотрудничал с такими композиторами, как В. Соловьёв-Седой, А. Петров, Г. Канчели, Г. Гладков и др. Либретто к «Провинциалке» стало последней работой автора.



первоисточника, отвечает «сюжетным потребностям» оперетты. Однако, качество первоисточника, подвергающегося практически без изменений перекодировке в условиях музыкально-театрального спектакля, его изначальная приспособленность к условиям драматического театра, позволяют композитору избежать свойственной оперетте шаблонности драматургических и сценографических решений. Многомерность же смыслового наполнения, которое «содержит в себе потенциал большой социально-психологической драмы, ибо перспектива Дарьи Ивановны (главной героини. – Д. Е.) – превращение из провинциалки в “хищного зверя”» [2, с. 93], обеспечивает выход к осмыслению сложных тем: социум как источник дискомфорта человеческого бытия, наличие или отсутствие нравственных принципов в достижении цели и т.п.

Внешняя организация пьесы И.Тургенева строится на типичной анекдотической ситуации. Движение фабулы определяется центральным сюжетным мотивом – стремлением жены уездного чиновника Дарьи Ивановны Ступендьевой выбраться из глуши, добыв своему мужу выгодное положение в столице. На пути к достижению своей цели она проявляет недюжинные смекалку, расчётливость, решительность, изощрённость ума, актёрские таланты, направленные на обольщение графа Любина, давнего знакомого, во власти которого обеспечить супругу заветное место в Петербурге. Оба мужских персонажа – и Любин, глупо поддающийся обольщениям Дарьи Ивановны, и её «муж-слуга» Ступендьев, готовый прислушаться к каждому слову супруги, – не могут составить героине конкуренцию в интеллектуально-психологическом плане и вынуждены играть роли в режиссируемом ею спектакле – квази-романтической драме любви и ревности. Добраивают галерею портретов прозорливый юнец Миша, который в своём желании устроиться в этой жизни является пародийным двойником Дарьи Ивановны, а также кухарка Васильевна, в свою очередь, обводящая господ вокруг пальца. Все эти персонажи становятся участниками своеобразной «комедии в комедии», поскольку «разыгрывают» свой собственный спектакль, где выступают и как актёры, и как зрители представляемого фарса.

На первый взгляд, вся эта сюжетная канва с маской курьёзных сцен, внезапных появлений и разо-

блачений в сочетании с яркими образами комических амплуа героев органична оперетте, и к тому же, как нельзя лучше соответствует ей эпохально-стилистически, ведь комедия И.Тургенева с её персонажами и данный музыкально-театральный жанр – современники. Максимально сохраняя текст первоисточника в прозаических диалогах и создавая исторически достоверные в лексическом плане новые стихотворные тексты для вокальных номеров, В.Константинов словно и не стремится к осовремениванию. Театральное пространство наполняется атмосферой быта и культуры дворянской среды XVIII–XIX веков, когда модно было говорить на французский манер, музицировать, гулять и любоваться садом. Одним из ярких показателей этого является стилистика речи героев, наполненная французскими словами “mon ami” («друг мой»), “charmant” («прелестно»), а также использованием словоерсов («сюда-с», «сказал-с»). Показательно, что именно во вновь сочинённых вокально-поэтических вставках с помощью акцентирования ключевых слов-символов гиперболизируется мечта героини о переезде в столицу, превращаясь фактически в навязчивую идею: «В Петербург – где давно мои мысли и сердце» – поёт Дарья Ивановна в арии I действия, «И в печали на миг бывшее возвратив, передо мной взлетают дали Санкт-Петербургских перспектив» – звучит в её арии II действия, «Как были праздничны огни над Петербургскою Невою» – в арии Любина I действия, «В Петербурге на балах я пажом вам буду верным» – провозглашает Миша в дуэте с героиней I действия, «Душа моя поёт, Санкт-Петербург Вас ждёт» – заявляет граф Любин в финале, фразой главной героини «В Петербург!» заканчивается спектакль. Таким образом, Константинов, переключая внимание с одной формы повествования (рифмованной «поэтической» и одновременно музыкальной) на другую (прозаическую), обозначает один из ключевых смысловых моментов схождения спектакля, либретто и тургеневской пьесы. Тем самым усиливается сопряжённость драматической и вокально-инструментальной линий, что в большей степени характерно для мюзикла, чем для оперетты.

Кроме того, работая над литературной основой, либреттист расширяет образно-семантическое поле тургеневского первоисточника за счёт включения



нового вербального материала, активизируя поли-текстовые взаимодействия «мюзикального» плана. Так, в либретто вводятся приношения-оммажи самому И.Тургеневу: во-первых, с его стихотворения в прозе «Как хороши, как свежи были розы», декламируемого под звуки инструментального варианта лейтмотива «Графского вальса», начинается спектакль (мизансцена – Дарья Ивановна читает старое письмо графа); во-вторых, вспоминая о прошлом, граф Любин и Ступендьева в припеве дуэта-реминисценции напевают романс Э. Абазы на слова И.Тургенева «Утро туманное». И нотекстовые включения содержатся и в ситуационных вставных музыкальных номерах (в авторском романсе Любина на итальянский манер используется текст неаполитанской песни “Non ti scordar”), а также служат средством характеристики героев (национальность лакея-немца графа Любина акцентируется с помощью песни «В путь» Ф. Шуберта на родном языке, которую он исполняет). Всё отмеченное позволяет утверждать, что при «переводе» тургеневского источника на язык мюзикла не происходит трансформации первоначальной концепции или даже существенного её упрощения (на уровне композиции, драматургии, системы персонажей и пр.), скорее наоборот, заложенные смыслы обогащаются новыми гранями, благодаря инотекстовым включениям и созданию вербальных лейтмотивов.

Композиционно-драматургическое решение «Провинциалки» А.Чайковского, как уже отмечалось, складывается как комедия, где в качестве главной движущей силы выступает драматургия положений, а взаимоотношения героев сводятся не к переживанию, а к разыгрыванию определённых ситуаций. Поэтому основное значение приобретает внешнее действие, в котором эмоциональная сторона, психологическая нюансировка персонажей поглощается объективно-событийным рядом, а условно-лирическая линия (треугольник Дарьи Ивановны, её мужа Ступендьева и графа Любина) – предстаёт в ироническом ключе. Во-первых, главная героиня не подвержена рефлексии на тему своего недостойного поведения, во-вторых, любовный «пыл» всех участников квази-романтической драмы определяется исключительно меркантильными интересами.

Комедийная музыкальная драматургия зако-

номерно координируется с номерной структурой, в которой арии, дуэты, массовые сцены чередуются с разговорными диалогами. При этом хореопластическая составляющая, выполняющая важную функцию в драматургии мюзикла, практически отсутствует – едва ли эпизоды вальсирования героев в инструментальных проигрышах любовных дуэтов, а также эксцентричные прыжки графа Любина во время исполнения арии с целью показать ловкость и энергичность, несмотря на солидный возраст, могут претендовать на эту роль. Однако, непосредственно опираясь на композиционную специфику оперетточного жанра с её сюитно-дивертисментным типом структуры, дробностью композиции и обособленностью эпизодов (что во многом связано с постоянным прерыванием музыкального континуума разговорными диалогами), композитор использует целый ряд приёмов, преодолевающих мозаичность и превращающих действие в единый музыкально-драматургический «организм».

Во-первых, драматургия развивается в соотношении двух линий. Превалирует лирико-комическая (линия главной героини и Любина, а также любовных объяснений с ней Миши и Ступендьева), которая реализуется большей частью в их ариях и дуэтах. Вторая линия – гротескно-игровая – не содержит дополнительной сценической интриги, а выполняет отстраняющую функцию – это эпизоды сумятицы при подготовке к встрече графа Любина в первой половине I действия и разоблачения интриги при вторжении обманутого мужа в конце II действия с единым музыкальным материалом «Ха-ха!», а также сцена с лакеем. Относительная сценическая статика лирической линии компенсируется динамизмом игровой сферы и разговорных диалогов, группирующихся вокруг номеров первого типа по принципу контраста. Это переключение темпоритмов – ускоренного и замедленного – способствует образованию единого драматургического континуума.

Во-вторых, несмотря на двухактное членение и номерную структуру, в мюзикле достаточно ярко проявляется концентрический принцип, связанный с возвращением сходных сценических ситуаций. Два действия словно зеркалят друг друга, при этом центр симметрии проходит по границе между ними – между завершающей I и открывающей II акт



I АКТ					II АКТ				
№ 4 Романс Миши	№ 5 Романс Ступен- дьева	№ 9 Ария Любина	№ 10 Дуэт Даши и Любина	№ 11 Ария Даши	№ 12 Ария Даши	№ 13 Дуэт Даши и Ступен- дьева	№ 14 Ария Любина	№ 16 Ария Ступен- дьева	№ 17 Ария Миши

Схема. Повторяющиеся сценические ситуации в композиции «Провинциалки» А. Чайковского

ариями Дарьи Ивановны («Он был холоден сперва» и «Как бьётся сердце»). Относительно этого центра симметрично в обоих актах располагаются сцены любовных излияний героини и графа Любина (в дуэтах и ариях), сольные вокальные номера Миши и Ступендьева (идущие подряд два романса героев в I действии и две арии – во II), а также жанрово-игровые эпизоды «Ха-ха!» (схема).

В-третьих, велик удельный вес рондальности, формируемой наличием тематических арок-реминисценций за счёт постоянного возвращения темы Графского вальса – лейтмотива, который, с одной стороны, становится музыкальным олицетворением блестящего и манящего Петербурга, с другой – жанром любовных признаний героев и темой их воспоминаний о юности. На его основе строится вступление и заключение, ария героини «Ужель в скитаниях по миру» и две арии Любина – «Ах, где вы, где бывшие дни» из I действия и «Душа моя поёт» из II действия. Кроме того, в массовых сценах неоднократно появляется контрастный аристократическому вальсу лейтмотив «Ха-ха» – по сути галоп, но будучи озвученный домрами, он приобретает черты трепака. Таким образом, за счёт преодоления традиционной для оперетты номерной структуры приёмами драматургии «сквозного» типа, которые действуют, прежде всего, на уровне вокально-инструментального ряда, достигается целостность «Провинциалки».

Музыкально-языковой «портрет» мюзикла отличается яркостью и пестротой – А. Чайковский активно комбинирует стили и жанры, восходящие к разным интонационным пластам, в том числе современным, что делает партитуру музыкального

спектакля стилистически эклектичной и многомерной. Абсолютно органичными духу тургеневского времени являются используемые вокальные (романс, ноктюрн, серенада, цыганская песня), танцевальные (вальс, галоп) жанры, марш, а также фольклорные модели. Однако при сохранении первичной жанровой основы они очень часто насыщаются чертами современной эстрадной песни с её мелодической «навязчивостью», тиражированностью и стереотипностью мелодико-гармонических и ритмических оборотов, с помощью которых композитор сознательно снижает серьёзность используемых жанров, в условиях музыкального тезауруса конца XX – начала XXI века воспринимаемых как высокие и академические. Партитура «Провинциалки» напоминает жанрово-стилевой калейдоскоп, где номер в стилистике лирического городского романса с интонациями *lamento* (Романс Ступендьева «Ты всегда хороша», I действие) сменяется задорной частушкой («Сумятица», I действие), гротескный марш («Ха-ха») переходит в оперетточный дуэт Дарьи Ивановны и Миши («Вы ведь знаете», I действие), вальс (дуэт Даши и Ступендьева «Ну, решайся», II действие) соседствует с неаполитанской песней (ария Любина из II действия «Non ti scordar», дуэт графа и Даши «И стыдись, и таясь») и т.д. Резкие жанровые переключения происходят и внутри номеров: так, внезапная смена частушки на танго отражает суетливость и волнение, наполнившие дом Ступендьевых перед появлением графа Любина.

Комедийно-игровая природа спектакля, в котором образам героев присуща обобщённость, типичность, приводит к тому, что музыкальный облик действующих лиц в существенной степени нивели-



руется. Персонажи в мюзикле не имеют сквозной линии интонационно-тематического развития, которая могла бы продемонстрировать трансформацию их облика. И в этой ситуации именно жанр, а также его смена, подчас достаточно резкая, становятся средством преодоления образной статики, способом «портретирования» и состояния героя, и сценической ситуации, в которой он находится.

Например, сольные характеристики Ступендьева в основном связаны со сферой романса, насыщенного интонациями *lamento*, движением по развёрнутому трезвучию с покорением мелодической вершины, сочетанием распевности с выразительной декламацией. Однако в арии II действия («Ступай, моншер, ступай!») внезапно нахлынувшая ревность, а также решимость помешать Дарье Ивановне в её планах, отмечена вторжением марша. В устах робкого и во всём соглашающегося с супругой персонажа он звучит чрезвычайно гротескно – внешне-энергичный характер становится выражением подавляемой внутренней слабости. Определённую динамику развития образа через жанр можно наблюдать и в партии графа Любина, где лиричность романса-воспоминания «Ах, где вы, где были дни» (I действие) сменяется энергичной неаполитанской арией “Non ti scordar di me” (II действие), прекрасно характеризующей его новую ипостась воспламенённого чувствами ловеласа.

Закономерно, что самым объёмным и многогранным в плане музыкальной характеристики оказывается образ Дарьи Ивановны. В отличие от остальных персонажей, представленных исключительно в лирико-комическом или гротесковом плане, именно она, как режиссёр всего происходящего действия, время от времени снимает маску умелой обольстительницы или заботливой жены, показывая зрителям свою истинную и единственную страсть – влечение в столицу, в Петербург! Это, как правило, происходит именно в её сольных номерах, когда оставшись одна, она открывается в своих чувствах. Впервые решительность Дарьи Ступендьевой в достижении главной мечты проявляется в арии «Ужель в скитаниях по миру»⁶,

затем – в маршевом фрагменте арии «Он меня наверно позабыл» на словах «Нужно хитрой стать и смело, тут все средства хороши» – моральном кредо героини, а также в припеве «В Петербург, в Петербург, в Петербург!» из финала I действия. Её ария, открывающая II действие, наполнена искренностью влюблённой женщины, объектом желания которой, однако, выступает не возлюбленный, а всё тот же манящий город, проспекты, бульвары, колоннады и туманы которого поэтично и с восторгом она описывает. Именно в этих фрагментах проявляется действительная «внутренняя» психология героини и отстраняется «внешнее» комедийно-игровое действие, что в музыкальном плане подтверждается изменением её партии. Она насыщается более развитыми мелодическими фразами, экспрессивностью, расширением регистра, что «приподнимает» данные эпизоды и выделяет их и в характеристике Дарьи Ивановны, и в окружающем звуковом пространстве в целом. Происходящая именно на уровне музыкальной драматургии подмена истинного на ложное, духовно-душевного на меркантильное отстраняет комическое, заставляя всерьёз поразмышлять о сущностных причинах этой внешне фривольной ситуации, скрывающей, как упоминалось в начале, потенциал социально-психологической драмы.

Итак, музыкально-театральный опус А.Чайковского – это яркий пример органичной «перекодировки» литературного первоисточника в спектакль, синтезирующий признаки оперетты и мюзикла. Если рассматривать аппарат его жанрово-стилистических приёмов в отношении мюзикла бродвейского типа, то едва ли будут улавливаться множественные аналогии с англо-американскими образцами, начиная от композиционно-драматургической специфики и заканчивая манерой вокализации, которая в данном случае – академическая. Но если говорить о формировании отечественного варианта этой жанровой модели, в значительной степени «опылённого» влиянием комедийно-водевильно-оперетточных традиций, то произведение А.Чайковского могло бы претендовать на статус «русского мюзикла».

⁶ «Ужель в скитаниях по миру Вас не пронзит ни разу вдруг / Молниеносною рапирой стальное слово “Петербург”? / Ужели шпиль Адмиралтейский, дворцов застывший плац-парад, /

Нева, Мильонная и Невский Вам ничего не говорят?».



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Андрущенко Е.Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э.Ллойда-Уэббера: дис. ... док. искусство-ведение. Ростов-на-Дону, 2020. 313 с.
- 2/ Вишневская И.Л. Театр Тургенева (Некоторые вопросы интерпретации классики на советской сцене). М.: Наука, 1989. 304 с.
- 3/ Владимирская А.Р. Оперетта. Звёздные часы. СПб.: Лань, 2009. 320 с.
- 4/ Ермакова Д.М., Лобзакова Е.Э. Поэтика сновидений в опере «Клара Милич» А.Кастальского по повести И.Тургенева // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 37–45.
- 5/ Жукова Л.Л. В мире оперетты. М.: Знание, 1976. 110 с.
- 6/ Кампус Э.Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
- 7/ Киселёв Г.А. Оперетта и музыкальная комедия: музыкально-драматургические особенности и постановочные традиции // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 152–165.
- 8/ Колпецкая О.Ю., Ютяева А.В. Интерпретация произведений И.А. Крылова в либретто эксцентрической оперы «Дедушка смеётся» А.В. Чайковского // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 2. С. 46–59.
- 9/ Кретьева Е.Г. Русский мюзикл: ту way... // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 23–34
- 10/ Кудинова Т.Н. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. Композитор, 1982. 175 с.
- 11/ Матусевич А.П. Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? (интервью с А.Чайковским) // Газета «Играем с начала». 11.02.2015. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/12061> (дата обращения: 3.02.2025).
- 12/ Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Г.В. Келдыш.

М.: Сов. Энциклопедия. 1973. Т. 3. С. 854–855.

13/ Ромашкова О.Н., Сорокина, Е.А. Жанровые метаморфозы в музыкально-драматических иллюстрациях А.В. Чайковского (2023) к поэме М.Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша» // Pan-Art. 2024. Т. 4. № 3. С. 228–232.

14/ Янковский М.О. Оперетта: возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.: Искусство. 1937. 456 с.

15/ Kurt G., Findlay, J. Monumental musicals: a concise history. State University of New York Press, 2022. Pp. 393–439.

16/ The Routledge Companion to the contemporary musical / Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman. New York: Imprint Routledge, 2019. 496 p.

REFERENCES

- 1/ Andrushchenko, E.Yu. (2020), *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka i tvorchestvo E.Lloyda-Uebbera* [Synthesizing trends in musical and rock opera of the second half of the 20th – early 21st century and the work of E.Lloyd Webber], Doctor of Arts Thesis, Rostov-on-Don, 313 p. (In Russ.)
- 2/ Vishnevskaya, I.L. (1989), *Teatr Turgenyeva (Nekotorye voprosy interpretatsii klassiki na sovetskoi stsene)* [Turgenev's Theatre (Some issues of interpretation of classics on the Soviet stage)], Nauka, Moscow, 304 p. (In Russ.)
- 3/ Vladimirskaia, A.R. (2009), *Operetta. Zvezdnye chasy* [Operetta. Star hours.], Lan', St Petersburg, 320 p. (In Russ.)
- 4/ Ermakova, D.M., Lobzakova, E.E. (2022), "Poetics of dreams of dreams in the opera in the opera "Klara Milich" by Kastalsky based on the story by I.Turgenev, ARTE, no. 2, pp. 37–45. (In Russ.)
- 5/ Zhukova, L.L. (1976), *V mire operetty* [In the world of operetta], Znanie, Moscow, 110 p. (In Russ.)
- 6/ Kampus, E.Yu. (1983), *O myuzikle* [About musical], Muzyka, Leningrad, 128 p. (In Russ.)



- 7/ Kiselev, G.A. (2021), "Operetta and musical comedy: Musical and dramatic features and staging traditions", Bulletin of Vaganova Ballet Academy, no. 3, pp. 152–165. (In Russ.)
- 8/ Kolpetskaya, O.Yu., Yutyaeva, A.V. (2022), "Works by Ivan Krylov interpreted in the libretto of grandad laughs, an eccentric opera by Alexander Tchaikovsky", ARTE, no. 2, pp. 46–59. (In Russ.)
- 9/ Kretova, E. G. (2010), "Russian musical: my way...", Theatre Questions, no. 1–2, pp. 23–34. (In Russ.)
- 10/ Kudinova, T.N. (1982), Ot vodevilya do myuzikla [From vaudeville to musical], Sov. Kompozitor, Moscow, 175 p. (In Russ.)
- 11/ Matusevich, A.P. (2015), "Musical and opera – antagonists or partners? (interview with A.Tchaikovsky)", Gazeta "Igraem s nachala" [Let's play from the beginning]. 11.02.2015, Available at: <https://gazetaigraem.ru/article/12061> (Accessed 03 February 2025). (In Russ.)
- 12/ Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia] (1990), Sov. Encyclopedia, vol. 3, pp. 368–369. (In Russ.)
- 13/ Romashkova, O.N., Sorokina, E.A. (2024), "Genre transformations in A.V.Tchaikovsky's illustrations (2023) to M.Yu. Lermontov's poem "The Tambov Treasurer's Wife"", Pan-Art, vol. 4, no. 3, pp. 228–232. (In Russ.)
- 14/ Yankovskii, M.O. (1937), Operetta: vznik i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR. [Operetta: the emergence and development of the genre in the West and in the USSR], Iskusstvo, Moscow, 456 p. (In Russ.)
- 15/ Kurt, G., Findlay, J. (2022), Monumental musicals: the musical, second edition: a concise history, State University of New York Press, pp. 393–439. (In Eng.)
- 16/ The Routledge Companion to the contemporary musical (2019), Imprint Routledge, New York, 496 p. (In Eng.)

Сведение об авторе

Ермакова Дарья Михайловна, аспирантка, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова.
E-mail: jester-22@yandex.ru

Author information

Darya M. Ermakova, postgraduate student, Rostov State Rachmaninov Conservatoire
E-mail: jester-22@yandex.ru



УДК 786

ЖАНР ТОККАТЫ В КОНТЕКСТЕ СЕВЕРОНЕМЕЦКОГО ОРГАННОГО ИСКУССТВА БАРОККО

К.М. КОЛЕЕВИЧ

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье привлекается внимание к личности и творчеству представителей северонемецкой органной школы эпохи барокко. Подчёркивается роль нидерландского композитора Я.Свелинка в её формировании и становлении. Предметом изучения становится токката, которая вписывается в исполнительскую традицию, распространённую на территории Северной Германии. Рассматриваются сочинения первого и второго поколений композиторов, обращавшихся к этому жанру: С.Шайдта, Г.Шайдеманна, М.Векманна, И.Рейнкена и Д.Букстехуде. На примере их органных токкат выявляются композиционные и стилевые особенности, в которых ярко претворяются черты *stylus phantasticus*, обусловленные спецификой органостроения. Отдельное внимание уделяется основному жанровому типу, характерному для северонемецкой органной школы – токкате *maiores*, чья контрастно-составная форма трактуется с опорой на принципы ораторско-риторической диспозиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: северонемецкая органная школа, токката, С.Шайдт, Г.Шайдеманн, М.Векманн, И.А. Рейнкен, Д.Букстехуде, *stylus phantasticus*.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

TOCCATA GENRE IN THE CONTEXT OF THE NORTH GERMAN ORGAN ART BAROQUE

K.M. KOLEEVICH

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

ABSTRACT. The article draws attention to the personality and creativity of representatives of the North German organ school of the Baroque era. The role of the Dutch composer J.P. Sweelink in its formation and is emphasized. The subject of the study is the toccata, which fits into the performing tradition common in Northern Germany. The works of the first and second generations of composers who have turned to this genre are considered: S.Scheidt, G.Scheidemann, M.Wekman, I.A. Reinken and D.Buxtehude. Using the example of their organ toccatas, the compositional and stylistic features of the genre are revealed, in which the features of the *stylus phantasticus*, due to the specifics of organ building, are vividly realized. Special attention is paid to the main genre type characteristic of the North German organ school – the toccata *maiores*, whose contrasting composite form is interpreted based on the principles of oratorical-rhetorical disposition.

Keywords: North German organ school, toccata, S.Scheidt, H.Scheidemann, M.Weckmann, J.A. Reinken, D.Buxtehude, *stylus phantasticus*.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Одним из самых репрезентативных жанров северонемецкой органной традиции эпохи барокко можно назвать токкату. Она проходит почти вековой путь развития в рамках немецкой органной школы, от Я.П. Свелинка (1562–1621) до творчества И.С. Баха (1685–1750). Истоки жанра восходят к праздничным токкатам-фанфарам, распространённым в Италии конца XIV века. Они исполнялись ансамблем труб и литавр на открытом воздухе во время великосветских церемоний и торжественных королевских процессий. Во второй трети XVI столетия этот жанр переходит в сферу лютневого музицирования¹. В последнее десятилетие XVI века появились органные токкаты. Среди итальянских мастеров назовём Спериндио Бертольдо (1530–1590), Аннибале Падовано (1527–1575), Андреа Габриели (ок. 1515–1586) и его племянника Джованни Габриели (ок. 1555–1612). Попав в Нидерланды, она получила развитие в творчестве Яна Питерсзона Свелинка (1562–1621), а благодаря его ученикам распространилась на территории Северной Германии. Именно в творчестве северонемецких композиторов произошла кристаллизация барочного типа токкаты для органа [7].

Нужно отметить, что немецкое органное искусство привлекает внимание многих исследователей. История формирования и развития органных школ Германии рассматривается в фундаментальной диссертации о клавирной музыке М.С. Друскина [3], исследовании «Северо-немецкая органная школа: Органная композиция как феномен культуры» М.Л. Насоновой [14], монографии «История органа и органной музыки» Х.Л. Лепнурма [10] и статье М.М. Омельченко [16]. Изучению проблем формирования и эволюции токкаты посвящены исследования Т.Ф. Продьмы, среди которых диссертация «История токкаты» [17], «Старинная токката: история и теория жанра» [18], публикации о жанре

токкаты в творчестве И.С. Баха. Отдельно отметим статьи автора [5–7] и дипломную работу «Из истории жанра токкаты в эпоху барокко: от истоков к И.Пахельбелю» И.И. Красовской [8].

Тем не менее, до настоящего времени этот жанр в творчестве Генриха Шайдеманна, Маттиаса Векманна и Иоганна Адама Райнкена не получил должного освещения. Более того, токката как явление северонемецкой органной традиции ранее не становилась предметом специального изучения. Этим объясняется интерес к выбранной теме и актуальность исследовательской задачи: восполнить пробел в целостной картине развития жанра в немецкой музыкальной культуре барокко. Целью данной статьи стала попытка проследить эволюцию и стилевые особенности токкаты в контексте органного искусства Северной Германии XVII века.

Фундамент для развития северонемецкой школы заложил нидерландский композитор Я.П. Свелинк – «Орфей Амстердама», с чьим именем традиционно связывают «золотой век голландского искусства». Важно отметить, что он одним из первых в Европе стал давать публичные органные концерты, в программу которых входили и его токкаты. В связи с этим обратим внимание на классификацию немецкого музыковеда Генриха Бесселера², краткий обзор которой приводит Е.В. Назайкинский в исследовании «Стиль и жанр в музыке» [12]. Токкаты композиторов северонемецкой школы объединили две принципиально различные формы бытования музыки: *Umgangsmusik* – обиходную, выполняющую прикладную функцию жанра, связанного с литургической традицией и *Darbietungsmusik* – преподаваемую слушателям «в качестве художественной эстетической ценности» [12, с. 84].

Попробуем определить, почему расцвет токкаты – инструментального жанра раннего барокко – оказался подготовлен именно в рамках северонемецко-

¹ Первым термин «токката» (от лат. *tocca* – удар, итал. *tocare* – трогать, касаться) применил Ф. да Милано, итальянский лютист и композитор эпохи Ренессанса, озаглавивший им четыре пьесы в сборнике “*In volature diliutio*” (1536).

² Генрих Бесселер (Heinrich Besseler, 1900–1969) – немецкий музыковед, профессор. Преподавал в Гейдельбергском и Лейпцигском университетах, а также в университете Йены. Доктор *honoris causa* Чикагского университета (1967); член Саксонской академии наук (1955).

го органного искусства. В первую очередь, отметим особенности богослужебной практики Германии, которая, согласно Аугсбургскому мирному договору³, была конфессионально разделена на католическую и протестантскую. В интересующих нас северных землях страны исповедовали протестантизм. Важнейшим из требований протестантской церкви к органисту являлось сопровождение общинного пения, что обусловило необходимость увеличения динамической силы инструментов и, как следствие, масштабов северонемецких органов. Это привело к созданию "*Gemeindeorgel*" – большого общинного органа, а XVII век стал временем расцвета органной традиции в католических и, особенно, протестантских странах Европы.

М.Насонова приводит яркий пример для иллюстрации данного явления: «Кирхер в книге X описывает акт Божественного Творения, уподобляя Бога-творца мастеру-органостроителю» [14, с. 11]. Новые принципы органостроения удалось воплотить выдающимся мастерам из семейств Фрицше, Хоуйр (Хойер), Шерер и Шнитгер, которые работали и творили на севере Германии. Одной из самых значимых фигур в этой области был Арп Шнитгер (Arp Schnitger, 1648–1719), создавший более 150 прекрасных по звуковым характеристикам органов, в том числе для церквей, где творили В.Любек⁴, Г.Шайдеманн и И.А. Райнкен⁵. Для настройки органов А.Шнитгер применял, как правило, среднетонную темперацию⁶. В 1660–1670-х гг. он изучал органостроение, работал подмастерьем в Глюкштадте (Glückstadt) у немецкого мастера Берендта Гусса (Berendt Huss, ок. 1630–1676). В 1682 году переехал



Рисунок 1. Орган работы А.Шнитгера в Hauptkirche St.Jacobi, церкви Св.Якоба, Гамбург.

Источник: <https://reandr.tourister.ru/photoalbum/38372>

в Гамбург, а в 1708-м был назначен изготовителем органов при прусском дворе. А.Шнитгер владел мастерскими в Магдебурге, Бремене и Гронингене, его сыновья Франц Каспар (Franz Caspar) и Иоганн Юрген (Johann Jürgen) продолжили семейное дело.

Северонемецкие многохорные органы конструировались по *Werk*-принципу. Разделение педального отдела на регистры обуславливало богатые возможности ведения басовой линии, помимо традиционного исполнения *cantus firmus*. Специфике многохорного письма посвящена работа М.Сторожко [19], где также рассматриваются предпосылки зарождения данного явления. Так, для немецкой многохорной концепции XVII века была характерна

³ Дата его заключения – 25 сентября 1555 года.

⁴ В церкви Св. Николая (Гамбург) был четырёхмануальный орган с 67 регистрами, количество труб которого превышало четыре тысячи. Инструмент сгорел во время Гамбургского пожара в 1842 году.

⁵ Орган Гамбургской церкви Св. Якоба (рисунок 1) с четырьмя мануалами, 60 регистрами, имеющий около 4000 труб, сохранился по сей день, был обновлён и расширен Арпом Шнитгером по сравнению с инструментом, ранее перестроенным в 1636 году Готфридом Фриче (Gottfried Fritzsche), (1578–1638). На этом органе в разные годы исполняли свои сочинения Г. Шайдеманн и И.А. Райнкен.

⁶ Музыкальный строй, основанный на последовательности среднетоновых квинт, каждая из которых уменьшена на равные величины по сравнению с акустически чистой квинтой.



смена темпа и аффекта в разных разделах одного сочинения, о чём упоминает Михаэль Преториус во второй части “Syntagma Musicum”. Этот выразительный приём можно проиллюстрировать, в том числе, на примере композиции многих токкат северонемецких органистов⁷.

Исключительно высокое значение органной музыки в оформлении богослужения подчёркивает Т.Продьяма [17]. В частности, исследователь обращается к трактату Андреа Банкьери “L’Organo Suonarino” (1607) – одному из самых ранних сохранившихся теоретических трудов по органному исполнительству. В нём отмечается, что исполнитель должен не только сопровождать игрой литургию, но и выступать сольно – импровизировать, что могло создавать некоторые сложности для тех, кто в меньшей степени был наделён этим даром. Возможно, поэтому «наиболее талантливые музыканты записывали и публиковали свои импровизации, сопровождая их пояснениями относительно условий использования» [9, с. 10].

Кстати, таким подходом отличалось и органно-клавирное творчество Я.П. Свелинка, которое не сохранилось в полном объёме. Как предполагают исследователи, большая и, вероятно, лучшая его часть не была зафиксирована, в том числе и знаменитые импровизации на концертах в амстердамской церкви “Oude Kerk”. По мнению М. Насоновой, «нотные тексты есть не что иное как записанные импровизации – один или несколько вариантов из бесчисленного множества возможностей их реализации» [14, с. 3]. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что важнейшей чертой северонемецкого органного искусства эпохи барокко являлась *импровизационность*.

Расцвет токкаты, несомненно, был связан с широким распространением “*stylus phantasticus*”, достигшем в русле немецкой органной школы подлинной вершины своего развития. Сама атмосфера Северной Германии, на территории которой расположились свободные богатые города Ганзей-

ского союза: Бремен, Гамбург, Любек⁸, казалось, благоволила становлению этого импровизационно-фантазийного стиля. О.Кийовски в диссертационном исследовании “*Stylus phantasticus* в органном творчестве Дитриха Букстехуде» [4] даёт его подробную характеристику, отмечая, что стиль сформировался в творчестве итальянских композиторов-клавиристов эпохи Ренессанса. Отличительной чертой *stylus phantasticus* стало взаимодействие с ораторским искусством, чьи принципы обозначились не только во введении в творческую практику музыкально-риторических фигур, но и в опоре формообразования на законы риторической диспозиции. Попробуем выявить особенности его претворения на примере образцов жанра токкаты.

Среди представителей органной школы Северной Германии XVII века токкаты создавали непосредственно ученики Я.П. Свелинка – Самуэль Шайдт (Samuel Scheidt, 1587–1654), Генрих Шайдеманн (Heinrich Scheidemann, 1595–1663) и композиторы второго поколения, которые в разные годы брали уроки у Г.Шайдеманна: Маттиас Векманн (Matthias Weckmann, 1619–1674) и Иоганн Адам Райнкен (Johann Adam Reinken, 1623–1722); Дитрих Букстехуде (Dieterich Buxtehude, 1637–1707)⁹.

Самуэль Шайдт, органист “Marienkirche”, церкви Святой Марии г. Галле, прославился трёхтомным трудом “Tabulatura nova”¹⁰, где первым из композиторов Германии применил новонемецкую табулатуру для записи органной музыки. В его творчестве очевидно выделяются две жанровые разновидности токкат: токката на хорал и токката *maiores*¹¹.

Единичным примером токкаты на хорал можно назвать токкату “in g” SSWV 568, в основу тематизма

⁷ Например, в токкате F-dur Д. Букстехуде, которая была проанализирована нами в статье “*Stylus phantasticus* в творчестве Дитриха Букстехуде (на примере органной токкаты BuxWV 156)” [7].

⁸ Уже в XVI веке там встречались значительные по величине органы, которые были предметом гордости городских властей и прямым следствием экономического процветания этих регионов.

⁹ Биографические сведения об этих композиторах в последующем разделе статьи даются на основе англоязычной музыкальной энциклопедии “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” [20].

¹⁰ “Tabulatura nova” (1624, 1650 и 1653 гг.) – первая немецкая публикация клавишной музыки в нотации на четырёх пятилинейных системах, или, как её называет И.А. Барсова, «новейшей табулатуре» [1, с. 92–93].

¹¹ См. об этом подробнее в нашей в статье «Жанр токкаты в творчестве Самуэля Шайдта» [5].



которой легли интонации мелодии старинной английской песни “*Cantilena anglica*”. В дальнейшем эта разновидность была вытеснена хоральной обработкой и хоральной прелюдией.

К токкате *maiores*, или «большой токкате», распространённой также и на юге страны, можно отнести *toccata super* «На тебя, Господи, уповаю» (“*In te Domine, speravi*” SSWV 138) из второго тома “*Tabulatura nova*”. Термин “*toccatae maiores*” обнаруживаем в статье М.М. Омельченко¹² «Органное искусство Австрии и Южной Германии эпохи барокко: на перекрёстке влияний. Иоганн Пахельбель», где так обозначены «большие протяжённые композиции импровизационного характера, которые давали возможность органисту, по мере необходимости, в ходе службы остановиться в середине произведения [16, с. 162]. Георг Муффат (Georg Muffat, 1635–1704) называл токкаты, написанные для сопровождения праздничных Входа и Выхода священника – “*toccatae maiores*”. На наш взгляд, данный термин отражает специфику токкаты С.Шайдта SSWV 138, которая написана в контрастно-составной форме, как и сочинения этого жанра других представителей Северной Германии.

Ещё один ученик Я.П. Свелинка – Г.Шайдеманн – входил в число самых известных и издаваемых композиторов середины XVII столетия, более тридцати лет являлся органистом гамбургской церкви Святой Екатерины, “*Katharinenkirche*”. Большинство его произведений было идентифицировано в 1950–1960 гг., когда Густав Фок¹³ обнаружил органные табулатуры в Клаусталь-Целлерфельде (Clausthal-Zellerfeld). Стиль Г.Шайдеманна сформировался, в первую очередь, под влиянием клавишных сочинений (*keyboard music*) Я.П. Свелинка, которые представляют собой смешение стиля английских вёрджиналистов (с присущими ему виртуозными фигурациями) и итальяно-испанской вокально-инструментальной полифонии второй

половины XVI века.

Его токката G-dur¹⁴ продолжает линию развития токкаты *maiores*. Деление на разделы приближено к структуре построения канонической ораторской речи: Exordium (тт. 1–30), Propositio (тт. 31–59), Confutatio (тт. 60–104), Confirmatio (тт. 105–125), Peroratio (тт. 126–186), что характерно для *stylus phantasticus*. *Ars combinatoria* (искусство сочетания) проявилось в чередовании импровизационных разделов *stylus phantasticus* с фугировано-имитационными, полифоническими.

Обратившись к терминологии Ю.Бочарова, отметим соответствие токкаты *maiores* полиструктуре – второму базовому типу форм инструментальной музыки эпохи барокко, которые рассматриваются исследователем как «полиаффектные феномены, состоящие из нескольких различных по музыкальному материалу, в основном композиционно самостоятельных, но в то же время образующих единое целое частей» [2, с. 17]. В качестве примера автор упоминает крупные произведения импровизационно-полифонического типа, прелюдии и фантазии, и других мастеров северонемецкой органной школы. К подобным сочинениям, несомненно, можно отнести и токкату.

Одним из самых известных учеников Г.Шайдеманна был И.А. Райнкен, который стал его преемником на посту органиста в гамбургской церкви Святой Екатерины. Райнкен заметно повлиял на музыкальную жизнь города, будучи соучредителем одного из первых общественных музыкальных театров Германии – Оперы на Гусином рынке. Несмотря на славу и долголетие композитора, немногие из его опусов сохранились. Так, исследователи предписывают И.А. Райнкену две токкаты, и если токката G-dur встраивается в общую картину его произведений, то подлинность второй – g-moll, считается весьма спорной (см. об этом: [20]).

Токката G-dur – образец токкаты *maiores*, написанной в контрастно-составной форме. Она включает пять разделов, обнаруживающих связи с ораторско-риторической диспозицией (таблица 1). К свободному импровизационному стилю

¹² Марина Михайловна Омельченко – главный органист Московского Римско-католического кафедрального собора Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии и Римско-католического прихода Пресвятой Богородицы во Владивостоке.

¹³ Густав Фок (Gustav Fock, 1893–1974) – создатель обширного нотного архива, один из ведущих исследователей в области органостроения немецкого барокко, много внимания уделял Арпу Шнитггеру и его школе.

¹⁴ Токката Г. Шайдеманна проанализирована нами в статье «Северонемецкая органная школа и особенности жанра токкаты в творчестве композиторов первого поколения» [6].



Johann Adam Reincken (1623-1722)

Пример 1. И.А. Райнкен. Токката G-dur, такты 1-8



Пример 2. И.А. Райнкен. Токката G-dur, такты 65-69

– *stylus phantasticus* – относятся вступительный и заключительный разделы: *Exordium* (тт. 1-23) и *Peroratio* (тт. 140-153). Два фугированных раздела – *Propositio* (тт. 24-65) и *Confirmatio* (тт. 97-139) – обрамляют импровизационный – *Confutatio* (тт. 66-96). Первое и второе фугато, по терминологии Б.Напреева, близки к ричеркару второго типа или вариационной (реперкуссионной) фуге XVII века [13, с. 80]. «Классическая» фуга в этот временной период ещё не сформировалась, что объясняет не только отсутствие интермедий, но и пропуск какого-либо развивающего раздела. Таким образом, ричеркар замыкается в непрерывное переизложение темы в условиях основной тональности – G-dur. Важно отметить, что подобный приём был характерен и для итальянской традиции – его можно встретить в токкатах Дж.Фрескобальди.

Разделы	Такты	Особенности изложения
<i>Exordium</i>	1-23	<i>Stylus phantasticus</i> Органный пункт
<i>Narratio</i>	–	
<i>Propositio</i>	24-65	Фугато
<i>Confutatio</i>	66-96	<i>Stylus phantasticus</i>
<i>Confirmatio</i>	97-139	Фугато
<i>Peroratio</i>	140-153	<i>Stylus phantasticus</i> Органный пункт

Таблица 1. Разделы ораторско-риторической диспозиции в токката G-dur И.А. Райнкена

У И.А. Райнкена пасторальный характер звучания¹⁵ создаётся облегчённой фактурой раздела

¹⁵ В этом отношении симптоматичен выбор для токкаты светлой пасторальной тональности G-dur. В.Н. Носина в книге «Символика музыки Иоганна Себастьяна Баха» указывает, что прелюдия G-dur (ХТК, 2 том) «передает образы блаженного рая, прелести райской жизни; журчание ручьёв и спокойное движение деревьев» [15, с. 60].



Рисунок 2. Иоганнес Форхаут. «Домашняя музыкальная сцена» (Гамбург, 1674)

Exordium, где на фоне тонического органного пункта развёртывается выразительная мелодия, вызывающая ассоциации с наигрышем пастушьего рожка (пример 1). Затем она проводится в среднем и низком регистре, также на фоне выдержанных аккордов. Уже во вступительном разделе происходит взаимодействие *stylus phantasticus* и имитационной полифонии, выраженное в регистровых переключках. Подобный приём ранее встречался в токкатах М.Векманна.

В контексте *stylus phantasticus* интерес представляет и обращение к риторической фигуре *aposiopesis* (пример 2). Она характеризуется внезапным прерыванием музыкальной мысли или аффекта, возникновением паузы по всех голосах. *Aposiopesis* семантически связана «с понятиями смерти, вечности и является, по сути, выражением пустоты, небытия и символом безвременья, которое обозначает границу времени и вечности» [4, с. 114].

На примере одного образца жанра сложно выявить типичные черты его воплощения в творчестве композитора. Тем не менее, можно сделать вывод, что токката И.А. Райнкена продолжает линию развития «*toccatae maiores*» сохраняя характерное чередование фантазийных и полифонических разделов. В ней моделируются законы канонической ритори-

ческой диспозиции, а также вводятся музыкальные и риторические фигуры. Токката в творчестве А.Райнкена обнаруживает черты преемственности с композиторами первого поколения и основателем северонемецкой органной школы – Я.П. Свелингом.

Вершины развития северонемецкая органная токката достигла в творчестве Дитриха Букстехуде. Более сорока лет он работал в «*Marienkirche*» богатого портового города Любек. Там музыкант руководил серией вечерних концертов, известных как «*Abendmusiken*», которые проводились в церковном помещении с 1678 года и были приурочены к пяти воскресным дням перед Рождеством Христовым. Отметим, что Любек территориально расположен недалеко от Гамбурга, что подразумевало личные встречи и возможность обмена опытом с гамбургскими коллегами-органистами: М.Векманном и И.А. Райнkenом. Примечательна в этом отношении картина Йоханнеса Форхаута (рисунок 2), датированная 1674 годом, где изображены два мастера северонемецкой школы: Райнкен находится за клавиносом, а слева от него Букстехуде играет на виоле да гамба.

Авторские рукописи сочинений Д.Букстехуде были утеряны. На сегодняшний день известны только их копии, которые были впервые опубли-



Разделы	Такты	Размер	Тональный план	Особенности изложения	Фигуры
<i>Exordium</i>	1-11	4/4	F dur	<i>Stylus phantasticus</i> (пассажный тип на органном пункте)	Anabasis, Catabasis, Tirata
<i>Narratio</i>	12-23	12/8	C dur → F dur	Полифонический стиль (имитационная техника на доминантовом органном пункте)	Antithesis Circulatio
	24-27			Аккордовый тип	
	28-31	4/4	F dur	<i>Stylus phantasticus</i> (пассажный тип на органном пункте)	
<i>Propositio</i>	32-54			Полифонический стиль Фуга 4-х гол.	Circulatio
<i>Confutatio</i>	55-65		F dur → B dur	<i>Stylus phantasticus</i> (гармонические фигурации)	Antithesis
	66-76			(техника генерал-баса, секвенционное развитие, органские пункты)	
<i>Confirmatio</i>	77-89	12/8	B dur → F dur	Полифонический стиль (имитационный тип изложения)	Antithesis
		4/4		<i>Stylus phantasticus</i>	
		12/8		Полифонический стиль (имитационный тип изложения)	
		4/4		Полифонический стиль (имитационный тип изложения)	
<i>Peroratio</i>	90-102	4/4	F dur	Фуга 4-х гол.	Anabasis, Catabasis, Palilogia
	103-113		F dur → d moll	Техника генерал-баса, секвенционное развитие	
	114-140		d moll F dur	<i>Stylus phantasticus</i> , обогащается полифоническими приемами	

Таблица 2. Композиционная структура токкаты F-dur BuxWV 156 Д. Букстехуде

кованы в 1875–1876 гг. Не сохранились до наших дней и прекрасные инструменты, на которых играл Д. Букстехуде. Органы церкви Святой Марии погибли в огне пожара при бомбардировке Любека, в 1942 году.

Творческое наследие Д. Букстехуде включает в себя органские, клавишные, камерно-инструментальные¹⁶ и вокальные сочинения¹⁷. Преобладающая роль принадлежит произведениям для органа: прелюдиям, токкатам, пассакалиям, фугам, чаконам, сонатам, канцонам и канцонеттам. Органные опусы композитора принято считать вершиной развития северонемецкой органной школы.

На сегодняшний день сохранилось пять токкат Д. Букстехуде. Его сочинения продолжают линию

развития “*toccatae maiores*” и закономерно выводят её на качественно новый уровень. Произведения, в которых используется педаль (d-moll BuxWV 155, F-dur BuxWV 156 и F-dur BuxWV 157), отличаются масштабностью развёртывания музыкального материала и виртуозность разделов *stylus phantasticus*. В токкатах для мануала – *manualiter*¹⁸ (G-dur: BuxWV 164, 165) – происходит постепенное сокращение количества разделов ораторско-риторической диспозиции.

Отметим, что у Д. Букстехуде ощутимы «традиции и итальянской школы Дж. Фрескобальди (принцип формообразования), и нидерландской школы Я.П. Свелинка (инструментально-игровой стиль)» [18, с. 95]. Кроме того, в них обнаруживается пре-

¹⁶ Сонаты для скрипки, viola da gamba и basso continuo.

¹⁷ Кантаты, хоралы, арии.

¹⁸ *Manualiter* – термин, обозначающий игру органиста только на мануалах, без педали.



Разделы	BuxWV 155	BuxWV 156	BuxWV 157	BuxWV 164	BuxWV 165
<i>Exordium</i>	1-19 тт.	1-11 тт.	1-13 тт.	1-19 тт.	1-20 тт.
<i>Narratio</i>	20-27 тт.	12-23 тт.	14-37 тт.	–	21-37 тт.
		24-27 тт.			
		28-31 тт.			
<i>Propositio</i>	28-46 тт.	32-54 тт.	38-81 тт.	20-30 тт.	38-65 тт.
<i>Confutatio</i>	47-63 тт.	55-65 тт.	–	31-40 тт.	66-91 тт.
		66-76 тт.			
<i>Confirmatio</i>	64-111 тт.	77-89 тт.	–		
		90-102 тт.			
		103-113 тт.			
<i>Peroratio</i>	112-123 тт.	114-140 тт.	82-91 тт.	41-50 тт.	92-103 тт.

Таблица 3. Риторическая диспозиция в токкатах Д. Букстехуде

емственность с южнонемецкими композиторами: И.Я. Фробергером и Кл. Меруло, чьи токкаты также были написаны в контрастно-составной форме, с многократным чередованием аккордовых, фигуративных и имитационно-полифонических разделов. С токкатами композиторов Северной Германии их объединяет чередование свободных импровизационных эпизодов *stylus phantasticus* со строгими полифоническими разделами. Подобное сопоставление иллюстрирует претворение барочных категорий, которые М.Н. Лобанова определяет как «мера свободы» и «мера порядка» [11, с. 161].

Рассмотрим это явление подробнее, обратившись к токкату F-dur BuxWV 156 (таблица 2). Принцип контраста между разделами осуществляется посредством чередования типов фактурной организации, рельефного тематизма и общих форм движения, размеров (4/4–12/8–4/4). Композитором также используются музыкально-риторические фигуры, что важно для данного периода времени, так как немецкая музыка продолжала развиваться в тесной связи с искусством красноречия.

Нужно отметить, что все три педальные токкаты Д. Букстехуде (BuxWV 155-7) отличает монументальность композиции, тематическое единство при структурном контрасте, масштабность развёртывания музыкального материала¹⁹. Педальный голос

представлен выдержанными органными пунктами, рельефными темами, виртуозными фигурациями. В связи с этим напомним, что у северонемецкого многохорного органа педальный отдел (ножная клавиатура) был самостоятельным хором, в отличие от южнонемецкого типа инструмента.

Также очевиден процесс постепенного формирования малого полифонического цикла, который проявится и в токкатах *manualiter* BuxWV 164 и BuxWV 165 (таблица 3).

Особенно показательна в этом отношении токката G-dur (BuxWV 164), в которой отсутствует раздел *Narratio*, а фугированное изложение укороченного *Propositio* после пяти проведений темы прерывается фигурациями *Confutatio*. В то же время, благодаря преобладанию *stylus phantasticus* грани между разделами *Confutatio* и *Confirmatio* размываются, лишаясь чёткого функционального деления. Подобное сокращение количества разделов можно объяснить и общим уменьшением масштабов токкат *manualiter*: BuxWV 164 – 50 тактов, BuxWV 165 – 103 такта. Это также могло быть продиктовано приближением к малому двухчастному полифоническому циклу, представленному в творчестве И.С. Баха.

Таким образом, среди общих черт, характерных для токкат первого и второго поколений композиторов северонемецкой органной школы, выделим следующие:

1/ чередование свободных импровизационных

¹⁹ В токкате BuxWV 155 – 123 такта, BuxWV 156 – 140 тактов, BuxWV 157 – 91 такт.



Пример 3. М. Векманн. Токката vel praeludium primi toni, тт. 11-13



Пример 4. М. Векманн. Токката vel praeludium primi toni, тт. 22-24

эпизодов *stylus phantasticus* со строгими полифоническими разделами;

2/ опора на законы ораторской речи;

3/ использование музыкально-риторических фигур.

Несколько обособлены от них токкаты Маттиаса Векманна (Matthias Weckmann, 1619–1674), композитора второго поколения – вероятно, одного из лучших органистов среди многих учеников Генриха Шютца, которые впоследствии внесли существенный вклад в музыкальную жизнь протестантской Германии. От Г. Шютца, последователя Дж. Габриели, он перенял итальянскую традицию полифонического письма и принципы выразительной работы с мелодией, а Г. Шайдеманн познакомил его с органной школой Я. П. Свелинка. В 1660 году М. Векманн основал “Collegium musicum”, которая при поддержке гамбургской элиты давала еженедельные концерты в здании Ясобикирхе, собора Св. Якова. В них принимали участие около пятидесяти человек, в том числе известные музыканты города, со сцены звучали лучшие сочинения композиторов Венеции, Рима, Вены, Мюнхена, Дрездена.

В нашем распоряжении имеются ноты шести токкат М. Векманна, переизданных в Нью-Йорке (Белвин-Миллс, Kalmus Organ Series). В ряде случаев среди токкат композитора есть как сочинения

сравнительно небольшие (токката d-moll), так и более развёрнутого плана (две токкаты e-moll – Moderato: KN147-2 и Grave: KN147-3, и токката a-moll: KN147-4).

Toccata vel praeludium primi toni (d-moll) состоит из трёх разделов. Функцию вступления – показ тональности, привлечение внимания аудитории – выполняет *Exordium* (тт. 1–10); завершающую – *Peroratio* (тт. 29–41). Они обрамляют средний раздел (тт. 11–28), в котором господствует имитационно-полифонический тип изложения. Принцип парного стреттного вступления голосов позволяет говорить о связи с ричеркаром (пример 3), что подтверждается и последующим проведением темы в увеличении в отдельном подразделе, после смены размера на 6/4 (пример 4). Подобная производность тематизма была характерна для определённого этапа становления ричеркара: новый раздел тематически прорастал из предыдущего.

Аналогичный приём наблюдается в токкате e-moll (KN147-2). Тема второго фугированного раздела при смене размера на 6/4 (*Cantabile*) также проводится в увеличенной мензуре. Таким образом, обнаруживаются тематические связи между разделами, создающие внутреннее единство.

Особый интерес в сочинениях северонемецкого



Пример 5. М.Векманн. Токката KN147–1, тт.1–5



Пример 6. М.Векманн. KN147–1, тт. 50–52

композитора представляет тематическая работа. Рассмотрим её подробнее, обратившись к токкате d-moll (KN147–1). Как и в токкате *vel praeludium primi toni*, здесь прослеживается опора на принцип производного тематического прорастания, который также был характерен для ричеркарной формы XVI века. Тема экспонируется сразу после небольшого аккордового вступления (пример 5). Она состоит из двух элементов. Первый представляет собой нисходящий мелодический оборот в объёме октавы, где выделяются тоны главного трезвучия d-moll. Он отличается относительной завершённостью и будет дважды проводиться в дальнейшем, но уже в тональностях C-dur и a-moll. Вторым элементом, напротив, разомкнут, сочетает в себе движение по звукам тонического трезвучия и гаммообразный пассаж.

Последующее развитие приводит к появлению второй темы (т. 19), которая становится ядром для прорастания других тематических образований, подвергаясь вариантным изменениям (тт. 19–22). Тематическая работа не прекращается и в заключительном разделе токкаты. М.Векманн обращается к имитационной технике, где в качестве основы избирается тематический компонент, отдалённо напоминающий второй элемент первой темы (пример 6).

Важным приёмом развития становится секвенцирование. Интересно отметить, что вместе с появлением второй темы происходит переход от имитационной фактуры к смешанной аккордово-полифонической. Подобная комбинаторика фактурных типов ранее не встречалась в токкатах композиторов органной школы Северной Германии. К аккордовому складу наиболее часто авторы обращались во вступительных и заключительных разделах, а к имитационному – в полифонических разделах *Propositio* и *Confirmatio*. В связи с чем актуальным представляется следующее утверждение Т.Кюрегян: «Склад в музыке XVII – 1-й половины XVIII вв. так же неоднороден, как и она сама» [9, с. 141].

Токкаты М.Векманна с точки зрения композиции не обнаруживают чёткого следования законам диспозиции ораторской речи. Таким образом, нельзя говорить, что они продолжают линию развития «*toccatte maiores*». Формообразование отличает сквозной принцип, в текущем развёртывании нет чётко разграниченного деления на разделы, характерного для контрастно-составной формы «больших токкат». В первую очередь, это связано с иной трактовкой жанра, непрерывным тематическим развитием, при котором только фактурный



принцип изложения позволяет выделить границы формы. Во вторую – с относительно небольшими масштабами токкат, и соответственно, меньшим количеством разделов в них. Данный подход объясняется тем, что среди учителей М.Векманна был не только Г.Шайдеман, но и яркий представитель южнонемецкой органной школы – Генрих Шютц, привнёсший итальянские традиции в Германию.

Кроме того, в токкатах композиторов Северной Германии обнаруживается преемственность с южнонемецким автором И.Я. Фробергером, чьи

сочинения в этом жанре также были написаны в контрастно-составной форме, с чередованием фугированных и фантазийных разделов. Из чего можно заключить, что в русле немецких органных школ намечается процесс сближения двух традиций, плоды которого можно наблюдать уже в творчестве И.Пахельбеля и Д.Букстехуде. Такое взаимовлияние южнонемецкого и северонемецкого органного искусства предзнаменовало расцвет жанра токкаты в творчестве великого немецкого кантора – И.С. Баха.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
- 2/ Бочаров Ю.С. Ещё раз о новом методе систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2023. № 2 (100). С. 14–21.
- 3/ Друскин М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков // Собр. соч.: в 7 т. СПб., 2007. Т. 1. С. 240–259, 362–440.
- 4/ Кийовски О.Ю. Stylus phantasticus в органном творчестве Дитриха Букстехуде: дис. ... канд. иск. наук. Саратов, 2013. 216 с.
- 5/ Колеевич К.М. Жанр токкаты в творчестве Самуэля Шайдта // Международные научные студенческие чтения – 2023: сборник статей III Международной научно-практической конференции, Петрозаводск. Часть 1. С. 349–354.
- 6/ Колеевич К.М. Северонемецкая органная школа и особенности жанра токкаты в творчестве композиторов первого поколения // Искусство глазами молодых: материалы XV Международной научной конференции, 13–14 апреля 2023 г. Красноярск, 2023. С. 231–234.
- 7/ Колеевич К.М. Stylus phantasticus в творчестве Дитриха Букстехуде (на примере органной токкаты ВухWV 156) // Искусство глазами молодых: материалы XIV Международной научной конференции, 20–21 апреля 2022 г., Красноярск, 2023. С. 43–46.
- 8/ Красовская И.И. Из истории жанра токкаты в эпоху барокко: от истоков к И.Пахельбелю – Выпускная квалификационная работа. Красноярск, 2014. 87 с.
- 9/ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. 345 с.
- 10/ Лепнурм Х.Л. История органа и органной музыки. Казань: Казан. гос. консерватория, 1999. 172 с.
- 11/ Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 227 с.
- 12/ Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке М.: ВЛАДОС, 2003. С. 80–135.
- 13/ Напеев Б.Д. Тонально развивающаяся ричеркарная fuga // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 78–87.
- 14/ Насонова М.Л. Северо-немецкая органная школа: Органная композиция как феномен культуры: Автореферат дис...канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 26 с.
- 15/ Носина В.Н. Символика музыки Иоганна Себастьяна Баха. М., 2004. 56 с.
- 16/ Омельченко М.М. Органное искусство Австрии и Южной Германии эпохи барокко: на перекрёстке влияний. Иоганн Пахельбель // Органная книжечка: Очерки по истории и теории органного искусства. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008. С. 158–179.
- 17/ Продьма Т.Ф. История токкаты: автореф. дис...канд. иск.:17.00.002 / М-во культуры РФ; ВНИИ искусствознания. М., 1989. 22 с.
- 18/ Продьма Т.Ф. Старинная токката: история и теория жанра. Исследование. Алматы, 2009. 236 с.
- 19/ Сторожко М.Л. Концепция многохорности и северо-



немецкая органная школа второй половины XVII века // LAUDAMUS/ Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 1992. С. 235–244.

20/ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (NGD), 2001. URL: <https://www.grovemusic.com> (дата обращения: 01.03.2024).

REFERENCES

- 1/** Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoj notacii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of score notation (XVI – the first half of the XVIII century)], Music, Moscow State Conservatory, 571 p. (In Russ.)
- 2/** Bocharov, Yu.S. (2023), “Once again about the new method of systematization of forms of instrumental music of the Baroque era”, *Ancient music*, no. 2 (100), pp. 14–21. (In Russ.)
- 3/** Druskin, M.S. (2007), “Keyboard music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy, Germany of the XVI–XVIII centuries”, *Collected works: in 7 volumes*, St.Petersburg, Vol. 1, pp. 240–259, 362–440. (In Russ.)
- 4/** Kijovski, O.Yu. (2013), *Stylus phantasticus v organnom tvorchestve Ditriha Bukstehude* [Stylus phantasticus in the organ work of Dietrich Buxtehude], Cand. Sc.Thesis, Saratov, 216 p. (In Russ.)
- 5/** Koleevich, K.M. (2023), “The toccata genre in the works of Samuel Scheidt”, *International Scientific Student Readings: collection of articles of the III International Scientific and Practical Conference*, Petrozavodsk. Part 1, pp. 349–354. (In Russ.)
- 6/** Koleevich, K.M. (2023), “The North German Organ School and the peculiarities of the toccata genre in the works of first-generation composers”, *Art through the eyes of the young: proceedings of the XV International Scientific Conference*, pp. 231–234. (In Russ.)
- 7/** Koleevich, K.M. (2022), “Stylus phantasticus in the work of Dietrich Buxtehude (on the example of the organ toccata BuxWV 156)”, *Art through the eyes of the young: proceedings of the XIV International Scientific Conference*, pp. 43–46. (In Russ.)
- 8/** Krasovskaya, I.I. (2014), *Iz istorii zhanra tokkaty v epohu barokko: ot istokov k I.Pahel'belyu* [From the history of the toccata genre in the Baroque era: from the origins to I.Pachelbel], Final qualifying work, Krasnoyarsk, 87 p. (In Russ.)
- 9/** Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in music of the XVII–XX centuries], Moscow, 345 p. (In Russ.)
- 10/** Lepnurm, H.L. (1999), *Istoriya organa i organnoj muzyki* [The history of organ and organ music], Kazan State Conservatory, Kazan, 172 p. (In Russ.)

11/ Lobanova, M.N. (1994), *Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki*. [Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics], Music, Moscow, 227 p. (In Russ.)

12/ Nazajkinskij, E.V. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], VLADOS, Moscow, pp. 80–135. (In Russ.)

13/ Napreev, B.D. (2017), “Tonally developing ricercar fugue”, *Problems of musical science* no. 2(27), pp. 78–87. (In Russ.)

14/ Nasonova, M.L. (1994), *Severo-nemeckaya organnaya shkola: Organnaya kompoziciya kak fenomen kul'tury* [The North German organ school: Organ composition as a cultural phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis]. Abstract of Cand. Sc.Thesis, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, Moscow, 26 p. (In Russ.)

15/ Nosina, V.N. (2004), *Simvolika muzyki Ioganna Sebast'jana Baha*. [The symbolism of the music of Johann Sebastian Bach], Moscow, 56 p. (in Russ.)

16/ Omelchenko, M.M. (2008), *Organnoe iskusstvo Avstrii i Yuzhnoj Germanii epohi barokko: na perekryostke vliyaniy. Iogann Pahel'bel'*. [Organ art of Austria and Southern Germany of the Baroque era: at the crossroads of influences. Johann Pachelbel]. Organ book: Essays on the history and theory of organ art, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, pp. 158–179. (In Russ.)

17/ Prod'ma, T.F. (1989), *Istoriya tokkaty* [The history of toccata. Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc.Thesis, M-in culture of the Russian Federation; VNNII iskusstvovznaniya M., 22 p. (In Russ.)

18/ Prod'ma, T.F. (2009), *Starinnaya tokkata: istoriya i teoriya zhanra. Issledovanie* [Ancient toccata: the history and theory of the genre. Research], Almaty, 236 p. (In Russ.)

19/ Storozhko, M.L. (1992), “The concept of polychrome and the North German organ school of the second half of the 17th century”, *LAUDAMUS*, Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Moscow, pp. 235–244. (In Russ.)

20/ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), NGD, Available at: <https://www.grovemusic.com> (Accessed 01 March 2024).

Сведения об авторе

Колеевич Ксения Максимовна, аспирант кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: kseniakoleevich82381@gmail.com

Author information

Ksenia M.Koleevich, postgraduate of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: kseniakoleevich82381@gmail.com



УДК 78.083

САКРАЛЬНАЯ ПОЭТИКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОСТМИНИМАЛИЗМА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА ТАВЕНЕРА И ХЕНРИКА ГУРЕЦКОГО)

В.В. БАСС

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. С середины 1970-х годов в творчестве ряда европейских композиторов наметилась тенденция к более широкому смысловому наполнению приёмов и принципов, сложившихся в американском классическом минимализме. В частности, минималистская композиционная эстетика получила претворение в музыке религиозного содержания. Создание современных духовных сочинений зачастую связано с освоением и трансформацией в новом художественно-эстетическом пространстве лексических и структурных моделей культовых вокальных жанров Средневековья и Возрождения, что даёт основание говорить о сакральной поэтике, сложившейся в рамках музыкального постминимализма. В предлагаемой статье в этом ракурсе исследуются религиозные хоровые произведения крупнейших представителей европейского постминимализма Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого, которые в поисках сакральных смыслов и новой простоты музыкального интонирования обращаются к традиции богослужебного пения христианского Средневековья. Композиторов объединяет обращение к архаической интонационной лексике и опора на репетитивно-остинатный принцип развития тематического материала в сочетании с вариантностью. Однако разные жанрово-стилевые ориентиры – православное строчное пение у Дж. Тавенера и григорианская полифония у Х. Гурецкого, а также использование различных приёмов преобразования исходных структурных элементов и способов организации целого выявляют индивидуальные авторские методы реализации минималистической композиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: постминимализм, духовный минимализм, аскетизм музыкального языка, репетитивность, аддитивный процесс.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

SACRED POETICS IN THE CONTEXT OF MUSICAL POSTMINIMALISM (BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORKS OF JOHN TAVENER AND HENRYK GÓRECKI)

V.V. BASS

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

ABSTRACT. Since the mid-1970s, a tendency towards a broader semantic content of the techniques and principles that had developed in American classical minimalism has emerged in the works of a number of European composers. In particular, minimalist compositional aesthetics was embodied in music with religious content. The creation of modern spiritual works is often associated with the development and transformation in a new artistic and aesthetic space of lexical and structural models of cult vocal genres of the Middle Ages and the Renaissance, which gives grounds to speak of sacred poetics that developed within the framework of musical postminimalism. The proposed article examines this perspective religious choral works by the greatest representatives of European postminimalism, John Tavener and Henryk Górecki, who, in search of sacred meanings and new simplicity of musical intonation, turn to the tradition of liturgical singing of the Christian Middle Ages. The composers are united by their appeal to archaic intonational vocabulary and reliance on the repetitive-ostinato principle of developing thematic material in combination with variability. However, different genre and style guidelines – Orthodox line singing in Tavener and Gregorian polyphony in Górecki, as well as the use of various techniques for transforming the original structural elements and methods of organizing the whole reveal individual authorial methods of implementing a minimalist composition.

KEYWORD: postminimalism, spiritual minimalism, asceticism of musical language, repetitiveness, additive process.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Одно из ведущих направлений современного музыкального искусства – постминимализм¹ – сложился в последней четверти XX века. Исследователи рассматривают постминимализм как третий этап развития минимализма, который, как любое пост-направление, характеризуется доразвитием, корректировкой, расширением признаков канона. В сочинениях композиторов-постминималистов сохраняются основополагающие идеи минимализма и, в первую очередь, приверженность формальной простоте, идея эмансипации звука как такового и концепция онтологического времени, которое воспринимается как объективный, бесконечно длящийся процесс, не имеющий векторной направленности. Как правило, остаётся актуальным принцип конструирования целого из лаконичных структурных образований посредством, так называемой, репетитивной техники, в основе которой лежит приём многократного повтора паттерна. При этом происходит постепенное, едва заметное преобразование деталей и накопление мельчайших событий.

Вместе с тем, фундаментальные идеи минимализма предстают в музыке постминимализма в иной интерпретации, характерные технические приёмы применяются в преобразованной форме, традиционные черты получают более широкое смысловое наполнение, некоторые из них преобладают. Во многом эти изменения связаны с тем, что постклассический минимализм обретает новые концептуальные и образно-содержательные обоснования. Американский классический минимализм обычно рассматривают как выражение в искусстве постиндустриального мироощущения человека второй половины XX века. Например, П.Поспелов отмечает, что в репетитивной музыке американского минимализма характер развёртывания тематизма соответствует постоянным и постепенным процессам, протекающим в природе, космосе или же в индустриальном мире: круговороту воды, смене прилива и отлива, ходу планет, движению стрелки часов, перемене фаз в работе

механизмов. А музыкально-философские основы *Minimal art*, по мнению исследователя, сложились под воздействием учений Востока, в том числе, дзен-буддизма [11, с. 76]. Кроме того, А.Кром пишет о ритуально-экстатическом характере радикального минимализма 1960-х – начала 1970-х гг., который был обусловлен «представлениями композиторов о древней космологической природе музыки, бесконечности мироздания, отражённой в звуках» [7, с. 83].

С середины 1970-х годов круг мистических, философских учений, избираемых авторами в качестве концептуальной основы произведений, существенно расширился. В частности, минималистская эстетика получила претворение в музыке религиозного содержания. Для описания композиций с явно религиозной ориентацией стали употреблять (первоначально в англоязычной публицистике) термин “*holy minimalism*” – духовный или священный минимализм². Создание таких опусов зачастую связано с освоением и трансформацией в новом социокультурном и художественно-эстетическом пространстве лексических и структурных моделей культовых вокальных жанров Средневековья и Возрождения («интерпретирующий стиль», по В.Медушевскому). Авторский способ адаптации прототипа обусловлен индивидуальными стилевыми и жанрово-композиционными особенностями, условиями функционирования произведения. При этом фундаментом, на котором выстраивается музыкально-стилевой диалог, является христианское мироощущение, возвышенная духовная красота и величие образного строя.

В ряду «святых минималистов» чаще других называют А.Пярта, В.Мартынова, Дж.Тавенера, Х.Гурецкого, в чьих духовных сочинениях глубина претворения религиозной традиции сочетается с простотой высказывания, аскетическим ограничением музыкального материала. Объектом

¹ Термин принадлежит композитору В.Мартынову.

² Это выражение впервые применил нью-йоркский искусствовед Т.Тичаут на страницах журнала Американского еврейского комитета «Комментарий» в 1995 году [10, с. 74].



исследования в данной статье являются духовные хоровые произведения Дж.Тавенера и Х.Гурецкого. Проблема минимализма и репетитивности в религиозной музыке этих авторов не получила подробного освещения в исследовательской литературе, тогда как сочинения А.Пярта и В.Мартынова рассматриваются в данном ключе в многочисленных отечественных и зарубежных публикациях. Этим определяется актуальность настоящей работы.

В творчестве английского композитора Джона Тавенера (1944–2013) вокально-хоровые и вокально-инструментальные жанры религиозного содержания имеют основополагающее значение. После обращения в русскую православную веру в 1977 году³ начался двадцатилетний период в творчестве Дж.Тавенера, отмеченный стилистическим поворотом от модернизма к «новой простоте», сопряжённой с обращением к первоисточникам христианской музыки. Переход в православие стимулировал погружение композитора в традиции русской, древнерусской, византийской, греческой культур. Как считает Р.Насонов, «своей миссией как художника Тавенер в зрелые годы творчества (1980–1990-е) видел именно вращение в православное (главным образом византийское) церковно-певческое искусство, освоение его языка и средств» [10, с. 81]. В свои произведения британский композитор включает цитаты и мелодические интонации древнерусских церковных песнопений, создаёт музыку на богослужебные церковнославянские тексты, сюжеты из Библии, на поэтические и прозаические творения русских писателей, которые прямо или косвенно соприкасаются с религиозной темой.

Большинство духовных сочинений Дж.Тавенера являют собой образцы внелитургической музыки, не связанные напрямую с храмовой службой и написанные для концертного исполнения. Они свободны от буквального следования канонам сакрального искусства и строгого соблюдения системы церковных гласов. Вместе с тем, во многих работах композитора явно прослеживается

влияние знаменного пения. К ним относится и произведение для смешанного хора “Funeral Ikos” («Похоронный икос»).

В основу этой хоровой партитуры, созданной в 1981 году, положены малоизвестные греческие тексты икосов полного заупокойного кондака из чина погребения священников⁴, переведённые на английский Изабель Хэпгуд. Простота и даже аскетизм музыкального языка, преимущественно силлабический принцип вокализации слов, основанный на элементарном соответствии слога тону, придают звучанию скорбно-смиренный характер, погружают слушателя в состояние молитвенного созерцания. Присутствие «божественного архетипа» (Р. Насонов) ощущается благодаря вхождению в интонационный мир православного богослужебного пения через включение характерных мелодических оборотов, речитаций, способов ладовой, фактурной и структурной организации.

Процесс формообразования в “Funeral Ikos” определяется принципом вариантной строфичности. Соответственно шести текстам заупокойных икосов хор Дж.Тавенера состоит из шести строф, которые по музыкальному материалу соотносятся как равнозначные варианты. Наряду с этим в логике развёртывания формы можно обнаружить строгую алгоритмическую конструкцию репетитивной техники. На синтаксическом уровне форма складывается на основе многократного варьирования четырёх разномасштабных попевок (их протяжённость – восемь, семь, пять, семь долей), соответствующих строкам текста. При экспонировании первая и вторая попевки исполняются тенорами и басами в унисон, третья и четвёртая – первыми басами в контрапункте с тенорами и вторыми басами.

Простота, краткость и бесконечная повторяемость попевок позволяют соотнести их с паттернами. Они опираются на диатонику, совпадающую по звуковому составу с малым обиходным ладом православного осьмогласия (при подключении женских голосов его структура нарушается). Связь со знаменным распевом проявляется также в переменности опорных тонов ладового модуса и ритмической нерегулярности, возникающей

³ «По происхождению композитор принадлежал пресвитерианству, одному из направлений протестантизма. Пройдя через увлечение католицизмом и разочаровавшись в нем, в 1977 году Тавенер принимает православие в Кафедральном Соборе Успения Божьей Матери и Всех Святых, приходе Русской Православной Церкви в Лондоне» [9, с. 72].

⁴ На этот источник указывает в своей статье А.Потапцев (см. об этом: [12, с. 21]).



Always quiet, solemn and flexible
p e legato sempre

Tenor

Bass

Why these bit - ter--- words of the dy--- ing, O--- brethren, which they ut-ter as they go

p e legato sempre

1 паттерн 2 паттерн

Ten.

Bas.

hense? I am par-ted from my brethren All my frends do I a - bandon, and go hence. But--

3 паттерн 4 паттерн

Пример 1. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", первая строфа

из-за нестабильности тактового размера. Все паттерны вырастают из одной интонационной модели – трихорда в терции *f-g-a*. В основе первого паттерна – поступенное зеркально-симметричное движение в объёме терции со сменой высотной позиции (от *f*, затем от *c*), имитирующее волнообразный мелос знаменных попевок, таких как «мережа полная, с пауком» в восьмом гласе, «дуда» и др. Во втором паттерне, не выходящем за пределы терцового амбитуса, внимание акцентируется на псалмодировании тона *a*. За счёт повторности звука зеркально-симметричная микроячейка как бы раздвигается изнутри (приём аддиции)⁵. Напротив, третий и четвёртый паттерны производны от второго путём субтракции – изъятия тонов. Эти паттерны проводятся с контрапунктирующими голосами. Трёхголосная фактура гетерофонного типа обнаруживает некоторое сходство со строчным многоголосием древнерусской певческой традиции. Основная мелодическая линия – это средний голос (в строчном многоголосии он назывался путь), верхний голос дублирует основной в терцию (подобно деместву), а нижний является транспонирующей инверсией верхнего и приводит

к образованию диссонантного созвучия квинт-септимы (пример 1).

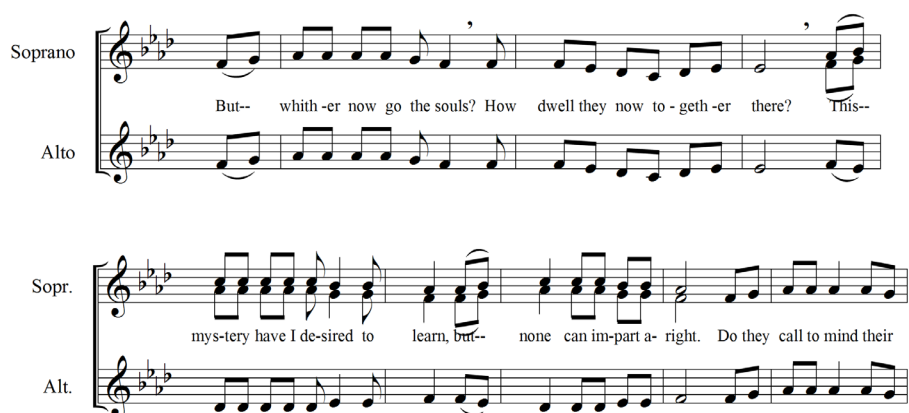
Примечательно, что в дальнейшем композитор очень строго выдерживает минималистический принцип ограничения материала, избегает вводить новые паттерны. Основным методом тематического развития в сочинении является оstinatно-вариантная повторность исходных структурных ячеек, обуславливающая статичность формы и создающая ощущение бесконечного дления.

Так, во втором четверостишии первой строфы сохраняется заданное фактурное решение – исполнение в унисон первых двух попевок и трёхголосное звучание третьей и четвертой. Такое чередование монодийных и многоголосных распевов стихов характерно для техники *alternatim*, распространённой в западноевропейской церковной музыке Средневековья и Возрождения. Она развивалась из традиции антифонного пения псалмов.

Репетитивное развитие связано с модификацией ритмической структуры попевок-паттернов посредством введения синкопированных фигур, сокращения или увеличения количества звуков в речитациях, смещения опорных тонов относительно тактовой черты. При этом мелодический рисунок в основном и контрапунктирующих голосах остаётся неизменным (пример 2).

Лишь завершающее строфу восклицание «Аллилуйя», которое распевается четырёхголосно, отмечено интенсификацией звучания. Новый вариант третьего паттерна, исполняемый альтами, помимо ритмических изменений (включение долгих зву-

⁵ Подобное расширение паттерна изнутри – приём, характерный для техники *tintinabuli* А.Пярта. Однако эстонский композитор использует приём прогрессирующего расширения, предполагающий добавление при каждом повторении строго определённого количества звуков по принципу арифметической прогрессии. У Дж.Тавенера этот процесс имеет более свободный, как бы спонтанный характер.



Пример 2. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", вторая строфа



Пример 3. Дж.Тавенер "Funeral Ikos", третья строфа

ков) обнаруживает нарушение строгой поступенности движения мелодии в каденции (восходящий терцовый ход и его заполнение). Более индивидуализированными по мелодическому рисунку оказываются остальные голоса, что приводит к образованию нескольких красочных диссонансирующих созвучий – малого минорного нонаккорда и малого минорного септаккорда, большого мажорного квинтсектаккорда. Эти изменения обусловлены стремлением передать духовный и эмоциональный подъём человека, восхваляющего Бога. Примечательно, что завершающим созвучием раздела «Аллилуйя» и всего произведения является квинтоктава – типичный заключительный конкорд западноевропейского органума, тогда как в строчном многоголосии преобладали кварто-секундовые, унисонно-терцовые, унисонно-секундовые окончания. Основу финального конкорда составляет

побочный опорный тон *c*, а не главная опора *f*. Его неустойчивость, усиленная долгой фермой, создаёт ощущение незамкнутости формы, бесконечности сакрального времени (пример 3).

В последующих строфах наряду с продолжающимся вариантным преобразованием ритмической структуры паттернов происходят изменения на уровне фактуры и формы в результате использования комбинаторного принципа.

Так, например, немаловажное выразительное значение имеет темброво-регистровое варьирование. Одноголосные проведения двух начальных паттернов композитор поручает то мужским, то женским голосам, то всему хору. Если звучание монодии в низком регистре связывается в сознании с крепостью духа, истовостью веры, то перенос её в высокий регистр рождает аналогии с надмирным пением ангелов. Полифонические участки



ВТОРАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	четвёртая	четвёртая		первая	третья	Аллилуйя
Фактура	унисон	трёхголосие	трёхголосие		унисон	трёхголосие	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты	сопрано I, II альты	сопрано I, II альты		сопрано альты	сопрано I, II альты	сопрано альты тенора басы
ТРЕТЬЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	четвёртая		третья	первая	Аллилуйя
Фактура	октавно-унисонное изложение	октавно-унисонное изложение	трёхголосие с октавным удвоением всех голосов		трёхголосие с октавным удвоением всех голосов	октавно-унисонное изложение	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы	сопрано I, II альты тенора басы I, II		сопрано I, II альты тенора басы I, II	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы
ЧЕТВЁРТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	третья	третья	первая	четвёртая (терцовая втора)	Аллилуйя
Фактура	унисон	унисон	трёхголосие		унисон	унисон	четырёхголосие
Хоровой состав	тенора басы	тенора басы	тенора басы I, II		тенора басы	тенора басы	сопрано альты тенора басы
ПЯТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	первая	вторая	третья	третья	третья	первая	Аллилуйя
Фактура	унисон	унисон	трёхголосие		трёхголосие	унисон	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты	сопрано альты	сопрано I, II альты		сопрано I, II альты	сопрано альты	сопрано альты тенора басы
ШЕСТАЯ СТРОФА							
Последовательность попевок	четвёртая (терцовая втора)	четвёртая (терцовая втора)	–		–	ритмическая фигурация мажорного трезвучия	Аллилуйя
Фактура	октавно-унисонное изложение	октавно-унисонное изложение				трёхголосие с октавным удвоением всех голосов	четырёхголосие
Хоровой состав	сопрано альты тенора басы	сопрано альты тенора басы				сопрано I, II альты тенора басы I, II	сопрано альты тенора басы

Таблица. Структурные и фактурные изменения в разделах строфической формы "Funeral Ikos" Дж. Тавенера



даются то в более лёгкой трёхголосной фактуре (сопрано I, сопрано II, альты или тенора, басы I, басы II), то в плотном шестиголосном изложении, возникающем в результате октавных дублировок (смешанный состав).

Кроме того, Дж. Тавенер от строфы к строфе комбинировывает порядок появления попевок-паттернов, варьирует их протяжённость; в некоторых случаях заменяет основную мелодию терцовой второй (4 строфа, 6 строфа). Накопление мало заметных изменений приводит к нивелированию мелодической линейности и переключению внимания на гармоническую вертикаль в заключительной строфе. Последний паттерн перед строкой «Аллилуйя» (она всегда звучит без изменений) представляет собой ритмическую фигурацию опорного созвучия третьей попевки – Ми-бемоль мажорного трезвучия. Последовательность отмеченных изменений отражена в таблице.

Для польского композитора Хенрика Миколая Гурецкого (1933–2010) в зрелые годы главным смыслом творческой и духовной жизни, так же, как и для Дж. Тавенера, стали христианские ценности. Это обусловило обращение Х. Гурецкого, писавшего свои ранние сочинения в русле авангардного направления, к национальным традициям и жанрам культовой музыки. Как и английский композитор, он с начала 1970-х годов создаёт много вокально-симфонических и хоровых произведений, которым свойственна нарочитая элементарность материала и простота конструкции. Но источники вдохновения у Х. Гурецкого были иные – григорианский хорал, средневековая западноевропейская полифония и, так называемое, польское народное католичество⁶. В духовных произведениях композитор отдаёт предпочтение латинским текстам католических молитв, текстам из Книги псалмов Давида.

Пьеса для четырёхголосного смешанного хора а cappella “Amen” (1975), как и другие духовные сочинения Х. Гурецкого, относится к музыке религиозно-концертного жанра, исполняемой вне богослужения, но по стилистике тесно соприкасающейся с храмовой христианской культурой. В этом произведении обращает на себя внимание архаизм интонационной лексики

и стремление композитора к предельному самоограничению в выборе выразительных средств. Показательно, что минималистический подход проявляется не только на уровне музыкального языка, но и на уровне словесного текста. В пьесе 15 раз многоголосно распевается лишь одно слово «аминь», создавая атмосферу священного ритуального действия. Согласно точке зрения польского исследователя Кшиштофа Дробы, «слово “аминь” – это полная смиренного приятия позиция христианина, которая в данном произведении Гурецкого из выразимого (рационального) содержания преобразилась в содержание невыразимое (иррациональное), стала выходом к тайне *sanctum*» [5, с. 134]. Возможна и иная трактовка содержания хора. Общеизвестно, что слово *amen* при богослужении применяется как литургическая формула, как знак подтверждения истинности высказывания, одобрения зачитанного, согласия в конце славословия. Но в Священном писании слово *Amen* встречается и как имя Господа: «так говорит Аминь, свидетель верный и истинный» (Откр. 3:14). Поэтому правомерно трактовать многократное распевание слова как благодарственную молитву, прославление имени Господа. Этим определяется светлый, торжественно-возвышенный характер звучания.

Музыкальный материал минималистической композиции включает два паттерна. Как первый паттерн следует рассматривать паузу в целый такт, которой открывается начальная и все остальные музыкальные фразы. Для композитора это не просто перерыв в звучании, передышка, а остановленное мгновение тишины, настрой на общение с Всевышним. В основе второго паттерна лежит контрапунктическое соединение двух пар голосов в больше-терцовом соотношении. Контрапункт женских голосов образуется восходящим гаммообразным движением от тона *a* в объёме терции с возвратом ко второму звуку у сопрано и бурдоном на *a* у альтов. Нижняя пара голосов расположена зеркально-симметрично: нисходящее гаммообразное движение от *f* у басов и выдержанный тон *f* у теноров. Такая фактурная организация напоминает технику сочинения “*Organum suspensum*” («парящего органума»), описанного Гвидо д’Ареццо в “*Micrologus de disciplina artis musicae*” («Микро-

⁶ Деревенские церковные песни.

Lento e tranquillo ($\text{♩} = 52$)



p

Пример 4. Х.Гурецкий "Amen"



p

Пример 5. Х.Гурецкий "Amen", вторая фраза

лог, или Краткое изложение учения о музыкальном искусстве») [2, с. 265]. Как результат соединения мелодических линий образуются диссонирующие конкорды секундовотерцовой и терцовой структуры (1·4·2 и 3·4·3⁷), создающие средневековую терпкость звучания (пример 4).

По сравнению с репетитивной техникой в "Funeral Ikos" Дж.Тавенера репетитивное развитие в сочинении Х.Гурецкого отличается большей свободой, процесс обновления паттернов оказывается более интенсивным. Так, 2-я, 5-я, 6-я и 10-я фразы объединены приёмом аддиции, то есть последовательным ростом паттерна по нескольким параметрам. В крайних голосах фактуры разрастание исходной попевки происходит посредством

терассообразного движения мелодии с последовательным включением одного или двух новых звуков, что сопровождается расширением её амбитуса сначала до квинты, затем сексты, септимы, октавы. Наряду с ритмическим дроблением это приводит к увеличению масштаба паттерна (1 фраза – 5 тактов, 2 фраза – 8 тактов, 5 фраза – 10 тактов, 6 фраза – 13 тактов, 10 фраза – 19 тактов). Одновременно усложняется фактура. Педальные тоны в средних голосах и мелодические линии крайних голосов постепенно «обрастают» подголосками (пример 5).

Наиболее заметными событиями в реализации репетитивности воспринимаются ладовые изменения. Начиная с т. 54, в строгую диатонику *a* эолийского проникают хроматизмы, создающие ладовую вариантность. Звуки *fis* в 6–8-й фразах и *b* в 10-й привносят оттенки дорийского и фригийского ладов. Ладовый колорит высветляется в 11–14 фразах,

⁷ Числовые ряды отражают интервальное строение конкордов. Число означает количество полутонов в интервале.



subito $\text{♩} = 69$ - Cantabile - Gaudioso

Soprano

Alto

Tenor

Bass

ff

Пример 6. Х.Гурецкий "Amen", одиннадцатая фраза

которые звучат в *a* ионийском. Примечательно, что варьирование звукоряда сопряжено с темповыми и динамическими изменениями. Так светлый фони́зм дорийского и ионийского подчёркивается ускорением темпа ($\text{♩}=69$), динамикой *ff* и более ярким, эмоциональным исполнением – *Espressivo*, *Gaudioso* (радостно). Сумрачная окраска фригийского усиливается замедлением темпа ($\text{♩}=52$) и тихим, как бы отрешённым пением (пример 6).

Однако аддитивный процесс у Х.Гурецкого не подчинён единой логике, строгим математическим закономерностям, что характерно, например, для техники *tintinabuli* А.Пярта. Линия последовательного наращивания элементов в паттерне прерывается возвращением уже прозвучавших построений. Например, 3-я фраза является точным повторением четырёх предыдущих тактов, 4-я фраза – буквальное повторение 1-й, 7-я фраза – ритмически варьированное повторение завершающего двутакта 6-й фразы, 8-я фраза – вариант 7-й, 9-я – вариант 3-й. В 11-й фразе процесс наращивания паттерна прекращается: амбитус мелодии, исходящей от вершины-источника *a*, сужается до кварты, её рисунок приобретает волнообразный характер. Одновременно упрощается и фактура: основная линия с неточной терцовой дублировкой звучит у сопрано, у альтов – бурдон на тоне *a*. Мужские голоса дублируют женские в октаву. 12, 13 и 14-я фразы представляют собой варианты 11-й. Изменения связаны с перестановкой модальных

формул внутри мелодии, переключением фактурных функций голосов. Например, в 13-й фразе основная мелодия с дублировкой передаётся альтам и тенорам, педальный тон *a* – у сопрано и басов. Заключительная 15-я фраза – ещё один вариант 1-й, близкий к инварианту.

Таким образом, репетитивный «накапливающийся процесс» (Т. Райли) в "Amen" имеет не линейно-континуальный, а волнообразный характер, который создаётся чередованием подъёмов (фразы, отмеченные аддицией и ладовыми изменениями) и спадов (повторения уже прозвучавших фраз). Поэтому развитие психологически не воспринимается как целенаправленное продвижение вперёд, так как энергия музыкального тематизма оказывается рассредоточенной, варьирование паттерна не приводит к качественному изменению образной сферы. В музыке воплощается не действие, а пребывание в состоянии молитвенного созерцания. Вместе с тем, активизация мелодического движения, ладовое колорирование, сопряжённое с динамическими и темповыми градациями, акцентирование в заключительном кадансе лирической интонации малой сексты воспринимаются как эмоциональные восклицания человека, взывающего к Господу и чувствующего себя приобщившимся к его благодатной силе.

Подводя итоги анализа сочинений "Funeral Ikos" Дж.Тавенера и "Amen" Х.Гурецкого, следует отметить, что художественная структура этих про-



изведений определяется сакральным содержанием используемых словесных текстов и опорой на закономерности богослужебного пения Средневековья. При этом канон религиозной традиции прошлого включается в контекст поэтики таких современных художественных направлений, как постмодернизм и минимализм. Это даёт нам основание говорить об особой – сакральной – поэтике данных образцов музыкального постминимализма.

В пьесах обоих представителей постклассического минимализма, пришедших в 1970-е годы к новой простоте музыкального языка и религиозному содержанию после увлечения авангардом, обнаруживаются как стилистические параллели, так и отличия. С одной стороны, в интерпретациях исторических стилизованных идиом и Дж.Тавенер, и Х.Гурецкий опираются на одни и те же приёмы репетитивной техники: использование архаической интонационной лексики, точную и вариативную повторность, обеспечивающую медитативную статичность развёртывания тематизма, аддитивные способы мелодико-ритмического и фактурного преобразования паттернов, темброво-регистровое варьирование. С другой стороны, «интерпретирующий стиль» каждого композитора имеет самобытные свойства.

Индивидуальные авторские методы реализации минималистической композиции обусловлены различиями в образном строе произведений и разными жанрово-стилевыми ориентирами. Скорбно-смирительный характер “Funeral Ikos” и опора, главным образом, на ладово-мелодические и фактурные особенности древнерусского строчного многоголосия предопределили строгость и сдержанность репетитивно-остинатного развития тематизма в этом хоровом сочинении. При вариантном повторении паттернов всегда остаётся стабильным заданный диатонический звукоряд, сохраняются

неизменными мелодический рисунок знаменных попевок (за исключением разделов Аллилуйя), спокойный темп, тихая динамика, характер исполнения (торжественно и мягко). Репетитивное развитие связано с модификацией ритмической структуры попевок (в том числе посредством аддиции), комбинаторикой паттернов, фактурным варьированием. Стремление композитора передать в музыке молитвенную сосредоточенность человека, размышляющего о конечности земного бытия, жаждущего очищения и укрепления духа, обусловили приоритет мелодической линейности, существенную роль участков унисонного и гетерофонного изложения, меньшее внимание к красочной стороне гармонической вертикали. Строго следуя структуре текстов заупокойных икосов, Дж.Тавенер подчиняет организацию целого логике вариантно-строфической формы, репетитивный процесс имеет линейно-континуальный характер.

В музыке “Amen”, ориентированной на григорианскую полифонию, духовная красота и величие сочетаются с экспрессивностью высказывания. Звучание хора подобно вдохновенной молитве, исполненной благоговейного трепета и радости. Этим обусловлена большая свобода и интенсивность процесса обновления паттернов. Приём аддиции имеет здесь более широкий радиус действия, охватывая несколько параметров – мелодию, ритм, фактуру. Особый выразительный эффект даёт ладовая переменность, сопряжённая с изменениями темпа, динамических оттенков, характера пения. Возникающая как результат соединения мелодических линий гармоническая вертикаль примечательна большим количеством красочных диссонантных созвучий, порой достигающих сонорного эффекта. Как проявление открытой эмоциональности можно рассматривать тенденцию к импровизационной спонтанности репетитивного процесса.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Вискова И.В. Духовные аспекты в творчестве современных польских композиторов // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып. 32. С. 151–157.
- 2/ Гвидо Аретинский. Микролог / перевод, комментарий и вступительная статья С.Н. Лебедева // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14. Вып. 2. С. 216–283.
- 3/ Грачёв В.Н. Религиозная музыка А.Пярта и В.Мартынова: традиция, стиль: автореферат дис. ...доктора искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2013. 50 с.
- 4/ Гуляницкая Н.С. Современное музыкально-сакральное пространство: события, факты, деятели // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 1 (13). С. 182–194.
- 5/ Дроба К. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого // Культурология: Дайджест / РАН. Москва, 2010. № 2 (53). С. 134–139.
- 6/ Заморникова К.Е., Катунян М.И. «Fratres» Арво Пярта – молитва в музыке // Lietuvos muzikologija. 2011. Т. 12. С. 111–134.
- 7/ Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 75–84.
- 8/ Лобзакова Е.Э. Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1. С. 7–14.
- 9/ Миклухо Е.О. Джон Тавенер на пути создания музыки в православной богослужебной традиции // Художественная культура. 2019. № 3. том 2 (30) / Электронное периодическое рецензируемое научное издание ГИИ. С. 68–85.
- 10/ Насонов Р.А. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавененра) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.

- 11/ Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

- 12/ Потапцев А.В. Кондак «Со святыми упокой» Киевского роспева в британской церковной музыке XIX–XXI веков: опыт исследования // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 4. С. 5–24.

REFERENCES

- 1/ Droba, K. (2010), "Between sublimity and suffering. About the music of Henryk Mikołaj Górecki", *Kulturologiya: Daydzhest RAN [Culturology: Digest RAS]*, no. 2 (53), pp. 134–139. (In Russ.)
- 2/ Grachev, V.N. (2013), *Religioznaya muzyka A.Pyarta i V.Martynova: tradiciya, stil': avtoreferat dis. ...doktora iskusstvovedeniya [Religious music of A.Pärt and V.Martynov: tradition, style, Abstract of diss. doc. art.]*, Saratov, 50 p. (In Russ.)
- 3/ "Guido of Arezzo. Micrologus" / translation, commentary and introductory article Sergey Lebedev, (2023), *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, vol. 14, issue 2, pp. 216–283. (In Russ.)
- 4/ Gulyanitskaya, N.S. (2014), "Contemporary musical and sacred space: events, facts, figures", *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of history and theory of Christian art]*. Issue 1 (13), pp. 182–194. (In Russ.)
- 5/ Krom, A.E. (2017), "American minimal music: problems of reception and interpretation", *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoy [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, no. 6, pp. 75–84. (In Russ.)
- 6/ Lobzakova, E.E. (2020), "Old Russian chant and modern composer's creativity: a typology of conjugations", *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, no. 1, pp. 7–14. (In Russ.)



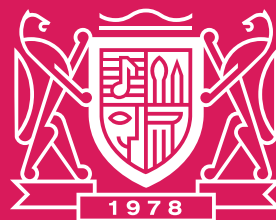
- 7/ Miklouho, E.O. (2019), "John Tavener on the path of creating music in the Orthodox liturgical tradition", *Khudozhestvennaya kul'tura* [Artistic Culture], no. 3, v. 2 (30), pp. 68–85. (In Russ.)
- 8/ Nasonov, R.A. (2015), "Music as "theosis" (on the religious concept of John Tavener)", *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 3 (14), pp. 72–85. (In Russ.)
- 9/ Pospelov, P.G. (1992), "Minimalism and repetitive technique", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 4, pp. 74–82. (In Russ.)
- 10/ Potaptev, A.V. (2023), "Kontakion "Rest with the Saints" of Kyiv Chant in British Church Music of the 19th – 21st Centuries: Research Experience", *ARTE*, no. 4, pp. 5–24. (In Russ.)
- 11/ Viskova, I.V. (2018), "Spiritual aspects in the works of modern Polish composers", *Vestnik PSTGU. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of PSTGU. Series V: Questions of history and theory of Christian art], Issue. 32, pp. 151–157. (In Russ.)
- 12/ Zamornikova, K.E., Katunyan, M.I. (2011), "Arvo Pärt's "Fratres" – a prayer in music", *Lietuvos muzikologija*, V. 12, pp. 111–134. (In Lith.)

Сведения об авторе

Басс Валентина Всеволодовна, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: valentinabass@mail.ru

Author information

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



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

52/

**СОКОЛОВСКИЙ Д.В.,
БЕСФАМИЛЬНАЯ А.В.**
История становления
и современное состояние
красноярской электронной
сцены



УДК 681.828: [78.071.1+78.073/.074+316.723]

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КРАСНОЯРСКОЙ ЭЛЕКТРОННОЙ СЦЕНЫ

Д.В. СОКОЛОВСКИЙ, А.В. БЕСФАМИЛЬНАЯ

Красноярский колледж сферы услуг и предпринимательства, 660131, Красноярск, Россия

АННОТАЦИЯ. В данной статье впервые предпринята попытка рассмотреть историю становления красноярской электронной сцены, проанализировать структурные компоненты обозначенного понятия, а также охарактеризовать современное её состояние в качественном и количественном отношении. Для удобства анализа авторы разбили проблему на ряд аспектов и поэтапно рассмотрели: 1) исторические условия, подготовившие почву для развития электронной музыки в регионе; 2) состояние местной материально-технической базы современного высокотехнологического звукового искусства; 3) отдельные творческие единицы, составляющие сообщество или творческую среду красноярской электронной сцены. Информация о композиторах и исполнителях, собранная из разрозненных источников и систематизированная, основана на материалах собственных баз данных авторов, формируемых ими в течение длительного времени. Эти сведения обладают абсолютной новизной, так как ранее в научных изданиях не публиковались. Как показало исследование, в Красноярске и крае на сегодняшний день существует самобытная электронная сцена, имеющая большой потенциал для дальнейшего качественного развития, однако она достаточно разрознена и пока находится на низком уровне организации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: электронная музыка, электроакустическая музыка, красноярская электронная сцена, красноярские музыканты, городская субкультура, массовая музыкальная культура.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

THE HISTORY OF THE FORMATION AND CURRENT STATE OF THE KRASNOYARSK ELECTRONIC SCENE

D.V. SOKOLOVSKIY, A.V. BESFAMILNAYA

Krasnoyarsk College of Services and Entrepreneurship, 660131, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. In this article, for the first time, an attempt is made to examine the history of the formation of the Krasnoyarsk electronic scene, analyze the structural components of the designated concept, and characterize its current state in qualitative and quantitative terms. For ease of analysis, the authors have broken down the problem into a number of aspects and examined it step by step in the following steps: 1) historical conditions that paved the way for the development of electronic music in the region; 2) the state of the local material and technical base of modern high-tech art of sound; 3) individual creative units that make up the community or creative environment of the Krasnoyarsk electronic scene. Information about Krasnoyarsk composers and performers, collected from disparate sources and systematized, is based on the materials of the authors' own databases, which they have been forming for a long time. This information is absolutely new, as it has not been published in scientific publications before. As a result, the authors conclude that today there is a distinctive electronic scene in Krasnoyarsk and the region, which has great potential for further qualitative development, but it is quite fragmented and is still at a low level of organization.

KEYWORDS: Electronic music, electroacoustic music, Krasnoyarsk electronic scene, Krasnoyarsk musicians, urban subculture, mass musical culture.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare that he has no conflict of interest.



Многозначным словом «сцена» часто обозначают целое поле деятельности, особенно в области художественного творчества. В свою очередь, под «электронной сценой» понимается деятельность в области электронной музыки, включающая события, происходящие на той или иной территории в рамках данного музыкального направления, а также условия, их породившие. Такая трактовка понятия подразумевает большой комплекс явлений: наличие и количество самостоятельных творческих единиц (отдельных исполнителей или коллективов), концерты и фестивали, проходящие с более или менее регулярной периодичностью, всю совокупность произведений, созданных за определённый период. Можно также выделить более высокий уровень организации сообществ и интеграции их структурных компонентов. В этом случае люди, занимающиеся творчеством, и потребители эстетического продукта осознают свою принадлежность к некой, пусть и достаточно условной, общности; и здесь можно говорить о формировании региональной композиторской школы в области электронной музыки, наличии и эффективности работы в отношении произведений искусства механизмов маркетинга и дистрибуции.

Электроакустические сочинения и их создатели со всей неизбежностью актуализируют необходимость существования образовательных, творческих и научных центров, специально организованных пространств для репрезентации объектов искусства публике и соответствующей материально-технической базы. Эти компоненты коррелированы друг с другом, одно попросту не может существовать без другого. Все они вместе со связующим и организующим компонентом, обеспечивающим профессиональное взаимодействие людей, образуют творческую среду¹. В таком более

узком смысле можно говорить о сформировавшейся традиции в области электронной музыки, характерной для той или иной территории различного масштаба – отдельного района мегаполиса, всего города, страны (национальная сцена) или её региона и, наконец, целого континента.

В данной статье предпринята попытка рассмотреть историю становления красноярской электронной сцены, проанализировать некоторые из вышеперечисленных компонентов обозначенного понятия и ответить на вопрос: на каком уровне качественного развития сегодня она находится?

Первое, что бросается в глаза, когда мы подступаем к заявленной теме, это полное отсутствие научных исследований по ней. С большой оговоркой к таковым можно отнести книги и статьи, посвящённые красноярской рок-музыке, поскольку, как и во всём мире, именно через такие её ответвления как прогрессив- и арт-рок электронная музыка в 1970–1980-е гг. проникала в массовую музыкальную культуру. Среди подобных, опять же немногочисленных работ необходимо отметить сборник «Рок-музыка в СССР. Опыт популярной энциклопедии» (1990) [6], поскольку в ней упоминаются старейшие красноярские рок-группы «Экскурсия 13», «Амальгама» и некоторые другие. Весьма разрозненную информацию о красноярских исполнителях электронной и экспериментальной музыки приходится по крупицам собирать из публикаций, размещённых на различных интернет-ресурсах. Поскольку по большей части инициаторами подобных статей и заметок являются сами артисты или их почитатели, то следует учитывать, что они могут как преувеличивать, так и недооценивать значимость рассматриваемого творчества в контексте всей музыкальной жизни нашего региона.

Текст настоящего исследования, с одной стороны, основан на материалах собственных баз данных о красноярских и сибирских исполнителях электронной музыки, формируемых авторами дан-

¹ Более подробно об интеграции указанных компонентов, возникающих в связи с этим проблемах и возможных путях решения говорится в статье: Соколовский Д. В. Проблемы и перспективы развития системы высшего образования в области высокотехнологического звукового искусства // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государствен-



ной статьи в течение последних 12 лет, а с другой – на основе личных наблюдений, поскольку сами они в качестве артистов принимали участие во многих концертах и фестивалях и до сих пор поддерживают контакты со своими «коллегами по цеху».

Локальная электронная сцена в Красноярском крае, как и повсюду в мире, складывалась внутри рок-движения. С начала 1970-х гг. в Красноярске (и по всей стране) возникает множество ВИА, в составах которых можно было встретить клавишные электромузыкальные инструменты, известные в широком обиходе под собирательным названием «Ионика». Среди этих коллективов периодически выделялись и те, что играли композиции собственного сочинения, тяготеющие к западной рок-музыке, например, ВИА «Гамма». «Пионерами» рока в городе стали такие музыканты как В.Круглов, собиравший ансамбли с нестабильными составами и В.Яхно, создавший со студентами Красноярского политехнического института коллектив «Дети под-земелья» [6, с. 284].

Считается, что первой красноярской рок-группой была «Экскурсия 13», основанная в 1978 году ныне известным во всей Сибири гитарным мастером Сергеем Петровым [там же, с. 371]. Позже, в 1986-м, С.Петров открыл первый красноярский рок-клуб. Тогда же бас-гитарист Александр Шуб организовал легендарный ансамбль «Амальгама» [там же, с. 33]. В разное время в нём играли известные в городе музыканты – Пётр Шнайдер, Олег Коробейников, Владимир Буш, Дмитрий Конинин. В 1987 году на фестивале «Рок-периферия» в Барнауле группа заняла первое место и отправилась на гастроли по всему Советскому Союзу [6, с. 284–287]. В том же году «Амальгама» записала музыку к художественному фильму «Такая долгая ночь», снятому Свердловской киностудией. К числу старейших красноярских команд, образованных в 1980-е гг., также относятся «Временные неприятности», «Проспект Мира», «Корабль дураков», «Война с саламандрами».

В 1990-е годы число рок-групп в Красноярске и других городах края начинает расти в геометрической прогрессии. Появились молодые коллективы: «Splinters», «Багамама», «Золотой корень», «Второе внимание», «Взвод», «Goregod», «Атмосферный фронт», «Страна прикосновений», «Ноев ковчег», «Harmony of Grotesque», «Яма», ВИА «Яхонт» и мно-

гие другие. А такие группы как «9 район» и «Нашествие кактусов» стали действительно популярными во всей стране. Некоторые из перечисленных команд начали использовать в своей музыке электронные клавишные инструменты и синтезаторы. Например, в составе группы «Прощай, чёрный понедельник!» какое-то время играли два клавишника одновременно. Очень интересно с электронным звучанием в конце 1990-х гг. работал ансамбль «Артефакт», сформированный студентами Красноярского государственного педагогического университета. Этот коллектив исполнял как традиционный русский рок, так и инструментальные композиции крупной формы в редком для России жанре арт-рок. Примечательно, что некоторые работы «Артефакта» представляют собой чистые образцы экспериментальных электронных композиций.

Первые красноярские электронщики вышли не только из рядов рок-музыкантов, как это можно увидеть на примере Александра Шуба, бывшего лидера «Амальгамы», в 2000-е годы эмигрировавшего в Данию. Они также появлялись среди звукорежиссёров, что вполне естественно, поскольку специфика профессии обязывает досконально разбираться в электронном звуковом оборудовании и уметь его применять. В свою очередь местные звукорежиссёры конца 1970-х – начала 1980-х гг., как правило, имели не музыкальное, а техническое образование, но это не мешало некоторым из них получить признание в качестве востребованных аранжировщиков и исполнителей. Такими «первопроходцами» в нашем городе стали Игорь Алёхин, Андрей Иванов, Андрей Иголкин, Алексей Сафронов, Сергей Зиновьев, Владимир Ряпасов, Сергей Шершов.

До середины 1990-х гг. доморощенная электронная музыка в Красноярске – явление редкое и элитарное, так как профессиональные синтезаторы и студийная электронная аппаратура были недоступны и информацией о технологиях создания такой музыки мало кто владел. Местные музыканты могли получить доступ к синтезаторам только в студиях звукозаписи, которые существовали при театрах, концертных организациях, теле- и радиостудиях².

² Такими были студии при Большом концертном зале филармонии, Театре оперы и балета, Дворце спорта, творческом центре



Всё стало меняться с приходом на отечественный рынок доступных персональных компьютеров и быстрым распространением клубной танцевальной культуры. Вскоре в Красноярске организуются первые ночные клубы, где начинают выступать местные и приезжие диджеи. Первым таким заведением в городе стал «Шоу Азарт», открывшийся в 1992 году на Предмостной площади. В 1997-м свои развлекательные программы предложили посетителям сразу несколько новых клубов, среди которых особую популярность завоевали «Нирвана» и «Торнадо». В 2000 году «Шоу Азарт» перерождается в танцевальный зал «Планета Красноярск» вместимостью более 1000 человек, позволивший проводить первые в городе рейвы.

Настоящий расцвет ночной клубной культуры пришёлся на 2000-е гг., когда было основано множество заведений: «Пилот» (2000), «Oxygen03» (2001), «Че Гевара» (2003), «Колорадский Папа» (2003), «Гагарин» (2003), «Молекула» (2003), «Лабиринт» (2003), «Havana Club» (2005), «Осень» (2005), «Podium» (2006), «Малина» (2006), «Аэрохолл» (2006), «Урфин Джюс» (2007), «Три дня дождя» (2008), «Charlie» (2008), «Эра» (2008), «Стерлинг» (2008), «Mirror» (2009), «HAPPY» (2009), «HARLEY» (2009), «LOFT» (2010), «Иксы» (2010), «Sorry Бабушка» (2010).

Среди новых красноярских электронных исполнителей 1990-х – 2000-х можно назвать такие имена как DJ Karp «Ivlior», «Venus», группа «N# Транспорта», группа «Вне себя», исполнявшая пост-рок, и другие. Во второй половине 2000-х гг. в некоторых молодёжных центрах начинают проводиться лекции и мастер-классы, посвящённые современным направлениям звукового искусства, открываются секции соответствующей направленности. Например, один из первых «Клубов любителей электронной музыки» открылся в 2008 году при Молодёжном центре Железнодорожного района. Его организаторы провели несколько просветительских акций в Красноярске, продемонстрировали в телепередаче «Утреннее кофе с Афонтово» бесконтактный электронный инструмент Терменвокс. В это время отдельные меломаны проявляют интерес к истории зарубежной и отечественной

электронной музыки, аналоговым синтезаторам прошлого, теории синтеза звука и звуковым экспериментам вообще. Это приводит к зарождению в городе экспериментальной электронной сцены.

Одной из первых площадок, на которой красноярцы могли услышать электронные произведения самодельных авторов, был музейный комплекс на Площади Мира, где первыми в России запустились такие выставочные форматы как биеннале (с 1995 года) и «Музейная ночь» (с 2002-го). С 2013 по 2018 гг. в Государственной универсальной научной библиотеке проводилось мероприятие «Шелест» – цикл вечеров-концертов молодых красноярских и сибирских артистов³. Программы включали акустические, электроакустические и электронные сочинения. Чаще всего в тематических вечерах «Шелеста» принимал участие молодой пианист Илья Бешевли, сын известного композитора Валерия Александровича Бешевли. В этот период важную роль в становлении сообщества независимых музыкантов сыграли два лейбла – «Klammklang» и «Insulation».

«Klammklang» был организован в 2013 году Станиславом Борисовичем Шарифуллиным, уроженцем города Лесосибирска, кандидатом филологических наук, лингвистом, преподавателем Сибирского Федерального университета [8]. До этого в течение нескольких лет С.Шарифуллин вёл исследовательскую работу на стыке лингвистики и музыки, им опубликовано множество работ на эту тему⁴. В 2013 году он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Вербально-иконические тексты в современной музыкальной коммуникации (на материале видеоклипов)». В дальнейшем С.Шарифуллин решил полностью посвятить себя электронной музыке и саунд-арту. Необычным было его решение выпускать альбомы на магнитофонных кассетах, а не в формате привычных CD или на сетевых стриминг-платформах. А в 2016 году первый релиз «Klammklang» вышел на виниловом диске.

Главная заслуга этого инди-лейбла заключается не столько в попытке дать дорогу неизвестным ар-

³ Страница проекта «Шелест» // ВКонтакте. URL: https://vk.com/she_lest

⁴ Публикации: Шарифуллин С.Б. URL: <https://research.sfu-kras.ru/publications/author/0346166>



тистам, которые, по словам Станислава «сидят дома в своих спальнях и выкладывают крутую музыку на Bandcamp», сколько в том, что он способствовал формированию сообщества и творческой среды, о которой сказано в начале статьи. За первые пять лет “Klammklang” были изданы альбомы молодых независимых музыкантов, живущих в разных городах Сибири: Сергея Дёмина (“Appleyard”) из Красноярска, Никиты Бондарева, Егора Ключихина (“Foresteppe”) из Бердска и некоторых других. По большей части резидентами “Klammklang” становились даже не столько сибирские авторы, его география была намного шире: Галя Озеран (“Chikiss”) – из Берлина, Никита Бугаев – из Москвы, Люся Казарян-Топчян – из Москвы, Антон Глебов (“Mårble”) – из Санкт-Петербурга, Эльдар Тагиев и Лена Позднякова (“the2vvo”) – из Алма-Аты. Проект “Hippies Wearing Muzzles” американца Ли Эванса тоже стал частью красноярского лейбла. “Klammklang” установил тесные контакты с другими независимыми музыкальными издательствами, такими как “Oblast” (Самара) и “Echotourist” (Новосибирск) [7].

С.Шарифуллин со своей небольшой командой не ограничился только издательской деятельностью и начал проводить в Красноярске шоукейсы экспериментальной импровизационной электроники, активно гастролировал с авторским сольным проектом “Hmot” по России, ближнему и дальнему зарубежью. В 2014 году, в рамках Красноярской ярмарки книжной культуры (КРЯКК), было организовано мероприятие «Ночь Русской Электроники», повторявшееся затем ежегодно ещё несколько лет. На протяжении трёх ночей Красноярск становился важной точкой на музыкальной карте мира, так как сюда съезжались представители из Иркутска, Новосибирска, Екатеринбурга и Москвы, из Швейцарии, Италии и Германии.

В сентябре 2015 года благодаря незаурядным организаторским способностям предпринимателя Василия Юрченко и Станислава Шарифуллина в Красноярске и Новосибирске прошёл мощнейший “CTM Siberia” – первый выход Берлинского фестиваля за пределы Европы⁵. Кроме того,

12 сентября в рамках этого проекта в лофт-клубе «Уважение и Сотрудничество», организованном В.Юрченко, была проведена первая в Сибири онлайн-трансляция всемирно известного канала “Boiler Room”. На вечеринке свои сетсы отыграли ливанец Раби Бини, один из наиболее выдающихся представителей современного электронного авангарда, дуэт англичанки Кэти Альберичи и итальянца Федерико Нитки, берлинский диджей Opium Hum, карельский дуэт “Love Cult” и красноярские артисты – группа “Chekhov”, “Hmot” (Станислав Шарифуллин), “Appleyard” (Сергей Дёмин), DJ Wheel и VJ Haust (Дарья Бескорсая)⁶.

Со 2 по 4 декабря 2016 года под кураторством “Klammklang” прошёл международный фестиваль звука и медиаискусства “Frontier”. На трёх площадках Красноярска (Музейный центр «Площадь Мира», «Студия Дождя», бар «Балкон») выступили “Dyad” (Евгений Гаврилов, Новосибирск), “izedcabron” (Пётр Жеребцов, Новосибирск), “DEKJ” (Германия), DJ Pete (Петер Кушнерайт, Германия), “Why Be” (Тобиас Ли), “Shapednoise” (Нино Педоне, Италия), Луис Мехия (Мексика). Красноярск представили “Hmot”, Роман Цукерман, “Mellow Man” (Вадим Люк), DJ SPRK (Константин Ланин) и VJ Haust.

Помимо вышеназванных ключевых событий при содействии лейбла “Klammklang” состоялось множество концертов в самых разных точках города: Краевой научной библиотеке, Международном выставочном центре «Сибирь», Музейном центре «Площадь Мира». Дважды (2016, 2017) в рамках всероссийской акции «Ночь музеев» в Музее-усадьбе В.И. Сурикова проводилась акция под названием «Трансгрессия», включающая современную пьесу, видеопоззию и концерты экспериментальной музыки. В 2018 году С.Шарифуллин переехал в Москву на постоянное место жительства и вместе с ним переместился его лейбл. С этого мо-

нах в течение 10 дней, в ходе которых музыкальная программа дополняется обширным дневным графиком мастер-классов, художественных инсталляций, панельных дискуссий, показов и презентаций, иллюстрирующих последние художественные и технологические достижения в области музыки и медиа. Ссылка на официальный сайт фестиваля: <https://www.ctm-festival.de/about/what-we-do>.

⁶ Официальная страница фестиваля CTM – Siberia. URL: <https://siberia.ctm-festival.de/about/?L=2>.

⁵ Речь идёт о ежегодном фестивале CTM, посвящённом музыке и изобразительному искусству и учреждённом в Берлине в 1999 году. В настоящее время он проводится в разных стра-



мента Станислав начал преподавать в НИУ «ВШЭ» саунд-арт и саунд-дизайн. В начале 2022-го он стал композитором саундтрека к фильму «Другое имя» режиссёра В.Гераськиной. На данный момент музыкант проживает в городе Базель, Швейцария.

Конечно, “Klammklang” был очень значимым для Красноярска, и после смены его дислокации творческая жизнь на электронной сцене города стала не такой яркой как прежде, но она не угасла совсем, поскольку остались люди, объединённые общими идеями. Ещё в 2013 году Роман Иванович Бобрышов, на тот момент студент Красноярской государственной академии музыки и театра⁷, и его коллега Александр Чуйков собрали своих единомышленников в сообщество “Insulation”⁸. На организованных сообществом мероприятиях в разные годы выступали такие красноярские авторы как Дмитрий Кусков и Артём Соловьёв (“We have gone Mad” / “beennooutside”), Станислав Голубин (“Sector.13”), Владислав Бошляков (“Zwooqi”), Никита Хаджинский (“XADJO”), Анна Бесфамильная (“Tethys” / «Дике»), Виктор Мельников (“Vitken”), Илья Свентитский (“Mad Che”), Эдуард Горте (“NUM13”), Валерий Зимнев (“Sorption”), Артём Хатнюк (“Teplare”), Евгений Шаликин (“Killa Hertz”), Александр Павлов (“Beez”), Валентин Рогозин (“Boorogozin”, “Boo”, “PPSF”), Александр Пустынский (“Ajokki”), Алексей Лебедев (“Lovq”), Александр Попов (“Yella Gin”), Роман Киримов (“Broosnica”), дуэт “Marso & Gala”, дуэт «Тефиды и Океан», Сергей Рогожкин (“ComaCatchesYou”), Михаил Мироненко (“udarposerdcu”) и другие.

В каком-то смысле после 2018 года именно это сообщество переняло «эстафету» от “Klammklang” в плане организации в Красноярске концертов импровизационной и экспериментальной электронной музыки, а также издания записей своих членов на кассетах и виниле. Основной идеей лейбла всегда было стремление найти и представить публике ранее неизвестных электронных музыкантов. В 2020 году ребята провели серию концертов

с трансляциями на крыше дома № 23 по улице Конституции СССР, которая соответствующе обстановке называлась «Эмбиент на крыше», а также несколько мероприятий «Диалоги» на Ротонде Памяти и Славы у Музейного центра «Площадь Мира» – выступления локальных артистов, знакомящих слушателей с современными направлениями электронной музыки на примере своего творчества.

16 апреля 2022 года на «Музейной ночи» была показана пилотная серия документального сериала «Изоляция», снятого Алёной Никулиной, автором новостного портала «Культура 24», о сибирской музыке и музыкантах. Героями этого выпуска стали участники сообщества “Insulation”⁹. Весь сериал планировалось показать на телеканале «Афонтово», а первые три выпуска посвятить электронным музыкантам. На данный момент проект, к сожалению, приостановлен, поскольку его авторы находятся в поиске источников финансирования.

Из участников и друзей сообщества “Insulation” также со временем сложился лейбл “TESSERAKT”, организующий вечеринки с UK-Bass музыкой¹⁰. Некоторые его представители: Дмитрий Карташов (“Fateontheriddim”), Александр Савичев (FATbKA), Вадим Фомин (“Null”), Евгений Лоскутов (Uncle Po). Этой же командой проводится “Grime Dealer Jam” – мероприятие со свободным микрофоном для артистов и всех желающих исполнить британский стиль речитатива – грайм¹¹.

Чуть позже, чем “Insulation” два других бывших студента кафедры звукорежиссуры СГИИ имени Д.Хворостовского Дмитрий Кусков и Артём Соловьёв (“beennooutside”) основали собственное сообщество “collective/коллектив”. Неоднократно они организовывали вечера живой электроники в Красноярске (в частности, в пространстве “YUSHIN BROTHERS”) и пригородных поселениях. Несколько лет назад Дмитрий и Артём переехали в Санкт-Петербург, и уже там они продюсируют

⁷ Ныне Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (далее – СГИИ имени Д. Хворостовского).

⁸ Страница проекта Insulation // Bandcamp. URL: <https://insulation.bandcamp.com>.

⁹ Редакция Культура24. Сериал Культуры24 об электронных музыкантах выйдет в телеэфир // Портал Культура24. РФ Красноярский край. 2022. URL: https://cultura24.ru/news/18524/?sphrase_id=298003

¹⁰ Страница лейбла TESSERAKT // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/tssrkt>

¹¹ Страница сообщества Grime Dealer Jam // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/grimeddealerjam>



мероприятия в таких направлениях клубной электроники как IDM и техно.

В настоящий момент в Красноярске есть несколько центров современного искусства, что важно для становления творческой среды рассматриваемого музыкального направления. Прежде всего, это неоднократно упоминавшийся Музейный центр «Площадь Мира», где проводятся основные выставки, инсталляции, концерты, видеопказы, арт-шоу, перформансы, посвящённые современному искусству. Центр учредил старейшую биеннале в России – Красноярскую музейную биеннале, а также «Музейную ночь», отмеченную выше. Посетителям здесь предлагаются образовательные курсы по современному искусству XX–XXI веков «Опыты искусства». В центре успешно функционирует постоянный проект «Сибирская лаборатория молодого искусства», который с 2021 года трансформировался в «Лабораторию искусства города».

В 2017-м библиотека и медиацентр музея преобразовались в Открытое пространство «Окна», здесь собрана большая коллекция книг по современному искусству. Однако это больше, чем просто библиотека – неформальное пространство инициирует самые разные события. Например, в мае 2022 года московский куратор Ангелина Островерх осуществила здесь серию встреч Коммуникативной лаборатории «Квадрат звука», в ходе которых участники пытались разобраться, что такое саунд-арт и чем он отличается от музыки, слушали авангардные сочинения, рефлексировали по поводу субъективного восприятия акустики помещений музея. Также «Площадь Мира» каждое лето проводит серию концертов авторской электроники под названием «Будет музыка»¹².

«Дом Кино» на проспекте Мира является традиционной площадкой не только для демонстрации фестивального кино, выставочных показов, но и для проведения концертов независимых красноярских музыкантов. Здесь расположена медиагалерея, принимающая проекты, выполненные в различных формах экранных и медиаискусств. На территории кинотеатра также действует библиотека с книгами и периодическими изданиями

о кино. Упомянутое выше сообщество “Insulation” в 2015–2016 годах реализовало несколько своих мероприятий в кинозале «Чердак», расположенном в Доме Кино. В тот же период певица Олеся Авдеева (проект “Lamento Di Lava”) выступала здесь с сольной программой.

На правом берегу Арт-резиденция «Каменка» регулярно устраивает концерты, кинопоказы, форумы. В здании имеются современные зоны коворкинга. В октябре 2021 года в этом пространстве проходил первый для нашего региона форум «Российская креативная неделя. Сибирь», где на нескольких площадках состоялись дискуссии по направлению «Музыка и саунд-арт». Среди приглашённых спикеров выступал Андриеш Гандрабур, куратор образовательных программ направления саунд-арт и саунд-дизайн НИУ «ВШЭ». Популярным местом встречи исполнителей и слушателей экспериментальной электроники является творческое пространство “YUSHIN BROTHERS”, расположенное по адресу пр. Карла Маркса, 102а.

Потенциалом для развития современных направлений звукового искусства обладают красноярские молодёжные организации. Прежде всего, это медиацентр «Новые имена», имеющий несколько филиалов. В одном из них, расположенном по адресу пр. имени газеты Красноярский рабочий, 87, находился коворкинг «Волна», объединявший концертную площадку, студию звукозаписи, вокальную студию и помещения для репетиций. Также, с 2014 года центр курировал проект «Арт-берег» на левобережной набережной. Вся её территория от Коммунального моста до соединения улиц Дубровинского и Декабристов представляет собой большое креативное пространство, где летом устраиваются различные музыкальные мероприятия. С 2024 года кураторство над проектом «Арт-берег» взял на себя Центр авторского самоопределения молодёжи «Зеркало» (здесь есть студия звукозаписи «А» с функцией обучения).

Состояние местной клубной танцевальной культуры в целом отражает общие тенденции по стране. С 2010-х гг. в этой сфере наблюдается прогрессирующий спад. Профессиональных музыкантов и диджеев в Красноярске и в других городах края стало меньше. Сократилось и количество ночных клубов. Конечно, и сейчас есть такие заведения как

¹² Уличная программа «Будет музыка» // Сайт Музейного центра «Площадь Мира». 2024. URL: <https://mira1.ru/events/ulichnaya-muzykalnaya-programma>



“Maximilian’s”, “Circus”, “Picasso”, «Нули», «ФЛЭТ» и другие, но они больше позиционируют себя как бары, рестораны, караоке-клубы, места для отдыха в компании друзей, а не пространства, где главенствует танцевальная электроника. Конечно, здесь продолжает звучать музыка, причём предпочтительно живая, однако она ориентирована на среднестатистические вкусы массового посетителя, её основная функция – фоновая, развлекательная.

Официальных мест для неформальных встреч интеллектуальной молодёжи, воспринимающей слушание музыки в качестве самодостаточной деятельности, в последнее время в городе осталось мало. По этой причине снова распространилось такое явление как подпольные вечеринки. Как правило, они организуются в учреждениях, которые официально ночными клубами не являются, либо в частных квартирах (так называемые «квартирники»). Информация об их проведении доступна лишь узкому кругу посвящённых и распространяется она в социальных сетях. О дате и месте вечеринки участники сообществ оповещаются в день мероприятия¹³.

Тем не менее, можно отметить несколько заведений, пользующихся уважением среди красноярских любителей электронной музыки. Среди них недавно отпраздновавшая своё десятилетие “Kroika”, днём функционирующая как барбер-шоп, а вечером – как ночной клуб под бессменным руководством Алексея Коркина (Priznak). Здесь часто проходят вечеринки для приверженцев стиля драм-энд-бейс. Промо-команды “FORMA”¹⁴ и «СЕГМЕНТ», базирующиеся в баре, известны проведением серии мероприятий на открытом воздухе под названием «Перспектива», на мысе острова Татышев. Восемь лет существует вечеринка «Стрит Этикет», представляющая музыку хип-хоп и организуемая Евгением Смолиным (DJ Karm) на различных площадках города¹⁵. Центральным местом выступлений артистов танцевальной электроники последние пару лет

является клуб “M96”¹⁶. Несколько промоутеров занимаются продвижением собственных регулярных мероприятий, популяризуя разные стилевые направления, в основном техно и его разновидности. К примеру, промо-команда «Обер» традиционно в начале программы ставит живой номер авторской музыки местного исполнителя. Осенью 2024 года кураторам из группы «Санктум» удалось организовать лекцию «Путь артиста. Как идее прорваться в медиа-шум?» известного русского электронного музыканта и медиахудожника Никиты Забелина¹⁷.

Выше, в связи с организацией фестиваля “CTM Siberia” и вечеринки “Boiler Room”, уже говорилось о предпринимателе, диджее и коллекционере виниловых грампластинок Василии Александровиче Юрченко [5]. Остановимся на этой важной для красноярского диджеинга персоне чуть подробнее. Василием (он же Uksarre или Vasiou) запущено множество успешных бизнес-проектов. Одним из первых было агентство “IDM agency”, основанное в 2007 году, которое занималось брендингом, разработкой фирменного стиля, логотипов. Открытие упомянутого лофт-клуба «Уважение и Сотрудничество» состоялось в 2015 году, и, хотя заведение просуществовало всего полгода, оно оставило яркую страницу в истории становления местной электронной сцены. В 2020 году Василий Юрченко совместно с диджеями Романом Курочкиным (Роман Spin), Ольгой Захаренко (“Naprima”), Вячеславом Хрущёвым (“S.V.”) и Тимуром Беспаловым (OLEG) на площадке бара “Jawspot” инициировал новый проект “Inside Sound System” – серии вечеров и прямых трансляций музыки, характерной для ямайской популярной DJ-культуры, известной под названием Sound System¹⁸.

В 2022 году В.Юрченко стал соучредителем ночного клуба «Дом», расположенного по адресу: пр. Мира, 49. С начала своего существования заведение транслирует ценности интеллектуальной

¹³ Схожим образом неофициальные вечеринки организовывались в Великобритании, Франции и некоторых других европейских странах в 1990-е годы.

¹⁴ Страница проекта FORMA // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/formakrsk>.

¹⁵ Страница сообщества «Стрит Этикет» // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/streetetiket>.

¹⁶ Страница ночного клуба M96 // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/m96loc?from=search>

¹⁷ Анонс лекции «Путь артиста. Как идее прорваться через медиа-шум?» // Портал Город Прима. URL: <https://gorodprima.ru/event/lektsiya-put-artista-kak-idee-prorvatsya-cherez-media-shum/?ysclid=m6jpa4huhy127514267>

¹⁸ Страница проекта Inside Sound System // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/insidesounds>



танцевальной музыки; имеющее три танцпола «Гостиная», «Парадная» и «Кабинет» с возможностью на каждом из них принять диджея с виниловыми пластинками, оно оснащено dj-системой топ-уровня “Pioneer CDJ-3000”, которую можно встретить далеко не во всех столичных клубах. Отличительной чертой внутреннего интерьера является спроектированное Алексеем Вайнером акустическое оформление помещений, которому устроители придают важное значение: ковролин на полу, драпировка от потолка до пола из плотной ткани, вращающиеся вертикальные мягкие панели, стены, обшитые фетром и потолочные щиты, закреплённые в различных плоскостях. Особой площадкой стал самый маленький зал под названием «Кабинет», где неоднократно выступали экспериментальные электронные коллективы.

Помимо этого, в здании ночного клуба «Дом» В. Юрченко открыл арт-пространство «Круги» и при нём магазин виниловых пластинок, проводящий регулярное мероприятие «Слушание музыки», прививающее красноярским меломанам культуру слушания альбомов целиком с физических носителей. Здесь же проходили всевозможные музыкальные тематические вечера и мастер-классы. В частности, в 2022 году Роман Spin образовал комьюнити «Скретч-джем», устраивающее импровизационные вечеринки скретчинга.

В 2023 году В. Юрченко продаёт магазин «Круги» другому владельцу и организует сообщество и школу диджеинга “Tempers”¹⁹, предлагающую своим посетителям несколько обучающих курсов разного уровня сложности; сюда же были перенесены вечера «Скретч-джем», проводимые стабильно раз в месяц. Параллельно с этим предприниматель инициировал в заведении “Franci’s Club” тематические вечеринки, которые вскоре нашли продолжение в еженедельной авторской передаче на радио «Серебряный дождь» (Красноярск), куда в прямой эфир В. Юрченко приглашает красноярских диджеев [3].

Для полноты картины перечислим ряд артистов, продолжающих сегодня в Красноярске создавать электронную музыку самых разных направлений.

Так Роман Бобрышов²⁰, основатель сообщества и лейбла “Insulation”, работает звукорежиссёром в Музейном центре «Площадь Мира», выпускает самобытные по стилю электронные релизы под разными именами, является участником нескольких коллективов.

Анна Владимировна Бесфамильная («Дике») создаёт инструментальные произведения в составах нескольких коллективов («Тефида и Океан», “audio/kino”, “Siberian Echo”) и в различных дуэтах. Также она является саунд-продюсером вокалистки и автора песен, работающей под псевдонимом “Etheril”. В 2023 году ею были подготовлены электронные аранжировки для тувинской фолк-группы “ALA-TEY”. В трио “audio/kino” помимо Анны Бесфамильной и Романа Бобрышова входит Николай Балышев, выпускник СГИИ имени Д. Хворостовского (2008) и Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (ассистентура-стажировка, 2023). Николай является известным в городе хормейстером, репетитором и музыкальным руководителем многих постановок Красноярского театра юного зрителя. На данный момент трио “audio/kino” пишет электронную музыку к драматическим спектаклям ТЮЗа, например, «Кто похитил Дюймовочку?» и «Евгений Онегин»²¹. “Siberian Echo” – это дуэт Анны Бесфамильной и Романа Spin. Коллектив собирается исключительно для живых выступлений, создаёт музыку в основном при помощи синтезаторов.

Валентин Рогозин (“Boorogozin”, “Boo”, “PPSF”), выпускник кафедры звукорежиссуры СГИИ имени Д. Хворостовского 2013 года, сочиняет электронную музыку и выступает со своими программами, в том числе и в других городах, уже более 13 лет. Валентин является одним из немногих в Красноярске пользователей модульных синтезаторов, которым посвящает практически всё свободное время²².

Относительно молодой проект Дмитрия Усольцева и Александра Зубарева «Хорошие мысли обо

¹⁹ Страница сообщества Tempers // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/tempersmix>.

²⁰ Страница исполнителя Роман Бобрышов // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/suboctane>

²¹ Официальный сайт проекта audio/kino // audio/kino URL: <https://audiokino.studio>.

²² Страница исполнителя Валентин Рогозин // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/boorogozin>



всём» в своём творчестве выходит даже за рамки музыки и создаёт мультимедийные произведения, своего рода «авторские сказки» в стиле «сибирский магический реализм», как сами участники характеризуют своё творчество. А.Зубарев помимо написания музыки для проекта изготавливает самодельные шумовые инструменты, процессоры обработки звуковых сигналов, а также ремонтирует советские синтезаторы²³.

“AINA” – этно-проект вокалистки Ксении Кручининой, музыкальным продюсером которого является ещё один выпускник кафедры звукорежиссуры СГИИ им. Д. Хворостовского 2023 года Артём Новосёлов²⁴.

Некоторые исполнители, начинавшие свой творческий путь в Красноярске, сегодня в большей или меньшей степени получили известность за его пределами, в том числе и в странах дальнего зарубежья. Среди них отметим Романа Киримова (“Broosnica”), выпускника кафедры звукорежиссуры СГИИ им. Д. Хворостовского 2013 года. В 2024-м его композиция “To The Ground” была использована в российском сериале «Подростки в космосе». В настоящее время Роман живёт и работает в Москве, сочиняет музыку и регулярно выступает на вечеринках, посвященных рейв-культуре²⁵.

Дуэт “BLOCKLAB”, состоящий из Станислава Голубина (“Sector.13”) и Василия Сунцова (“Wasta”), активно гастрольрует по всей России. В конце 2024 года музыканты выпустили уже свой третий виниловый диск на лондонском лейбле “Withe Peach”, издающем записи в стиле дабстеп²⁶.

Роман Цукерман, широко известный на экспериментальной электронной сцене России техно-музыкант. В течение последних трёх лет, традиционно 31 декабря, он издаёт продолжительные мультижанровые электронные компиляции. Также Роман известен как организатор техно-вечеринок «ШУМ»²⁷.

Участники проекта “Beeswax & Olesya” Александр Павлов, гитарист Артём Сподарев и вокалистка Олеся Тимофеева (сейчас проживает в Москве) создают музыку в стиле электро-поп и регулярно выступают в различных городах России, в том числе в столице²⁸.

Сергей Каптелинин (Lørean), опытный музыкальный продюсер, в послужном списке которого продюсирование альбома проекта “ALPHA9”, издающего свои записи на лейбле “Armind” всемирно известного диджея Армина Ван Бюрена²⁹.

Анастасия Иванова (Merkaida), исполнительница электронной музыки в жанре эмбиент, на данный момент проживает в Индии, много путешествует по миру, периодически навещая родной Красноярск. В разное время её работы были изданы лейблом “Chitra Records” (США)³⁰ в формате кассет. Также на этом лейбле выходила музыка Александра Бина (BinJa), начинавшего свою деятельность в нашем городе, а сейчас базирующегося в Минске (Белоруссия)³¹.

Среди «пионеров» красноярской электронной сцены также стоит отметить Александра Пустынского (“Ajokki”), более 15 лет занимавшегося музыкой в жанре эмбиент. Он начинал карьеру в составе группы «Эхолов», участвовал в сессионном проекте «Звуковая система “Заря”», выступал на многих мероприятиях (в том числе упомянутых выше), организуемых лейблами “Klammklang” и “Insulation”. В 2019 году Александр записал совместный электро-акустический альбом с красноярским органистом Андреем Бардиным. На данный момент он живёт в Грузии и продолжает заниматься творчеством³². Валерий Зимнев (“Sorpton”), электронный музыкант и цифровой художник, изучает работу искусственного интеллекта, создаёт произведения генеративного искусства. Также проживает в Грузии.

<https://romazuckerman.bandcamp.com>

²⁸ Страница проекта Beeswax & Olesya // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/beeswaxolesya>

²⁹ Страница исполнителя Сергей Каптелинин // ВКонтакте. URL: https://vk.com/lorean_official

³⁰ Merkaida album Rozarozroza // Bandcamp. URL: <https://chitrarecords.bandcamp.com/album/rozarozroza>.

³¹ BinJa album Atmareka // Bandcamp. URL: <https://chitrarecords.bandcamp.com/album/atmareka>.

³² Страница проекта Ajokki // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/ajokki>

²³ Страница исполнителя «Хорошие Мысли Обо Всём» // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/public222811172>

²⁴ Официальный сайт исполнителя AINA // ainaethnic.ru. URL: <https://ainaethnic.ru>.

²⁵ Страница исполнителя Broosnica // ВКонтакте. URL: <https://vk.com/broosnica>.

²⁶ BLOCKLAB // White Peach Records Label. Official site. URL: <https://www.whitepeachrecords.com/blocklab>

²⁷ Страница исполнителя Роман Цукерман // Bandcamp. URL:



5 ноября 2024 года произошло значимое для города событие – на материально-технической базе направления «Музыкальное звукооператорское мастерство» Красноярского колледжа сферы услуг и предпринимательства было открыто новое структурное подразделение – Научно-исследовательский центр электронной музыки (НИЦЭМ), что необычно для образовательной организации среднего профессионального образования. На сегодняшний день это явление уникальное, поскольку данный центр вносит в философию колледжа креативных индустрий фундаментальную составляющую. Он позиционирует себя именно как научную организацию, функционирующую в междисциплинарной области современного высокотехнологического звукового искусства, объединяющего сферу искусства и культуры со сферой точных наук, электронных и информационных технологий. Центр учреждён с целью развития электронной музыки и смежных с ней направлений в Красноярском крае, Сибири и России в целом; создания условий для формирования устойчивой культурной традиции в данной области творчества. Ради достижения поставленной цели Центр осуществляет следующие основные виды деятельности: научно-исследовательскую, художественно-творческую, опытно-конструкторскую, образовательную, культурно-просветительскую, музыкально-журналистскую, экспертно-аналитическую и методическую, редакционно-издательскую.

В день презентации НИЦЭМ состоялся концерт академической электронной музыки, длившийся почти три часа. В начале первого отделения прозвучала электроакустическая композиция Олега Ованесовича Меремкулова (1935–2019) «Колокольная постлюдия» к музыкальной драме-триптиху «Бесы». Далее были представлены очень разнообразные произведения молодых красноярских композиторов и исполнителей электроакустической и электронной музыки: 8-канальная пространственная композиция «Вращение сфер в n-мерном пространстве» и аудиовизуальный интерактивный этюд «Танцы странных аттракторов» А. Михеля, «Океан» и «Небеса на ладонях» В. Кошелева, электроакустический импровизационный номер «Касание» А. Бесфамильной и А. Щербаковой, диджейский сет «Сочинения» Р. Бобрышова. Творческий вечер вы-

звал сложные и неоднозначные эмоции, в целом же организаторы получили положительную обратную связь. Перформансы академической электроники – редчайшее явление даже в мировом масштабе. Поэтому очень важно, что красноярские авторы теперь обрели возможность регулярно выступать со своими новыми сочинениями. На первоначальном этапе планирования мероприятий в рамках открытия Центра его сотрудники сомневались, что им удастся собрать полноценную концертную программу. Однако в процессе поиска артистов, способных продемонстрировать оригинальный авторский материал, выяснилось, что вполне возможно было бы подготовить даже несколько подобных вечеров (хотя в них в основном преобладала бы неакадемическая электронная музыка).

Подводя итог, можно с уверенностью утверждать, что красноярская электронная сцена сегодня представляет собой сформировавшееся явление. Робкие шаги на пути её становления были сделаны в первой половине 1980-х гг., когда звукорежиссёры, имевшие в основном техническое образование, и некоторые музыканты и аранжировщики (как профессионалы, так и любители) приступили к освоению синтезаторов и прочего электронного акустического оборудования. В начале 1990-х гг. пришло новое поколение исполнителей, работавших исключительно в направлении электронной музыки, вне связи с каким-либо прикладным её применением или роком. С этого времени число их постепенно увеличивалось, причём на рубеже следующего десятилетия процесс пошёл ускоренным темпом, что связано с распространением персональных компьютеров и музыкальных программных приложений к ним. Ещё через 10 лет, в начале 2010-х гг., внутри достаточно разросшейся электронной сцены Красноярья стали за счёт горизонтальных связей, подкрепляемых интернет-коммуникациями, складываться сообщества (такие как «Klammklang», «Insulation» и им подобные), издающие записи на инди-лейблах и организующие концерты своих участников. Благодаря их деятельности работы независимых красноярских музыкантов к середине этого десятилетия становятся известными как в России, так и за рубежом. Вне всякого сомнения, вечеринка «Boiler Room» в рамках фестиваля «CTM Siberia» 2015 года и последу-



ющие мероприятия с международными составами участников поспособствовали этому. Более того, в ряде интернет-публикаций (например, [1; 2]), в том числе и зарубежных [10], они вписываются в контекст сибирской электронной сцены, для которой в целом характерно широкое использование обработанных полевых записей природных и техногенных шумов, национальных инструментов коренных народов, проживающих на территории Сибири. Преобладающим направлением для сибирской электроники, пожалуй, является эмбиент.

На сегодняшний день существует большое число достаточно самобытных и нередко котирующихся за пределами региона музыкантов, представляющих локальную электронную сцену, число их продолжает расти, чего нельзя сказать о сообществах. Творческие объединения среди них спорадически возникают, носят относительно недолговременный характер и как правило консолидируются вокруг музыки, создаваемой в какой-то определённой эстетике. Большая же часть артистов рассматриваемой сцены остаются разобщёнными. Процесс формирования сообществ остановился на качественном уровне, достигнутом 10 лет назад – пока мы не видим, чтобы творческие объединения трансформировались в те или иные институции. Кроме того, здесь наблюдаются негативные тенденции, характерные для других сфер профессиональной деятельности в регионах Сибири – достигнув успеха на своём поприще музыканты часто уезжают в Москву, Санкт-Петербург или, в некоторых случаях, за рубеж. Нужно также учитывать, что, когда мы говорим о местной электронной сцене, то в подавляющем большинстве случаев имеем в виду неакадемическое её крыло.

На данный момент в ведущих образовательных учреждениях практически отсутствуют исследователи, для которых электронная музыка была бы профильной темой научных изысканий. Ввиду специфики рассматриваемого направления весьма немаловажно и то, что в городе и крае нет специализированных площадок для исполнения современной электроакустики, особенно многоканальных пространственных композиций, а также выставок произведений современного звукового искусства (звуковых инсталляций, звуковых скульптур и т.п.).

Что касается профессионального сообщества,

то в нём авторов, создающих электроакустическую и электронную музыку, крайне мало. Пожалуй, единственным исключением здесь является композитор А.Ю. Михель, на деятельности которого стоит остановиться подробнее. Артур Юрьевич Михель в 2013 окончил кафедру звукорежиссуры СГИИ им. Дмитрия Хворостовского (на тот момент Красноярской государственной академии музыки и театра). Уже на 4-м курсе его интерес к акустике и компьютерным технологиям проявился в разработке программного приложения Spectrener для развития спектрального слуха у звукорежиссёров. В 2013 году он разработал подключаемый программный модуль (плагин) Live Quantize для широко известной среди создателей электронной музыки платформы Ableton Live. Приятно отметить, что эта разработка получила теоретическое осмысление в дипломной работе выпускника австралийского института Vox Hill Institute [9, с. 49]. Параллельно с обучением на кафедре Артур факультативно занимался в классе композиции В.В. Пономарёва, пел в церковном хоре. В 2023 году А.Михель успешно завершил обучение в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки по программе ассистентуры-стажировки «Искусство композиции» в классе профессора Ю.П. Юкечева.

В процессе обучения Артуром создано несколько электроакустических пьес. Так, в 2022 году на концерте «За гранью звука», проходившем в консерватории, исполнялась композиция “Delayyyer”. В 2023 году среди его дипломных работ были представлены: электронная композиция «Голос из далёкого прекрасно», «Шёпот за дверью» для фортепиано и Live электроники, мультимедийные опусы «Вращение сфер в n-мерном пространстве» и «Танцы странных аттракторов». Последнее произведение также прозвучало в концерте-открытии международного фестиваля современного искусства «Арт модерн» (г. Саратов), а сам автор удостоился звания лауреата Всероссийского конкурса композиторов школы-студии современного искусства. В октябре того же года была опубликована научная статья А.Ю. Михеля «Использование среды “MAX/MSP/JITTER” в творческой практике композиторов XX–XXI вв.» [4], посвящённая одной из самых популярных сред визуального программирования звука среди музыкантов, создающих



электроакустические сочинения. На сегодняшний день А.Ю. Михель, живущий и работающий в Красноярске, является уникальным композитором на всём пространстве от Урала до Дальнего Востока, имеющим помимо профильного образования диплом звукорежиссёра и обладающим глубокими познаниями в области математики, информатики и программирования, создающим электроакустические и мультимедийные композиции.

Несмотря на упомянутые негативные тенденции, в последние годы наблюдаются некоторые положительные качественные сдвиги. Ожидается, что образовательные учреждения нового типа, такие как школы и колледжи креативных индустрий уже через несколько лет подготовят новые творческие и педагогические кадры для отрасли высокотехнологического звукового искусства, благодаря чему можно ожидать появления новых имён ком-

позиторов и исполнителей электронной музыки. Принятый 8 августа 2024 года Федеральный закон № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» должен стать серьёзным подспорьем для всей креативной экономики и создать основу для самореализации артистов, работающих в различных направлениях современной музыки. Кроме того, можно предположить, что со временем недавно открытый командой энтузиастов Научно-исследовательский центр электронной музыки подготовит почву для возникновения соответствующей творческой среды в Красноярском крае и станет той самой точкой притяжения для исследователей современного искусства, педагогов и артистов, которая будет способствовать формированию региональных композиторских и исполнительских «школ» электронной музыки, её самобытной «сцены».

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Биканова С. Электронная музыка Сибири: от электронной до гиперпопа. Синтез жанров и «новая романтика»: как звучит электронная музыка Сибири // Портал Сибирский новостной. 2024. URL: <https://sibirnews.ru/articles/elektronnaya-muzyka-sibiri-ot-elektronoyza-dogiperpora-20538/> (дата обращения: 31.01.2025).
- 2/ Голоса Енисея // Мастера Сибири. 2023. URL: <https://golosa.makersofsiberia.com> (дата обращения: 31.01.2025).
- 3/ Крупина Е. Беседа с основателем Tempers Василием Юрченко: «Мне нравятся пластинки, которые привозят друзья» // Портал Gor Novosti. 2023. URL: <https://gornovosti.ru/news/107841/> (дата обращения: 31.01.2025).
- 4/ Михель А.Ю. Использование среды “MAX/MSP/JITTER” в творческой практике композиторов XX–XXI вв. // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств

- имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 3. С. 56–63. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/214/222> (дата обращения: 31.01.2025).
- 5/ Никулина А. Интервью с Василием Юрченко: «Простите, но я тут стою» // Портал Культура24.РФ Красноярский край. 2022. URL: <https://cultura24.ru/articles/19225/> (дата обращения: 31.01.2025).
- 6/ Рок-музыка в СССР: Опыт популярной энциклопедии / сост. А.К. Троицкий. М.: Издательство «Книга», 1990. 384 с.
- 7/ Соболев О. Крутят как хотят. Кто выпускает самую странную музыку в России // Портал Lenta.ru. 2020. URL: <https://lenta.ru/articles/2020/02/12/klammklang/> (дата обращения: 31.01.2025).
- 8/ Экспериментальное музыкальное издательство Klammklang // Мастера Сибири. 2018. URL: <https://makersofsiberia.com/proekty/klammklang.html> (дата обращения: 31.01.2025).



9/ Bray B. Telematic Music Performance: Synchronous Comprovisation of Pulse-based Electronic Music. Box Hill Institute. 2017. 154 p.

10/ Vorobiova A. The electronica that thrives in the Siberian expanse // The Guardian. 2015. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/17/siberia-russia-experimental-electronic-music> (дата обращения: 31.01.2025).

REFERENCES

1/ Bikanova, S. (2024), "Elektronnaya muzyka Sibiri: ot elektronnoiza do giperpopa. Sintez zhanrov i "novaya romantika": Kak zvuchit elektronnaya muzyka Sibiri", Portal Sibirskii novostnoi, Available at: <https://sibirnews.ru/articles/elektronnaya-muzyka-sibiri-ot-elektronnoyza-do-giperpopa-20538/> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

2/ "Golosa Eniseya", Mastera Sibiri [Masters of Siberia], (2023), Available at: <https://golosa.makersofsiberia.com> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

3/ Krupina, E. (2023), "Beseda s osnovatelem Tempers Vasiliem Yurchenko: "Mne nrayatsya plastinki, kotorye privozyat druz'ya", Portal Gor Novosti, Available at: <https://gornovosti.ru/news/107841/> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

4/ Mikheĭ, A.Yu. (2023), "Using the "Max/Msp/Jitter" environment in the creative practice of a composers of the XX–XXI centuries", ARTE, no. 3, pp. 56–63. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/214/222> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

5/ Nikulina, A. (2022), Interv'y u s Vasiliem Yurchenko: "Prostitute, no ya tut stoyu", Portal Kul'tura24.RF Krasnoyarskii krai, Available at: <https://cultura24.ru/articles/19225/> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

6/ Troitskii, A.K., comp. and ed. (1990), Rok-muzyka v SSSR: Opyt populyarnoi entsiklopedii [Rock music in the USSR: The Experience of a popular encyclopedia], Kniga, Moscow, 384 p. (in Russ.)

7/ Sobolev, O. (2020), "Krutyat kak khotyat. Kto vypuskaet samuyu strannuyu muzyku v Rossii", Portal Lenta.ru, Available at: <https://lenta.ru/articles/2020/02/12/klammklang/> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

8/ Eksperimental'noe muzykal'noe izdatel'stvo [Experimental label] "Klammklang", (2018), Mastera Sibiri [Masters of Siberia], Available at: <https://makersofsiberia.com/proekty/klammklang.html> (Accessed 31 January 2025). (in Russ.)

9/ Bray B. (2017), Telematic Music Performance: Synchronous Comprovisation of Pulse-based Electronic Music. Box Hill Institute. 154 p.

10/ Vorobiova A. (2015), The electronica that thrives in the Siberian expanse, The Guardian, Available at: <https://www.theguardian.com/world/2015/mar/17/siberia-russia-experimental-electronic-music> (Accessed 31 January 2025).

Сведения об авторах

Соколовский Дмитрий Всеволодович, руководитель Научно-исследовательского центра электронной музыки, Красноярский колледж сферы услуг и предпринимательства

E-mail: alpha-synthaura@yandex.ru

Бесфамильная Анна Владимировна, преподаватель звукорежиссуры, Красноярский колледж сферы услуг и предпринимательства, заведующая Секцией творческих программ Научно-исследовательского центра электронной музыки

E-mail: just2311@yandex.ru

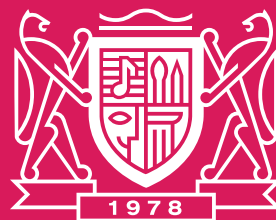
Authors information

Dmitriy V. Sokolovskiy, Head of the Electronic Music Research Center. Krasnoyarsk College of Services and Entrepreneurship

E-mail: alpha-synthaura@yandex.ru

Anna V. Besfamlnaya, Lecturer of Sound Engineering, Krasnoyarsk College of Services and Entrepreneurship, Chief of the Creative Programs Section at the Electronic Music Research Center

E-mail: just2311@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

- | | | | |
|-----|---|------|---|
| 67/ | РЫЖАНОК М.В.
Коронационные издания
для народа второй половины
XIX века: исторические
аспекты | 92/ | ЧЖОУ СЯО, МОСКАЛЮК М.В.
Исследование нефритовой резьбы
Хэ Ма: влияние художественных
течений «живопись шрамов»
и «деревенский реализм» |
| 81/ | ЧЖАН ЧАНЬЮАНЬ
Страницы истории египетского
сюрреализма: группа "Art et
liberté" | 104/ | ЛЮ ЦЗЯЦИ
«Новая волна 85»: «Юго-Западное
арт-сообщество» и его роль
в развитии современной китай-
ской живописи |
| | | 118/ | ЯН ТАО, МИТАСОВА С.А.
Традиционные сюжеты «Культура
сельского хозяйства и научной
деятельности» в архитектурной
резьбе Хуэчжоу |



УДК 7.745/749.74.01/.09.76

КОРОНАЦИОННЫЕ ИЗДАНИЯ ДЛЯ НАРОДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

М.В. РЫЖАНОК

Независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россий-
ская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые рассматривается процесс создания и художественного оформления коронационных народных изданий в историческом контексте. В искусствоведении ранее изучались только коронационные альбомы исключительно в твёрдом кожаном с украшениями переплёте, с плотной мелованной бумагой, и хромолитографиями с акварелей известных художников, посвящённых торжествам восшествия на престол представителей Дома Романовых и выполнявших функцию конъюнктурных подарочных изданий. В данной работе представлены различные подходы круга издателей, художников, литографов, связанных с полиграфическими публикациями для широкой аудитории в дни коронационных торжеств 1856, 1883 и 1896 гг.; охарактеризована художественная сторона иллюстраций и народных картинок как произведений печатной графики, предназначенных для массового распространения; отмечены особенности отечественной народной книги с иллюстрациями о восшествии на престол Александра II, Александра III и Николая II. Сделан вывод о том, что коронационные народные издания не являются предметами искусства, но сохраняют важный статус памятников материальной культуры, так как через лубочные сюжетные линии они приобщали целевую аудиторию к важнейшим историческим событиям России второй половины XIX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественное оформление, коронационные издания, иллюстрации, народные картинки, лубок, печатная графика.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

CORONATION EDITIONS FOR THE PEOPLE OF THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY: HISTORICAL ASPECTS

M.V. RYZHANOK

Independent researcher, St. Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. For the first time, the article raises the question of the creation and artistic design of coronation folk publications in a historical context. In art history, only coronation albums were previously studied exclusively in hardleather with ornaments, bound with thick coated paper, and chromolithographs from watercolors by famous artists dedicated to the celebrations of the accession to the throne of representatives of the House of Romanov and serving as opportunistic gift editions. The proposed work presents various approaches of publishers, artists, and lithographers related to printing publications for a wide audience during the coronation celebrations of 1856, 1883, and 1896; describes the artistic side of illustrations and folk pictures as works of printed graphics intended for mass distribution; highlights the features of the national folk book with illustrations about the accession to the throne Alexander II, Alexander III and Nicholas II. It is concluded that the coronation folk publications are not objects of art, but retain the status of monuments of material culture, since they introduced the target audience to the most important historical events of Russia through their splinter storylines.

KEYWORDS: decoration, coronation editions, illustrations, folk pictures, splint, printed graphics.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Восшествие на престол императоров России второй половины XIX столетия было отмечено изданием художественно оформленных подносных коронационных альбомов, созданных лучшими художниками, литографами, наборщиками и другими участниками подготовительного процесса. Им пришлось немало потрудиться, чтобы сохранить традиции и создать изящный полиграфический продукт в память о Торжествах венчания на царство представителей Дома Романовых (Александра II, Александра III и Николая II). Подносными изданиями одаривались гости, приглашённые на коронование. Размах, с которым проводилась подготовка к данному мероприятию, требовал усилий всех слоёв общества. Художники стремились создать больше графических изображений для будущих полотен или альбомов, посвящённых венчанию на царство. Оригиналы к листам подносных альбомов были исполнены талантливыми мастерами живописи и графики, в соответствии с их пониманием искусства оформления печатных изданий своей эпохи.

Данной тематике посвящён ряд статей и научных трудов современных учёных: Е.В. Исаевой [2], И.С. Пармузиной [10], Е.А. Плюсниной [11], М.В. Рыжанок [15–19]; И.Н. Слюньковой [20]. Авторы анализируют художественное оформление подносных альбомов, включая графические листы; временные архитектурные сооружения; отбор акварелей приглашённых мастеров; оформление глав текста и др. Однако народные издания в указанных работах не рассматриваются, что определило исследовательский вектор данной статьи.

Коронационные альбомы для разных слоёв населения поступали в продажу с разрешения цензуры. Также осуществлялась бесплатная раздача брошюр низшим военным чинам для прочтения подчинённым и в церковно-приходские школы для детей. Не владеющее грамотой население приобретало перепечатанные с этих книг лубочные (народные) картинки, приобщаясь к дворянской культуре. Народные традиции, отражённые в лубке, стали образцами литографического искусства, после привлече-

ния профессиональных художников и литографов к издательской деятельности, что способствовало открытию печатных мастерских и расцвету других декоративных видов творчества в России.

Цель настоящей работы заключается в изучении исторических предпосылок к различным подходам круга издателей, художников, литографов в художественном оформлении коронационных изданий для широкой аудитории в дни торжеств 1856, 1883 и 1896 гг., которые были отображены также и в лубочном исполнении.

Происхождению термина «лубок», мы обязаны исследователю И.М. Снегирёву. Правда он подразумевал под этим понятием не только народные картинки, но и другие декоративно-прикладные предметы в «грубом» исполнении. Лубочным и народным картинкам посвящён ряд научных трудов, где предлагаются разные дефиниции термина.

Собственно И.М. Снегирёв, как цензор, полагал, что название «лубок» связано со словом луб (липовая кора или липовое дерево, из которого резали первые народные картинки) [21]. Д.А. Ровинский заключал, что правильно называть все изобразительные материалы, изданные для простого народа, «народными картинками» [12]. Эти учёные рассматривали функции лубочной картинки как тематические, сюжетные, изучая уровень техники печати и художественные особенности листов. Г.С. Островский связывал лубок с художественными и культурными традициями города и деревни, обозначая его как часть «изобразительного фольклора» [9]. С.А. Клепиков – советский книговед, библиограф, историк гравюры, собиратель и коллекционер – систематизировал и описал коллекцию листов с кругом их издателей [3]. Н.А. Кожин и И.С. Абрамов в своей книге «Народный лубок второй половины XIX века и современный» сформулировали понятие следующим образом: «Лубок (народная картинка) – вид графики, изображение с подписью, отличающееся простотой и доступностью образов» [4, с. 3]. Е.И. Иткина проанализировала листы рисованного лубка из фондов Государственного исторического



Рисунок 1. «Великолепный фейерверк по случаю коронации при 1-м и 2-м кадетских корпусах 17 сентября 1856 года», бумага, литография (раскрашенная), 51х63,2 см. Изд. А. Руднева. ФГБУК ГИМ. Ин. ДК 1444. Госкаталог, номер: 17140033
Источник: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=17267830>

музея (Москва), акцентируя внимание на версии периода их появления и художественных политических сюжетных линий [13].

Несмотря на разные аспекты изучения лубка, в одном все исследователи оказались едины – основной задачей народных изданий (своеобразном рассказе русской истории в картинках для простого населения России) было сблизить народ и власть. Популярная народная книга или отдельные лубочные изображения в периоды коронационных торжеств повествовала о правлении и личной жизни каждого из трёх российских монархов (Александра II, Александра III и Николая II). Такие новости в «картинках» у малограмотного городского и сельского населения императорской России пользовались огромным спросом.

Разновидность коронационного лубка принадлежит к празднично-театральным сюжетам. Декоративные по форме портреты исполнялись в полный рост в орнаменте или на фоне пейзажа. Фольклорное искусство праздничной народной картинки воссоздавало позитивно-игровое настро-

ение у зрителя, привлекая его к соучастию в торжествах. К юбилейным мероприятиям, посвящённым 400-летию Дома Романовых, экспонировалось большое количество живописных и графических работ из фондов музеев, архивов и научных библиотек, в том числе и коронационные народные произведения. На выставке «Дом Романовых в лубочной картинке» (28.06–23.08.2013 г.) в Отделе эстампов Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) были представлены «олубоченные» гравюры, литографии, хромолитографии XIX – начала XX века, приуроченные к восшествию на престол всех императоров России.

Раскрашенные листы большого горизонтального формата (А3), отображающие эпизоды коронации правителей, заключены в прямоугольные монохромные рамки. Лубочные фигуры царственных особ, с незначительными нарушениями пропорций, выстроены композиционно, по образу житийной иконы. Дни коронования каждого из монархов выделены в иконках по периметру листа, в соответствии с церемониалом. Под изображениями распо-

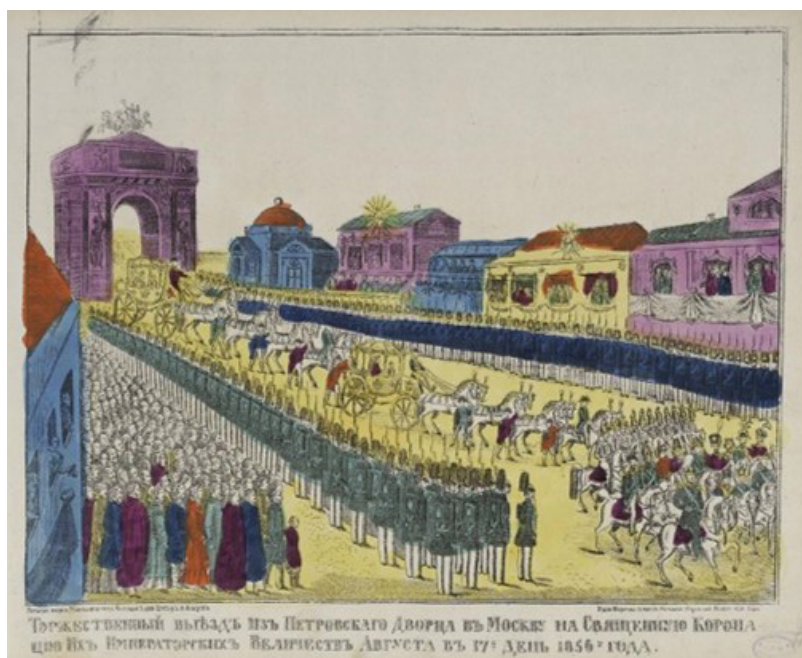


Рисунок 2. «Торжественный выезд из Петровского дворца 17 августа 1856» бумага, металлография, 34х44 см. Госкаталог, номер: 28471677
Источник: фотокопия автора

ложен текст с названием, датой дозволения цензурой и указанием адреса издательства, а иногда и его владельца. Образы монархов чаще встречаются в иллюстрированных изданиях для народа в металлографиях и литографиях А.П. Руднева, Е.Я. Яковлева, П.Н. Шарапова, А.В. Морозова, И.Д. Сытина.

По материалам московского цензурного комитета 1857 года литография Александра Петровича Руднева, располагавшаяся в доме Шереметева на Никольской улице в Москве, сохраняла первенство этого временного периода, направив на цензуру 86 работ из представленных для проверки 544 картинок [1]. Во времена восшествия на престол Александра II в мастерской издателя А.Руднева художником работал Иван Федорович Шестаков; гравёром – Василий Семёнович Дмитриев, талантливый выпускник Императорской Академии художеств [16].

Перед переводом рисунка на камень применялось «олубочивание» для создания театральной образности. Отпечатанный лист согласовывал цензор, чьё имя и вписывалось под изображением. Первые типографские листы народных картинок в цензурный

комитет представлял художник Дмитрий Алексеевич Зайцев. Эти картинки интересны не только графикой, но и колористическим рядом. Они создавались красочными и простыми в восприятии.

Например, раскрашенная литография «Великолепный фейерверк по случаю коронации при 1-м и 2-м кадетских корпусах 17 сентября 1856 года» представляет собой многофигурную реалистичную композицию в пространстве Дворцовой площади Санкт-Петербурга, залитой лучами прожекторов (рисунок 1). Ликующая, в праздничных одеждах, толпа расположена спиной к зрителю в нижней части изображения. Архитектурные кулисы уходят в перспективу к центру листа. Верхняя часть композиции освещена светлой дымкой от всполохов красочного фейерверка на фоне вечернего неба. Слегка размытые, но правильные формы строений, памятников, одеяний фигур, узнаваемы в деталях, и дают полное представление происходящего события. На примере фейерверка в честь коронационных торжеств (1856 года) на Дворцовой площади Санкт-Петербурга показано формирова-



Рисунок 3 П.Н. Шарапов «Народный праздник, Данный Его Императорским Величеством Государем Императором Александром II по случаю Священной коронации Сентября 8 дня 1856», бумага, металлография.

Источник: <https://fotki.yandex.ru/users/humus777/view/2051372>

ние и оформление праздничного пространства для народа с выявлением взаимного влияния праздничной атмосферы и городской среды.

Иначе выстраивается Торжественный въезд в Москву, который отображён в движении процессии от Триумфальной арки по Тверской в листе из Альбома монохромных литографий «“Русский лубок”, “Торжественный выезд из Петровского дворца 17 августа 1856”» в дни коронационных торжеств Александра II. Воинское оцепление напоминает оловянных солдатиков. Ликующая толпа на выстроенных ярусах временных архитектурных сооружениях встречает Его Величество в сопровождении свиты, на фоне украшенной гербами и флагами Триумфальной арки. Цветной экземпляр литографии имеет ограниченный колористический ряд (пять цветов) с небрежной выборочной окраской. Это событие исполнялось в соответствии с Высочайше утверждённым церемониалом торжественного въезда в первопрестольный град Москву и коронования его императорского Величества государя императора Александра II 26 августа

1856 года. Лубочная картинка исполнена в нескольких вариантах: раскрашенная металлография 34x44 см., бумага (ФГБУК ГИМ)¹ (рисунок 2); монохромная литография 35,8x43,0 см., бумага, (ГБУК г. Москвы «Государственный музей А.С. Пушкина»)²; монохромная литография. 35,5x44,0 см, бумага (ФГБУК «Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина»)³.

¹ Литограф Шарапов. «Торжественный выезд из Петровского дворца в Москву на Священную Коронацию Их Императорских Величеств Августа в 17 день 1856 года», 34x44 см, бумага, металлография (ФГБУК ГИМ инв. И III хром 4862/48).

² Шарапов П., Шарапова А. «Торжественный выезд из Петровского дворца в Москву на Священную Коронацию Их Императорских Величеств Августа в 17 день 1856 года», 34x44 см, бумага (ГБУК г. Москвы «Государственный музей А.С. Пушкина», инв. Э-12778).

³ Сытин Иван Дмитриевич (литограф). «Торжественный выезд из Петровского дворца в Москву на Священную Коронацию Их Императорских Величеств Августа в 17 день 1856 года», 35,5x44 см, ФГБУК «Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина».



Пётр Николаевич Шарапов, как опытный купец-издатель, использовал цветные (раскрашенные), а также монохромные лубки. Многие народные картинки, отпечатанные в его литографии (у Ильинских ворот), отличаются некоторой композиционной театральностью. Так, например, монохромное изображение Народного праздника (рисунок 3) напоминает кукольный спектакль. На первом плане победитель – Александр II – верхом на коне в дни коронационных торжеств 1856 года, в окружении толпы, приветствующей императора. Изображение статичное, по форме детского рисунка. По листу словно «разбросаны» карусели, воздушные шары, накрытые столы, театральные подмостки, способствующие созданию ликующе-радостного чувства детского праздника. Подпись (народное гуляние на Девичьем поле, 1858 г.) внизу листа-оригинала поясняет происходящее событие.

Все подносные коронационные альбомы торжеств России были исполнены по разным причинам с задержками. Фолианту Александра II (1856 года) оказались уготованы технические сложности с печатью листов большого формата по причине отсутствия необходимого оборудования. Из Парижа отдельные листы доставили только в 1859 году, после чего разрабатывался специальный шрифт. Соответственно не все литографические изображения к народной книге могли публиковаться ранее получения литографических копий. Некоторые лубочные картинки литографии П.Н. Шарапова также не стали исключением.

Будущий крупный издатель Иван Дмитриевич Сытин (1851–1934) с 14-летнего возраста трудился в книжной лавке с небольшой литографией П.Н. Шарапова, и именно там научился издавать брошюры для крестьян. О печатных заведениях Д.И. Сытина в Москве и Товариществе Р.Р. Голике и А.И. Вильборг в Санкт-Петербурге написано немало научных статей и монографий. В контексте нашего исследования важно, что в этих заведениях издавались лубочные произведения и книги для народа, посвященные коронационным торжествам императоров России второй половины XIX века. В качестве примера рассмотрим деятельность издателя И.Д. Сытина.

После открытия своей переплётной мастерской Иван Дмитриевич занялся выпуском более объём-

ных книг для грамотных крестьян, сельских священнослужителей и лавочников. Также он начал продавать в школы яркие, доходчивые пособия по разным предметам с репродукциями. На Всероссийской промышленно-художественной выставке весной 1882 года И.Д. Сытин за два представленных экспоната получил бронзовую медаль. Им заинтересовался сам Александр III, прибывший на выставку, где молодого издателя и его печатную продукцию для крестьян, «столь милых сердцу» императора, представил академик исторической живописи М.П. Боткин. Перейдя к осмотру промышленной части выставки, августейший посетитель вновь встретился с И.Д. Сытиным, который продемонстрировал «первую печатную машину, изготовленную в России», где, как раз печатались портреты членов царской фамилии. Возможно, именно эта тёплая встреча с царём, позволила издателю получить для своей фирмы «высочайшее утверждение», что обеспечило ему в дальнейшем право на правительственные заказы (см. об этом: [14]).

Внедрение новых печатных техник во второй половине XIX столетия позволило существенно увеличить тиражи народной книги к коронационным торжествам Александра III, а изобретение цинкографии помогло ещё и значительно удешевить производство типографских клише в России. Большой вклад в развитие фотоцинкографии внёс знаменитый мастер Г.Н. Скамони – сотрудник Экспедиции заготовления государственных бумаг, который грациозно исполнял линии виньеток в тексте подносного коронационного альбома (1883).

В художественном оформлении календарей и лубков И.Д. Сытин отдавал предпочтение выразительности и живости, чтобы нивелировать не слишком хорошее качество продукции в техническом плане (тонкая, мягкая бумага впитывала краску, поэтому печать получалась нечёткая, смазанная). Особое внимание его мастера уделяли переплётам (книжным обложкам), на которых обычно помещалась завлекательная картинка с броским заголовком в одно слово. К концу 1885 года в типографии на Пятницкой работало уже четыреста человек, среди которых был гравёр И.Н. Павлов. Впоследствии он вспоминал свою детскую зачарованность сытинскими лубками «с пёстрыми цветными обложками» [14, с. 21]. В 1894 году И.Д. Сытин



отвоёвывает читателей у уважаемого петербургского журнала «Нива»⁴ с тиражом около 250 тысяч экземпляров и получает звание «купца второй гильдии» [14, с. 30].

Елена Петровна Самокиш-Судковская в своё время являлась сотрудницей журнала «Нива» и принимала участие в подготовке коронационных альбомов в дни восшествия на престол двух монархов России. Так, для подносного коронационного сборника Николая II (1896), она исполнила 46 работ⁵. В дни коронационных торжеств Александра III художница раскрашивала народные картинки, в частности, печатный лист с работы В.В. Пономарева «Объявления герольдами о короновании императора Александра III и императрицы Марии Фёдоровны в Москве 1883» для вкладки в конфетные наборы⁶.

Степан Фёдорович Александровский, творчество которого посвящено в основном светским событиям, также сделал акварельную работу (парадного спектакля) в подносной альбом Александра III (1883). В короткий срок подготовки к коронационным торжествам 1883 года портретист-акварелист выполнил рисунки для бесплатной раздачи в серии изданий (50000 экземпляров)⁷. Академик С.Ф. Александровский создал более 30 акварельных работ, связанных с Торжествами венчания на царство Александра III. В народных изданиях крайне редко указывались имена художников (в основном фиксировались данные цензора), в связи с чем основная масса печатных народных картинок не сохранила своих авторов [20].

80-е – 90-е годы XIX столетия для владельцев печатных заведений были сложным временем из-за большой конкуренции. В этот период создаются новые печатные заведения – типолитографии, где

совмещены функции плоской и высокой печати, позволяющие принимать сложные художественные заказы⁸. К концу 1890-х гг. наиболее известными стали отечественные цинкографии – М.Д. Рудометова и Товарищество М.О. Вольф [7, с. 328].

Если в Москве на период восшествия на престол Александра III (1883–1885 гг.) функционировало 93 типолитографии и 100 литографий, то к коронованию Николая II (1896 г.) уже насчитывалось 119 типолитографий и только 60 литографий [8, с. 181]. Аналогичная ситуация была и в Санкт-Петербурге.

Как видим, количество смешанных типолитографий росло, а литографий быстро сокращалось. В типографиях по-прежнему использовался ручной труд художников и гравёров, а также в основном механическое оборудование. Чтобы пройти цензуру и получить разрешение на печать коронационных произведений для народа, издатели создавали макеты книжных блоков за собственный счёт и очень корректно подбирали тексты к картинкам с портретными изображениями главных действующих лиц. Парадные портреты монаршей четы в окружении многочисленных наследников составляли главные сюжеты коронационных народных изображений. Частная, семейная жизнь и сопровождавшие её зрелищные мероприятия привлекали наибольшее внимание деталями и находили стиливое оформление в народных картинках. Портреты императорской четы уже детализировали (изображение стало более реалистичным и менее декоративным). Издатели все чаще использовали сюжеты коронационных торжеств изданий предыдущих коронаций, что позволяло ускорить выход книг и народных картинок.

Экземпляр брошюры коронационных торжеств для народа, хранящийся в фондах библиотеки Академии наук (Санкт-Петербург), дополнил наше представление о новых именах художников, литографов и фотографов, исполнявших заказные работы в пе-

⁴ В 1916 году И.Д. Сытин выкупает журнал [14, с. 175].

⁵ НБ РАХ, шк.2-1-6. № 104 Рисунки – оригиналы: а) Академика Н.С. Самокиша – 194, б) Художник Е.П. Самокиш-Судковская – 46, в) Художник Васильковский – 15. Короб картон 43 × 54 × 16 см.

⁶ «Альбом в память коронования их Императорских Высочеств в Москве 15-го мая 1883 года». Товарищество Эйнем. Хранение – ГЭ СПб.

⁷ РГИА. Ф 789. Оп. 14. Дело 7-А. Александровский С.Ф. Выпускник Императорской Академии Художеств. Письмо Е. Богданович от 12 декабря 1883 года, просившего представить к награде академика Александровского, хромофотографов Штадлера и Паттиноту.

⁸ Альбом коронации Их Императорских Величеств 15 мая 1883 г. Изд. Я.И. Эйк, 1883. 10 л., 10 л. ил. Ко Дню Священного Коронования и Миропомзания Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Александровича и Государыни Императрицы Александры Фёдоровны. / Составитель Поручик Д.Н. Ломан. Чтение для народа с 20 картинками. Изд-е 2. СПб.: Типография Е.Евдокимова. Троицкая улица, 18.



Рисунок 4. Хромолитография Сори с акварели Ж.Ж. Сориель «Выход процессии из первой ограды Кремля». Описание священного коронования Их Императорских Величеств Государя Императора Александра II и Государыни Императрицы Марии Александровны Всея России, 1856. Библиотека Академии Наук. Санкт-Петербург
Источник: фотокопия автора

риод подготовки издания 1896 года. Так, например, литография с акварели В.А. Табурина⁹ «Торжественное перевезение Императорских регалий из Зимнего дворца в Москву» представляет собой момент передачи императорских регалий на Дворцовой площади из Бриллиантовой комнаты Зимнего дворца 3 апреля 1896 года. Отвечал за доставку ценного груза в Москву генерал-адъютант К.И. Гершельман. Упакованные в специально подготовленные ящики императорские регалии были перенесены в поезд и отправлены по назначению. Рисунок не вошёл в коронационный сборник Николая II, но был дополнен монохромным листом народного издания. Это историческое событие, отображённое в графике, было Высочайше утверждено церемониалом перевезения императорских регалий из импера-

торского Зимнего дворца в Москву, в Оружейную палату, перед Св.Коронованием их императорских величеств государя императора Николая Александровича, самодержца всероссийского и государыни императрицы Александры Фёдоровны.

Также художники копировали картинки с фотографий или работ известных мастеров. Например, хромолитография, исполненная литографом Сори с акварели Ж.Ж.Сориель «Выход процессии из первой ограды Кремля» (рисунок 4) из коронационного альбома Александра II (1856), повторяется под названием «Торжественное шествие Их Императорских Величеств из Большого Успенского собора в Архангельский и Благовещенский соборы» (рисунок 5) в народной брошюре С.Е. Добродеева (1896)¹⁰. В издании отпечатано, что рисунок испол-

⁹ Табурин Владимир Амосович (1864–1919) – русский книжный график, иллюстратор произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, А.П. Чехова и др., штатный художник авторитетного петербургского журнала «Нива». Военный корреспондент в период русско-японской войны. Автор художественных открыток, афиш, плакатов.

¹⁰ Коронационный альбом в память Священного коронования Их Императорских Величеств 14 мая 1896 года. СПб., Невский проспект № 68. 40 с. Добродеева. Дом Полежаевой Зинаиды Николаевны [З. Указатель от Садовой до Литейного пр., с. 11]. Издательство Добродеева не указано, но известно, что с 1905 года в здании Литературного дома работало издатель-



Рисунок 5. В.В. Поляков «Торжественное шествие Их Императорских Величеств из Большого Успенского собора в Архангельский и Благовещенский соборы». Коронационный альбом в память Священного коронования Их Императорских Величеств, 14 мая 1896. Библиотека Академии Наук. Санкт-Петербург
Источник: фотокопия автора

нил с натуры художник В.В. Поляков¹¹. Все фигуры первого плана в хромофотографии народного издания идентичны позам фигур с хромофотографии Сори (1856), за исключением дорисованных костюмов по моде более поздней эпохи. В изображении 1896 года также отсутствует часть колокольни (в 1856-м на ней были запечатлены строительные леса) и архитектурные объекты в левой части кулис хромофотографии (лист смещён влево на расстояние этих строений).

Аналогичная ситуация наблюдается с хромофотографией с работы Н.Н. Каразина «Торжественный проезд через Красную площадь» (1883), отпечатанной в издательстве Г.Брезе [15, с. 225]. Изменения

в литографии народного издания видны только в центральной части изображения, исполненного также с работы В.В. Полякова. В связи с большими объёмами тиражей и сжатыми сроками их выпуска в исследованиях часто упоминаются решения издателей о копировании и дорисовке материалов в публикациях.

В этом же народном издании находим ещё одну литографию с работы Н.Н. Каразина. Первый план акварели «Иллюминация Кремля во время торжеств по случаю коронации императора Николая II» занимают фигурки простых людей, готовящих в палатке семейный ужин (рисунок 6). Эта часть композиции в литографии была обрезана. Крупные опоры моста через Москву-реку заполнены крохотными фигурками людей, наблюдающих за всполохами красивого фейерверка, отражающегося в водной глади. Яркая дворцовая иллюминация на противоположном берегу Москва-реки освещает центральную часть композиции, где высвечены белилами все величественные архитектурные строения Кремля; башни кремлёвской сте-

ство газеты «Новая жизнь». В этот период С.Е. Добродеев построил доходный дом в Ковенском переулке (см. об этом: <https://dzen.ru/media/olegeverzov/interery-paradnoi-d..>).

¹¹ Поляков Владимир Васильевич (1859–?) – русский художник, выпускник Императорской Академии Художеств (1884). В.В. Поляков создал ряд крупных полотен, которые в настоящее время хранятся в Музее антропологии и этнографии Санкт-Петербурга и в Государственном Эрмитаже.



Рисунок 6. Н.Н. Каразин. «Иллюминация Кремля во время торжеств по случаю коронации императора Николая II». Акварель. Белила. ГИМ. Москва
Источник: фотокопия автора

ны, колокольня Ивана Великого, соборы и дворцы. Работа не была принята комиссией для подносного издания, и монохромная литография с акварели Н.Н. Каразина стала иллюстрацией в народном коронационном альбоме (рисунок 7).

Первый коронационный альбом для народа издателя С.Е. Добродеева был отпечатан к венчанию на царство Александра III (1883). Двенадцать страниц текста с коротким описанием по дням торжеств украсили монохромные литографии. Тираж книги (25,5 x 34,7 см) в мягком переплёте поступал в продажу для грамотных горожан. Книжный блок второго издания С.Е. Добродеева (1896) был составлен по сокращённым главам подносного издания Николая II, но также из двенадцати страниц текста. Часть иллюстраций – в цвете на отдельных страницах, а в тексте появились заставки. Название книги занимало большую часть верхней крышки полихромного переплёта. Оба издания имели вертикальный формат. Титульный лист дублирует с незначительными доработками верхнюю обложку.

Открывают книжный блок в прямоугольных рамках и коронационном облачении: портреты Им-

ператора Николая Александровича и Императрицы Александры Фёдоровны на отдельных вклейках. Хромолитография привнесла колористическую насыщенность, что существенно отличало народные печатные картинки от традиционного раскрашенного лубка. Парадные портреты в рост в королевских мантиях и коронах исполнены со знаками отличия в одной стилистике. Хромолитографии в отличие от подносных изданий не парные (исполнены на отдельных листах). Текст постранично (в столбцах на четырёх языках) заключён по углам в прямоугольные рамки растительного орнамента – то есть появляются дополнительные графические украшения народного коронационной книги, которая приобрела выразительность и внешний глянец. В исторический период торжеств венчания на царство Николая II невероятно популярной становится *фототипия* за счёт точного воспроизведения мельчайших деталей с оригинала¹².

Коронационные мероприятия проводились

¹² Первую фототипию в России основал фотограф В.Я. Рейнгардт в 1870 году [14, с. 432].



Рисунок 7. Литография с акварели Н.Н. Каразина «Иллюминация Кремля во время торжеств по случаю коронации императора Николая II». Коронационный альбом для народа «В память Священного коронования Их Императорских Величеств 14 мая 1896 г.». Частная коллекция.
Источник: фотокопия автора

по заранее отработанным сценариям. Городское население, уже на подготовительном этапе работ к торжествам, знало о готовящемся событии. Подробности сообщали народные издания и лубочные картинки, которые служили наглядным пособием к проведению мероприятий. Церемониал венчаний на царство, выработанный коронационной комиссией, включал в себя: постройку временных сооружений и конструкций; украшение улиц, государственных административных зданий и домов; приезд на торжества представителей дружественных государств; народные гулянья, подарки. Убранство обеих столиц отражало последние достижения техники: иллюминация, электричество (освещение прожекторами).

На периоды коронационных торжеств население Москвы и Санкт-Петербурга увеличивалось вдвое. Высочайшая процессия следовала по утверждённым улицам города вдоль выстроенных шеренг войск и воспитанников учебных заведений, отгораживая шествие от простых зрителей. Представители духовенства встречали и благословляли императора

при въезде в Москву, а затем при каждой остановке для совершения молебна. Все детали церемониала отображались в народных изданиях, дублируя подносные фолианты. Часто копируемые и дорисованные литографии/хромолитографии Торжеств коронования шли в продажу. Только лубочные картинки и брошюры жили «в ногу со временем» и распространялись своевременно среди населения. Отметки в изобразительном материале и архивные письменные источники иногда позволяют установить даты фактического исполнения работ.

Подводя итоги исследования, можно утверждать, что традиции оформления подарочной и народной книги способны вписать свою страницу в летопись культуры России. Автором статьи системно исследован обширный графический материал для подносных коронационных альбомов России и иллюстраций в народных изданиях. Выявлены отдельные артефакты, исполненные художниками, но по разным причинам не принятые к публикации в фолиантах и вошедшие в издания для народа. Сохранившиеся гравюры, литографии, фототипии,



лубочные картинки, рисунки, фотографии помогли проследить наглядность восшествия на престол Александра II, Александра III, Николая II, вписать эти события в исторический контекст.

Таким образом, народная книга и лубочные картинки представляли собой уникальное средство коммуникации в периоды очередной коронации, построенной по строгому церемониалу, что успешно способствовало сближению власти и народа в ус-

ловиях формирования имперского опыта презентации власти в организации и проведении массовых торжеств. Несмотря на то, что коронационные народные издания для разных сословий России, с учётом стилистики эпохи, не являются в полной мере предметами искусства, они сохраняют важнейший статус памятников материальной культуры, выступая носителями информации, дополняющей хронику русского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Воронина Т.А. Русский лубок 20-х – 60-х годов XIX в.: производство, бытование, тематика: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. ист. наук: (07.00.07) / АН СССР, Ин-т этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. М., 1990. 25 с.
- 2/ Исаева Е.В. Экспонат. Описание священнейшего коронования. Коронационный альбом Александра II // Родина. 2014. № 4. С. 120–125.
- 3/ Клепиков С.А. О собирании лубочных картин. М.: Гослитмузей, 1941. 24 с.
- 4/ Кожин Н.А., Абрамов И.С. Народный лубок второй половины XIX века и современный / Ленингр. обл. бюро краеведения. Л.: издание Музея общества поощрения художеств, 1929. 38 с.
- 5/ Коронационный альбом в память Священного коронования Их Императорских Величеств, 14 мая 1896 года. СПб.: изд. С.Добродеева, 1896. 100 с.
- 6/ Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С.322–339.
- 7/ Немировский Е.Л. Изобретение Иоганна Гутенберга. М.: Наука, 2000. 659 с.
- 8/ Орлов Б.П. Полиграфическая промышленность Москвы. Очерк развития до 1917 года. М.: Искусство, 1953. 312 с.
- 9/ Островский Г.С. Лубок в системе русской художественной культуры XVII–XIX вв. // Советское искусствознание, 1981. Вып. 2. С. 154–168.
- 10/ Пармузина И.С. Венчания на царство и коронации в Московском Кремле. Каталог выставки ММК к 400-летию Дома Романовых. М., 2013. 78 с.
- 11/ Плюснина Е.А. Загадки коронационного альбома Александра II // Атрибуция, история, судьба предметов из музейных коллекций: сб. докл. научн. конф. Кучумовские чтения, 20–21 декабря 2018 г. (ГМЗ «Павловск»). СПб., 2018. 264 с.
- 12/ Русские народные картинки: Книги I–V / Собрал и описал Д.Ровинский. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1881. Книга I. Сказки и забавные листы. 509 с.; Книга II. Листы исторические, календари и буквари. 530 с.; Книга III. Притчи и листы духовные. 750 с.; Книга IV. Примечания и дополнения. 788 с.; Книга V. Заключение и алфавитный указатель имён и предметов. 567 с.
- 13/ Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века: из собрания Государственного Исторического музея, Москва: Альбом / Составитель и автор текста Е.И. Иткина. М.: Русская книга, 1992. 260 с.
- 14/ Рууд Ч. Русский предприниматель московский издатель Иван Сытин / Пер. с англ. А.Лещинского. М: Выст. центр «У книгоиздателя И.Д. Сытина», 1993. 282 с.
- 15/ Рыжанок М.В. Творческое наследие художника Николая Каразина // Литературные знакомства. 2021. № 5(56). С. 224–227.
- 16/ Рыжанок М.В. Некоторые виды лубочной гравюры середины XIX в. // Трауготовские чтения 2019: матери-



алы девятой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 21 февраля 2019 г.). СПб.: Политехника Сервис, 2020. С. 254–265.

17/ Рыжанок М.В. Книжная графика живописца С.И. Васильковского // Трауготовские чтения 2022: материалы двенадцатой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 18–19 марта 2022 г.). СПб.: Комитет по культуре Санкт-Петербурга, СПб ГБУК «Межрайонная централизованная библиотечная система им. М.Ю. Лермонтова», Библ. Измайловская, 2022. С. 276–284.

18/ Рыжанок М.В. Участие М.П. Боткина в подготовке коронационного альбома Александра III // Исторические Боткинские чтения 2023: Вып. VI. – СПб. VI Международная научно-практическая конференция (Санкт-Петербург, 27–28 июня 2023 г.) / Комитет по культуре Санкт-Петербурга, Издание СПб Государственного музея-института семьи Рерихов (ГМИСР), 2023. С. 238–246.

19/ Рыжанок М.В. Жизнь и творчество В.П. Верещагина // Трауготовские чтения 2023: материалы тринадцатой научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 17–18 марта 2023 г.). СПб.: Комитет по культуре Санкт-Петербурга, СПб ГБУК «Межрайонная централизованная библиотечная система им. М.Ю. Лермонтова», Библ. Измайловская. 2023. С. 276–284.

20/ Слюнькова И.Н. Проекты оформления коронационных торжеств в России XIX века. М.: БуксМАрт, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2013. 440 с.

21/ Снегирев И.М. О лубочных картинках русского народа. М.: тип. Августа Семена, при Мед.-хирург. акад., 1844. 33 с.

22/ Штейн В. Фотомеханические способы печатания // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 71. СПб., 1902. С. 431–442.

REFERENCES

1/ Voronina, T.A. (1990), *Russkij lubok 20-h – 60-h godov XIX v.: proizvodstvo, bytovanie, tematika: Avtoref. dis. na soisk. uchen. step. kand. ist. nauk: (07.00.07) / AN SSSR, In-t etnografiim. N.N. Mikluho-Maklaya [Russian lubok of the 20s – 60s of the XIX century: production, existence, subject matter. Abstract of the dissertation. for the job. learned. step. Candidate of Historical Sciences: (07.00.07): Abstract of the dissertation. for the job. learned. step. Candidate of Historical Sciences: (07.00.07) / USSR Academy of Sciences, Institute of Ethnography named after*

N.N. Miklukho-Maklay], Moscow, 25 p. (In Russ.)

2/ Isaeva, E.V. (2014), "Exhibit. Description of the most sacred coronation. The Coronation album of Alexander II", *Rodina [Homeland]*, no. 4. pp.120–125. (In Russ.)

3/ Klepikov, S.A. (1941), *O sobiranii lubochnyh kartin [About the collection of splint paintings]*, The State Literary Museum, Moscow, 24 p. (In Russ.)

4/ Kozhin, N.A., Abramov I.S. (1929), *Narodnyj lubok vtoroj poloviny XIX veka i sovremennyj [The Nationallubok of the second half of the XIX century and the modern one]*, Leningrad Regional Bureau of Local Lore, edition of the Museum of the Society for the Encouragement of the Arts, Leningrad, 38 p. (In Russ.)

5/ *Coronation album in memory of the Sacred coronation of Their Imperial Majesties, May 14, 1896 (1896)*, ed. S.Dobrodeeva, St.Petersburg, 100 p. (In Russ.)

6/ Lotman, Yu.M. (2002), "The artistic nature of Russian folk pictures", *Articles on the semiotics of culture and art (The "World of Arts" series)*, Akademicheskij proekt, St.Petersburg, pp. 322–339. (In Russ.)

7/ Nemirovskiy, E.L. (2000), *Izobretenie Ioganna Gutenberga [The Invention of Johann Gutenberg]*, Nauka, Moscow, 659 p. (In Russ.)

8/ Orlov, B.P. (1953), *Poligraficheskaya promyshlennost' Moskvy. Oчерk razvitiya do 1917 goda [The printing industry of Moscow. An outline of development before 1917]*, Iskusstvo, Moscow, 312 p. (In Russ.)

9/ Ostrovsky, G.S. (1981), "Lubok in the system of Russian artistic culture of the XVII–XIX centuries", *Soviet Art Studies [scientific almanac of Soviet Art Studies]*, no. 2(15), pp. 154–168. (In Russ.)

10/ Parmuzina, I.S. (2013), *Venchaniya na carstvo i koronacii v Moskovskom Kremlе. Katalog vystavki MMK k 400-letiyu Doma Romanovyh [Catalog of the exhibition of the Moscow Kremlin Museums dedicated to the 400th anniversary of the House of Romanov]*, Moscow, 78 p. (In Russ.)

11/ Plyusnina, E.A. (2018), "Riddles of the coronation album of Alexander II", *Attribution, history, fate of objects from museum collections: collection of documents scientific conference Kuchumovsky Readings, December 20–21, 2018 (Pavlovsk Museum of Fine Arts)*, St.Petersburg. 264 p. (In Russ.)

12/ *Russkie narodnye kartinki: Knigi I–V (1881) [Russian folk pictures Books I–V]*, Collected and described by D.Rovinsky, Tipografiya Imperatorskoj Akademii Nauk, St.Petersburg, Book I.Fairy tales and funny sheets, 509



p.; Book II. Historical sheets, calendars and ABC books. 530 p.; Book III. Proverbs and spiritual plates. 750 p.; Book IV. Notes and additions. 788 p.; Book V. Conclusion and alphabetical index of names and subjects. 567 p. (In Russ.)

13/ Russkij risovannyj lubok konca XVIII – nachala XX veka: iz sobraniya Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeya, Moskva: Al'bom (1992) [Russian painted splint from the end of the XVIII – beginning of the XX century: from the collection of the State Historical Museum, Moscow: Album], Russkaya kniga, Moscow, 260 p. (In Russ.)

14/ Ruud, Ch. (1993), Russkij predprinimatel' moskovskij izdatel' Ivan Sytin [Russian entrepreneur, Moscow publisher Ivan Sytin], Translated from English by A. Leshchinsky, Vyst. centr «U knigoizdatelya I.D. Sytina», Moscow, 282 p. (In Russ.)

15/ Ryzhanok, M.V. (2021), "Creative heritage of the artist Nikolai Karazin", Literaturnye znakomstva [Literary acquaintances], no. 5(56), pp. 224–227 (In Russ.)

16/ Ryzhanok, M.V. (2020), "Some types of splint engraving in the middle of the 19th century", Traugotov readings 2019: materials of the ninth scientific and practical conference (St. Petersburg, February 21, 2019) / Edited by A.K. Kononov, Komitet po kul'ture Sankt-Peterburga, SPb GBUK «Mezhrayonnaya centralizovannaya bibliotchnaya sistema im. M.YU. Lermontova», Bibl. Izmajlovskaya, St. Petersburg, pp. 254–265. (In Russ.)

17/ Ryzhanok, M.V. (2022), 'Book graphics of the painter S.I. Vasilkovsky', Traugotov readings 2022: proceedings of the twelfth scientific and practical conference (St. Petersburg, March 18–19, 2022), Edited by A.K. Kononov, Komitet po kul'ture Sankt-Peterburga, SPb GBUK «Mezhrayonnaya centralizovannaya bibliotchnaya sistema im. M.YU. Lermontova», Bibl. Izmajlovskaya, St. Petersburg, pp. 276–284. (In Russ.)

18/ Ryzhanok, M.V. (2023), "M.P. Botkin's participation in the preparation of the coronation album of Alexander III", Historical Botkin Readings 2023: Issue VI. – St. Petersburg, VI International Scientific and Practical Conference

(St. Petersburg, June 27–28, 2023), Komitet po kul'ture Sankt-Peterburga, Izdanie SPb Gosudarstvennogo muzeya-instituta sem'i Rerihov, St. Petersburg, pp. 238–246. (In Russ.)

19/ Ryzhanok, M.V. (2023), "The life and work of V.P. Vereshchagin". Traugotov readings 2023: proceedings of the thirteenth scientific and practical conference (St. Petersburg, March 17–18, 2023) / Edited by A.K. Kononov, Komitet po kul'ture Sankt-Peterburga, Izdanie SPb Gosudarstvennogo muzeya-instituta sem'i Rerihov, St. Petersburg, pp. 276–284. (In Russ.)

20/ Slyunkova, I.N. (2013), Proekty oformleniya koronatsionnykh torzhestv v Rossii XIX veka [Designs for the decoration of coronation celebrations in Russia in the 19th century], BuksMArt, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossijskoj akademii hudozhestv, Moscow, 440 p. (In Russ.)

21/ Snegirev, I.M. (1844), Olubochnykh kartinkah russkogo naroda [About the splint pictures of the Russian people], tip. Avgusta Semena, pri Med.-hirurg. akad., Moscow, 33 p. (In Russ.)

22/ Stein, V. (1902), "Photomechanical printing methods", Enciklopedicheskij slovar' Brokgauza i Efrona [Encyclopedia of Brockhaus and Efron], Vol. 71. St. Petersburg, pp. 431–442 (In Russ.)

Сведения об авторе

Рыжанок Марина Валентиновна, искусствовед, независимый исследователь, Санкт-Петербургский Союз Художников, Ассоциация искусствоведов
E-mail: prourisart@mail.ru

Author information

Marina V. Ryzhanok, Independent researcher; art critic, St. Petersburg Union of Artists, Association of Art Critics
E-mail: prourisart@mail.ru



УДК 7.037.5

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЕГИПЕТСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА: ГРУППА “ART ET LIBERTÉ”

ЧЖАН ЧАНЬЮАНЬ

Российский государственный университет имени
А.Н. Косыгина, 119071, Москва, Российская Федерация
Нанкинский центр креативного дизайна Ли Ми, 210000,
Нанкин, Китайская народная республика

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается деятельность каирской сюрреалистической группы “Art et Liberté” («Искусство и свобода»), представители которой во многом определили пути реформы изобразительного искусства Египта в 1930–1940-х гг. Данная проблематика ещё не вошла в орбиту научных интересов российских учёных, что обуславливает актуальность и научную новизну предлагаемого исследования. На основе компаративного анализа массива информации, рассредоточенной в иностранных источниках, не переведённых на русский язык, в работе прослежена история появления “Art et Liberté”, проанализированы историко-политические и социокультурные факторы, определившие идеологическую, философско-эстетическую платформу группы и её представителей. Отдельное внимание в статье уделено одному из фламанов “Art et Liberté” – Рамзесу Юнану, внёсшему весомый вклад в теорию и практику египетского сюрреализма, охарактеризована его «революционная» деятельность, обозначена роль творческих результатов. Введение в российский научный оборот и критическое осмысление не востребованной ранее информации, заполняет существующие «лакуны», открывает перспективы в дальнейшей разработке проблемы культурного диалога Запада и Востока, а также национальной идентичности живописи Египта XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: египетский сюрреализм, “Art et Liberté”, Рамзес Юнан, живопись Египта, национальная идентичность, социальное искусство.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

EGYPTIAN SURREALISM HISTORY PAGES: “ART ET LIBERTÉ” GROUP

ZHANG CHANYUAN

Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art), 119071, Moscow, Russian Federation
Nanjing Li Mi Creative Design Center, 210000, Nanjing, China

ABSTRACT. The article examines the activities of the Cairo group “Art et Liberté” and its leader, a talented artist, painting theorist and translator Ramses Younan, who largely determined the ways of reforming the fine arts of Egypt in the 1930s and 1940s. This issue has not yet entered the orbit of the scientific interests of Russian scientists, which determines the relevance and scientific novelty of the study. Based on a comparative analysis of the array of information dispersed in foreign sources not translated into Russian, this work recreates the history of the appearance of “Art et Liberté”, comprehends the historical, political and socio-cultural factors that determined the ideological, philosophical and aesthetic platform of the group and its representatives. Special attention in the article is paid to one of the flagships of “Art et Liberté” Ramses Younan, his “revolutionary” activities as part of this modernist association are analyzed, the master’s ideological and artistic views on the essence of art are outlined, the role of the creative results of Ramses Younan, who made a significant contribution to the theory and practice of Egyptian surrealism. Inclusion in the Russian scientific circulation and critical understanding of previously unclaimed information fills the existing “gaps”, opens up prospects in the further development of the problem of cultural dialogue between the West and the East, as well as the national identity of painting in Egypt of the 20th century.

KEYWORDS: Egyptian surrealism, “Art et Liberté”, Ramses Younan, painting of Egypt, national identity, social art.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



XX век в истории изобразительного искусства Египта – время масштабных, беспрецедентных процессов, сформировавших новую парадигму. Чутко реагируя на историко-политические и социальные катаклизмы эпохи, живопись Египта, равно как и в странах Дальнего Востока (Китай, Япония), возложила на себя «сакральную» функцию *социокультурной рефлексии*¹. Это определило выдвижение в арт-пространстве талантливых мастеров-креаторов, которые провозгласили необходимость диалога Востока и Запада как релевантного способа формирования национального самосознания, культурного самоопределения современного Египта в условиях антиколониального движения, а также устойчивой глобализации и транскulturализма [1].

Подобные идеи начинают свою реализацию в творческом пространстве, начиная с 1930-х гг., где ярким результатом данных процессов является расцвет художественного направления *сюрреализм*. Обращаясь к экзистенциальным вопросам бытия с фокусом на глубинное исследование внутреннего мира человека, египетский сюрреализм, получивший оригинальную локальную концептуализацию («субъективный реализм» по теории Рамзеса Юнана), стал *маркером «самосознания эпохи»*, культурным феноменом, оказавшим влияние на развитие современного искусства страны.

Интерес к истории живописи Египта прошлого столетия, долгое время имевшей в международном научном мире статус *terra incognita*, заметно активизируется в начале XXI века. К настоящему времени уже существует ряд трудов зарубежных искусствоведов и культурологов. Среди них отметим монографию Лилиан Карнук «Современное

искусство Египта: 1910-2003» (2005) [10], исследование Сэмюэля Бардауила «Сюрреализм в Египте: модернизм и группа “Искусство и свобода”» (2016) [6], книгу Усама Эль-Серуи (на русском языке) «Изобразительное искусство в арабской республике Египет» (2016) [5], диссертацию Амины Базиль Диаб «Транскультурная история современного искусства в Египте: брожения обоих миров» (2019) [7]. Назовём также «прорывные» публикации Дон Лакосса [11], Патрика Кейна [9], представивших собственные взгляды на генезис и судьбу арабского сюрреализма. Обозначенные работы определили основные положения и исследовательские векторы настоящей статьи, посвящённой рассмотрению деятельности исторически знаковой каирской группы *“Art et Liberté”*² («Искусство и свобода»), которую по праву можно назвать «пионером» новых форм искусства Египта.

В российском искусствознании труды по заявленной теме ещё отсутствуют. Исключение составляет единственная публикация автора [4], где в центре внимания оказываются страницы творческой биографии основоположника *“Art et Liberté”* Рамзеса Юнана, намечается избранный ракурс. Этим определяется актуальность данного исследования, которое заполняет существующие «лакуны» в специальной литературе, связанной с изучением культуры и искусства арабских стран³.

Цель работы – рассмотреть деятельность *“Art et Liberté”* в историко-политическом и социокультурном контексте эпохи, выявить её идейно-нравственные, творческие устремления и результаты, оказавшие огромное влияние на «сценарий» развития модернистского искусства Египта.

Обозначим ряд ключевых факторов, прямо или косвенно содействовавших развитию художе-

¹ Например, в Китае именно в живописи ярче и масштабнее всего нашли критическое осмысление трагические последствия «Культурной революции», воплотились мощные творческие результаты политики «Реформ и открытости», а также полемики о «вестернизации» искусства и возвращении к «корням». Примером тому являются художественно-стилевые течения 1970–1980-х гг. – «шрамовая живопись», «деревенский реализм», идейно-художественное движение «Новая волна-85» (см. об этом подробнее: [3]).

² В официальных публикациях представителей *“Art et Liberté”* (что было подхвачено современными исследователями) чаще фигурировало именование группы именно на французском языке. Однако употреблялось и название на арабском – *“Gamā‘at al-Fann wa al-Ḥurriyah”*.

³ Все переводы задействованных в исследовании материалов выполнены автором данной статьи.



ственной сцены в Египте, начиная с 1930-х годов. В то время творческая жизнь Каира и Александрии была оживлена космополитической египетской элитой с европейским образованием, которая смешивалась с большим количеством эмигрировавших артистов, художников, писателей и активистов из Греции, Италии, Франции и других стран. Это выразилось в органичном существовании западноевропейского искусства и системы образования. С другой стороны, 1930-е годы относятся к межвоенному периоду в политической парадигме Египта (1919–1939), когда национальный вопрос начинает занимать лидирующие позиции [2, с. 360].

Проблема самоопределения, в том числе культурного развития египетского национального искусства в современных условиях становится предметом многочисленных общественных дискуссий. Их результат – появление множества организаций, пропагандирующих идеи возрождения национального самосознания и этнонациональной идентичности (концепция «фараонизма»), независимости страны⁴, а также строительства свободного вестернизированного Египта с сохранением его уникальной культуры прошлого. В интересующей нас сфере изобразительного искусства назовём такие объединения, как: «Усилия» (Essaistes), «Общество египетских художников» (Association of Egyptian Artists), «Новые востоковеды» (The New Orientalists), «Палитра» (Palette Group), «Защитники искусства» (“Art Advocates Society”) и др. (см. об этом: [5, с. 59–60]).

В контексте общественного дискурса о развитии живописи Египта 1930-х гг. большое историческое значение имеет литературно-критическое эссе *«Цель современного художника»* (Ghayat al-rassam al-’asri / The aim of the modern artist), написанное в 1938 году «пионером» египетского сюрреализма *Рамзесом Юнаном* (رمانوي سيسي, Ramses Younan, 1913–1966). В этой работе нашли отражение мысли деятеля о национальном искусстве, представленные в виде авторского рассуждения о состоянии сюрреализма на международной арене и его дескриптивного анализа сквозь призму теории

Зигмунда Фрейда. Эссе продемонстрировало в 1938 году авангардистскую и во многом радикальную позицию Рамзеса Юнана, который осуществил смелую попытку «революционизировать» концепцию египетского искусства.

«Цель современного художника» переведён нами на русский язык и подробно проанализирован ранее (см.: [4]), поэтому здесь обозначим лишь его ключевые положения. Так, Юнан утверждает, что «истинное египетское искусство не будет существовать, если нашему прошлому наследию не позволят взаимодействовать с международным наследием. Только это приведёт к созданию прочного фундамента для нашего современного искусства. Поэтому мы не должны бояться никаких инноваций, какими бы экстремальными они ни были, поскольку те, кто борется с инновациями под предлогом защиты нашей национальной идентичности, демонстрируют слабость своей веры в их потенциал для роста» (цит. по: [4]).

Говоря о том, что центральными задачами современного искусства должны быть глубокая связь с действительностью, социальная критика, способная изменить негативные процессы в обществе, Рамзес Юнан сформулировал собственную теорию *«субъективного реализма»* (subjective realism), репрезентировав её в качестве новой, альтернативной концепции сюрреалистической живописи. Она базируется, по мысли автора, на глубинной корреляции психологической правды и коллективной памяти. «Это не просто художественная адаптация сюрреалистических форм, а попытка включить символику и психологическую достоверность в визуальный язык, сохраняя при этом инновационный дух сюрреализма и формируя глубинные корреляции с локальным культурным опытом» [4].

Немаловажно отметить, что каирские дискуссии второй половины 1930-х гг. о возрождении национального самосознания приходятся на разгул нацистского режима в Европе и «грозовые» годы перед началом Второй мировой войны. Разрушительные последствия гитлеровской идеологии, сказавшиеся на всех сферах жизни людей, вызвали у интеллигентов Египта сильную реакцию. Они не только принимали активное участие в общественной деятельности, направленной против милитаризма и тоталитаризма, но и стали использовать искусство как

⁴ Как отмечают исследователи, Египет – одна из первых стран в арабском регионе, которая встала после Первой мировой войны на путь создания независимого от Запада государства, как в политическом, так и в культурном отношении [2, с. 360].



средство обличения и осуждения бесчеловечности нацистов. Именно в таком историческом контексте начали своё активное развитие египетский сюрреализм и первая модернистская художественная группа “Art et Liberté”, которая зародилась в Каире как акт интеллектуального протеста против фашизма, национализма и колониализма.

Углубляясь в историко-политический контекст появления коалиции “Art et Liberté”, немаловажно упомянуть, что она была организована по инициативе Жоржа Энэна⁵ и при содействии его творческого единомышленника Рамзеса Юнана как одна из ячеек “Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant” («Международной федерации независимого революционного искусства», далее – FIARI). Идея её создания как глобального интернационального фронта против расистских нацистских идей и «пресного» социалистического реализма, а также в целом против любых ограничений свободного творчества принадлежит «отцу» сюрреализма Андре Бретону и российскому революционеру Льву Троцкому. Свои идеи они изложили в манифесте “Pour un art révolutionnaire indépendant” («За независимое революционное искусство», 1938). Членство в FIARI было бы открыто для всех. Небольшие (в основном сюрреалистические) группы, работавшие в Нью-Йорке, Лондоне, Брюсселе, Париже, Форт-де-Франсе (Мартиника), Сантьяго (Чили) и других городах, оперативно присоединялись к FIARI, учреждая культурные коалиции, выступающие за свободное и независимое творческое самовыражение [9].

Официальному появлению “Art et Liberté” на культурной арене Египта предшествовал резонансный «пролог» – 22 декабря 1938 года был обнародован манифест с провокационным заголовком *«Да здравствует дегенеративное искусство»*. Его открыто подписали 37 прогрессивных каирских деятелей, призвавших к объединению против оголтелых репрессий и потребовавших абсолютной свободы в интеллектуальном творче-

стве. Название документа обращает к печально известной мюнхенской выставке 1937 года “Entartete Kunst” («Дегенеративное искусство»), организованной нацистами в назидание обществу, где были представлены работы ведущих художников современности⁶. Так началась полномасштабная реализация гитлеровской культурной политики – дискредитация, официальный запрет и уничтожение сотен произведений, суровые репрессии против их творцов. Само понятие “Entartete Kunst” стало идеологическим клише нацистской пропаганды для обозначения авангардного искусства, «крайне опасного» для арийской расы.

Позволим себе представить полную версию текста каирского манифеста, так как он никогда не публиковался на русском языке.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ДЕГЕНЕРАТИВНОЕ ИСКУССТВО!

Мы знаем, с какой враждебностью современное общество относится к любому новому литературному или художественному творению, прямо или косвенно «угрожающему» интеллектуальным дисциплинам и моральным ценностям, от которых во многом зависит его выживание.

Эта враждебность отчётливо проявляется сегодня в тоталитарных странах, особенно в гитлеровской Германии, посредством самых отвратительных нападок на искусство, которое эти ряженные звери, самовозведённые в ранг всезнающих судей, квалифицируют как дегенеративное.

Все достижения современного художественного гения от Сезанна до Пикассо – творческий продукт высшей свободы, силы и человеческого чувства – были оскорблены и растоптаны. Мы считаем, что умышленное принижение современного искусства до фанатичной приверженности какому-либо религиозному, расовому или национальному культу – крайняя степень глупости и идиотизма.

В этих процессах мы видим концлагерь для творческой мысли, в то время как искусство известно

⁵ Жорж Энэн/Хенэйн (جورج هنين, Georges Henein, 1914-1973) – писатель, поэт, публицист, «пионер» модернизма в Египте. Сыграл важную роль в культурном и художественном движении страны, несмотря на критиков, которые пытались дистанцировать его от современной египетской мысли под предлогом того, что он был франкоязычным литератором.

⁶ К дегенеративным нацистами причислялись не просто отдельные фигуры, но целые художественно-стилевые направления: импрессионизм, дадаизм, кубизм, фовизм, сюрреализм, экспрессионизм. Также клеймо «дегенеративные» получили и известные композиторы того времени – А. Шёнберг, П. Хиндемит, Б. Барток, Э. Кшенок, Э. Шультхоф, писатели К. Хиллер, Г. Гейм, У. Бехер и др.



тем, что оно представляет собой свободный обмен размышлениями и эмоциями среди всего человечества, не приемлющего этих искусственных границ.

Вена была отдана во власть варварскому сброду, который рвал на куски картины Ренуара и сжигал труды Фрейда на площадях.

Лучшие работы великих немецких художников, таких как Макс Эрнст, Пауль Клее, Карл Хоффер, Кокошка, Георг Гросс и Кандинский, были конфискованы и заменены бесполезным нацистским искусством.

Тоже самое недавно произошло в Риме, где был создан комитет по «очищению литературы», и, выполняя свои обязанности, он постановил уничтожить работы, которые являются, по их мнению, антиитальянскими, антирасистскими, безнравственными и пессимистичными.

Интеллектуалы, художники и писатели! Давайте примем этот вызов вместе! Мы должны стать одним целым с этим «дегенеративным» искусством. Именно в нём заключены все наши надежды на будущее. Давайте работать ради его победы над этим новым Средневековьем, которое сегодня пытаются воскресить в сердце Европы.

Каир, 22 декабря 1938 года⁷

В книге С.Бардауила есть оригинал листовки манифеста, где на внешней стороне была напечатана репродукция картины «Герника» П.Пикассо. Созданная в 1937 году, она являлась мощным политическим заявлением против бомбардировки нацистами баскского города во время гражданской войны в Испании и служила напоминанием о разрушениях, насилии и гибели невинных людей во время

войны. Этот выбор визуального нарратива усиливал политический «заряд» текста, который стал ценным документом эпохи, символизирующим стойкость духа и гуманизма каирской интеллигенции в условиях надвигающейся экзистенциальной катастрофы.

Уже 2 января 1939 года “Journal d’Égypte” («Вестник Египта») опубликовал краткое изложение текста и перечень подписавших его лиц. В полном объёме манифест – «голос Востока в борьбе за западную культуру» – вышел в свет 30 января в парижском издании “La Revue des Conférences Françaises en Orient” («Обзор французских конференций на Востоке»), а через месяц его согласилась напечатать греческая газета “Εθνικός Κήρυξ” («Национальный вестник»). В целом обращение каирских деятелей фигурировало в периодических изданиях по всей Европе, включая “Clé” («Ключ»), “La Nouvelle Revue” («Новый обзор») и “London Bulletin” («Лондонский вестник»), более полутора месяцев [6; 10]. Такое в определённой степени устойчивое внимание прессы свидетельствует об общественном резонансе манифеста – «эха» интеллектуальной жизни Египта⁸.

Как удалось выяснить, в “La Revue...” обращение уже де-юре фигурировало от имени “Art et Liberté”, потому что чуть раньше, 19 января, в Каире был опубликован документ “Aims of Art and Liberty” («Цели Искусства и Свободы»), где официально объявлялось о создании группы, закрепляя её название⁹ (см. об этом: [7, p. 225]. Здесь же представлен устав “Art et Liberté”, состоящий из четырёх пунктов:

- 1/ Утверждение художественных и культурных свобод.
- 2/ Открытие и пропаганда произведений, принципов и личностей, работа и знания которых незаменимы в наше время.
- 3/ Поддержание тесного контакта между прогрессивной египетской молодёжью и современными литературными, художественными и социальными тенденциями в мире [там же].

Весьма «эклектичный» коллектив “Art et Liberté”, состоящий из художников, писателей, фотографов

⁷ Манифест подписало 37 человек, среди которых были каирские художники, писатели, журналисты и юристы: Ибрагим Василий; Ахмед Фахми; Эдуард Поллак; Эдуард Леви; Арманд Антеби; Альберт Израил; Альберт Коссери, Камель эль-Тельмисани; Александра Мичковски; Эмиль Саймон; Анджело Пауло; Анджело Де Риз; Анвар Камель; Аннет Фадида; А.Политис; Л.Галанти; Жермен Израил; Жорж Энейн; Хасан Субхи; А.Рафу; Закария аль-Азуни (от Союза юристов); Сами Эр-Рияд; Сами Ханука; Скалет; Абдул Халик аль-Азуни; Фатима Наамат Рашед; Фуад Камель; Кемаль Уильям; Луарент Салинас; Марсель Бьяджини; Марсель Нада; Маланос; Мухаммед Саиф-эль-Дуэн; Мухаммед Нур; Надиф Селаир; Хассия; Генри Домани. Источник оригинала в английской версии: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/contents/manifesto.html

⁸ В Каире листовки с манифестом активисты распространяли прямо на улицах города.

⁹ Из-за популярности манифеста в Каире “Art et Liberté” нередко называли «Группой дегенеративного искусства».

и интеллектуалов, возглавили его вдохновители и инициаторы – писатель и поэт Джорж Хенейн, а также художники Рамзес Юнан, Камель Эль-Тельмиссани, Фуад и Анвар Камель. Сюрреализм в преломлении теории «субъективного реализма» заявлялся основоположниками группы как идейно-духовная основа и художественно-стилевая платформа движения (хотя им не ограничивалась)¹⁰.

Работа “Art et Liberté” была хорошо организована: имелись генеральный штаб, секретариат, казначей и издательство. Генеральная идея свободы, вероятно, объясняет, почему не сохранилось никаких указаний на официальное членство с правилами приёма, как, например, во французских сообществах – участниками группы могли стать все желающие¹¹. Более того, все заседания, лекции и конференции, проводимые в их штаб-квартире, были открыты для общественности.

В качестве основных характеристик деятельности “Art et Liberté”, можно выделить следующие:

1. Политическая активность: участники стремились к изменениям в обществе и использовали искусство как средство выражения своих политических и социальных идей. Их работы часто были направлены против колониализма и социального неравенства.
2. Смешение стилей: исследование различных художественных направлений происходило в контексте поиска национальной идентичности, что позволяло соединять древние египетские традиции с современными тенденциями в искусстве.
3. Открытый диалог: группа взаимодействовала с другими культурными и художественными движениями в арабском мире и за его пределами, что способствовало обмену идеями и вдохновению.

¹⁰ Несмотря на распад FIARI в 1940 году после смерти Л.Троцкого, проект “Art et Liberté”, организованный сюрреалистами в Египте, оставался верным этой миссии и, возможно, был наиболее полно реализованным из всех начинаний FIARI по всему миру.

¹¹ Отсюда нет точного количества членов египетской группы. Для более полной картины приведём ещё некоторые имена: художники Ратеб Седдик, Лоран Марсель Салинас, Роберт Медли, Инджи Эфлатоун, Эми Нимр, Абдель Хади Эль-Газзар, Хамед Нада и Самир Рафи, Юсеф Камаль; фотографии Мохаммад Абдель Латиф, Мамдух Мухамад Фатхалла и Абдо Халил.

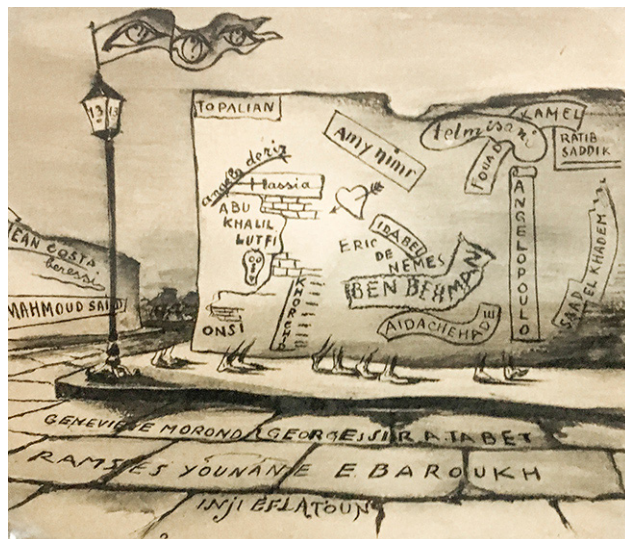


Рисунок 1. Приглашение на «Независимую художественную выставку» “Art et Liberté”.

Источник: https://mondediplo.com/local/cache-vignettes/L650xH558/LMD_0117_24-_JGuyer6_-2-bd50b.jpg?1737753522

4. Пропаганда: участники “Art et Liberté” организовывали выставки, лекции и другие мероприятия, чтобы популяризировать современные идеи искусства и дать возможность молодым авторам представить свои работы публике.

В период с 1939 по 1940 год группа выпускала три новаторских журнала: “Don Quichotte” на французском языке, двуязычный бюллетень “Art et Liberté” и “Al Tatawwur” («Эволюция») – первое авангардное издание в арабском мире на родном языке, предназначенное для «прогрессивной молодёжи», которое стало «ареной» для смелых остросоциальных дискуссий, манифестаций о роли и назначении свободного искусства в это кризисное, «разорванное» время¹². Борьба с бедностью и фашизмом, а также отстаивание прав женщин являлись постоянными темами номеров, как и критика

¹² Помимо статей здесь публиковались репродукции картин художников группы, современные стихи, переводы произведений М.Горького, Л.Толстого, А.Чехова и М.Метерлинка на арабский язык, рассказы А.Коссери.



Рисунок 2. Эми Нимр. Без названия (Анатомический труп), 1940, гуашь и тушь, бумага. Источник: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2017/11/nimr-amyUntitled_1940_1100x1500-719x980.jpg

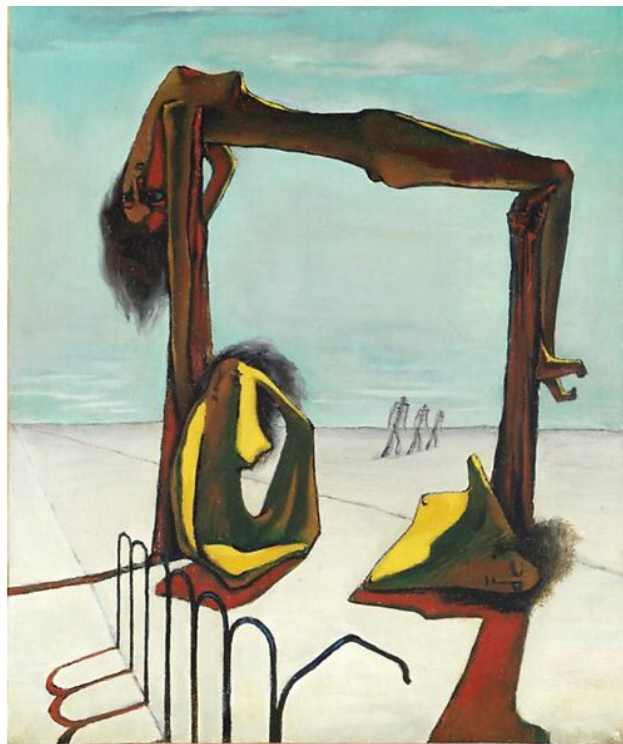


Рисунок 3. Рамзес Юнан. Без названия. 1939. 47 x 36,5 см, холст масло. Источник: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/838540>

египетского правительства¹³. На страницах журнала была задекларирована и «воинствующая» позиция группы: «Наша главная задача – основать школу, где мы сможем просвещать людей, почему они должны быть недовольны, недовольны цепями, которые сковывают их, и обществом, “ценности” которого высечены в камне» (цит. по: [12]). Буквально через месяц, 8 февраля, в Каире состоялась первая, ставшая ежегодной, «Независимая художественная выставка» группы (рисунок 1), которых всего прошло пять (1940–1945 гг.).

Отдельные члены коалиции «Искусство и свобода» участвовали в персональных художественных выставках в Каире и Александрии, издавали собственные книги и брошюры. Помимо этого, многие включались в работу радикальных социальных, образовательных и политических мероприятий, в рамках которых проходили лекции, кинопоказы,

доступные переводы классических марксистско-ленинских текстов и различные агитационные собрания, посвященные борьбе с фашизмом, империализмом, реформе образования, правам женщин, борьбе с бедностью и свободе самовыражения.

В общественных кругах отношение к группе было неоднородным. В силу различного национального и социального происхождения некоторых членов, «Art et Liberté» стигматизировалась оппозицией как «неаутентичная, вестернизированная и чуждая группа» [7, р. 203]. Так, например, в 1939 году редакция еженедельного культурного обзора «al-Risala» («Заметки») обвинила их в том, что они лишь «слепо» подражают французскому сюрреализму.

Однако это движение только на первый взгляд казалось продолжением парижского движения. «Art et Liberté» благодаря Рамзесу Юнану, первым открыто выступившему за свободу самовыражения и социальную ответственность творца перед своей родиной, сохраняла дистанцию, сосредотачивая свои усилия на решении местных проблем и выступая с критикой реалий египетского общества.

¹³ Вследствие радикальных высказываний журнал после семи выпусков уже летом 1940 года был запрещен египетскими властями, а его редактор Анвар Камель получил тюремный срок.



Рисунок 4. “Art et Liberté” Групповой снимок. 1945 г. Источник: https://egyptianstreets.com/wp-content/uploads/2024/12/arte-et-liberte-group_1945_1500x1185-980x774-1.jpeg

В своём «слиянии искусства и жизни» группа попыталась изменить восприятие современников и освободить их от «двойных стандартов», на которых строился (и строится) «реальный» мир. Сотрудничество Рамзеса Юнана с “Art et Liberté” преобразовало мятежные художественные искания многих живописцев группы¹⁴ в мощный символ культурного сопротивления разрушительной идеологии фашизма, социальному угнетению народов Африки (рисунок 2, 3).

То есть несмотря на тесные связи с Францией, представители каирской группы проявили глубокую приверженность национальным вопросам, что свидетельствует об их стремлении к художественной независимости, выходящей далеко за рамки парижской модели сюрреализма. Участники “Art et Liberté” (рисунок 4) акцентировали пристальное внимание на социальной функции искусства, осо-

бенно на борьбе с угнетением женщин в стране. Поэтому египетский сюрреализм, стремясь к радикальным социальным и моральным преобразованиям, развивался на основе традиционных народных сказаний, ремёсел и религиозного искусства. «Это помогло соединить египетского художника с окружающей его действительностью, спаять концепцию искусства с концепцией свободы. – Подчёркивал Рамзес Юнан. – Через связь с народной культурой, поиск египетской души, они на самом деле возвращали искусству всю логику подлинности» [8].

В 1948 году, вследствие усиливающегося в геометрической прогрессии политического давления после Второй мировой войны, “Art et Liberté” была распущена. Многие участники группы из-за своих радикальных взглядов подверглись изгнанию или заключению в тюрьму, и их «голоса» постепенно исчезли из общественного пространства Египта. Несмотря на то, что творчество членов коалиции “Art et Liberté” и критическая позиция оказали глубокое влияние на социальный прогресс, их вклад был надолго забыт и даже маргинализирован

¹⁴ Среди других художников группы, сосредоточивших свои творческие интересы на сюрреализме – Инджи Эфлатоун, Фуад Камель, Эми Нимр, Камель Ель-Телмиссани; скульптор Генри Мур,



в книгах по арабскому изобразительному искусству второй половины XX века.

Изучение материалов показывает, что официальная позиция по отношению группе как к «инаковой», «чужеродной» сохранялась в исследовательском пространстве вплоть до конца 1990-х гг. Сегодня удивительно читать высказывания в духе постколониального национализма авторитетных египетских искусствоведов. Приведём всего лишь один показательный пример из работы 1991 года: «*Art et Liberté*» было надменным движением, изолированным от реальности. Лозунги группы проистекали не из конфликта противоречий внутри общества, а из последних тенденций западных школ, и из книг, которые они читали на французском языке. <...> Вид сюрреализма, выбранный группой в качестве «вероучения», был чисто европейским «одеянием», которое они пытались навязать египетской реальности, не пытаясь выяснить, как эти двое могут сосуществовать» (цит. по: [7, p. 204]). Даже бегло рассмотрев историю «*Art et Liberté*», можно констатировать, что данная цитата является кривозеркальным отражением цели и творческой деятельности группы.

В 2016 году, спустя почти 70 лет забвения, состоялось грандиозное «повторное» открытие «*Art et Liberté*» как на египетской, так и на международной художественной сцене. Резонансная выставка «Искусство и свобода: разрыв, война и сюрреализм

в Египте (1938–1948)» в Центре Помпиду в Париже (кураторы Сэм Бардауил и Тилль Феллрат) объединила обширную архивную и визуальную документацию, в том числе около 130 произведений искусства и 150 документов из пятнадцати стран, большинство из которых публике представили впервые [12].

Работы выставки концептуально и тематически её организаторы разделили на девять экспозиционных разделов, а их названия они заимствовали из произведений группы: «Перманентная революция», «Голос канонов», «Фрагментированные тела», «Субъективный реализм», «Женщина из города», «Группа современного искусства: египетское искусство», «Сюрреалистическая фотография», «Джорж Хенейн», «Письмо с помощью картин». Уже в этом перечислении раскрываются многочисленные идеи и направления деятельности «*Art et Liberté*», которая несмотря на недолгое существование (чуть менее 10 лет) сыграла важную роль в развитии современного искусства в Египте и оставила значительное наследие в культурной истории страны. Группа продолжает и сегодня вдохновлять новых художников и активистов в их стремлении к свободе творческого самовыражения и справедливости.

В заключение отметим, что далеко не все работы представителей «*Art et Liberté*», создавших критическое и социально ангажированное искусство, получили теоретическое осмысление, открывая исследователям перспективы для дальнейшего изучения.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Богданов А.А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет. М.: Изобразительное искусство, 1975. 223 с.
- 2/ Ибрагимов И.Э., Куделин А.А. Модели самоидентификации в Египте в межвоенный период (1919-1939 гг.) // Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история. 2018. № 4. С. 355-370. DOI: 10.22363/2312-8127-2018-104-355-370
- 3/ Лю Ц., Замараева Ю.С. «Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 125-137.
- 4/ Чжан Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163>
- 5/ Эль-Серуи У.Э.-С.М. Изобразительное искусство в Арабской Республике Египет. Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. 306 с.
- 6/ Bardaoui S. Surrealism in Egypt: modernism and the art and Liberty Group. London: Bloomsbury Publishing, 2016. 352 p.
- 7/ Diab A.B. A transcultural history of modern art in Egypt: Flâneuses et flâneurs des deux mondes. PhD thesis. [University of York History of Art]. York, 2019. 299 p.
- 8/ El-Janabi A.K. The Nile of Surrealism. URL: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/contents/the-nile-of-surrealism.html (дата обращения: 01 февраля 2025).
- 9/ Kane P. Art Education and the Emergence of Radical Art movement in Egypt: the surrealists and the Contemporary Arts Group 1938-1951. URL: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/readings.html (дата обращения: 01 февраля 2025).
- 10/ Karnouk L. Modern Egyptian art: 1910-2003. New York: The American University in Cairo Press, 2005. 274 p.

- 11/ LaCoss D. Egyptian Surrealism and 'degenerate Art' in 1939. URL: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/contents/egyptian-surrealism-and-degenerate-art-in-1939.html (дата обращения: 01 февраля 2025).
- 12/ Seggerman A.D. Al-Tatawwur (Evolution): An Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism // Dada/Surrealism. 2013. Vol. 19. Iss. 1. URL: [https://cmes.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/Fall%202017/Al-Tatawwur%20\(Evolution\)-%20An%20Enhanced%20Timeline%20of%20Egyptian%20Surreal.pdf](https://cmes.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/Fall%202017/Al-Tatawwur%20(Evolution)-%20An%20Enhanced%20Timeline%20of%20Egyptian%20Surreal.pdf) (дата обращения: 01 февраля 2025).

REFERENCES

- 1/ Bardaoui, S. (2016), *Surrealism in Egypt: modernism and the art and Liberty Group*. London: Bloomsbury Publishing, 352 p. (In Eng.)
- 2/ Bogdanov, A.A. (1975), *Izobrazitel'noe iskusstvo Arabskoj Respubliki Egipet* [Fine art of the Arab Republic of Egypt], *Izobrazitelnoye iskusstvo*. Moscow, 223 p. (In Russ.)
- 3/ Diab, A.B. (2019), *A transcultural history of modern art in Egypt: Flâneuses et flâneurs des deux mondes*. PhD thesis. [University of York History of Art]. York, 299 p. (In Eng.)
- 4/ El-Janabi, A.K. *The Nile of Surrealism*, Available at: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/contents/the-nile-of-surrealism.html / (Accessed 01 February 2025). (In Eng.)
- 5/ El-Seroui, U.E.-S.M. (2016), *Izobrazitel'noe iskusstvo v Arabskoj Respublike Egipet* [Fine arts in the Arab Republic of Egypt], Belgorod: Belgorod State Technological University, 306 p. (In Russ.)
- 6/ Ibrahimov, I.E., Kudelin, A.A. (2018), "Models of self-identification in Egypt in the interwar period (1919-1939)", *Bulletin of RUDN University, Series: General History*, no. 4, pp. 355-370. DOI: 10.22363/2312-8127-2018-104-355-370 (In Russ.)
- 7/ Kane P. *Art Education and the Emergence of Radical*



Art movement in Egypt: the surrealists and the Contemporary Arts Group 1938-1951, Available at: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/readings.html (Accessed 01 February 2025). (In Eng.)

8/ Karnouk, L. (2005), *Modern Egyptian art: 1910-2003*, New York: The American University in Cairo Press, 274 p. (In Eng.)

9/ LaCoss, D. *Egyptian Surrealism and 'degenerate Art' in 1939*, Available at: https://www.egyptiansurrealism.com/index_/contents/egyptian-surrealism-and-degenerate-art-in-1939.html (дата обращения: 01 февраля 2025). (Accessed 01 February 2025). (In Eng.)

10/ Lyu, C., Zamaraeva, Yu.S. (2024), "Art of Facing Life": Painting of Gao Xiaohua in the Sociocultural Context of the epoch", *ARTE: Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo*, no. 2, pp. 125-137. (In Russ.)

11/ Seggerman, A.D. (2013), "Al-Tatawwur (Evolution): An Enhanced Timeline of Egyptian Surrealism", *Dada/Surrealism*, Vol. 19, Iss. 1, Available at: [https://cmes.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/Fall%202017/Al-Tatawwur%20\(Evolution\)-%20An%20Enhanced%20Timeline%20of%20Egyptian%20Surreal.pdf](https://cmes.macmillan.yale.edu/sites/default/files/files/Fall%202017/Al-Tatawwur%20(Evolution)-%20An%20Enhanced%20Timeline%20of%20Egyptian%20Surreal.pdf) (Accessed 01 February 2025). (In Eng.)

12/ Zhang, Ch. (2025), "Founder of the Egyptian surrealism: Ramses Younan", *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia. Electronic Journal]*, no. 1(36). <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/article/view/1163> (In Russ.)

Информация об авторе

Чжан Чаньюань, студент, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, Москва, Российская Федерация; преподаватель, Нанкинский центр креативного дизайна Ли Ми, Нанкин, Китайская Народная Республика

E-mail: 1299357200@qq.com

Author information

Zhang Chanyuan, student, Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art), Moscow, Russian Federation; teacher, Nanjing Li Mi Creative Design Center, Nanjing, China

E-mail: 1299357200@qq.com



УДК 745

ИССЛЕДОВАНИЕ НЕФРИТОВОЙ РЕЗЬБЫ ХЭ МА: ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ «ЖИВОПИСЬ ШРАМОВ» И «ДЕРЕВЕНСКИЙ РЕАЛИЗМ»

ЧЖОУ СЯО^{1,2}, М.В. МОСКАЛЮК^{1,3}

¹ Сибирский Федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

² Институт архитектуры и дизайна Ляонинского университета науки и технологий, 117004, Аньшань, Китайская Народная республика

³ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Период 1980-х годов в истории КНР является важной вехой в развитии китайского общества. Радикальные изменения в государственной идеологии привели к потрясениям во всех сферах жизни. Группа мастеров нефритовой резьбы, под влиянием литературных и художественных движений 1980-х гг., начала отходить от однообразного производства сувенирных изделий, всё больше экспериментируя с новыми формами выражения для воплощения своих творческих идей. Хэ Ма является одной из наиболее значимых фигур в КНР в области художественной резьбы по нефриту. Данное исследование опирается на историю развития современного китайского искусства и применяет методы формального анализа для рассмотрения тем, особенностей и взаимосвязи между типичными произведениями Хэ Ма и социокультурным контекстом. Такой подход позволяет прояснить влияние ряда художественных течений на традиционное декоративно-прикладное искусство Китая.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: культурная революция, искусство посткультурной революции, живопись шрамов, деревенский реализм, новая волна 1985, Хэ Ма, резьба по нефриту, художественное творчество.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

A STUDY OF HE MA'S JADE CARVINGS INFLUENCED BY THE ARTISTIC MOVEMENTS OF «SCAR PAINTING» AND «RUSTIC REALISM»

ZHOU XIAO^{1,2}, M.V. MOSKALYUK^{1,3}

¹ Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

² University of Science and Technology Liaoning, Institute of Architecture and Art Design, 117004, Anshan, China

³ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The 1980s in Chinese history is an important period in the development of Chinese society. Radical changes in state ideology led to upheavals in all spheres of life. A group of jade carving artists, influenced by the literary and artistic movements of the 1980s, began to move away from the monotonous production of souvenirs, increasingly experimenting with new forms of expression to embody their artistic ideas. He Ma is one of the most significant figures in contemporary Chinese jade carving art. This study draws on the history of the development of contemporary Chinese art and applies formal analysis methods to examine the themes, characteristics and relationships between He Ma's typical jade carving works and the general Chinese context. This approach helps clarify the influence of post-cultural artistic movements on Chinese traditional arts and crafts.

KEYWORDS: cultural revolution, post-cultural revolution art, scar painting, village realism, new wave 1985, He Ma, jade carving, artistic creativity.

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



В последней трети XX века китайская литература и искусство вступили в период значительных преобразований. Искусство резьбы по нефриту, являющееся важной отраслью традиционного декоративно-прикладного искусства, также начало демонстрировать новые тенденции. Под влиянием различных художественных течений ряд мастеров нефритовой резьбы активно экспериментируют, создавая произведения, в которых отчётливо отражается дух времени. Однако многие новаторские работы были забыты или остались незамеченными в анналах истории, а также практически игнорировались художественными критиками. Поэтому крайне важно провести глубокое изучение творчества этих мастеров, чтобы утвердить их место в истории современного китайского искусства резьбы по нефриту и восполнить пробелы в научных исследованиях, посвящённых этой отрасли.

В 1990-е гг. (и охватывая первые два десятилетия XXI века) в искусстве резьбы по нефриту начинается новый этап развития. Это напрямую проявляется в чёткой дифференциации на «традиционные» и «современные» направления. В частности, некоторые мастера начали активно заимствовать идеи, формы и содержание западных художественных направлений, таких как символизм, кубизм, сюрреализм, инсталляционное искусство, а также осуществлять попытку ассимиляции в своём творчестве сугубо китайских художественных течений, «рождённых эпохой».

Эти новации заметно отличаются от традиционной резьбы по нефриту по своему контексту и эстетике. Однако в трудах по истории китайского прикладного искусства большинство исследователей не уделяют данному явлению внимания, продолжая сосредотачиваться на традиционных мастерах резьбы по нефриту. Вместе с тем, с точки зрения общей истории современного искусства КНР, систематическое исследование мотивации, связи с эпохой, влияния восточной и западной культур, стилей, формирования новых направлений, художественных особенностей (формы,

содержания, тем) и символического значения произведений мастеров резьбы по нефриту является чрезвычайно важной задачей. В данном контексте предлагаемое исследование имеет значительную актуальность и высокую научную ценность для изучения «современности» в прикладном искусстве Китая.

Основные положения статьи будут строиться на изучении творчества резчика по нефриту **Хэ Ма** (何马, род. 1972 г.). Он имеет степень бакалавра, обучался на факультете скульптуры Центральной академии прикладных искусств. В настоящее время Хэ Ма – признанный в КНР мастер резьбы по нефриту, занимает должности заместителя руководителя теоретической группы по нефриту Китайского общества исследования культуры нефрита, приглашённого научного сотрудника Китайского научно-исследовательского института художественного дизайна нематериального культурного наследия, вице-президента Общества исследования культуры и искусства шоушаньского камня провинции Фуцзянь. Также Хэ Ма является приглашённым профессором Академии прикладного искусства Сямэньского филиала Фучжоуского университета и Университета науки и технологий Ляонина и других высших учебных заведений.

С 1989 года Хэ Ма занимается резьбой по шоушаньскому камню, уделяя особое внимание инновационной практике и теоретическим исследованиям в области резьбы по нефриту. На его счету две книги, 28 научных статей, опубликованных в китайских академических журналах. Хэ Ма организовал восемь персональных выставок, его произведения неоднократно участвовали в национальных выставках Китая, где 12 раз удостоивались золотых наград или высших отличий, работы мастера хранятся в собраниях Китайского художественного музея и Китайского музея прикладного искусства.

К настоящему времени количество публикаций, посвящённых творчеству Хэ Ма, крайне ограничено. Книга «Раскрывая природу камня: Резьба Хэ Ма» [6] представляет собой сборник работ мастера



по художественной нефритовой резьбе. В неё включены некоторые из его знаковых произведений, созданных с середины 1990-х годов и первого десятилетия XXI века. В стилях, темах, содержании и формах этих работ можно отчётливо увидеть эволюционные особенности художественного творчества Хэ Ма. Издание «Наука о нефритовой резьбе» [5], написанное самим мастером, обобщает и резюмирует его опыт, взгляды и размышления по поводу искусства резьбы по нефриту, здесь рассматривается вопрос о происхождении стиля его произведений, но делается это обзорно.

Поиск по ключевым словам – «Хэ Ма» и «резьба по нефриту» – в базе данных China National Knowledge Infrastructure (CNKI) выдаёт только три статьи, которые можно считать репрезентативными. В публикации Су Шаолина «Аллегория ремесла: интерпретация типичности стиля резьбы по камню Шоушань у Хэ Ма» [10] отмечается, что в работах мастера проявляется тенденция к «современности». Однако в статье не проводится анализ периодизации его творчества, художественных характеристик и стиля произведений, их исторического контекста и символического значения. Кроме того, не исследуется связь между стилем работ и эпохой их создания. В тексте Чэнь Пэйя «Официальное признание Хэ Ма: обсуждение наследия и инноваций в резьбе по камню Шоушань» [3] обозначается, что эстетика работ Хэ Ма отличается от традиционной китайской эстетики резьбы по нефриту, упоминается тенденция перехода формы от традиционного декоративного искусства к современному моделированию. Однако в публикации отсутствует рассмотрение стиля, художественных особенностей и источников произведений. В статье Чжан Чана «Постоянные поиски в практике резьбы – искусство резьбы по нефриту Хэ Ма» [11] кратко указаны темы, содержание, техники резьбы, художественный стиль работ Хэ Ма, но глубокий анализ исторического контекста его ключевых изделий, а также их формы и связи с развитием китайского искусства не предпринимается.

Украинская исследовательница Цимбала Лада и китайский искусствовед Чжоу Сяо в статье «Злиття китайської та західної культур у нефритових виробах Хе Ма: історичне тло, стилістичні особливості та джерела форм» [2] провели изучение сюрреали-

стических тенденций, проявившихся в произведениях нефритовой резьбы Хэ Ма в начале XXI века. Авторы заключают, что корни этого явления напрямую связаны с влиянием художественного течения «Новая волна 85»¹. В то же время в статье обсуждается теоретическая возможность использования методологии, включающей процесс художественной обработки нефритов в контекст истории развития современного китайского искусства в целом.

Анализ текущего состояния показывает, что некоторые китайские и зарубежные искусствоведы уже начали обращать внимание на современное сообщество китайских мастеров резьбы по нефриту. Однако исследования, посвящённые произведениям Хэ Ма, по-прежнему носят фрагментарный характер, а в России отсутствуют совсем.

Цель работы – анализ влияния «посткультурных» направлений в искусстве КНР на творчество Хэ Ма. Впервые изучаются приёмы реализма и тематические источники резных работ мастера, рассматривается их тесная связь с художественными течениями, возникшими в Китае в период до и после 1980-х гг.

«Живопись шрамов» и «деревенский реализм» в «посткультурной революции»²: исторический и теоретический контекст

Во второй половине 1970-х гг. китайское общество вступило в эпоху крупных перемен. Изменение форм собственности привело к трансформации

¹ «Новая волна 85» – художественное движение, возникшее в середине 1980-х годов в материковом Китае и характеризующееся модернистскими тенденциями. Молодые авторы были недовольны левыми взглядами в искусстве, распространёнными в то время, а также шаблонами советского социалистического реализма и некоторыми традиционными культурными ценностями. Они стремились найти новые источники вдохновения в западном современном искусстве, что вызвало волну обновления по всей стране. Гао Минлу определяет временные рамки этого движения 1985–1989 годами (подробнее см.: [4]).

² Термин «посткультурная революция» впервые был использован в книге Гао Минлу, Чжоу Яня, Ван Сяоцзяня, Шу Цюня, Ван Миньсяня и Тун Дяня «История современного китайского искусства» [4]. В этом исследовании Гао Минлу применил термин «посткультурная революция» для обозначения двухлетнего периода сразу после окончания Культурной революции, то есть 1976–1978 гг. Однако, поскольку книга была завершена в 1988 году и имела определённые ограничения, позже Гао Минлу расширил временные рамки «посткультурной революции» до 1984-го.



государственных предприятий по производству резьбы по нефриту, которые были разбросаны по всей стране. В 1990-х гг., по мере углубления политики реформ и открытости Китая, созданные в первые годы после основания КНР государственные предприятия по производству нефритовых изделий завершили преобразование своих форм собственности, перейдя к акционерным и частным формам. В это же время большинство работников сферы резьбы по нефриту покинули государственную систему производства и стали свободными мастерами. Среди них была небольшая группа резчиков по нефриту, на которых повлияло общее развитие искусства в Китае. Эти мастера сознательно начали отходить от производства декоративно-прикладных изделий и приступили к экспериментам, чтобы выразить свою индивидуальную эстетическую точку зрения.

Жизнь и творчество художника (включая идеи и произведения) неизбежно находятся под влиянием и воздействием таких социальных факторов как общественный строй, культурная среда и национальный характер. Искусствовед Цзоу Юэцин³ отмечал: «Объектами наибольшего внимания, ориентира и заимствования для художника, прежде всего, являются те элементы общего культурного контекста, которые тесно связаны с его деятельностью, такие как литература, философия, религия, музыка, танец и даже наука» [12, с. 161–162]. Особенно заметное влияние на творчество оказывает появление художественных течений в определённый период времени.

10 октября 1976 года завершилась «Культурная революция», которая длилась десять лет. 18 декабря 1978 года Центральный комитет Коммунистической партии Китая провёл Третий пленум 11-го созыва, на котором было решено с 1979 года перенести основное внимание партийной работы на социалистическую модернизацию страны. Таким образом, «Культурная революция», с её акцентом на классовую борьбу, окончательно завершилась. Это привело к кардинальным изменениям в государственной политике и идеологии. Китайское культурное сообщество также начало

серьёзно переосмысливать творчество периода «Культурной революции». В искусстве распространилась тенденция «рефлексии» и «критики», которая после окончания «Культурной революции» до середины 1980-х гг. быстро охватила литературу, изобразительное искусство, театр и кино. Эти художественные течения китайские исследователи называют «живописью шрамов»⁴ и «деревенским реализмом»⁵.

Период от окончания «Культурной революции» до начала «Новой волны 85» (1976–1984) является переломным в развитии китайского искусства. Несмотря на небольшие временные рамки, он сыграл важную роль, связывая прошлое с будущим, и стал временем появления новых течений, которые напрямую отразили общий вектор развития современного китайского искусства. «Живопись шрамов» и «деревенский реализм» были основными художественными направлениями отмеченного этапа и оказали глубокое влияние на развитие китайского искусства. Эти течения стали объектом исследований многих учёных КНР. Среди них осо-

⁴ Термин «шрам» в данном контексте относится к художественному движению «искусство шрамов», выражающему через произведения искусства критику и переосмысление последствий «Культурной революции». Впервые использован в академических кругах для описания литературного течения. 11 августа 1978 года Лу Синьхуа (卢新华) опубликовал рассказ «Шрам» в газете «Вэньхуэйбао», основанный на жизни молодёжи во время «культурной революции», который вызвал широкий резонанс и породил понятие «литература шрамов». Термин «искусство шрамов» ввёл китайско-американский учёный Сюй Цзеюй в статье «Выступление на литературном симпозиуме коммунистической партии Китая в Государственном университете Сан-Франциско, Калифорния, США», где он назвал это явление «Hurts Generations» («пострадавшие поколения»).

⁵ Термин «деревенский реализм» также известен как «деревенская живопись» и «деревенский натурализм». Принято считать, что он появился в начале 1980-х и является трансформацией тематики «живопись шрамов» в тематику «образованной молодёжи». «Искусство шрамов» (увечное искусство) и «деревенский реализм» представляют собой два ведущих направления изобразительного искусства Китая периода «пост-культурной революции». «Отразив политику “Реформ и Открытости”, они засвидетельствовали творческие поиски авторов новой мировоззренческой парадигмы и репрезентировали уникальный социокультурный ландшафт Поднебесной, прошедшей боль и ужасы тоталитарного режима эпохи Мао» [1, с. 126].

³ Цзоу Юэцин (邹跃进 1958–2011) – известный китайский теоретик искусства, доктор наук.

бенно выделяются Лю Пэн⁶, Лу Хун⁷ и Гао Минлу⁸.

Лю Пэн разделяет «живопись шрамов» на два периода: тенденцию «шрамов» и классическую «живопись шрамов». Первый период связан с картинами, отражающими события «Тяньаньмэньского инцидента» (протестное выступление на пекинской площади Тяньаньмэнь 5 апреля 1976 года). Работы объединяет общая тема – критика истории через восхваление героев реальности (например, революционеров, участвовавших в протесте, или диссидента Чжан Чжисинь), которых «Банда четырёх» считала преступниками. В этих произведениях важна не столько художественная составляющая, сколько политическая позиция, за которой не всегда стоит научная критика или рациональность, но она всё же выделяется и демонстрирует смелость в контексте конкретного исторического фона.

Что касается истинного начала «живописи шрамов», Лю Пэн считает таковым серию рисунков «Клён», адаптированных Чэнь Имином, Лю Юлянем и Ли Бином по одноимённому роману Чжэн И, в 8-м выпуске журнала «Ляньхуань хуабо» за 1979 год. Он комментирует: «Можно сказать, что “Клён” – это типичное произведение “шрамов”». “Клён” использует типичный сюжет, чтобы на основе реалистического подхода воссоздать и критиковать трагическую реальность периода “культурной революции”. В то же время в таких местах, как Сычуань и Пекин, начали появляться работы, похожие по тематике на “Клён”» [8, с. 697]. О «деревенском реализме» Лю Пэн пишет: «В волне “шрамов” художники начали обращать внимание на отдалённые деревни, далеко отстоящие от их собственного жизненного окружения, на простую и примитивную жизнь, казалось, постепенно формировалось новое течение.

⁶ Лю Пэн (吕澎, род. 1956) – известный китайский художественный критик. В 2004 году получил степень доктора.

⁷ Лу Хун (鲁虹, род. 1954) – китайский художественный критик и художник. В настоящее время работает в Шэньчжэньском музее изобразительных искусств. Член Китайской ассоциации художников, приглашённый профессор Сычуаньской и Хубэйской академий изобразительных искусств, вице-председатель Шэньчжэньской ассоциации художников.

⁸ Гао Минлу (高名路, род. 1949) – известный китайский арт-критик и куратор. Получил степень доктора в Гарвардском университете (США), в настоящее время преподаёт на кафедре истории искусства в Университете штата Нью-Йорк в Буффало.



Рисунок 1. Ло Чжунли. «Отец» (1980 г. Х., м. 216х152 см).
Источник: [9, с. 518]

Для таких художников, как Ло Чжунли, это стремление означало своего рода духовное и эмоциональное возвращение домой, тогда как для таких, как Чэн Цунлинь, это стало своего рода приключением в области опыта. В целом, это течение, называемое “поток жизни”, является продолжением и развитием гуманистических чувств, присущих “живописи шрамов”. По сути, развитие “потока жизни” с 1980 по 1985 годы является логическим продолжением критики истории и реальности, начатой “живописью шрамов”» [9, с. 686–850].

Во многом соглашаясь с Лю Пэном, искусствовед Лу Хун отмечает: «Не все художники, стремившиеся вернуться к подлинной традиции реализма, созда-



Рисунок 2. Хэ Дуолин. «Весенний ветер проснулся»
(1982 г. Х., м. 95х130 см). Источник: [9, с. 533]

вали произведения в жанре “живописи шрамов” в противовес “культурной революции”. На самом деле, одновременно с расцветом этого направления появилась другая разновидность живописи, получившая название “деревенский реализм” (или “жизненный поток”). Некоторые художники, работавшие в жанре “живописи шрамов”, впоследствии в разной степени перешли к созданию произведений в стиле “деревенского реализма”. Среди них особенно выделяется художник Чэн Цунлинь, который после 1984 года переключился на творчество, связанное с темами жизни народа. Однако в некоторых случаях бывает трудно точно определить, к какому направлению относится произведение: к “живописи шрамов” или “деревенскому реализму”» [7, с. 53–65].

Гао Минлу также выдвинул свою точку зрения: «Период с конца Культурной революции в 1976 году до середины 1980-х назывался “Новый период”. Этот термин противопоставляется эпохе Культурной революции, поэтому искусство этого периода также называют “искусством нового периода”. Творчество “нового периода” и его интерпретация неизбежно связаны с искусством Культурной революции, поэтому мы также называем этот период “посткультурной революцией” в искусстве. С точки

зрения преемственности, старые реалистические методы всё ещё остаются мейнстримом, хотя они и служат для “исправления ошибок” утопического реализма Культурной революции. Однако всё это произошло благодаря экономическим реформам и изменению культурной политики нового периода, а тематика художественного творчества, особенно когда речь идёт о доминирующей в это время “живописи шрамов” и деревенским реалистическом искусстве, также в значительной мере соответствовала изменениям в государственной идеологии». Он также добавил: «Мы делим “искусство нового периода” на два этапа: 1976–1978 годы, когда продолжается искусство Культурной революции, и 1979–1984 годы, которые представляют собой типичный “посткультурный” период. Через осмысление Культурной революции или стремление к современным формам художники выражали своё стремление к универсальным человеческим ценностям: истине, добру и красоте. Это привело к формированию трёх художественных направлений: гуманистического реализма, формального эстетизма и любительского авангарда» [4, с. 21]

Как видим, три искусствоведа, которые были непосредственными участниками развития современного изобразительного искусства в Китае,

справедливо и точно указали на существующие логические связи между «Культурной революцией», «литературой шрамов», «живописью шрамов» и «деревенским реализмом», а также на их исторические, политические, формальные и содержательные аспекты. Можно сказать, что творчество художников, переживших эпоху Культурной революции, в первую очередь основывалось на литературности. При этом реалистические методы отображения китайской социальной действительности служили своеобразной рефлексией и критикой существующих подходов к искусству и эстетике. Затем художественное творчество вернулось к своему национальному естественному состоянию, что как раз отражает пробуждение китайских мастеров в их творческой деятельности. Произведения живописцев этой группы, таких как «Весна» Ван Хая (王亥), «Отец» Ло Чжунли (罗中立) (Рисунок 1), «Прощай, тропинка» Ван Чуана (王川), «Тибетские картины» Чэнь Даньцина (陈丹青), «Лодочники на Хуанхэ» Шан Яна (尚扬), «Весенний ветер проснулся» (рисунок 2) и «Юность» Хэ Дуолина (何多苓), «Старое горное село» Ван Идуна (王沂东) и «Маленький магазин в горной деревне» Чжу Июна (朱毅勇), также открыли новые направления для других творцов.

Исследование тенденций «шрамов» и «деревенского реализма» в нефритовых работах Хэ Ма

Хэ Ма, родившийся в начале 1970-х годов, несомненно, испытал воздействие общего социального контекста. Прежде всего, на его творчество повлияли постреволюционные направления в искусстве, а позже – художественные тенденции, возникшие в результате «Новой волны-85» и последующих изменений, что можно чётко проследить в известных работах мастера. Если рассматривать его произведения зрелого периода творчества приблизительно с середины 1990-х годов до современности, можно выделить несколько ключевых тем и стилей: темы традиционного китайского декоративно-прикладного искусства, нефритовые изделия с тенденциями «шрамов» и «деревенского реализма», работы с элементами сюрреализма, символизма, концептуального искусства и другие выразительные формы.

В значительной части можно увидеть явные тенденции «шрамов» и «деревенского реализма», в целом можно предложить следующую типологию



Рисунок 3. Хэ Ма. «Наследник». 1996. Нефрит Шоушань Фуюн «розовый кварц». Фото из личного архива авторов



Рисунок 4. Хэ Ма. «За пределами образа». 1999. Нефрит Дулинь. 18,8x20x5 см. Фото из личного архива авторов

по иконографическому признаку: лейтмотивы «шрамов», лейтмотивы «деревенского реализма» и произведения, сочетающие элементы обоих течений.

Примерами работ с тенденцией «шрамов» являются произведения Хэ Ма: «Наследник» (1996 г, рисунок 3) и «За пределами образа» (1998 г, рисунок 4).

Для создания работы «Наследник» использовался белый нефрит Шоушань Фуюн, в котором обычно встречаются нежные оттенки розового, белого и иногда лёгкого зеленоватого или желтоватого. Розовые экземпляры сравнивают с кварцем, однако химически и минералогически они различаются, но иногда их ошибочно называют «розовым кварцем», как и в данном случае.

В композицию включены фигуры молодой скульпторши, работающей с поднятой головой, голова дракона, военная фляга и корзина с обедом. В этом произведении применена реалистическая форма, заимствованная из западной скульптуры, с тщательностью проработки отдельных деталей и обобщением пластических объёмов, с точно переданным мотивом конкретного движения. Одновременно складывается и символическое содержание. Молодая женщина олицетворяет новое поколение страны, голова дракона репрезентирует традиционную китайскую культуру, а военная фляга отсылает к определённом историческому периоду – к «культурной революции». Очевидно, что такое сочетание вызывает размышления у поколения, пережившего сложный период истории, о наследии тех трагических времён и о передаче национальных традиций.

Точно так же, в произведении «За пределами образа», используя западную форму рельефной реалистической скульптуры, Хэ Ма изобразил сцену, в которой молодая пара, мужчина и женщина, идут против ветра с фонарём в руках. Скрытый смысл этой работы многомерен: человеческие фигуры олицетворяют самого автора и молодое поколение, а фонарь, который несёт мужчина, символизирует свет и надежду на будущее. Склонённая вперёд пара, идущая против ветра, в определённом смысле указывает на тревожные чувства по поводу необычных явлений в китайском обществе 1990-х годов. Что касается материала, красный камень используется для передачи идеи «истории», «памяти» и «революции». Концепция использования



Рисунок 5. Хэ Ма. «Место, где отец вешал соломенные сандалии». 1995. Нефрит Шоушань.

Источник: фото из личного архива авторов



Рисунок 6. Хэ Ма. «Дверь». 1995. 46x43x21. Нефрит Шоушань.

Источник: фото из личного архива авторов



Рисунок 7. Хэ Ма. «Очень остро». 1998. Нефрит Шоушань.
Источник: фото из личного архива авторов



Рисунок 8. Хэ Ма. «Зелёная древняя стена». 2018. Нефрит Янь.
54x65x18 см. Источник: фото из личного архива авторов

повреждённой деревянной рамки явно символизирует неполноту истории. Комбинация наклонного камня и повреждённого дерева выражает конфликт, который одновременно достигает определённого баланса. В результате создаётся целостная образно-символическая система, объединяющая форму, образы, цвет, материалы.

В рассмотренных работах отчётливо прослеживаются лейтмотивы «живописи шрамов». Во-первых, основа творчества по-прежнему сюжетная, с акцентом на повествование. Методы выражения опираются на реалистические подходы. Их темы во многом схожи с темами «живописи шрамов», а символическое значение художественной образности передаёт рефлексивные настроения. Однако в концептуальном плане между рассмотренными произведениями также есть различия. Например, «Наследник» остаётся в рамках традиционного реалистического скульптурного метода. В то время как «За пределами образа» демонстрирует изменения в творческой концепции. Здесь используется цвет, различие между материалами и комбинация форм, чтобы достичь определённой нестабильности и конфликта. В определённой мере концепция создания этой скульптурной композиции по многослойности ассоциативных ходов уже выходит за рамки «живописи шрамов» и несёт в себе черты современности.

Произведения, демонстрирующие «деревенский реализм», включают следующие работы Хэ Ма: «Место, где отец вешал соломенные сандалии» (1995 г.,

рисунок 5), «Под глиняной стеной» (1995 г.), «Дверь» (1995 г., рисунок 6), «Очень остро» (1998 г., рисунок 7), «Перед бурей» (1998 г.), «Старая стена под зеленью» (2018 г., рисунок 8), «После снегопада» (2018 г.) и «Новая зелень в старом городе» (2018 г.).

Хэ Ма фокусируется на отображении повседневной жизни и быта сельских жителей, что характерно для «деревенского реализма». Работы передают сельскую атмосферу, её особые черты и местный колорит, используя различные символы типичные и элементы. Эти произведения не только эстетически отражают деревенскую жизнь, но и несут в себе более глубокий смысл, связанный с культурой и традициями китайского народа.

Композиция «Место, где отец вешал соломенные сандалии» выполнена в технике барельефа и в традициях реализма. В работе автор с удивительной точностью изобразил предметы, часто встречающиеся в жизни южных китайских деревень, такие как соломенная шляпа, плащ из соломы, нож для рубки дров, бамбуковая фляга и соломенные сандалии. Всё это наполняет камерное по размерам и образной сути произведение атмосферой жизни южных провинций.

В работе «Дверь» и многих других композициях Хэ Ма мы видим реалистичное изображение фрагментов обычного сельского пейзажа в Китае. А в нефритовой скульптуре «Очень остро» автор почти натуралистично изображает такие элементы южнокитайской кулинарной культуры, как перец,



Рисунок 9. Хэ Ма «Эй, ух...».1998. Нефрит Шоушань Эмэй.
32х31х17 см. Источник: фото из личного архива автора

имбирь и чеснок.

В произведениях «Зелёная древняя стена», «Снегопад» и «Новая зелень древнего городка» отрабатывается схожая тематика. Все они передают особенности сельских домов южного Китая, атмосферу жизни в деревне. В то же время ощущается ностальгия автора по родному краю и воспоминаниям о детстве. Однако в этих изображениях становится всё более заметным язык традиционного декоративно-прикладного искусства с его обобщённостью и условностью некоторых элементов.

В представленных выше работах можно увидеть явные черты «деревенского реализма». В них по-прежнему используется реалистический метод выражения. Тематически они обращены к сельской жизни и деревенским пейзажам. Однако изделия Хэ Ма более лиричны, чем живопись данного направления, а радикальные, рефлексивные и символические элементы работают на более широком круге ассоциаций.

Репрезентантом произведений из нефрита, сочетающих в себе как «шрамы», так и «деревенский реализм», можно выделить скульптуру «Эй, ух...» (рисунок 9). Созданная в 1998 году, она изображает сцену, где бурлаки на Трёх ущельях тащат лодку через отмели. Название изделия взято из возгласов,

которые трудящиеся выкрикивают во время своей тяжёлой работы. В красной части камня, выбранного автором, реалистически изображены пять бурлаков. Зелёная часть использована для создания гигантских валунов на отмелях, что создаёт визуальный контраст и придаёт работе драматический оттенок. Тема произведения явно отражает следы «шрамов» как в напряжённости цвета, так и в передаче угнетения народа, в изображении сверхнапряжения каждой человеческой фигуры. Мастерски разработанная подставка из дерева под нефритовую часть композиции усиливает остроту образа, её прерывистые ритмы одновременно вносят жизненность и злободневность в художественное решение.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что в произведениях Хэ Ма из нефрита прослеживается значительное соответствие темам и формам «живописи шрамов» и «деревенского реализма», возникших в искусстве после «Культурной революции». Творческий замысел, языковые средства выражения и содержание его работ явно заимствуют темы и характеристики живописи того времени. Однако в рассмотренных произведениях Хэ Ма можно увидеть переплетение различных элементов: рефлексии, критики, романтизма, реализма, символизма и поэзии, что в совокупности



и составляет отличительные черты его творчества. Конечно, различие художественных возможностей материалов изобразительного искусства и декоративно-прикладного – мелкая пластика из нефрита – определяют различие художественных образов, несмотря на достаточно близкую идейно-тематическую общность.

Исследование творчества Хэ Ма также позволяет уточнить, что резьба по нефриту, как важная категория традиционного китайского декоративно-прикладного творчества, в 1990-е годы начала сближаться с живописью. Это проявилось, в частности, в использовании реалистических методов выражения в его работах. С одной стороны, это отражает влияние советского искусства на резьбу по неф-

риту. С другой, в произведениях Хэ Ма постепенно начинает проявляться тенденция к концептуализму, что придаёт его работам уникальный облик. Данное явление можно охарактеризовать как «вестернизацию» китайского искусства резьбы по нефриту или как его «современность».

Очевидно, что с наступлением XXI столетия вектор «вестернизации» в творчестве некоторых мастеров нефритовой резьбы стал ещё более заметным. Это привело к тому, что вопросы, касающиеся индивидуальности авторов, творческих групп, стилей и концепций в развитии китайской резьбы по нефриту, необходимо решать, задействуя современные художественные теории для построения новых методов исследования.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Лю Ц., Замараева Ю.С. «Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского "ARTE". 2024. № 2. С. 125–137.
- 2/ Цимбала Лада, Чжоу Сяо. Слияние китайской и западной культур в нефритовых изделиях Хэ Ма: исторический фон, стилистические особенности и источники форм // Украинская культура: прошлое, настоящее, пути развития. 2023. № 46. С. 42–49.
- 3/ 陈培一. 为何马正名-兼论寿山石雕的传承与创新. 东方收藏. 2020. № 5. (Чэнь Пэйи. Официальное признание Хэ Ма: обсуждение наследия и инноваций в резьбе по камню Шоушань // Восточные коллекции. 2020. № 5. С. 26–29).
- 4/ 高名潞. 中国当代艺术史. 上海. 上海大学出版社. 2021. (Гао Минлу. История современного китайского искусства. Шанхай: Издательство Шанхайского универ-

- ситета. 2021. 628 с.)
- 5/ 何马. 玉雕学. 福州. 福建美术出版社. 2021. (Хэ Ма. Наука о нефритовой резьбе. Фуцзянь.: Издательство изобразительного искусства Фучжоу, 2021. 288 с.)
- 6/ 何马. 缘石开物: 何马雕刻. 北京. 荣宝斋出版社. 2011. (Хэ Ма. Связь с камнем: резьба Хэ Ма. Пекин.: Издательство Жунбаочжай, 2011. 103 с.)
- 7/ 鲁虹. 中国当代艺术史1978–1999. 上海. 上海书画出版社. 2013. (Лу Хун. История современного китайского искусства 1978–1999. Шанхай: Издательство Шанхайской каллиграфии и живописи. 2013. 557 с.)
- 8/ 吕澎. 20世纪中国艺术史. 北京. 北京大学出版社. 2006. (Лю Пэн. История китайского искусства XX века. Пекин: Издательство Пекинского университета. 2006. 1242 с.)
- 9/ 吕澎. 20世纪中国艺术史. 北京. 新星出版社. 2013. (Лю Пэн. История китайского искусства XX века. Пекин: Издательство Синьсин, 2013. 912 с.)
- 10/ 苏少凌. 手工艺的“寓言”: 解读何马寿山石雕刻风格



中的典型性.雕塑.2011. № 11. (Су Шаолин. Аллегория ремесла – интерпретация типичности стиля резьбы по камню Шоушань Хэ Ма // Скульптура. 2011. № 11.С. 68–69.)
11/ 张辑.雕刻实践中的不断探索-何马玉石雕刻艺术.上海工艺美术.2020. № 9. (Чжан Чан. Постоянные поиски в практике резьбы – искусство резьбы по нефриту Хэ Ма // Шанхайское прикладное искусство. 2020.№ 9. С. 35–37).
12/ 邹跃进.美术概论.北京.高等教育出版社.2011. (Цзоу Юэцзинь. Введение в изобразительное искусство. Пекин.: Издательство высшего образования, 2011. 640 с.)

REFERENCES

- 1/** Lyu, C., Zamaraeva, Yu.S. (2024), "Art of Facing Life": Painting of Gao Xiaohua in the Sociocultural Context of the epoch", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo "ARTE"*, no. 2, pp. 125–137. (In Russ.)
- 2/** Cimbala, L, Chzhou, Syao (2023), "Fusion of Chinese and Western cultures in He Ma jade products: historical background, stylistic features and sources of forms", *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, no. 46, pp. 42–49. [In Ukr.]
- 3/** Chen, Peiyi (2020), "He Ma's official recognition: A discussion on heritage and innovation in Shawshan stone carving", *Vriental collections*, no. 5, pp. 26–29. (In Chinese.)
- 4/** Gao, Minlu (2021), *History of contemporary Chinese art*, Shanghai University Press, Shanhai, 628 p. (In Chinese.)
- 5/** He, Ma (2021), *The Science of Jade Carving*, uzhou Fine Arts Publishing, Fuczyan, 288 p. (In Chinese.)
- 6/** He, Ma (2011), *Connection with stone: He Ma carving*, Rongbaozhai Publishing House, Beijing, 103 p. (In Chinese.)
- 7/** Lu, Hun (2013), *History of contemporary Chinese art 1978–1999*, Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, Shanghai, 557 p. (In Chinese.)
- 8/** Lyu, Pen (2006), *History of Chinese art of the 20th century*, Peking University Press, 1242 p. (In Chinese.)

- 9/** Lyu, Pen (2013), *History of Chinese art of the 20th century*, inxing Publishing House, Beijing, 912 p. (In Chinese.)
- 10/** Su Shaolin (2011), "Allegory of the craft – interpretation of the typicality of the Shaushan He Ma stone carving style", *Sculpture*, no. 11, pp. 68–69. (In Chinese.)
- 11/** Chzhan, Chan (2020), "Constant searches in the practice of carving – He Ma's jade carving art", *Shanghai Applied Arts*, no. 9, pp. 35–37. (In Chinese.)
- 12/** Czou, Yueczin (2011), *Introduction to the visual arts*, Higher Education Publishing House, Beijing, 640 p. (In Chinese.)

Сведения об авторах

Чжоу Сяо, старший преподаватель, институт архитектуры и дизайна Ляонинского университета науки и технологий (Аньшань, Китай); аспирант, Сибирский федеральный университет (Красноярск, Россия).
6403193@qq.com

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; главный научный сотрудник, Гуманитарный институт Сибирского федерального университета
mawam@rambler.ru

Authors information

Zhou Xiao, Senior lecture at Liaoning University of Science and Technology, China
graduate student Siberian Federal University
6403193@qq.com

Marina V. Moskalyuk, D.Sc. (Art Criticism), Professor, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts;
Chief Researcher, Humanities Institute of the Siberian Federal University
mawam@rambler.ru



УДК 7.745/749.74.01/.09.76

«НОВАЯ ВОЛНА 85»: ЮГО-ЗАПАДНОЕ АРТ- СООБЩЕСТВО И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

ЛЮ ЦЗЯЦИ

Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. «Юго-Западное арт-сообщество» – одна из результативных групп коллективного идейно-художественного движения «Новая волна 85», сыгравшего важнейшую роль в реформировании живописи Китая в период «пост-культурной революции». В предлагаемой статье освещаются историко-политические, социокультурные факторы, повлиявшие на зарождение и развитие данного движения в изобразительном искусстве КНР 1980-х гг. В центре внимания автора – «Юго-Западное арт-сообщество», которое ещё не получило развёрнутого осмысления в работах российских искусствоведов. Выявляются особенности творческого подхода его ведущих представителей в раскрытии идей, декларируемых «Новой волной 85». Показано, что художники, несмотря на влияние западного искусства (экспрессионизм, сюрреализм и др.), в отличие от других членов «Новой волны 85», не порывали с региональной культурой, интегрируя национальные коды на уровне тем, образов, демонстрируя духовно-эстетические скрепы с традиционной культурой Китая. Результаты данного исследования позволяют осмыслить место и роль «Юго-Западного арт-сообщества» в рамках «Новой волны 85» и развитии современной китайской живописи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Мао Сюйхуэй, Пан Дэхай, Чжан Сяоган, «Новая волна 85», «Юго-Западное арт-сообщество», современная живопись Китая, региональная культура, национальная идентичность, модернизм.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

“NEW WAVE 85”: “SOUTH-WEST ART COMMUNITY” AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE PAINTING

LIU JIAQI

Qiqihar University, Qiqihar, China

ABSTRACT. The “South-west Art Community” is one of the representative groups of the Chinese “New Wave 85”, which played a crucial role in reforming the painting of the during the “post-cultural revolution”. The work highlights the historical, socio-cultural factors that influenced the origin and development of this movement in Chinese fine art of the 1980s. The author’s focus is on the “South-West Art Community”, which has not yet received extensive coverage in the works of domestic art historians. Features of the creative approach of its leading representatives in the disclosure of ideas declared by “New Wave 85” are revealed. It is shown that the artists, despite the influence of the styles of Western art, unlike other members of the “New Wave 85”, did not break with regional culture, integrating national codes at the level of themes, images demonstrating spiritual and aesthetic bonds with the traditional culture of China. The results of the study make it possible to more fully comprehend the place and role of the “South-west Art Community” in the reform activities of the “New Wave 85” and the development of modern Chinese painting.

KEYWORDS: Mao Xuhui, Pan Dehai, Zhang Xiaogang, “New Wave 85”, “Southwest Art Community”, contemporary painting of China, regional culture, national identity, modernism.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



Пути развития китайской живописи после 1976 года – одна из привлекательных тем для исследователя, так как период «пост-культурной революции» (1976–1984, термин Гао Минлу) представляет собой феноменальный стилизованный взрыв, сломавший идеологическую парадигму «эпохи Мао». Реализация политики «Реформ и Открытости» нашла отражение в многочисленных дискуссиях, обсуждениях, в продвижении новых техник, появлении стилизованных направлений, продемонстрировавших «расставание» китайского изобразительного искусства с функцией обслуживания политических интересов страны. Яркой кульминацией этих процессов стало рождение авангардного идейно-художественного движения, получившего известность как «Новая волна 85».

На протяжении двух последних десятилетий история развития китайской живописи прошлого столетия входит в орбиту научного внимания учёных КНР и стран Запада. Среди них назовём такие авторитетные, обобщающие труды, как «История китайского искусства в XX веке» Лу Пэна, «История современного китайского искусства» Гао Минлу, «История современного китайского искусства 1978–2008» Лу Хуна, «Новая история китайского искусства: 1949–2000» Цзоу Юэцзиня, «История современной масляной живописи в Китае» Ли Чао, «Китайское авангардное искусство» Лю Чуня, «Искусство и художники Китая XX века» американца М. Салливана. В данных работах находит отражение социокультурный контекст возникновения и художественные формы «Новой волны 85», освещается творчество представителей движения. Помимо этого, в Китае уже накоплен корпус публикаций, посвящённых вопросам диалога Востока и Запада, синтеза стилизованных направлений в искусстве XX века, в том числе изучению феномена «Новой волны 85» (Гао Минлу, Люй Пэн, Ли Сянтин, Ван Линь и др.).

В России китайская живопись прошлого и современности является в настоящее время одним из актуальных направлений искусствоведения, что находит подтверждение в ежегодно увеличивающемся корпусе диссертаций, научных статей. Од-

нако можно констатировать тот факт, что феномен «Новой волны 85», как и деятельность художников «Юго-Западного арт-сообщества», не получили развёрнутого обсуждения. Исключение составляет диссертация Ань Ци [1], где 3-й раздел 1-й главы посвящён общей характеристике «Новой волны 85», содержащей ценные наблюдения и обобщения. В контексте заявленной темы назовём публикации Тан И и Ляо Дума [6; 11], в которых представлена обзорная информация об указанном художественном движении и влиянии западного модернизма на китайскую живопись; работы Ван Цзита, Ю.А. Шаклеиной и А.А. Суворовой [2; 13], рассматривающие творческую эволюцию Чжан Сяогана, а также публикации автора данной статьи, посвящённые изучению произведений «шрамового искусства» и «деревенского реализма» представителей «Юго-Западного арт-сообщества» [4–5]. Однако систематические исследования этой группы, столь значимой в «многоголосом» движении «Новая волна 85», в России отсутствуют.

В данной статье впервые осуществляется попытка комплексного рассмотрения деятельности живописцев «Юго-Западного арт-сообщества» в контексте процессов, происходящих в художественной культуре Китая в 1980-е годы. В задачи исследования входила характеристика движения «Новая волна 85», ставшего «водоразделом» в истории живописи КНР на основе зарубежных источников, не переведённых на русский язык; анализ трансформации художественно-выразительных средств и иконографической системы, отражающих процессы конвергенции западного и национального, на примере репрезентативных полотен Мао Сюйхуэя, Чжан Сяогана и Пан Дэхая, которые стали ведущими представителями «Юго-Западного арт-сообщества».

Теоретико-методологической основой статьи выступают исследования в сфере искусствоведения, культурологии, философии. В работе использован интегрированный подход, который объединяет культурологический и культурно-исторический методы, сравнительный, социокультурный анализ,



объясняющий феноменальные прорывные результаты «Новой волны 85». В анализе картин задействован искусствоведческий, контекстуальный, а также герменевтический метод, который позволяет выявить идейно-художественную стратегию представителей «Юго-Западного арт-сообщества», обозначить индивидуальность творческого почерка живописцев.

«Новая волна 85»: история возникновения

Десятилетие после 1976 года характеризуется открытием шлюзов, сдерживающих «инородную» культуру, вследствие чего начался шквал дискуссий о «правде жизни» и новых стандартах искусства, экспериментов с западными философскими и эстетическими концепциями и стилями. «Освобождение умов» от идеологического прессинга дало импульс к возникновению новых художественных тенденций и движений. Ярким свидетельством этому является «Новая волна 85» (‘85 新潮). Название отсылает к Хуаньшаньской конференции по искусству масляной живописи (апрель 1985 г.), где центральной темой для обсуждения стали вопросы освобождения от идеологического диктата, обновления китайской живописи, долгое время шедшей по узкому руслу. У Гуаньчжун назвал эту встречу «*восстанием Цзиньтянь*», подчёркивая воинствующий характер идей о создании «новой живописи Китая» [16]. Конференция произвела эффект разорвавшейся бомбы, который отзеркалила «Передовая молодёжная выставка», состоявшаяся в мае 1985 года в Национальном художественном музее (Пекин) и ознаменовавшая рождение «Новой волны 85».

Отметим, что генезис рассматриваемого художественного движения происходит от событий 1910–1920-х гг. – периода роста контактов китайской интеллигенции с европейской культурой, в результате чего участники движения «за новую культуру»¹, в том числе живописцы, горели идеей создать «новое китайское искусство» (см. об этом подробнее: [3]). Эти исторические процессы (по понятным причинам прерванные в 1950-е)

активизируются в конце 1970-х гг., когда на фоне «лавинообразного вхождения большого количества информации об общественной жизни, философии, истории и теории искусства, школах и направлениях западного искусства» [1, с. 12], формируется «Новая волна 85». Официально её временные границы обозначаются 1985–1989 гг. Однако становление идейно-эстетической платформы, накопление «энергии» шло более пяти лет.

Знаковых событий и имён, проложивших дорогу к «Новой волне 85», несколько. Так, например, помимо «шрамового искусства» и «деревенского реализма», сыгравших большую роль в образно-тематическом и идейно-художественном обновлении живописи, важное значение имеют выставки группы «3звезды» (1979, 1980). Став «прологом к современному искусству» [8, с. 403], они вызвали общественный резонанс своей критикой власти, и, главное, открытым разворотом к западному искусству. Выражение «Кольвиц – наше знамя, Пикассо – предвестник» стало официальным девизом выставки 1979 года.

Далеко не во всех источниках, рассматривающих предысторию «Новой волны 85», упоминается имя Сен Дады (森达达) – одного из первых практиков авангардного искусства в Китае, который неофициально возглавил призыв молодых интеллигентов к «Новой волне». 20 мая 1983 года в Нанкине прошла «Национальная конференция деятелей искусства и выставка в честь 41-й годовщины Яньаньского форума по литературе и искусству». На ней была представлена инсталляция Сен Дады «Солнце смерти» (тележка с брикетами из золы), которую уже утром выбросили как мусор. В знак протеста на дневном съезде Народного политического совета КНР Сен Дада произнёс свою знаменитую речь «Искусство не является рупором политики». Это сенсационное событие получило известность как «Нанкинский политический инцидент 5.20» [15].

Немаловажно, что Хуаньшаньской конференции предшествовала «Шестая Национальная художественная выставка» (1984), которая подверглась жёсткой критике от прогрессивной молодёжи, осуждавшей государственную политику в отношении свободы творчества. Этот общественный резонанс инициировал упомянутые выше конференцию и выставку 1985 года. Через год на Национальном

¹ Любопытно, что в рамках движения «за новую культуру» существовало общество студентов Пекинского университета «Новая волна», которое в течение двух лет (1919–1921 гг.), выпускало одноименный журнал.



семинаре по масляной живописи Гао Минлу (тогда редактор журнала "Fine Arts"), выдвинул концепцию нового искусства и официально назвал этот феномен «Новой волной 85».

Особенностью этого движения – **«чуда в истории современного китайского искусства»** (выражение Гао Минлу) – является коллективная деятельность, когда в одночасье по всей стране появилось множество самоорганизованных молодёжных групп. Только в 1985 и 1986 гг. было создано более 80 объединений, включающих 2250 художников, которые издавали манифесты, проводили выставки и собрания, писали статьи. В числе наиболее представительных групп «Новой волны 85» – «Северная художественная группа», «Юго-Западное арт-сообщество», «Сямьские дадаисты», «Общество сюрреалистов» и др. Экспериментальный характер их творчества обусловил стилевой плюрализм движения (даже внутри групп была стилевая «разноголосица»). Большинство художников обладало глубокими научными знаниями, они обсуждали философские и религиозные концепции, вопросы сравнения и интеграции восточной и западной культур и др. Не случайно «Новую волну 85» сами участники называли **«движением учёных»** [14].

Гао Минглу в своей статье по результатам выставки 1986 года классифицировал работы «Новой волны 85» на три стилевые группы в соответствии с целью каждого сообщества и его художественными концепциями: 1) «рациональный дух и религиозная атмосфера»; 2) «интуиционизм и мистицизм», 3) «концептуальное обновление и бихевиоризм» [16; 19]. Внешне они демонстрируют присвоение образов, техник и установок, связанных с западным модернизмом и постмодернизмом. Однако «Новая волна 85» – не просто подражание западному искусству, но смелая попытка использовать новые инструменты для самовыражения, осмысления социальных проблем сквозь призму общечеловеческого опыта.

В августе 1986 года состоялась «Чжухайская конференция», в которой приняли участие члены «Новой волны 85» со всей страны, представив более 400 работ. Важнейшим результатом дискуссии стало решение организовать «Национальную выставку китайского современного искусства». Это произошло в 1989 году (Национальный художественный музей, Пекин). Впервые авангардное искусство КНР

было представлено массово и централизованно. Выставка «Китай/Авангард», проходившая в атмосфере большого социального напряжения², явилась кульминацией и одновременно подведением итогов движения. После митинга на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 года власти ужесточили режим, что привело к распаду «Новой волны 85».

Таким образом это молодёжное авангардное движение стало важнейшим поворотным этапом для изобразительного искусства КНР. Фундаментальные задачи «Новой волны 85» заключались в деполитизации, переосмыслении традиционной культурной парадигмы, реформировании искусства, которое должно было сломать многовековые рамки и заговорить о новых идеалах и ценностях современным языком, вбирающим в себя опыт мирового искусства. В рекордно сжатые сроки китайское изобразительное искусство «прощудило» почти все художественные формы и стилевые направления западного искусства – от классики до модернизма и постмодернизма [6, с. 77].

«Юго-Западное арт-сообщество»

Обратимся к истории возникновения «Юго-Западного арт-сообщества». Прежде всего отметим, что Юго-Западная часть Китая (Юньнань, Гуйчжоу, Сычуань, Чунцин, Тибет) имеет особый региональный культурный фон, обусловленный его уникальным природным ландшафтом, проживанием 25 этнических групп, сохраняющих национальные традиции и обычаи. Всё это нашло отражение в специфике юго-западного изобразительного искусства после 1976 года с его вниманием к реальной жизни, так как искусство и среда тесно взаимосвязаны. Согласно теории М.Хайдеггера земля, корни – это то, «на чём должно быть построено существование современного человека» [7]. В этом плане неслучайно в начале 1980-х гг. именно на Юго-Западе формируется плеяда живописцев (Ло Чжунли, Гао Сяохуа, Хэ Долин и др.), в творчестве которых получил широкое развитие «деревенский реализм»³ с централизацией идей

² В день открытия выставка была закрыта после инцидента со стрельбой в зале художницы Сяо Лу в собственную инсталляцию «Диалог», и возобновила работу через несколько дней.

³ В работах художников Юго-Запада объединились темы природных пейзажей, крестьянского быта, обычаев уникальной



«культурного национализма» [10, с. 96], возглавив на время иерархию стилевых тенденций китайской живописи в регионе [24, с. 161].

Вдохновлённые бурными событиями в изобразительном искусстве 1985 года, художники Юго-Западного региона во главе с Мао Сюйхуэем⁴ организовали в Шанхае выставку «Новая фигуративная живопись», где было представлено около 120 работ. Это событие привлекло внимание Гао Минлу, который начал переписку с Мао Сюйхуэем и позже дал положительную оценку деятельности художников Юго-Запада в своём выступлении на Национальном симпозиуме по искусству масляной живописи в апреле 1986 года [17]. Мао Сюйхуэй был приглашён на августовскую Чжухайскую конференцию, вернувшись оттуда с идеей организовать группу Юго-Западного региона. Уже в октябре того же года он основал «Юго-западное арт-сообщество», став её руководителем⁵. Благодаря разносторонней деятельности этого объединения в течение 1986–1987 гг. в регионе активизировалась работа авангардистов, прошло более 10 выставок, которые продемонстрировали богатый творческий потенциал молодых авторов.

Несмотря на то, что официально «Юго-западное арт-сообщество» было распущено в 1987 году, живописцы региона не прекратили поиски индивидуальности, продолжили освоение новых форм и методов. Масштабная «Выставка современного искусства Юго-Запада», состоявшаяся в октябре 1988-го в Чэнду, продемонстрировала яркие достижения юго-западных авангардистов, и, вместе с тем, работы высветили особенности юго-западной живописи. Многие художники региона (Мао Сюйхуэй, Чжан Сяоган, Е Юнцин, Пань Дэхай и др.) приняли участие в «Выставке современного китайского искусства» в 1989 году, которая, как уже упоминалось, объединила сотни представителей «Новой волны 85».

Анализ картин художников «Юго-Западного арт-сообщества»

«Юго-западное арт-сообщество» было отнесено Гао Минлу ко второй стиливой группе «Новой волны 85» – «*интуитивизм и мистицизм*»⁶ с общей тенденцией интереса художников группы к экспрессионизму, сюрреализму, абстрактному искусству. Вместе с тем для определения специфики их творческого подхода «искусствовед использовал такой термин, как *«токи жизни»*, подразумевая под ним *сохранение духовной связи с корнями, родной землёй*, питающей «живительными токами» творческое сознание живописцев Юго-Западного региона [20].

Учитывая ограниченные рамки статьи, представим характеристику художественно-выразительных средств и иконографической системы, отражающих процессы конвергенции западного и национального, на примере репрезентативных авангардных полотен Мао Сюйхуэя (毛旭辉, род. 1956), Чжан Сяогана (张晓刚, род. 1958) и Пань Дэхая (潘德海, род. 1956), которые стали ведущими представителями «Юго-Западного арт-сообщества».

Мао Сюйхуэй – центральная фигура авангардного движения в юго-западном регионе, благодаря которому произошла консолидация творческих сил, объединение местных художников в единое «пространство», организация первых региональных выставок «нового искусства», а затем и создание группы, декларировавшей идеи «Новой волны 85». Образно-смысловое пространство картин Мао Сюйхуэя 1980-х гг. связано с двумя темами: телесность человека и горы Гуйшань в онтологическом и модернистском дискурсах. В это время художник проходит «крещение» западным искусством. Он читает большое количество западных романов и философских трудов, в том числе Э.Хемингуэя, Ф.Кафку, А.Шопенгауэра, Г.Гессе, Ф.Ницше и др. В 1982 году в Пекине он посетил две Выставки картин современных американских художников

народной культуры этнических меньшинств региона. Среди них важное место занимает создание работ, связанных с древним народом И, которые стали одним из символов изобразительного искусства Юго-Западного Китая (см. об этом подробнее: [4–5]).

⁴ Выставка была организована на личные средства художника.

⁵ Члены группы – Чжан Сяоган, Пань Дэхай, Е Юнцин, Дэн Цияо, Чэн Сяоюй, Чжан Хуа, Сунь Гоцзюань, Чжан Лун, Мао Цзе, Чжан Сяопин и др.

⁶ Интуитивизм – одно из направлений западной философии, основоположником которого стал А.Бергсон. Осмысление бытия согласно его концепции должно осуществляться «посредством интуитивного восприятия действительности за счёт символизации языка» [12, с. 47]. В определённой степени мистицизм, как философское учение и метод познания, сближается с интуитивизмом, отрицающим разум и ставящим «во главу угла» интуицию как самый достоверный способ постижения мира.

и немецких экспрессионистов⁷, где Мао Суйхуэй впервые увидел вблизи произведения западного авангарда. В 1983 году в Куньмине прошла выставка работ экспрессиониста Э.Мунка. Это стало переломным моментом в творческой эволюции Мао Суйхуэя, после чего он начинает разрабатывать свой стиль. Показательным примером трансформации художественной стратегии является картина «Красное человеческое тело» (рисунок 1), которая воплощает эстетику экспрессионизма с его диалогом между чистой абстракцией и предметной конкретностью, символизацией изображения⁸.

Мао Суйхуэй отвергает правильные пропорции в пользу обострённой выразительности и откровенности телесного облика. Он использует грубые мазки, плоскую, укороченную перспективу, чтобы показать лежащее обезличенное женское тело с вытянутыми конечностями. Искажённая «распятая» поза и «огненная» чистота «кричащего» красного цвета, заполняющего пространство картины, выражают ощущение горения и трагического экстаза, символизируют эмоциональный «взрыв» в ситуации одиночества, беспомощности и угнетения. Геометризированная нижняя часть тела, связанная с деторождением (чёрный треугольник-«дыра»), становится центром этого визуального нарратива, который интерпретируется и как страшная бездна, и как источник «разрывающей» силы в теле, способном рождать и питать жизнь. В целом само «огненное» тело на красном фоне похоже на чрево, наполненное «жизненной кровью»⁹, но в тоже время «распятая» женская фигура будто полностью уничтожается (сгорает), отражая биполярный характер мироощущения художника.

В данной работе соединились личный жизненный опыт Мао Суйхуэя начала 1980-х гг. (духовный кризис, семейные неурядицы) и психологический фон того времени, общее состояние тревоги и смя-



Рисунок 1. Мао Суйхуэй. «Красное человеческое тело». 1984. 97x84,5 см. Масло, холст.

Источник: <https://m-news.artron.net/20201222/n1097825.html>

тения, депрессивной потерянности современного социума, которые выражены через метафору человеческого тела. Материализация абстрактной идеи кризиса, «апокалиптической разорванности» человеческого сознания с помощью телесного проявления является важнейшим приёмом для художника в создании философского символа. Картина «Красное человеческое тело» центрирует экспрессионизм в его творчестве как стиль и релевантный способ передачи мироощущения Мао Суйхуэя. Экспрессионистический метод живописи отражает его лозунг «Что такое новая конкретность? Это конкретность души», – заявленный в то время.

Помимо идей концептуального искусства, в 1980-е г. он начинает разрабатывать в своём творчестве проблему сохранения национальной идентичности. Художник обратился к уникальной природной среде региона, красной земле и горам

⁷ Эти выставки, организованные Китайской ассоциацией художников, стали частью серии выставок зарубежного искусства, поддерживаемых государственной политикой внешнего обмена.

⁸ Именно эта картина Мао Суйхуэя была представлена в «Передовой молодёжной выставке» художников-авангардистов в 1985 году.

⁹ Отметим, что красный в цветовой символике Китая с древности символизирует источник жизни.



Рисунок 2. Мао Сюйхуэй. Картина серии «Гуйшань» – «Сумерки в горной деревне». 1984. 92x110 см. Масло, холст.
Источник: <http://www.zhuokearts.com/artist/artistintro.aspx?id=5606&page=12>

Гуйшань, древним этническим группам И и Сани¹⁰, ставшими сюжетно-смысловым лейтмотивом его работ на протяжении нескольких десятилетий, в которых он ювелирно использует накопленный опыт освоения западных техник письма. В 1980-х гг. Мао Сюйхуэй пишет серию работ «Гуйшань», ставшие философским размышлением художника об истинной красоте жизни, своих корнях, питающих дух и сознание. В основе композиции картины «Сумерки в горной деревне» (рисунок 2) находится привычный сюжет крестьянской жизни – женщина Сани за вечерней работой просеивания риса. Её тяжёлая, неуклюжая, массивная фигура скульптурна по форме, выполнена крупными, обобщёнными мазками в упрощённой, почти «детской» манере, без использования сложных приёмов моделирования. Тот же принцип использован в изображении «вме-

щающего ландшафта» и предметного окружения, обращая к манере П.Сезанна, Ф.Милле, П.Гогена.

Мао Сюйхуэй, дистанцируясь от метода реалистической живописи, намеренно опускает многие детали, однако с этнографической точностью фиксирует местную природу, сельские постройки, предметы быта, одежду героини, типичную для народа Сани, которая раскрывает её социальный статус: шерстяной плащ указывает на работу пастухом, волосы закутаны в красный головной платок, который носили замужние женщины. Картина наполнена образами-символами, обращающими к традиционной китайской культуре. Например, овца (рядом с женщиной) знаменует у китайцев благополучие, красоту¹¹ и доброту. Культ овцы уходит корнями в глубокую древность, оказав большое влияние на формирование традиционных культурных представлений и рождение народных нравов и обычаев в Китае. Развесистый старый дуб с мощным стволом и пышной листвой, занимающий

¹⁰ И – малочисленная древняя этническая группа Китая (около 8 миллионов человек). Представители народа И причисляются к южномонголоидной (южноазиатской) расе. Чистокровные представители И схожи по комплексу признаков с индейской нацией. Сани – являются ветвью народа И. Общая численность народа Сани насчитывает чуть больше 100 000 человек.

¹¹ Иероглиф «красивый» включает в себя иероглифы «овца» и «большой».



Рисунок 3. Чжан Сяоган. «Дочь гор». 1984. 146х157 см.

Масло, холст.

Источник: <https://rm.sina.com.cn/minisite/minshengartmuseum/pic/zp-l3.jpg>

главное место на заднем плане композиции, символизирует жизненную силу и плодovitость. Культ дерева у китайцев также связан с представлениями о бессмертии – считается, что в деревьях сохраняются души предков. «Возвращение к природе и земле является той высшей силой, которая излечивает городской нигилизм и приносит внутреннее равновесие художнику после переживания глубокого духовного одиночества и творческой борьбы» [21] – подчёркивал сам автор.

В творчестве Чжан Сяогана – друга и соратника в стремлениях Мао Сюйхуэя стать частью истории «нового искусства» – этнические мотивы Гуйшань¹² также занимают важное место, начиная с его работ в стиле «деревенского реализма» (рисунок 3), а затем встраиваясь в качестве визуальных символов в пространство его картин, отражающих модернистские поиски художника в отображении своего мироощущения. Показательным примером является его работа «Призрак новорождённого»

(рисунок 4) из серии «Призраки», которая интегрирует элементы экспрессионизма в формальный язык сюрреализма [2, с. 4].

Эта картина создана в 1984 году, после двухмесячного пребывания художника в больнице¹³. Философия жизни и смерти полностью заняла сознание Чжан Сяогана, оказавшегося у «края пропасти». Этот экзистенциальный опыт оказал большое воздействие на трансформацию стиля мастера: «С 1983 по 1986 год я вошёл в “личную пропасть модернизма”. Мои работы были сосредоточены на размышлениях о жизни и смерти, изучении модернистского языка, исследовании человеческого самосознания и опыта души»¹⁴.

«Призрак новорождённого» изображает депрессивное сновидение, которое выражает страх и боль, испытываемые измученной душой, находящейся

¹² Чжан Сяоган называл Гуйшань «храмом», где душа обретала покой [22].

¹³ В целом период 1981–1984 гг. был очень сложным для художника, где сплелись проблемы личного характера и напряжённые поиски творческого «я».

¹⁴ 张晓光: 艺术是信仰 (Чжан Сяоган: искусство это вера). URL: <http://art.ifeng.com/2015/1021/2567954.shtml>



Рисунок 4. Чжан Сяоган. «Призрак новорождённого». 1984.
79х54,5 см. Масло, холст.
Источник: https://photo.sina.cn/album_26_16564_14191.htm?ch=26&vt=4&hd=1

у критической черты между жизнью и смертью. Зритель попадает в глубоко личный мир художника – «лабиринт» его подсознания, наполненного отчаянием, одиночеством и детской беспомощностью. Данное эмоциональное состояние усиливает принцип монохромности, используемый автором. Картина от формы до содержания наполнена символизмом – каждый образ, каждая деталь выступают «записанным иносказанием» (выражение Е.П. Блаватской). На наш взгляд, данное произведение Чжан Сяогана является сюрреалистическим вариантом ранее созданного им полотна «Дочь гор», преобразованного в болезненном сознании художника.

Совершенно очевиден при сравнении общий композиционный план работ. Образ кормящей молодой мамы грудью своего младенца в поле, восходящий к архетипу Великой Матери и символизирующий «поток» жизни, трансформируется в «Призраке новорождённого» в искажённую сюрреалистическую фигуру. Это словно переплетённые корни дерева, в которых угадывается женщина в сидячей позе со склонённой головой, а её скру-

ченные стволы-руки будто качают ребёнка. Через экспрессионистский лабиринт эмоций, которые вызывает этот образ, обнажается психологический «ландшафт» измученной души художника, которая предстаёт перед зрителем как «потрясение самой действительности» [9, с. 374]. В то же время в пространство картины встроены национальные коды. Например, белая простыня, схожая своей змеевидной формой с пуповиной, связывает фигуру с отдалённо стоящим засохшим деревом с пустыми ветками-палками, торчащими к небу. Учитывая древние верования китайцев, считающих, что в деревьях сохраняются духи умерших предков, можно трактовать простыню как *дорогу между жизнью и смертью*. Кротость и духовную чистоту хрупкой человеческой души символизирует овца, присутствующая на обеих картинах, которая, как уже упоминалось, связана с одним из древних культов.

Живописец отмечал, что картина «Призрак новорождённого» (как и в целом серия на эту тему) с точки зрения художественного языка создана под влиянием Эль Греко, Сальвадора Дали и Ван Гога,



Рисунок 5. Пан Дэхай. «Разрыв кукурузной горы». 1989.
120 x 270 см. Холст, масло.

Источник: <https://www.yanggallery.com.sg/news/pan-dehai-there-is-a-fat-man-exaggerated-by-dreams-living-inside-us-all/>

а также теории искусства абсурда¹⁵. Однако согласимся с мнением Ван Цзита, который отмечает, что при интеграции элементов разных стилей западной модернистской живописи в работах Чжан Сяогана этого периода «неизбежно выявляются особенности моделирования линейного образа китайского стиля...» [2, с. 5].

Пан Дэхай, в отличие от Мао Сюхуэя, Чжана Сяогана, родился и вырос на северо-востоке страны. После завершения учёбы в Северо-Восточном педагогическом университете по специальности «масляная живопись» в 1982 году, поражённый красотой природного ландшафта Юньнань, он просит направление на работу в Куньмин. Здесь молодой художник находит творческих единомышленников в лице Мао Сюхуэя, Чжана Сяогана, с которыми впоследствии активно продвигает идеи «Новой волны 85», став одним из организаторов «Юго-западного арт-сообщества».

Техническая константа стиля Пан Дэхая того времени – абстрактный экспрессионизм. Его вдохновила выставка картин П.Пикассо, прошедшая Национальном художественном музее в Пекине

в 1983 году, после которой он начинает активные поиски. Пан Дэхай выделяет среди многих современников уникальность найденного метода, который лежит в основе его серии экспериментальных картин «Кукуруза», созданных во второй половине 1980-х гг. Художник объясняет свой метод так: «Меня давно интересовали абстрактные концепции. Я пытался раскрыть универсальную форму зарождения и вибрации жизни через повторяющиеся молекулы-зерна, интегрирующиеся в многогранные идеи, живые образы, лица, фигуры...» [23].

Это можно увидеть в его триптихе «Разрыв кукурузной горы» (рисунок 5). Зерна скучены, образуя в едином, почти недифференцированном поле чрезвычайно сложный декоративный результат. Пан Дэхай использует особую технику, при которой он наносит краску на холст слой за слоем, а затем соскабливает её часть так, что цвета, оставшиеся в каждом слое, накладываются друг на друга, создавая неожиданные «политональные» эффекты. При такой технике вариации размера и формы кукурузных зёрен придают картине богатый визуальный стимул, рождая ассоциации с формами растений, религиозными тотемами.

Чувство сопричастности Пан Дэхая с философией, китайской традиционной культурой, но в модер-

¹⁵ 张晓光: 艺术是信仰 (Чжан Сяоган: искусство это вера).
URL: <http://art.ifeng.com/2015/1021/2567954.shtml>

нистском дискурсе изобразительного синтаксиса воплощается и в работе «Бог земледелия» (рисунок 6) из той же серии. Отметим, что в религиозных верованиях этнических групп юго-западного региона Китая по сей день сохраняется традиция поклонения богу земледелия, дающего пищу, безопасность урожая и долголетие. В результате найденного метода моделирования, в котором интегрированы принципы традиционной китайской живописи и теория времени и сознания А. Бергсона, один из знаковых элементов китайской культуры¹⁶ теряет свои природные качества в художественном пространстве полотна. Кукуруза, с её уникальной ботанической формой стручка, наделяется первобытным чувством тайны, превращаясь на картинах Пан Дэхая в идеографический визуальный символ, олицетворяющий «структуру самой жизни» [23].

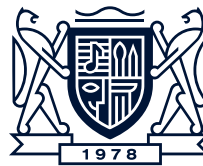
Подводя итоги исследования, сделаем следующие выводы. На примере рассмотренных работ ведущих представителей «Юго-Западного арт-сообщества» видны разные идейно-стилевые, технические «вариации» западного модернизма, сопряжённые с художественной индивидуальностью и особенностями самоидентификации в условиях «нового искусства». При этом проанализированные картины демонстрируют отличительную особенность творческого почерка живописцев Юго-Запада от других районов Китая. Имеется ввиду сохранение генетической связи с корнями – природной средой местности, её традициями и обычаями, что отражено в «инкрустировании» в сюжетно-смысловое пространство картин национальных кодов, демонстрирующих духовно-эстетические скрепы с традиционной культурой Китая. Можно утверждать, что термин Гао Минлу *«токи жизни»* по отношению к формулировке специфики творчества художников «Юго-Западного арт-сообщества» полностью оправдан. Отметим также их устойчивый приоритет к масляной живописи в противовес общей тенденции обращения многих членов «Новой волны 85» на своём пике развития к перформансу, инсталляции и пр.

¹⁶ Кукуруза, являясь распространённой культурой сельской местности КНР, издревле олицетворяет силу Земли, Солнца, концепцию зарождения и роста жизни.



Рисунок 6. Пан Дэхай. «Бог земледелия». 1988. 37,5х26 см.
Акварель, бумага.
Источник: <https://www.art.salon/artist/pan-dehai>

Таким образом «Юго-Западное арт-сообщество» в лице его ведущих представителей инициировало, консолидировало и направляло деятельность художников своего региона, сыграв весомую роль в развитии общенационального движения «Новая волна 85». Работы лидеров юго-западной группы были представлены на знаковой выставке 1989 года «Китай/авангард» и вошли в число картин, ставших ценными визуальными документами современного искусства КНР, которые до сегодняшнего времени сохраняют свою историческую и художественную ценность.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ань Ци. Современный китайский художник в пространстве глобализирующегося мира (на примере творчества Хэ Долина): дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2017. 178 с.
- 2/ Ван Цзитай. Творчество художника Чжан Сяогана в диалоге традиций западноевропейской и китайской живописи // Человек и культура. 2020. № 2. С. 1–12.
- 3/ Лю Тяньцюань. «Я надеюсь, что смогу взять на себя миссию создания нового китайского искусства»: личность и творчество художника Ни Идэ // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 4. С. 103–110. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (дата обращения: 01.02.2025)
- 4/ Лю Цзяци. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии. 2024. № 2 (33). С. 142–161.
- 5/ Лю Ц., Замараева Ю.С. «Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 125–137. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/287/253> (дата обращения: 01.02.2025)
- 6/ Ляо Дума. Переориентация современного китайского изобразительного искусства после движения «Новая Волна 85» // Искусство и диалог культур: сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции. Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. СПб.: изд-во «Книжный дом», 2018. С. 76–81.
- 7/ Михалева Е.Ю. Проблема истока: Хайдеггер и ситуация постомодерна // Философская Самара: сайт. 18 февраля. 2008. URL: <https://www.phil63.ru/problema-istoka-khaidegger-i-situatsiya-postomoderna> (дата обращения: 01.02.2025)
- 8/ Неглинская М.А. Об актуальных тенденциях современного китайского искусства и перспективах его изучения // Общество и государство в Китае. 2010. № 1. С. 403–415.
- 9/ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
- 10/ Сертакова Е.А., Хуснуллина Р.Е. Проблема национальной идентичности в современном китайском кинематографе (материковый Китай, Гонконг, Тайвань) // «ARTE»: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 1. С. 95–102. URL: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/144?locale=ru_RU (дата обращения: 01.02.2025)
- 11/ Тан И. Эффект новых концепций в искусстве настенной живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2022. № 4–1. С. 308–313.
- 12/ Усенко Л.В. Анализ концепции интуитивизма в философии А.Бергсона, Н.О. Лосского, Д.Б. Болдырева // Гуманитарные и социальные науки. 2015. № 6. С. 46–53.
- 13/ Шаклеина Ю.А., Суворова А.А. Современная живопись Китая: реминисценции к модернизму (на примере творчества Чжана Сяогана) // Человек в мире. Мир в человеке: актуальные проблемы философии, социологии, политологии и психологии. Материалы XIX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых учёных, посвящённой 100-летию Пермского университета. 2016. С. 260–266.
- 14/ 王光义 «新浪潮85»是中国文化//南方艺术: 网站的意识形态启蒙 (Ван Гуанъи. «Новая волна 85» – это идеологическое просвещение китайской культуры // Искусство Юга: сайт. 2008. URL: <https://www.zgnfys.com/m/index.html>) (дата обращения: 01.02.2025)
- 15/ 率先吹响85美术新潮号角的人新浪收藏 > 当代艺术 > 正文 (Ван Хуэй. Человек, который возглавил



призыв к «Новой волне 85» // Современное искусство: сайт. 01.10.2013. URL: <http://collection.sina.com.cn/ddys/20130110/170799380.shtml?from=wap> (дата обращения: 01.02.2025)

16/ 高名潞 现代意识与'85美术运动 艺术档案 > 大史记 > 艺术思潮 > 国内 (Гао Минлу, Чжу Ци. Современное сознание и художественное движение 85-го года // Архивы произведений искусства: сайт. 2009.22.02. URL: <http://121.42.13.254/yishusichao-c-1330.html>) (дата обращения: 01.02.2025)

17/ 高明禄. 85年青年艺术浪潮. 北京: 文学研究. 1986.第4号. 第33–41页 (Гао Минлу. Волна молодёжного искусства 85-го года // Пекин: Литературные исследования. 1986. № 4. С. 33–41).

18/ 高明禄. 中国前卫艺术. 南京: 江苏美术出版社, 1997年. 87页 (Гао Минлу. Искусство китайского авангарда. Нанкин: Издательство изящных искусств Цзянсу, 1997. 87 с.).

19/ 高明禄. 新浪潮85艺术运动历史资料集. 桂林: 广州师范大学出版社, 2008年. 第633页 (Гао Минлу. Сборник исторических материалов по художественному движению «Новая волна 85». Гуилинь: Издательство Гуансийского нормального университета, 2008. 633 с.)

20/ 高名潞 责编 人类艺术史的嬗变 当代书画 (Гао Минлу. Эволюция истории человеческого искусства // Живопись и каллиграфия Китая: сайт. 1997. URL: <http://www.chinashj.com/plus/view.php?aid=14145&page=1>) (дата обращения: 01.02.2025)

21/ 裴刚 毛旭辉 艺术是永恒的 总有些问题绕不开 毛旭辉官方网站 (Пэй Дан. Искусство Мао Сюйхуэй вечно // Мао Сюйхуэй: официальный сайт. 15.07.2021. URL: https://maoxuhui.arttron.net/news_detail_1098390) (дата обращения: 01.02.2025)

22/ 郝科 与毛旭辉相关的记忆 毛旭辉官方网站 (Ху Кэ. Чжан Сяоган: Воспоминания, связанные с Мао Сюйхуэй: интервью с художником // Мао Сюйхуэй: официальный сайт. 23.06.2021. URL: https://maoxuhui.arttron.net/news_detail_1098085) (дата обращения: 01.02.2025)

23/ 崔付利 焦虑的心境从未消除——艺术家潘德海访谈 中国专业当代艺术资讯平台 (Цюй Фуйли. Интервью с художником Пан Дэхаем // Art Network. 02.12.2009. URL: <http://www.99ys.com/home/2009/12/17/15/83461.html>) (дата обращения: 01.02.2025)

24/ 盛伟. 从后殖民理论的角度来看, 中国当代艺术. 北京: 文化艺术出版社, 2020年. 307页 (Шэн Вэй. Китайское современное искусство в перспективе постколониальной теории. Пекин: Культура и искусство Пресс, 2020. 307 с.)

REFERENCES

- 1/** An, Qi. (2017), *Sovremennyy kitajskij hudozhnik v prostranstve globaliziruyushchegosya mira (na primere tvorchestva He Dolina): dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 24.00.01 [Modern Chinese artist in the space of a globalizing world (using the example of He Dolin's work): dis... cand. art history: 24.00.01]*, St.Petersburg, 178 p. (In Russ.)
- 2/** Wang, Jitai (2020), "The work of the artist Zhang Xiaogang in the dialogue of the traditions of Western European and Chinese painting", *Chelovek i kul'tura [Man and culture]*, no. 2, pp. 1–12. (In Russ.)
- 3/** Liu, Tianquan (2022), "“I hope that I can take on the mission of creating new Chinese art”: the personality and work of the artist Ni Ide”, *ARTE*, no. 4, pp. 103–110. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 4/** Liu, Jiaqi (2024), "The phenomenon of “village realism” in the work of artists in southwestern China”, *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, no. 2 (33), pp. 142–161. (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 5/** Liu, Ts., Zamaraeva, Yu.S. (2024), "“The art of facing life”: painting by Gao Xiaohua in the socio-cultural context of the era”, *ARTE*, no.2, pp. 125–137. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/287/253> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 6/** Liao, Duma (2018), "Reorientation of contemporary Chinese fine art after the New Wave 85 movement", *Iskusstvo i dialog kul'tur: sbornik nauchnyh trudov XII Mezhdunarodnoj mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii [Art and Dialogue of Cultures: a collection of scientific works of the XII International Interuniversity Scientific and Practical Conference]*, St.Petersburg, pp. 76–81. (In Russ.)
- 7/** Mikhaleva, E.Yu. (2008), "Source problem: Heidegger and post-modern situation", *Filosofskaya Samara: sayt [Philosophical Samara: site]*, Available at: <https://www.phil63.ru/problema-istoka-khaidegger-i-situatsiya-postmoderna> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)
- 8/** Neglinskaya, M.A. (2010), "On current trends in contemporary Chinese art and the prospects for its study", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae [Society and State in China]*, no. 1, pp. 403–415. (In Russ.)
- 9/** Rudnev, V.P. (1997), *Slovar' kul'tury HKH veka [20th Century Dictionary of Culture]*, Agra Moscow, 384 p. (In Russ.)
- 10/** Sertakova, E.A., Khusnullina, R.E. (2022), "The problem of national identity in modern Chinese cinema (mainland China, Hong Kong, Taiwan)", *ARTE*, no. 1, pp. 95–102. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/185> (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)



able at: https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/144?locale=ru_RU (Accessed 01 February 2025). (In Russ.)

11/ Tan, I. (2022), "The effect of new concepts in the art of wall painting", *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative art and the subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after S.G. Stroganov], no. 4–1, pp. 308–313. (In Russ.)

12/ Usenko, L.V. (2015), "Analysis of the concept of intuitionism in the philosophy of A. Bergson, N.O. Lossky, D.B. Boldyrev", *Humanities and Social Sciences*, no. 6, pp. 46–53. (In Russ.)

13/ Shakleina, Yu.A., Suvorova, A.A. (2016), "Modern painting of China: reminiscences to modernism (on the example of Zhang Xiaogang's work)", *Chelovek v mire. Mir v cheloveke: aktual'nye problemy filosofii, sociologii, politologii i psichologii. Materialy XIX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchyonyh, posvyashchyonnoj 100-letiyu Permskogo universiteta* [Man in the world. Peace in man: topical problems of philosophy, sociology, political science and psychology. Materials of the XIX International Scientific and Practical Conference of students, graduate students and young scientists dedicated to the 100th anniversary of Perm University], pp. 260–266. (In Russ.)

14/ Wang, Guangyi (2008), "“New Wave 85” is an ideological enlightenment of Chinese culture", *Art of the South*: site. Available at: <https://www.zgnfys.com/m/index.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

15/ Wang, Hui (2013), "The man who led the call for "New Wave 85"", *Contemporary Art: The Site*, Available at: <http://collection.sina.com.cn/ddys/20130110/170799380.shtml?from=wap> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

16/ Gao, Minglu, Zhu, Qi. (2009), "Modern consciousness and art movement of the 85th year", *Art archives*: site. Available at: <http://121.42.13.254/yishusichao-c-1330.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

17/ Gao, Minlu (1986), "Wave of youth art of the 85th year", *Beijing: Literary studies*, no. 4, pp. 33–41. (In Chinese.)

18/ Gao, Minlu (1997), *Art of the Chinese avant-garde*, Jiangsu Fine Arts Publishing House, Nanjing, 87 p. (In Chinese.)

19/ Gao, Minlu (2008), *Collection of historical materials on the art movement "New Wave 85"*, Guangxi Normal University Press, Guilin, 633 p. (In Chinese.)

20/ Gao, Minlu (1997), "Evolution of the history of human art", *Painting and calligraphy of China*: site. Available at: <http://www.chinashj.com/plus/view.php?aid=14145&page=1> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

21/ Pei, Dan (2021), "Art of Mao Xuhui forever", *Mao Xuhui*: official website. Available at: https://maoxuhui.artron.net/news_detail_1098390 (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

22/ Hu, Ke (2021), "Zhang Xiaogang: Memories Related to Mao Xuhui: An Interview with the Artist", *Mao Xuhui*: Official Website, Available at: https://maoxuhui.artron.net/news_detail_1098085 (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

23/ Qu, Fuili (2009), *Interview with artist Pan Dae-hai*, *Art Network*, Available at: <http://www.99ys.com/home/2009/12/17/15/83461.html> (Accessed 01 February 2025) (In Chinese.)

24/ Sheng, Wei (2020), *Chinese contemporary art in post-colonial theory perspective*, Culture and Art Press, Beijing, 307 p. (In Chinese.)

Информация об авторе

Лю Цзяци, преподаватель, Цицикарский университет, Цицикар, Китайская Народная Республика
E-mail: 244186687@qq.com

Author information

Liu Jiaqi, Teacher, Qiqihar University, Qiqihar, China
E-mail: 244186687@qq.com



УДК 72.04

ТРАДИЦИОННЫЕ СЮЖЕТЫ «КУЛЬТУРА СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА И НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ» В АРХИТЕКТУРНОЙ РЕЗЬБЕ ХУЭЙЧЖОУ

ЯН ТАО^{1,2}, С.А. МИТАСОВА²

¹ Институт изобразительных искусств Аньхойского педагогического университета, 241003, провинция Аньхой, Китайская народная республика

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье исследуются традиционные сюжеты архитектурной резьбы Хуэйчжоу, объединённые общим названием «Культура сельского хозяйства и научной деятельности». Сюжеты дифференцируются, имеют разные названия, такие как: «Рыбная ловля, работа дровосеков, земледелие и учёба», «Четыре любви», «Проводы на экзамен», «Пять детей, сдавших экзамен», «Парад первого кандидата», «Дворец Девяти Даров» и другие. Представлены географические, эстетические, философско-нравственные аспекты формирования данных сюжетов. Выявлено, что взаимодействие труда и обучения развивалось в регионе на протяжении многих столетий, испытывая непосредственное и глубокое влияние конфуцианских ценностей. Образованность понимается как высшее социальное благо, которое даёт возможность быть уважаемым членом общества. Обозначены четыре категории людей: получившие образование, но не достигшие успеха в государственной службе; отшельники, обладающие образованием, но не стремящиеся занимать государственные должности; просвещённые люди, разочаровавшиеся в государственной службе, а также высшие сановники, достигшие Девяти Даров императора. В ходе анализа сюжетов резьбы были выделены следующие ценности: дневная работа на поле, ночное чтение книг, сдержанность по отношению к славе и богатству, отсутствие конфликтности, снисходительность к людям, а также военная и религиозная власть, социальный авторитет и привилегии, обладание благородным жилищем, исполнение дворцовых ритуалов и знание музыкальной культуры, долголетие. Традиционные сюжеты воспроизводятся в современном обществе, отсюда делается вывод о глубокой укоренённости сюжетов в культуре Китая.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архитектурная резьба Хуэйчжоу, традиционные сюжеты, сельское хозяйство, научная деятельность, конфуцианство.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Исследование является промежуточным результатом молодёжного проекта в области философии и общественных наук провинции Аньхой 2020 года «Нарративный анализ слухового восприятия и акустического дизайна архитектуры Хуэйчжоу». Номер проекта: AHSKQ2020D143.

THE TRADITIONAL THEMES OF HUIZHOU ARCHITECTURAL CARVING “CULTURE OF AGRICULTURE AND SCIENTIFIC ACTIVITY”

YANG TAO^{1,2}, S.A. MITASOVA²

¹ Anhui Normal University, Institute of Fine Arts, 241003, Anhui Province, China

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article explores the traditional themes of Huizhou architectural carving, united by the common title “Culture of agriculture and scientific activity”. The plots are differentiated and have different names, such as: “Fishing, woodcutters job, agriculture and study”, “Four loves”, “The exam seeing off”, “Five children who have passed the exam”, “Parade of the first candidate”, “Palace of nine gifts” and others. Geographical, aesthetic, philosophical and moral aspects of the formation of these plots are presented. The interaction of work and learning has been developed in the region over the centuries, experiencing the direct and profound influence of Confucianism. Threelife strategies are distinguished, three categories of people generated by the veneration of Confucian values and expressed in the subjects of architectural carvings. The values are as follows: day work in the field, reading books at night, restraint in relation to fame and fortune, lack of conflict, leniency towards people. The categories of people brought up by these values and represented in the reliefs are: the people who have received education but have not achieved success in public service; the educated hermits who do not seek to hold public office; enlightened people who are disillusioned with public service. During the analysis of the carvings’ themes, the following values were identified: daytime work in the fields, nighttime reading of books, restraint in relation to fame and wealth, absence of conflict, leniency towards people, as well as military and religious power, social authority and privileges, possession of a noble home, performance of palace rituals and knowledge of musical culture, longevity. Traditional plots are reproduced in modern society, which leads to the conclusion that the plots are deeply rooted in Chinese culture.

KEYWORDS: Huizhou architectural carving, traditional subjects, agriculture, scientific activity, Confucianism.

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

The study is an interim result of the 2020 Anhui Province Youth Project on Philosophy and Social Sciences, “A Narrative Analysis of Auditory Perception and Acoustic Design of Huizhou Architecture.” Project number: AHSKQ2020D143.



Архитектурная резьба Хуэйчжоу представляет собой выдающийся пример традиционного ремесла одноимённого региона Китая. Являясь объектом культурного наследия, резьба изучается с различных точек зрения. Широко известно влияние азиатского искусства на европейскую и русскую культуры XVIII–XX веков, особенно оно усилилось в XXI столетии, в эпоху глобализации и размывания этнических границ. В русскоязычной специальной литературе существует определённая лакуна в исследованиях художественного наследия КНР из-за длительного периода европоцентризма в образовательной парадигме России. В настоящий момент ситуация в корне меняется, возникают центры по изучению китайской культуры и языка, пишутся научные статьи, монографии, диссертации о неизвестных ранее памятниках. Однако, древние артефакты традиционной культуры Поднебесной остаются практически неизвестными для российской научной аудитории, но именно они содержат важные смыслы и ценности, необходимые для понимания культурных сценариев китайцев. Актуальность данного исследования, равно как и новизна, заключается в необходимости восполнять существующие пробелы, устраняя односторонность видения мирового художественного наследия.

Ценности китайской культуры возможно изучать, анализируя различные произведения, в том числе на примере сюжетов архитектурной резьбы. В данной статье рассматриваются сюжеты, связанные с культурой земледелия и обучения (науки), исследуются географические, эстетические, философско-нравственные аспекты его формирования, через анализ сюжета раскрывается специфика традиционной культуры жителей региона, составляющая неотъемлемую часть современной жизни.

Китай пережил четыре крупные миграции населения в своей истории: первая продолжалась в последние годы правления династии Восточная Хань до периода Троецарствия (190–280 гг.н.э.), вторая – с конца правления династии Западная Цзинь до распрей Шестнадцати варварских государств (307–589 гг.н.э.), третья произошла в конце правления династии Тан (874–979 гг.н.э.), четвертая – в по-

следние годы правления династии Северная Сун, когда из-за набегов кочевников (1115–1127 гг.н.э.) и частых войн жителям северных районов приходилось переселяться на юг от реки Янцзы.

Хуэйчжоу расположен среди тысяч гор, его уникальная природно-географическая среда стала идеальным убежищем и местом проживания для госслужащих и образованной аристократии с севера. Культура Хуэйчжоу возникла в результате смешения конфуцианства, даосизма (принесли переселенцы с севера) и местной культуры, в которой большое значение придавалось натурфилософским идеям и культу предков [2].

В годы правления династии Южная Сун столицу перенесли в Линьань (современный Ханчжоу), было развернуто масштабное строительство, возводились дворцы и парки, переехавшие с севера члены императорской семьи, чиновники и учёные привезли в Хуэйчжоу высококлассных специалистов и современные строительные технологии, а также обучили большое количество местных мастеров. Всё это заложило прочный фундамент для развития искусства хуэйчжоуской резьбы [1].

Большинство жителей Хуэйчжоу – потомки чиновников и образованных аристократов с севера, последователи Конфуция и Мэн-цзы – всегда придавали большое значение образованию и культуре. Они считали создание школ, а также поощрение детей к учёбе и получению учёной степени и государственной должности путём экзамена «кэцзюй» (科舉) – способом прославить своих предков. В древних деревнях Хуэйчжоу на фасадах домов часто можно увидеть таблички с надписью «Передача традиций через земледелие и учёбу». Данные слова являются не только семейным наставлением, но и живым отражением конфуцианской культуры в народном обществе. Это уникальное явление, которое формирует одновременно практичный и утончённый образ жизни.

Культура земледелия и науки в Хуэйчжоу включает три различных жизненных ситуации: сельская жизнь образованного землевладельца (обеспеченного крестьянина), сочетающего труд на земле с учёбой; жизнь отшельника, который,

обладая знаниями, не стремится к государственной службе или не имеет возможности занять высокую должность [3, с. 56]; и чиновник, который учится с целью продвижения по службе и карьерного роста. Эти три ситуации иллюстрируют различные уровни и направления жизни людей Хуэйчжоу в традиционном аграрном обществе, показывая, как земледелие, образование и стремление к государственной службе взаимодействовали.

Географический аспект сюжета связан с тем, что со всех сторон Хуэйчжоу окружён горами, такими как горные хребты Хуаншань и Байцзи¹. Они знамениты своими крутыми пиками и сложными скальными образованиями, являясь известной достопримечательностью как в Китае, так и за его пределами. Горная местность в Хуэйчжоу обусловила малую площадь пахотных земель. В пословице так определяется вид Хуэйчжоуской местности: «Семь гор, один водоём и одна десятая часть поля, одна десятая дороги и усадьбы».

В древнем Китае традиция сельскохозяйственной жизни была глубоко укоренена в мышлении людей Хуэйчжоу. Многие ранние переселенцы в Хуэйчжоу происходили из северных семей чиновников, глубоко чтивших конфуцианскую культуру. Чтобы избежать военных конфликтов и создать уединённую атмосферу жизни, а также из-за недостаточно развитого сельского хозяйства в Хуэйчжоу, местные жители уделяли большое внимание образованию и стремились, чтобы их потомки много учились и получали учёные звания путем сдачи экзаменов. В этом сложном историческом и региональном контексте сформировалась уникальная и насыщенная атмосфера учёбы в Хуэйчжоу, что привело к возникновению особой культуры земледелия и обучения.

В конфуцианстве земледелие – это не только способ прокормиться, но и важный путь воспитания морали. Жители Хуэйчжоу рассматривали земледелие как процесс самосовершенствования, считая, что через него можно сформировать такие добродетели как трудолюбие, бережливость и упорство. Эта идея глубоко повлияла на образ жизни и ценностные ориентиры людей. Учёба была



Рисунок 1. Кирпичная стена с резьбой на сюжет «Рыбная ловля, работа дровосеков, земледелие и учеба», 2015 год. Источник: личный фотоархив Ян Тао

не только средством достижения славы и богатства, но и путём постижения истины.

Традиционное трёхмерное резное украшение Хуэйчжоу (известное как «три резьбы») содержит множество изображений, связанных с культурой земледелия и обучения. Эти резьбы не только выполняют декоративную функцию, но и играют роль в образовании, являясь носителями конфуцианских идей и выражением семейных идей.

Часто встречающийся сюжет в архитектурной резьбе – сцены рыбной ловли, работы дровосеков, земледелия и учёбы (рисунок 1).

Эти образы, уходящие корнями в древние времена (IV–III тыс. до н.э.), в которых рыбалка и земледелие воспринимались как конкретные формы жизнедеятельности, нашли своё место в поэзии и литературе Южной и Северной династий (420–589 гг.) [4, с. 66]. В стихотворениях того времени часто использовались данные образы для выражения желания уединения и слияния с природой. Во времена династии Сун (960–1279 г.г.) стал широко использоваться термин 耕读 (сельское хозяйство и научная деятельность), обозначая сочетание сельской жизни и учебного труда [5, с. 95].

С давних времён люди Китая поклонялись горам и рекам, выражая уважение к природе. В своём

¹ Наиболее известной является гора Хуаншань (с вершиной Лянхуа на высоте 1860 метров), расположенная между уездами Шэсян, Хуаншань, Сюнин и Исян.



Рисунок 2. У Чжэнхуэй. Резьба по кирпичу, сюжет «Рыбная ловля, работа дровосеков, земледелие и учёба», 2015 год.
Источник: личный фотоархив Ян Тао

трактате «Лунь Юй» («Беседы и суждения») Конфуций утверждал, что «мудрый радуется воде, а добродетельный – горам», что выражает философию гармонии между человеком и природой [6, с. 98]. В трактате «Дао дэ цзин» даётся такое определение: «Мудрый человек подобен морю, по безбрежной поверхности которого мелькают блики солнца, но поверхность его представляет собой бесконечное количество изменений, и нет у неё постоянного облика. Потому он подобен морю, у которого нет постоянного облика. В своей подвижности он подобен ветру, который не может быть остановлен никакими препятствиями и преградами» [7, с. 117]. То есть для обычного человека мудрец кажется неразумным и глупым, потому что профан думает только о своих желаниях, он неспособен заглянуть в темноту своего внутреннего мира и искать источник света в Дао (Путь, Истина). Природа помогает человеку познать величие Пути, увидеть и осознать, что мы являемся малой частью гор, лесов, вод; человеку необходимо стремиться к слиянию с вечным циклом жизни и смерти: «И вообще желательно стать Небом, Землей, духом и долиной одновременно. Именно это даёт тебе возможность стать жизнью множества предметов <...> именно через это ощущение жизненности во всем, множество

предметов обретут единство, и ими можно будет управлять, так как в их расположении, укладе будет царить порядок» [7, с. 228]. Данные идеи глубоко влияли на сознание и образ жизни людей, формируя национальное уважение к природе.

Рельеф «Рыбная ловля, работа дровосеков, земледелие и учёба» (рисунок 2) является произведением У Чжэнхуэя (吴正辉), современного мастера, который занимается воссозданием резьбы как части национального культурного наследия.

На рельефе в качестве фона запечатлена гора Хуаншань, облака и туман окутывают величественные скалы, создавая связь между камнями и водой. По обеим сторонам изображены здания Хуэйчжоу, расположенные у подножия гор и у воды. Большую часть композиции занимает природное окружение, символизируя вписанность человека в природу. Слева, на небольшом мосту, находятся два дровосека, несущих дрова, а в правом нижнем углу реки – три маленьких рыболовных лодки. На берегу можно увидеть несколько групп персонажей, держащих книги, среди которых двое персонажей консультируются с учителем, что отражает любовь жителей Хуэйчжоу к обучению. Выше видны три человека, работающие на поле, и две коровы. Как дровосеки, возвращающиеся с дровами, так и сцены усердно-



Рисунок 3. Ворота Хуэйюань, кампус Аньхойского педагогического университета, 2015.

Источник: личный фотоархив Ян Тао

го труда земледельцев, изображены с тонкостью и вниманием к деталям, создавая ощущение погружения в живописные пейзажи Хуэйчжоу. Рыбак показан сильным и энергичным, дровосек выглядит простым и добродушным, земледelec демонстрирует трудолюбие и упорство, а читатели представлены утонченными интеллектуалами. Эти образы имеют высокую художественную ценность, отражая состояние жизни и духовный облик народа Хуэйчжоу.

В произведении использованы различные техники, такие как рельеф, круглое скульптурное изображение и прорезная резьба. Персонажи и объекты на переднем и заднем плане изображены слоями, что создаёт глубокое пространственное ощущение, а мастерски использованное перекрытие объединяет сложных персонажей и сцены.

Образ благородной жизни, восхваляемый конфуцианством, это дневная работа на поле, ночное чтение книг, сдержанность по отношению к славе и богатству, отсутствие конфликтности. Данный способ существования породил три жизненные стратегии, три категории людей.

Первая категория – люди, которые получили образование, но не достигли успеха в государственной службе. Они продолжили традицию своих предков, которая заключалась в том, чтобы заниматься зем-



Рисунок 4. Резьба по кирпичу «Четыре любви», конец XIX века.
Источник: личный фотоархив Ян Тао



леделием днём, а учиться ночью. В конфуцианской культуре постижение священных книг является обязательным для воспитания личности. В древнем Китае стремление к обучению было направлено на получение должности для реализации своих амбиций и прославления семьи. Однако реальность была такова, что большинство учёных могли лишь вернуться в родные деревни, чтобы преподавать или искать другие занятия. Таким образом, существует заметное несоответствие между идеалом жизни в конфуцианской культуре и реальной жизнью конфуцианской интеллигенции [8, с. 8].

Вторая категория людей – отшельники, обладающие образованием, но не стремящиеся занимать государственные должности. Они возвращались в деревню и вели размеренную жизнь, сочетая работу в поле с чтением книг, оставаясь вдали от конкуренции и борьбы за власть. Сельское хозяйство и научная деятельность изначально были идеалом для учёных, так как объединили в себе конфуцианское «уединение и отшельничество» и даосское «возвращения к природе» [9, с. 28]. Эти люди, под влиянием конфуцианской культуры, культивировали сдержанность к славе и богатству.

Третья категория – образованные люди, разочаровавшиеся в государственной службе. Такие учёные, устав от интриг, оставляли чиновничью карьеру и возвращались домой, чтобы жить жизнью, сочетающей сельское хозяйство и научную деятельность. Первая и вторая категории людей в рельефе изображены ярко и подробно.

Третья категория – отрешённость от мирских благ – также часто встречается в резьбе по камню в архитектуре Хуэйчжоу. Иллюстрацией здесь может служить рельеф «Четыре любви» (рисунки 3, 4), представляющий четыре известных китайских личности: Ду Фу, Чжоу Дуньши, Тао Юаньмина, Су Ши.

Эта группа рельефов по кирпичу является декоративным элементом ворот в архитектуре Хуэйчжоу (выделено на рисунке 3). Каждый элемент имеет фон, где изображены растения: ива, лотос, хризантема и сосна, соответствующие сезонам года в Китае – весне, лету, осени и зиме. В композиции кирпичной резьбы для подчёркивания статуса владельца располагается служанка меньшего размера позади хозяина. Растения и персонажи образуют гармоничную взаимосвязь; растения на переднем

плане и перила выполнены в технике глубокого рельефа, персонажи – в круглой резьбе, а фон – в технике мелкого рельефа. Фигуры точны и художественно выразительны.

Все четверо изображённых китайских деятеля имели опыт государственной службы, но в процессе своей карьеры столкнулись с многими ситуациями, противоречащими их первоначальным намерениям служить обществу, и, в итоге, они выбрали отрешённость от мирских благ, чтобы жить сельской жизнью в спокойном уединении.

Ду Фу (杜甫, 712–770)² – изображён с ивой, это один из самых распространённых образов в поэзии Китая, является символом утончённости, печали от разлуки, скромной красоты. Ива также выступает атрибутом богини материнства Гуаньинь, воспринимается как символ женственности и плодородия, знаменуя весну и прохладу в полуденный зной.

Чжоу Дуньши³ (周敦頤, 1017–1073) – изображён с лотосом, имеющим множество смысловых прочте-

² Ду Фу – великий поэт династии Тан, почитаемый как «святой поэт» и признанный систематизатором в истории древнекитайской поэзии. Ду Фу оставил значительное наследие – более тысячи стихотворений. Горюя о своей злосчастной судьбе, он воспевал в текстах близость к страданиям всего китайского народа. За это получил эпитет «совершенномудрый в поэзии». Ду Фу служил при дворе императора и даже был наделён привилегией критиковать его Величество. Воспользовавшись этим правом, Ду Фу оказался в тюрьме, но при расследовании дела комиссия пришла к выводу, что он невиновен. Поэта восстановили в должности, но он, после всех перипетий, оставил службу при дворе, поселился один в хижине. После четырёх лет отшельничества, поэт переехал с семьёй к низовьям реки Янцзы. Много странствовал, сочиняя стихи. Умер в лодке, путешествуя по реке.

³ Чжоу Дуньши был литератором и философом, основоположником неоконфуцианства северной династии Сун. Главные философские сочинения – «Изъяснение «Плана Великого предела» и «Проникновение в «Перемены»». Если классическое учение Конфуция – это преимущественно этико-политическое учение, то неоконфуцианство синтезирует его с древнекитайскими натурфилософскими категориями, такими как Небо, Великий Предел, Инь и Ян, Пять Элементов (огонь, вода, дерево, металл, земля), а также с буддизмом и даосизмом. Чжоу Дуньши посмертно получил почётное имя Юань-гун («князь Изначального», 1120), в 1241 удостоился титула «бо Жунани» (в русском эквиваленте – граф) и установления таблички с его именем в храме Конфуция. При последующих династиях ему присваивались ещё более высокие титулы и звания (1319 – князь Даого; 1714 – «древний мудрец») [9].



ний. Это ключевой символ буддизма, означающий духовные категории, такие как мир, покой, согласие и мудрость. Может символизировать и страстные эмоциональные состояния – счастье взаимной любви и согласие супругов, плодородие и наивысший расцвет жизненных сил. Распространённый в любовной китайской лирике эвфемизм «рвать лотосы» следует понимать как «мечтать о встрече с любимым».

Тао Юаньминь⁴ (陶淵明, 365–427) – изображён с хризантемой, которая любима китайцами за то, что продолжает цвести до поздней осени, когда все другие растения уже увяли. Её называют «гордая в инее царица осени», символизирует бодрость духа перед наступающим ненастьем, возвышенное одиночество и уединение. Хризантема – одно из четырёх благородных растений (наряду с бамбуком, орхидеей и дикой сливой «мэй»), главных в древнекитайской живописи, на которых строится обучение различным приёмам и технике владения кистью.

Су Ши⁵ (苏东坡, 1037–1101) – изображён с сосной. Это вечнозелёное дерево символизирует жизненную силу, духовную стойкость, мужество, постоянство и, благодаря сдвоенным иглам, сосна означает дружбу, верность и супружеское счастье, а также считается деревом долгожителей. Если в Китае хотят подчеркнуть почтенный возраст, то говорят о человеке, который обладает долголе-

тием бессмертной сосны на горе Наньшань.

Ценности «земледелие – основа, а учёба – путь к почёту», имеют широкое моральное значение в традиционной китайской культуре. Учёная деятельность не только является началом жизненного пути, но и в условиях императорской экзаменационной системы она представляет собой правильный путь к славе и богатству, а также значимое дело для прославления семьи [11, с. 161]. Согласно записям, в период династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) в Хуэйчжоу существовало около 42 академий, а в период династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) – до 89, что является весьма внушительным числом для одного округа и шести уездов [12, с. 24]. Из-за большого внимания к образованию членов клана возникло множество чиновников, прошедших через императорские экзамены. В период династии Мин в Хуэйчжоу было более 1100 джюйжэнь (эквивалент современных чиновников на уровне уезда) и 444 цзиньши (аналог современных госслужащих на уровне провинции). В период династии Цин в Хуэйчжоу зарегистрировано 1536 джюйжэнь и 516 цзиньши, из которых 17 стали «столичными первыми» (участниками императорских экзаменов, достигшими высшего ранга) – это второй по числу рекорд в стране после Суцзоу (24 человека) и составляет 81 % от общего числа «столичных первых» в провинции Аньхой [12, с. 228].

Именно поэтому в украшениях архитектуры Хуэйчжоу часто можно встретить сюжеты, изображающие стремление к учёбе, государственной службе и успехам в экзаменах, например, такие как «Проводы на экзамен», «Пять детей, сдавших экзамен», «Парад первого кандидата», «Дворец девяти даров» (Пир при дворе императора Сы Цзунга династии Тан) и «Возвращение на родину». Из них деревянная резьба «Дворец девяти даров» (рисунок 5) в зале Ченчжи в деревне Хунцунь имитирует традиционные народные театральные сюжеты Хуэйчжоу и рассказывает о праздновании дня рождения военачальника Чэн Яоцзина династии Тан.

«Дворец Девяти Даров» (九錫) – это важное понятие в древнекитайской культуре, связанное с властью, ритуалами и почитанием, означало дворец (или место), где происходило награждение императорами своих заслуженных сановников. Конкретное содержание Девяти Даров могло

⁴ Тао Юаньминь был из знатного, но обедневшего рода. Служил мелким чиновником, в сорок лет, пережив смерть сестры, оставил должность и удалился в деревню, занявшись сельским трудом и поэзией. В VI веке его называли «родоначальником всех поэтов-отшельников от древности до наших дней». Одна из самых известных поэм «Персиковый источник» описывает утопическое место, где нет войн, страданий и болезней. Упростил поэтический язык, сделав стихотворные произведения ближе простому народу.

⁵ Су Ши родился в семье известного учёного, поразил всех своими знаниями, когда сдавал трудный государственный экзамен на должность чиновника. Его долгая карьера отмечена сменой многочисленных постов, участием в реформах и различного рода проектах. В 1079 году подвергся ссылке в деревню на несколько лет. Вместо того, чтобы горевать о потерянном величии и нищете, Су Ши начал писать оптимистические стихи. Примирившись с политическим противником, он продолжал служить, но в 1094 году был вновь удалён от двора. Поселился в южной провинции Гуандун, в местечке Дунпо («восточный склон»), и взял себе этот топоним в качестве псевдонима.



Рисунок 5. Деревянный рельеф «Девять даров» («Дворец девяти даров») на балке дома (зал Ченчжи), деревня Хунцунь, провинция Аньхой, конец XIX века. Источник: личный фотоархив Ян Тао

варьироваться в разные исторические периоды, но обычно включало виды ритуальных предметов или почестей, обладающих такими символическими значениями, как:

- колесницы и лошади (车马): передвижение и авторитет;
- одежда (衣服): статус и положение;
- музыкальные инструменты (乐悬): ритуалы и музыкальная культура;
- красные ворота (朱户): благородное жилище;
- право подниматься по ступеням (纳陛): привилегия входа во дворец;
- телохранители (虎贲): защита и военная сила;
- секиры и топоры (斧钺): военная власть;
- луки и стрелы (弓矢): военные походы и подвиги;
- священное вино (秬鬯): жертвоприношения и религиозная власть.

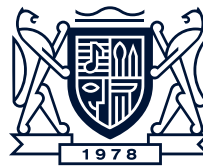
На деревянной резьбе «Дворец девяти даров» изображены двадцать девять персонажей различных возрастов и полов, со всевозможными выражениями лиц и позами, создавая живую и динамичную сцену. В её центре – Чэн Яоцзин, знаменитый полководец династии Тан, заработавший девять даров, получил прозвище «Девять тысяч лет». Он показан сидящим на троне в зале, с длинной бородой и правой рукой, опирающейся на стол, на котором размещены деликатесы и праздничные плоды. Потомки, с косичками на голове, стоят перед ним на коленях, поздравляя его с днём рождения. Слуги подают чай и воду, слева два солдата держат табличку «Поздравление с долгожительством», а справа двое держат флаги и барабанят по ним.

Фон рельефа состоит из традиционных архитектурных элементов Хуэйчжоу: решёток и деревянных балок, деревьев – сосны и ивы, создающих

эффект многослойности на плоской деревянной панели толщиной всего десять сантиметров. Изображение производит впечатление удивительной ритмической «насыщенности». В резьбе использованы традиционные техники (рельефная, круглая и ажурная резьба), с особым вниманием к деталям – выражениям лиц, позам, движениям и одежде персонажей.

Таким образом, взаимодействуя с конфуцианской культурой, традиционные архитектурные сюжеты Хуэйчжоу приобрели не только уникальную художественную значимость, но и глубокий социальный смысл. С одной стороны, мы видим ценность уединённой, аскетической жизни, которая может стать следствием высокой образованности и утончённого поэтического, философского мировосприятия. Писать стихи, трактаты, работая на земле – идеал всего повидавшего и уставшего от конкуренции мудреца, который понял, что суетность жизни мешает постигать Великий Путь. С другой стороны, образованность – это гарантия социального признания, почёта и императорских даров, олицетворяющих привилегии, благородство и высокий авторитет среди соотечественников. И в том, и в другом случаях – постижение различных наук – одобряемое обществом благо, и только от человека зависит, как он им распорядится.

Запечатлённые в архитектурной резьбе Хуэйчжоу ценности обладают мощной жизненной силой, веками передаваясь из поколения в поколение. Конфуцианский дух, воплощённый в культуре земледелия и учёбы, образования продолжает направлять современных китайцев в поиске баланса между материальным и духовным в процессе модернизации, способствуя всестороннему прогрессу общества.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Кобзев А.И. Чжоу Дуньи // Большая российская энциклопедия. 23.02.2022. URL: <https://bigenc.ru/c/chzhou-dun-i-1fc09d> (дата обращения: 24.01.2025).
- 2/ Лао-цзы Книга об истине и силе / Лао-цзы; пер. и коммент. Бронислава Виноградского. М.: Эксмо, 2022. 480 с.
- 3/ Хуэй Х. Портреты предков из Хуэйчжоу династий Мин и Цин // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2023. № 1. С. 75–83.
- 4/ Ян Т., Митасова С.А. Факторы возникновения и развития архитектурной резьбы из Хуэйчжоу // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 8–1. С. 167–176.
- 5/ 李灵琪回山以及明清朝的形成. 武汉: 湖北省教育出版社, 2003年 296页 (Ли Линьци Хуэйшань и образование династий Мин и Цин. Ухань: Издательство образования провинции Хубэй, 2003. 296 с.).
- 6/ 范云. 墨子. 北京: 中华出版社, 2015年, 第608页 (Фан Юн. Моцзы. Пекин: Издательство Чжунхуа, 2015. 608 с.).
- 7/ 南色江畔的古村落胡念湾文化. 北京: 文化艺术出版社, 1999年, 第312页. (Ху Няньван Культура древних деревень у реки Наньсэцзян. Пекин: Издательство культуры и искусства, 1999. 312 с.).
- 8/ 黄坡明译《论语》. 合肥: 安徽省文艺出版社, 2021. 299页 (Хуан Поминь Перевод «Лунь юй». Хэфэй: Издательство литературы и искусства провинции Аньхой, 2021. 299 с.).
- 9/ 邹德秀 中国农业文化与教学. 中国农业史. 北京, 1996年, 第55–57页. (Цзоу Дэсю Культура земледелия и учения в Китае. История сельского хозяйства Китая. Пекин, 1996. С. 55–57).
- 10/ 周赤诚、潘继恩儒家人生理想与中国古代知识分子的生活//华南师范大学学报. 1995年. 第3期. 第7–10页. (Чжоу Чичэн, Пань Цзиньэнь Конфуцианские идеалы жизни и жизнь китайских интеллектуалов древности // Журнал Южно-Китайского педагогического

университета. 1995. № 3. С. 7–10).

- 11/ 程波涛 明清时期徽州建筑装饰中的形象造型与文化解读//学界. 2011年. 第5期. 第159–165页. (Чэн Бо Тао Модели и культурная интерпретация образов в украшениях зданий Хуэйчжоу в период Мин и Цин // Академический мир. 2011. № 5. С. 159–165).
- 12/ 程明生. 论宋代“农科活动”文化的形成//社会科学. 2020. 第6期. P.93–102 (Чэн Миншэн. О формировании культуры «Сельское хозяйство и научной деятельности» в династии Сун // Социальные науки. 2020. № 6. С. 93–102).
- 13/ 姚邦造徽州学概论. 北京: 中国社会科学出版社, 2000年. 280页. (Яо Банцзао Введение в изучение Хуэйчжоу. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2000. 280 с.).

REFERENCES

- 1/ Chjen Bo Tao, (2011), “Patterns and cultural interpretation of images in building decorations in Huizhou during the Ming and Qing periods”, *Akademicheskij mir*, no. 5. pp. 159–165. (In Chinese).
- 2/ Chjen Minshjen, (2020), “On the formation of the culture of «Agriculture and scientific activity» in the Song Dynasty”, *Social'nye nauki*, no. 6. pp. 93–102. (In Chinese).
- 3/ Chzhou Chichjen, Pan' Czin'jen', (1995), “Confucian ideals of life and the lives of ancient Chinese intellectuals”, *Zhurnal Juzhno-Kitajskogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 3. pp. 7–10. (In Chinese).
- 4/ Czou, Djeshju (1996), “Culture of agriculture and teaching in China. History of agriculture in China”, *Pekin*, pp. 55–57. (In Chinese).
- 5/ Fan Jun (2015), *Moczy, Izdatel'stvo Chzhunhua*, Pekin, 608 p. (In Chinese).
- 6/ Hu Njan'van, (1999), *Culture of ancient villages near the Nansejiang River, Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva*, Pekin, 312 p. (In Chinese).
- 7/ Huan, Pomin (2021), Translation of “Lun Yu”, *Izda-*



tel'stvo literatury i iskusstva provincii An'hoj, Hjejfej, 299 p. (In Chinese).

8/ Hujej, H. (2023), "Portraits of ancestors from Huizhou of the Ming and Qing dynasties", ARTE, no. 1. pp. 75–83 (In Russ).

9/ Jan, T., Mitsova, S.A. (2023), "Factors in the Origin and Development of Huizhou Architectural Carving", Kul'tura i civilizacija, vol. 13, no. 8–1. pp. 167–176 (In Russ).

10/ Jao, Banczao, (2000), Introduction to the Study of Huizhou, Izdatel'stvo obshhestvennyh nauk Kitaja, Pekin, 280 p. (In Chinese).

11/ Kobzev, A. I. (2022), "Chzhou Dun'I", Bol'shaya russiskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia], Available at: <https://bigenc.ru/c/chzhou-dun-i-1fc09d> (Accessed 24 January 2025) (In Russ).

12/ Lao-czy (2022), A book about truth and power, Jeksmo, Moscow, 480 p. (In Russ).

13/ Li, Lin'ci, (2003), Huishan and the formation of the Ming and Qing dynasties, Izdatel'stvo obrazovaniya provincii Hubzej, Uhan, 296 p. (In Chinese).

Сведения об авторах

Ян Тао, доцент Института изобразительных искусств, Аньхойский педагогический университет, аспирант кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: 287721811@qq.com

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mitasvet@mail.ru

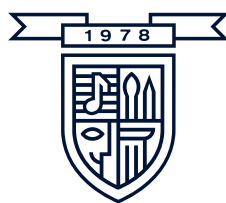
Authors information

Yang Tao, Associate Professor, Institute of Fine Arts, Anhui Normal University, postgraduate of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: 287721811@qq.com

Svetlana A.Mitasova, D.Sc. (Culturology), Professor and Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mitasvet@mail.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

sgiiart.ru
e-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2025