

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2025

ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[ [sgiiart.ru](http://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 Владимиров-  
на, доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Красноярск)  
Гончаренко Светлана Сергеевна,  
доктор искусствоведения, про-  
фессор (Россия, Новосибирск)  
Грачева Светлана Михайловна,  
доктор искусствоведения,  
профессор (Россия, Санкт-  
Петербург)  
Дрожжина Марина Николаевна,  
доктор искусствоведения, про-  
фессор (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, канди-  
дат искусствоведения, доцент  
(Россия, Красноярск)  
Лаврова Светлана Витальевна,  
доктор искусствоведения,  
доцент (Россия, Санкт-  
Петербург)

Лескова Татьяна Владимировна,  
доктор искусствоведения, до-  
цент (Россия, Санкт-Петербург)  
Лесовиченко Андрей Михайлович,  
доктор культурологии, канди-  
дат 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, про-  
фессор (Россия, Ростов-на-Дону)

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

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

Адрес редакции: 660049, Красно-  
ярск, ул. Ленина, 22  
E-mail: holodova-maria@mail.ru  
Website: sgiiart.ru  
Журнал зарегистрирован в Фе-  
деральной службе по надзору  
в сфере связи, информационных  
технологий и массовых комму-  
никаций (Роскомнадзор). Свиде-  
тельство о регистрации СМИ Эл  
№ ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+  
© Сибирский государственный  
институт искусств имени Дмитрия  
Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК

# №3

2 0 2 5



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

# CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

# №3

2 0 2 5

## 4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

**Гаврилова Л.В.**

*Оперные сезоны объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета в Красноярске в годы Великой Отечественной войны*

**Шинкаренко А.И.**

*Петербургская композиторская школа в объективе журнала «Музыкальная академия» рубежа XX–XXI веков*

**Ярош О.В.**

*Слухо-зрительные синестезии в программной музыке композиторов эпохи романтизма*

**Луценко Д.М., Изотова Е.А.**

*Минимализм в музыке: проблематика определения*

**Еремина Д.А.**

*Музыкальное и внемузыкальное содержание в «Покрове Пресвятой Богородицы» Джона Тавенера*

**Ермак Е.А., Тихомирова А.А.**

*Принцип самоподобия и особенности его воплощения в музыкальной композиции с фракталами*

**Фролова О.С., Кром А.Е.**

*Вокальный цикл Дэвида Лэнга «Смерть говорит»: на пересечении академического и массового*

**Дин Чун**

*Китайская каллиграфия и авангардные техники композиции в сочинениях Лян Лэя*

## 91/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

**Воронова М.В., Ван Сянь**

*Жанровые особенности резьбы по дереву в традиционных жилых домах Хуэйчжоу (Аньхой, Китай)*

**Инь Мэн**

*Иллюстрации российских художников конца XX века к произведениям китайской литературы: диалог культур*

**Чжан Чаньюань**

*Техно-космические миры Тан Хуэя: между прошлым и будущим*

**Чэнь Жуй**

*Социальная тематика в акварельной живописи Чжоу Гана*



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- |     |  |     |   |
|-----|--|-----|---|
| 5/  | <b>ГАВРИЛОВА Л.В.</b><br>Оперные сезоны объединённого<br>Днепропетровского и Одесского<br>театра оперы и балета в Крас-<br>ноярске в годы Великой Отече-<br>ственной войны | 39/ | <b>ЕРЕМИНА Д.А.</b><br>Музыкальное и немзыкаль-<br>ное содержание в «Покрове<br>Пресвятой Богородицы» Джона<br>Тавенера                     |
| 16/ | <b>ШИНКАРЕНКО А.И.</b><br>Петербургская композиторская<br>школа в объективе журнала<br>«Музыкальная академия» рубе-<br>жа XX–XXI веков                                     | 54/ | <b>ЕРМАК Е.А., ТИХОМИРОВА А.А.</b><br>Принцип самоподобия и осо-<br>бенности его воплощения в му-<br>зыкальной композиции с фрак-<br>талами |
| 23/ | <b>ЯРОШ О.В.</b><br>Слухо-зрительные синестезии<br>в программной музыке компо-<br>зиторов эпохи романтизма   | 66/ | <b>ФРОЛОВА О.С., КРОМ А.Е.</b><br>Вокальный цикл Дэвида Лэнга<br>«Смерть говорит»: на пересече-<br>нии академического и массового           |
| 31/ | <b>ЛУЦЕНКО Д.М., ИЗOTOVA Е.А.</b><br>Минимализм в музыке: пробле-<br>матика определения  | 78/ | <b>ДИН ЧУН</b><br>Китайская каллиграфия и аван-<br>гардные техники композиции<br>в сочинениях Лян Лэя                                       |



УДК 782

## ОПЕРНЫЕ СЕЗОНЫ ОБЪЕДИНЁННОГО ДНЕПРОПЕТРОВСКОГО И ОДЕССКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА В КРАСНОЯРСКЕ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Л.В. ГАВРИЛОВА

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

**АННОТАЦИЯ.** В статье привлекается внимание к одной из ярких страниц истории музыкальной жизни Красноярска в годы Великой Отечественной войны. Она связана с деятельностью эвакуированных в сибирский город Днепропетровского и Одесского оперных театров (с сентября 1941 г. по июнь 1944 г.). На основе имеющихся архивных материалов и публикаций в газете «Красноярский рабочий» автор воссоздаёт репертуарную афишу на протяжении трёх военных сезонов, приводит фрагменты рецензий, характеризующих постановки, акцентирует внимание на наиболее значимых творческих личностях, включая режиссёра М.П. Стефановича, дирижёров Л.И. Гискина и И.С. Штеймана, ведущих солистов О.И. Благовидовой, С.М. Тухнер, А.Ф. Кривчени и др. Анализ публикуемых в газете анонсов позволил выявить активное участие музыкантов Объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета в музыкальной жизни Красноярска, выступавших не только на сцене драматического театра им. А.С. Пушкина (520 спектаклей за весь период пребывания), но и в госпиталях, воинских частях, на промышленных предприятиях и в колхозах (1800 концертов!). Важным результатом после отъезда театров стало открытие в ноябре 1944 года Красноярского краевого театра оперетты.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Великая Отечественная война, Днепропетровский оперный театр, Одесский оперный театр, оперные сезоны в Красноярске.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## OPERA SEASONS OF THE UNITED DNEPROPETROVSK AND ODESSA OPERA AND BALLET THEATRE IN KRASNOYARSK DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

L.V. GAVRILOVA

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

**ABSTRACT.** The article draws attention to one of the brightest pages in the history of the musical life of Krasnoyarsk during the Great Patriotic War. It is connected with the activities of the Dnepropetrovsk and Odessa opera theatres evacuated to the Siberian city (from September 1941 to June 1944). Based on the available archival materials and publications in the newspaper "Krasnoyarsk Worker", the author recreates the repertoire poster for three war seasons, provides fragments of reviews characterizing the productions, focuses on the most significant creative personalities, including the director M.P. Stefanovich, conductors L.I. Giskin and I.S. Shteyman, leading soloists O.I. Blagovidova, S.M. Tukhner, A.F. Krivcheni and others. An analysis of the announcements published in the newspaper revealed the active participation of musicians from the United Dnepropetrovsk and Odessa Opera and Ballet Theatre in the musical life of Krasnoyarsk, performing not only on the stage of the A.S. Pushkin Drama Theatre (520 performances during the entire period of stay), but also in hospitals, military units, industrial enterprises and collective farms (1800 concerts!). An important result after the departure of the theatres was the opening of the Krasnoyarsk Regional Operetta Theatre in November 1944.

**KEYWORDS:** Great Patriotic War, Dnepropetrovsk opera theater, Odessa opera theatres, opera seasons in Krasnoyarsk.

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



## ДНЕПРОПЕТРОВСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА В КРАСНОЯРСКЕ

[illegible]

**Рисунок 1.** Статья М.П. Стефановича в газете «Красноярский рабочий» от 27 сентября 1941 г.

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Государственной универсальной научной библиотеки Красноярского края

Музыкальная и театральная жизнь в Красноярске в годы Великой Отечественной войны была необычайно многолика. Это и активная деятельность бригады артистов Концертного бюро под руководством Татьяны Георгиевны Восходовой, проводивших ежегодно до тысячи выступлений в городах и районах края, концерты в Красноярском музыкальном училище, в Доме Красной Армии, во Дворце культуры железнодорожников, в клубах имени Дзержинского и Карла Либхнекта; интересна и гастрольная афиша, на которой можно увидеть квартет им. Глазунова, Иркутский театр музыкальной комедии, Московский Центральный театр кукол, ансамбль Сибирского военного округа, джаз-оркестр БССР и даже Ансамбль музыки, песни и пляски народов Востока... Перечень можно продолжать и продолжать...<sup>1</sup>

Однако рамках данной статьи привлечём внимание лишь к одной, но безусловно самой яркой странице истории Красноярска в годы Великой Отечественной войны, связанной с функционированием двух эвакуированных в наш город оперных театров из Днепропетровска и Одессы. Для них была предоставлена сцена драматического театра имени А.С. Пушкина. К сожалению, пожар, который в 2011 году охватил здание, где разместили Малую сцену театра и куда перевезли его архивы, уничтожил важные фотодокументы этого периода. Поэтому будем опираться на материалы

публикаций в газете «Красноярский рабочий», которая в годы войны являлась главным информационным рупором, программки, хранящиеся в Краеведческом музее, приказы в Краевом архиве, а также на уникальную «Хронику культурного процесса в Красноярском крае» с 1941 по 1944 гг., созданную Г.Л. Рукшей [7–11].

27 сентября 1941 года в газете «Красноярский рабочий» была опубликована статья художественного руководителя Днепропетровского театра оперы и балета, заслуженного артиста УССР Михаила Павловича Стефановича<sup>2</sup> (Рисунок 1).

В ней он сообщает информацию о театре, который был создан в 1928 году и «в течение тринадцати лет своего существования вёл большую работу по внедрению музыкальной культуры в самые широкие массы трудящихся» [5], пополняя репертуар «лучшими образцами советского и классического оперного и балетного искусств... Помогая созданию советской оперы, коллектив нашего театра систематически и упорно работал над постановкой таких советских опер, как «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Дзержинского, «Мятеж»

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в статье Л.В. Гавриловой [1].

Ходжа-Эйнатова, «Щорс» Лятошинского, «В бурю» Хренникова, советских балетов «Бахчисарайский фонтан» Асафьева и «Цыганы» Василенко» [5].

М.П. Стефанович также отмечает значительную роль в репертуаре театра украинской классики, называя музыкальную комедию «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского и «Наталку-Полтавку» Н. Лысенко. Важным является его сообщение о том, что театр приехал в Красноярск в основном творческом составе и называет имена ведущих солистов. Среди них «заслуженные артисты УССР М.В. Рыбалкин, И.Д. Тоцкий и В.А. Войтенко, артистки Е.И. Жубр, О.С. Кремез, М.С. Раик, Э.А. Лейтес, артисты Л.М. Левятов, З.М. Канзбург, А.Ф. Кривченя, Н.М. Бойкина, Н.Н. Тимофеев и другие. Оркестр возглавляют дирижёры Л.И. Гискин, И.С. Штейман и Е.И. Русинов, концертмейстер заслуженный артист БССР Р.П. Блюмберг, хормейстер Л.С. Шполянский. Во главе балетной труппы стоит балетмейстер А.П. Гирман и ведущие артисты балета Н.Н. Виноградова, С.М. Рудина, Р.М. Никитина, М.Н. Мономахов, П.А. Плавник, Д.Н. Семинаренко, В.Н. Никитин и другие» [5]. Он также перечисляет оперы, которые будут показаны из имеющегося репертуара на красноярской сцене в первые недели после открытия сезона в начале октября, рассказывает о планах проведения симфонических вечеров как для взрослых, так и для детей, выездных выступлений с лекциями, тематическими концертами и целыми спектаклями в рабочих клубах как города, так и ближайших районов. В завершении М.П. Стефанович пишет: «Мы не сомневаемся, что вся эта работа встретит самый горячий отклик общественных организаций и трудящихся красноярцев» [5].

3 октября 1941 года появляется Приказ о предоставлении театру помещения краевого драматического театра им. А.С. Пушкина для работы совместно с драматической труппой. А также сообщается о выделении первого этажа дома по ул. Ленина, 100 для проведения репетиционной работы.

Свой первый военный сезон Днепропетровский театр оперы и балета открыл 11 октября оперой «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского. Нужно отметить, что на протяжении всех последующих трёх сезонов спектакли Красноярского театра драмы чередовались с оперными и балетными постановками<sup>3</sup>.

И вот здесь возникает вопрос: почему в Красноярск, где в те годы не было оперного театра, эвакуировали коллектив из Днепропетровска? Чтобы ответить на него, обозначим общую картину театральных



Рисунок 2. М.Н. Риоли-Словцова и П.И. Словцов.

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея

учреждений, которые прибыли в сибирские города. Новосибирск принял в годы войны Ленинградский (Александровский) театр имени А. Пушкина, Ленинградский ТЮЗ, Белорусский Государственный Еврейский театр, Главный центральный театр кукол (ныне Государственный центральный детский театр кукол им. С. Образцова), Ленинградский театр кукол и филармонию с симфоническим оркестром во главе с Е.А. Мравинским. А в почти достроенном накануне войны оперном театре были размещены фонды Государственной Третьяковской галереи<sup>4</sup>. В Омске находились Московский театр имени Е. Вахтангова и театр «Ромэн», в Томске – Первый Белорусский государственный ордена Трудового Красного знамени драматический театр, в Иркутске – Московский театр сатиры, Киевский театр оперы и балета имени Т. Шевченко. Вполне очевидно, что сибирские города принимали большое количество эвакуированных творческих коллективов. Причём многие из них столкнулись с проблемой отсутствия подготовленной публики для восприятия жанров серьёзной академической музыки, включая и оперу, о чём в своём докладе на конференции в Красноярске рассказывала Ольга Александровна Светлова, проректор по воспитательной работе Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки.

В этом отношении Красноярск существенно отличался, в первую очередь от Новосибирска, ибо обладал устойчивой традицией оперных постановок на сцене Народного дома – Пушкинского театра, причём как до революции, так и в годы Советской власти.

<sup>3</sup> Полный хронограф постановок размещён на страницах «Хроники культурного процесса в Красноярском крае» [7–11].

<sup>4</sup> Новосибирск принял коллекции из 19 (!) музеев Москвы, Ленинграда и других городов СССР.

И что немаловажно, в здании театра была хоть и небольшая, но оркестровая яма!

Напомним несколько фактов. Среди них – поистине подвижническая деятельность двух выдающихся музыкантов – П.И. Словцова и его жены М.Н. Риоли-Словцовой (Рисунок 2).

Уроженец Енисейской губернии (ныне Красноярского края), Пётр Иванович обладал удивительно красивым лирическим тенором (не случайно его прозвали «сибирским соловьём»), имел за плечами богатый опыт выступлений на оперных сценах Киева, Саратова, Петрограда и Нижнего Новгорода. Однако в годы Гражданской войны он вынужден был вернуться в Красноярск, где стал одним из инициаторов открытия в Красноярске Народной консерватории. А в 1923 году вместе со своей женой Маргаритой Николаевной – выпускницей Московской консерватории, оперной певицей (лирико-драматическое сопрано) и блестящей пианисткой – возобновил дореволюционную традицию постановок в городе оперных спектаклей. Из профессионалов (преподавателей Народной консерватории) и любителей – жителей Красноярска, в числе которых были и родители Екатерины Константиновны Иофель, в будущем педагога Дмитрия Хворостовского – был создан коллектив, где Словцовы выступали в качестве солистов, исполняя главные партии, совмещая обязанности руководителей групп солистов и режиссёра.

В конце 1924 года на базе этого коллектива по инициативе красноярского отделения ВСЕРАБИСА создается «Трудовой оперный коллектив», в котором участвовало 106 человек. Горсовет разрешил использовать помещение городского театра для проведения оперных спектаклей и даже выдавал дотацию размером в 3000 рублей. Репертуар «Трудового оперного коллектива» включал 12 опер. К сожалению, он просуществовал недолго: с января по май 1925 года. Однако вскоре, в 1928 году, красноярские музыканты во главе с известным в городе учёным, профессором Вячеславом Петровичем Косовановым, дирижёром Абрамом Леонтьевичем Марксоном, хормейстером Самуилом Фёдоровичем Абаянцевым организовали в Красноярске филармоническое общество. Уже в следующем году Красфил осуществил постановки «Травиаты», «Фауста» (Рисунок 3) и «Риголетто». А премьера «Холопки» Н. Стрельникова ознаменовала рождение Государственного сибирского музыкального театра. Помимо оперетт была поставлена и опера В.А. Моцарта «Дон Жуан». Правда театр также просуществовал всего два сезона и был закрыт «на волне одной из первых компаний по борьбе с комсомолитизмом». А 1938 году следующими жертвами станут и Косованов, и Марксон,



Рисунок 3. Афиша КРАСФИЛА

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея

и Абаянцев, и десять музыкантов симфонического оркестра театра Пушкина, которые будут расстреляны.

Нельзя всё же не отметить, что в 1930-е годы была достаточно интересная и гастрольная афиша: Ленинградский балет, Московская балетная труппа под управлением Кригер. В 1937 году в Красноярске гастролировал передвижной оперный ансамбль, показавший в период с 15 июля по 2 августа несколько классических опер: «Фауст», «Кармен», «Тоска», «Евгений Онегин», «Царская невеста», «Русалка».

Итак, красноярская публика была достаточно подготовлена для приёма оперного театра из Днепропетровска. За первым спектаклем последовали «Риголетто», балет «Цыгане», «Евгений Онегин», «Бал-маскарад».

Свидетельством тому, что с первых же месяцев пребывания в городе началась активная деятельность всего творческого состава, служат публикации в газете «Красноярский рабочий»: вечера музыки и литературы, симфонические программы под управлением Льва Исааковича Гискина и с участием ведущих солистов. 15 января 1942 года появилось интересное



Рисунок 4. Статья М. Зороховича в газете «Красноярский рабочий» от 21 августа 1942 г.

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Государственной универсальной научной библиотеки Красноярского края

сообщение о прошедшем в Красноярском театре им. А.С. Пушкина Новогоднем бале с концертом, в котором участвовали коллективы драматической труппы и Днепропетровской оперы с симфоническим оркестром. Сбор, включая и авторский гонорар, был передан в фонд обороны.

В начале 1942 года в город прибыл Одесский театр оперы и балета, и уже 10 марта состоялся первый совместный спектакль объединённой труппы двух театров – зрителям представили оперу Н. Лысенко «Наталка-Полтавка». Спустя четыре дня в газете помещается фото и небольшой материал, в котором сообщается, что ансамбль из 8-ми музыкантов, созданный из объединённого оркестра оперных театров, дал уже около трёх десятков концертов в больничных палатах. Это очень важный факт: нельзя забывать, что в Красноярске было организовано большое количество госпиталей, в одном из них (ныне школа № 10) работал и Валентин Феликсович Войно-Ясенецкий, архиепископ Лука! И выступления там артистов объединённого оперного театра, актёров драмы, бригад Концертного бюро под руководством Т. Восходовой оказывали особое воздействие на раненных бойцов.

Постоянными стали и программы сводного симфонического оркестра двух театров. Дирижировали коллективом Лев Исаакович Гискин<sup>5</sup> и Израиль Со-

ломонович Штейман<sup>6</sup>. Предварял концерты вступительным словом Семён Семёнович Богатырев – профессор Харьковской консерватории, находящийся в Красноярске в эвакуации<sup>7</sup>.

дирижёре: он окончил Петербургскую консерваторию в 1914 году по классу скрипки, затем есть сведения, что в 1922-м он являлся педагогом музыкального техникума в Томске, далее в еженедельнике экрана и театра «Зритель» № 2 за 1927 год упоминается, что Л.И. Гискин был дирижёром в Самарском оперном театре (помещена рецензия о постановке «Снегурочки»). В статье М. Стефановича он указан как дирижёр Днепропетровского театра, эвакуированного в Красноярск.

<sup>6</sup> Израиль Соломонович Штейман начал свою деятельность с должности концертмейстера Днепропетровского симфонического оркестра в 1925 году, затем был приглашён в качестве музыкального руководителя и дирижёра Днепропетровского музыкально-драматического театра им. Т. Шевченко (1927) и потом занял пост дирижёра Днепропетровского рабочего оперного театра, созданного в 1931 году. После возвращения из эвакуации в связи с закрытием театра почти четыре десятилетия проработал в Харьковском академическом театре оперы и балета им. Н.В. Лысенко.

<sup>7</sup> Относительно советского музыковеда, доктора искусствоведения, профессора С.С. Богатырева удалось найти факт его пребывания в Красноярске в качестве директора Дома народного творчества (ГЦНТ) в 1941 году. Если учесть, что до октября 1941-го он был профессором Харьковской консерватории и несколько последних месяцев – её ректором, а потом информацию о том,

<sup>5</sup> К сожалению, удалось найти очень мало информации об этом



Обзор концертной жизни, которая осуществлялась совместными усилиями актёров драматического театра, объединённой труппы Днепропетровского и Одесского оперных театров и КЭБа, помещён в газете «Красноярский рабочий» за 18 октября 1942 года. Там указывается, что ежемесячно проходят симфонические, два камерных и литературные концерты. Из числа артистов объединённой труппы была организована и фронтовая бригада, о 77 выступлениях которой рассказывалось на страницах газеты от 6 декабря 1942-го.

Кульминацией первого оперного сезона объединённых театров стала постановка оперы Т. Хренникова «В бурю» в августе 1942 года. В газете от 21 августа 1942-го помещена рецензия на спектакль некоего М. Зороховича – один из редких примеров среди многочисленных анонсов (Рисунок 4). Остановимся на ней подробнее, так как это даст возможность акцентировать внимание на именах солистов, которые волею судьбы оказались в годы войны в Красноярске.

Автор отмечает, что было приложено «немало усилий, чтобы показать оперу “В бурю” в наиболее законченном виде. Эту сложную задачу удалось осуществить благодаря серьезному и вдумчивому подходу режиссуры (постановка заслуженного артиста УССР М.П. Стефановича), большой работе оркестра (дирижёр Л. Гискин) и крепкому составу исполнителей. Среди последних в первую очередь необходимо отметить яркую фигуру кулака Сторожева в замечательном исполнении А.Ф. Кривченя. Каждый штрих, каждое движение, мимика, жест, вокальная сторона исполнения – все гармонично и законченно в передаче этого одарённого артиста. Отдельные сцены (приход в хату Аксиньи, безудержная злоба и хитрость в момент кажущейся победы, крах надежд и неминуемая гибель кулачества, символически изображаемых в момент падения на землю и судорожного царапанья уходящей из-под ног почвы) – поражают и глубоко волнуют. Кривченя ни на минуту не отходит от намеченного вокального и актерского образа, ни разу не впадая в утрировку» [4].

что в 1942–1943 гг. он находился в Свердловске, куда была эвакуирована Киевская консерватория, где он преподавал (с 1943 г. его деятельность будет связана с Московской консерваторией), то нахождение С.С. Богатырева в городе было довольно коротким. Однако известно, что основная работа ГЦНТ в годы войны была направлена на организацию концертов художественной самодеятельности для тружеников тыла, военнослужащих и фронтовиков, лечившихся в госпиталях края. Этим объясняется упоминание его имени в анонсе симфонического концерта в газете «Красноярский рабочий» от 8 мая 1942 года, где указано: «Вступительное слово – заслуж. профессор С.С. Богатырев» [2].

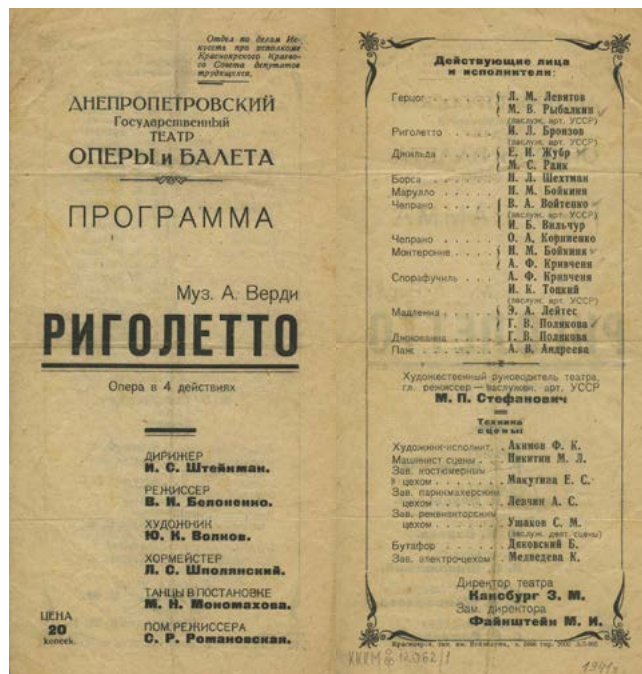


Рисунок 5. Программа спектакля Днепропетровского государственного театра оперы и балета УССР «Риголетто» Д.Верди осенью 1941 года.

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея

Заметим, что будущий выдающийся оперный певец Алексей Филиппович Кривченя в то время находился ещё в начале своей карьеры – он закончил Одесскую консерваторию в 1938 году. В программке «Риголетто» (1941, Рисунок 5) из архива Краеведческого музея зафиксировано, что он исполняет партию графа Монтероне и Спарафучиля. Как раз в городе на Енисее происходит его становление как певца, обладающего и превосходной вокальной техникой, и ярким артистическим дарованием, что отмечает в своей рецензии М.Зорохович. После Красноярска Кривченя переезжает в Новосибирск, где уже в 1944 году набиралась оперная труппа для театра, который готовился к открытию. Туда, кстати, в это же время была приглашена и Екатерина Константиновна Иофель, закончившая обучение в Красноярском музыкальном училище по классу М.Н. Риоли-Словцовой. Первым спектаклем на новосибирской сцене (12 мая 1945 года) стал «Иван Сусанин» М.И. Глинки: на афише исполнителем партии главного героя значился Алексей Кривченя. В 1949 году он становится солистом Большого театра, а в 1956 получает звание народного артиста СССР.



Рисунок 6. О.Н. Благовидова.

Источник: <https://odessa-memory.info/ru/index.php?id=278>

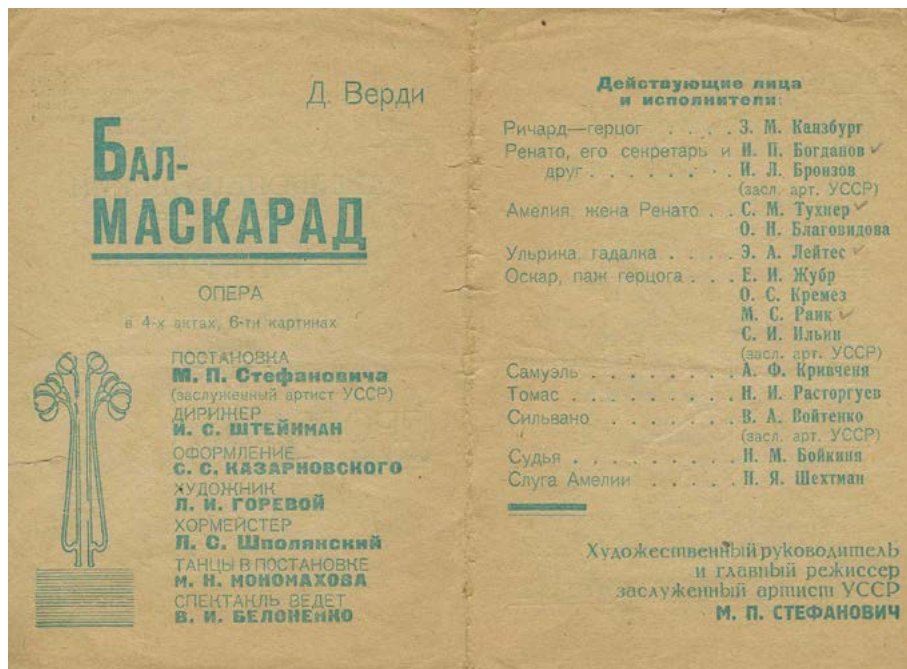


Рисунок 7. Программа спектакля Днепропетровского государственного театра оперы и балета УССР «Бал-маскарад» Д.Верди осенью 1941 года.

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея

Вернёмся к рецензии на постановку оперы «В бурю», где упоминается ещё одно имя – солистки Одесского оперного театра, меццо-сопрано Ольги Николаевны Благовидовой (Рисунок 6): «Отлично проводит небольшую роль Аксины артистка О.Н. Благовидова. В мягких тонах рисует она старуху-крестьянку, придавленную сапогом антоновской банды, матери, любящей своих сыновей и не разбирающейся, до поры до времени, с которым из них ей по пути. Вокальная и артистическая сторона исполнения Благовидовой находится на одинаково высоком уровне» [4].

Интересно, что практически во всех интернет-источниках указывается, что О.Н. Благовидова в годы войны находилась в эвакуации и пела на сцене Казахского театра оперы и балета с 1941 по 1944 год. Однако можно оспорить достоверность этой информации. Самое удивительное, что М. Стефанович в своей статье (за 27 сентября 1941 года) не упоминает её имя, однако оно значится в числе солистов в программке «Бал-Маскарада» Днепропетровского оперного театра (!) – хотя до войны она была солисткой Одесского театра! Премьера этой оперы на красноярской сцене состоялась 10 декабря 1941 года (Рисунок 7). Из этого следует, что Ольга Николаевна осенью 1941-го уже была

в Красноярске и выступала в составе днепропетровской труппы. Рецензия Зороховича свидетельствует, что и в августе 1942 года она находилась в сибирском городе, а не в Казахстане.

Её имя также появляется на страницах газеты «Красноярский рабочий» за 8 июля 1942 года в анонсе как участницы концерта украинской музыки и 6 декабря 1942-го упоминается в небольшой статье о выступлениях фронтовой концертной бригады как её участницы [6]. Правда, в дальнейшем её фамилия исчезает. Можно предположить, что именно в 1943 году О.Н. Благовидова переехала в Алма-Ату и пела на сцене Казахского театра оперы и балета.

Позволим высказать некоторое предположение относительно умалчивания факта её пребывания в Красноярске в 1941–1942 гг. Вероятно, это было связано с её мужем – выходцем из дворянской семьи, профессором Одесского политехнического института Борисом Федоровичем Цомакионом, который был арестован, осуждён в 1938 году и отбывал заключение в Красноярском крае. Сначала он работал учителем в Сухобузимской школе Красноярского края, затем благодаря выдающемуся учёному Леониду Васильевичу Киренскому его приняли на кафедру физики,



руководимую Киренским в Красноярском государственном педагогическом институте. Однако, действительно ли эта история была причиной появления О.Н. Благовидовой в сибирском городе – неизвестно, тем более что потом их пути разошлись. После окончания войны он жил в Красноярске и возглавлял кафедру физики, а Ольга Николаевна вернулась на сцену Одесского театра, а затем с 1951 года являлась профессором Одесской консерватории и воспитала целую плеяду прекрасных вокалистов – в их числе Александр Ворошило, Николай Огренич, Людмила Шемчук – лауреаты конкурса П.И. Чайковского.

Привлечём внимание ещё к одной фамилии из рецензии об опере «В бурю»: «Отлично поёт С.М. Тухнер (Наташа). Однако ей не всегда удаётся актёрское воплощение типа обычной крестьянки. Моментами артистка чересчур драматизирует тот или иной эпизод, в её трактовке нет простоты, присущей открытой натуре простой деревенской девушки» [4]. Судьба С.М. Тухнер также необычна. Софья Михайловна занималась в оперной студии Станиславского, подавала большие надежды... Но затем была арестована по доносу за «неаккуратно сформулированный вопрос», получила срок. После освобождения пела на сцене Днепропетровского оперного театра, с которым и приехала в Красноярск<sup>8</sup>. Кстати, она оставила яркое впечатление у зрителей своим участием в постановке оперы «Бал-Маскарад». Приведем воспоминания одной из красноярских жительниц Веры Диомидовны Мамонтовой, которая в годы войны была лаборантом Лесотехнического института: «В то тяжёлое, голодное время настоящей отдушиной для меня становилось посещение оперных спектаклей. Они действовали на меня подобно хорошему лекарству. Особенно мне запомнился «Бал-Маскарад» с Софьей Тухнер, тенором М. Рыбалкиным, баритоном И. Бронзовым в главных ролях»<sup>9</sup>.

Можно, конечно, продолжать размышления об артистах оперных театров, оказавшихся в годы войны в городе на Енисее, но вернёмся к постановкам объединённого театра. Опера Т. Хренникова стала последней премьерой первого сезона, который продолжался с 11 октября 1941 года до 5 сентября 1942 года. Было представлено 12 спектаклей.

#### Днепропетровский театр:

- 11 октября 1941 года – опера «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского
- 12 октября 1941 года – опера «Риголетто» Дж. Верди
- 24 октября 1941 года – балет «Цыгане» С. Василенко
- 14 ноября 1941 года – опера «Евгений Онегин» П. Чайковского
- 10 декабря 1941 годы – опера «Бал-Маскарад» Дж. Верди
- 7 января 1942 года – балет «Корсар» А. Адана
- 23 января 1942 года – опера «Корневильские колокола» Р. Планкета

#### Объединённый Днепропетровский и Одесский театр:

- 10 марта 1942 года – опера «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко
- 27 марта 1942 года – опера «Тоска» Дж. Пуччини (Рисунок 8)
- 29 апреля 1942 года – балет «Лебединое озеро» П. Чайковского
- 3 июля 1942 года – оперетта «Перикола» Ж. Оффенбаха
- 13 августа 1942 года – опера «В бурю» Т. Хренникова

Второй сезон длился с октября 1942-го по сентябрь 1943 года, и за этот период было осуществлено шесть постановок опер и балетов. В репертуаре появились: «Севильский цирюльник» Дж. Россини (24 ноября 1942 г.), «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (22 декабря 1942 г.), «Свадьба Фигаро» В. Моцарта (2 января 1943 г.), «Травиата» Дж. Верди (10 февраля 1943 г., Рисунок 9), «Паяцы» Р. Леонкавалло / Балетный дивертисмент (7 апреля 1943 г.), «Коппелия» Л. Делиба (20 июня 1943 г.). Обращает на себя внимание тот факт, что в летние месяцы театр не прекращал своей работы, что далеко не случайно, так как в городе необычайной популярностью пользовались концерты в Парке культуры имени М. Горького, где выступал сводный симфонический оркестр вместе с солистами.

Свой третий сезон объединённая труппа открыла 20 октября 1943 года премьерой оперы «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова. В декабре репертуар пополнила «Кармен» Ж. Бизе в постановке М. Стефановича, партию главной героини исполнила Софья Тухнер. В рецензии М. Зороховича подчёркивается, что артистка «обладает очень хорошими вокальными и артистическими возможностями, позволяющими ей создать внутренне цельный образ. Кармен-Тухнер жизненно правдива, её игра захватывает, особенно в двух последних актах. Несмотря на то, что партия Кармен не совсем в плане вокальных возможностей

<sup>8</sup> Так как Днепропетровский театр по возвращении из эвакуации будет закрыт и вновь начнет функционировать только в 1974 году, то последующая творческая жизнь Софьи Тухнер будет связана с Нижегородским театром оперы и балета.

<sup>9</sup> Воспоминания записаны автором статьи со слов дочери В.Д. Мамонтовой – музыковеда Любовь Георгиевны Лаврушевой.

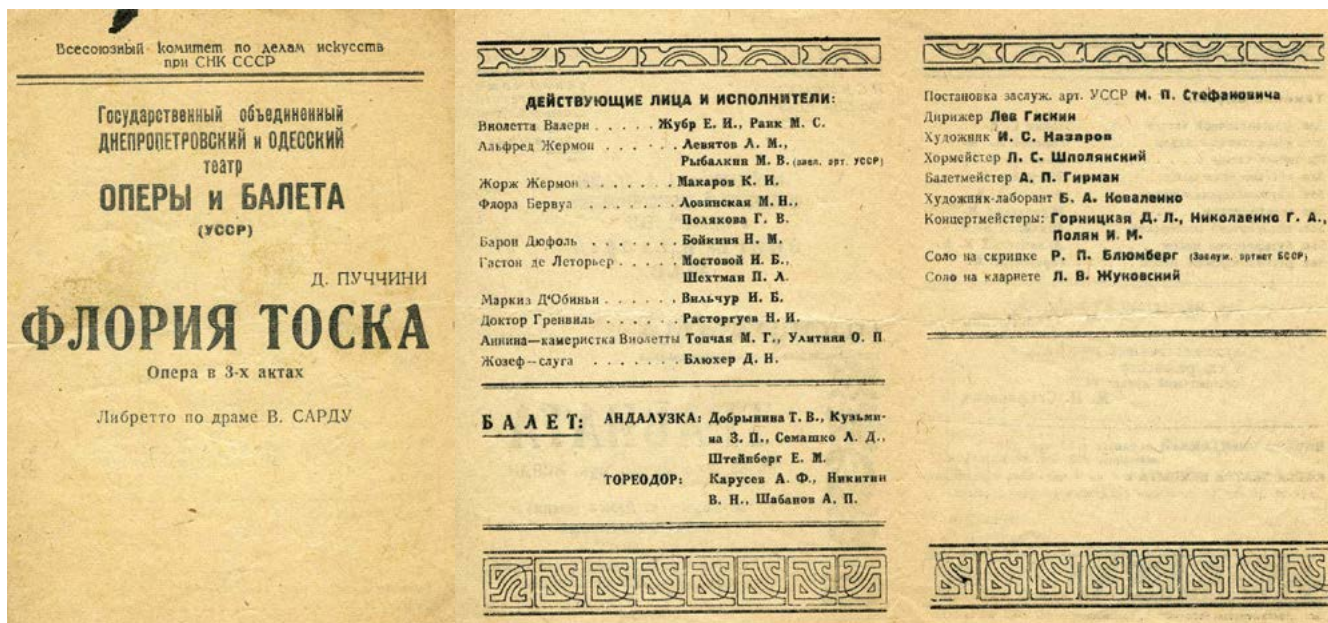


Рисунок 8. Программа спектакля государственного объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета УССР «Травиата».

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея



Рисунок 9. Программа спектакля государственного объединённого Днепропетровского и Одесского театра оперы и балета УССР «Травиата»

Источник: ксерокопия автора по договору из архива Красноярского краевого краеведческого музея



Тухнер, она поёт темпераментно и технически зрело» [3]. Нельзя не заметить, что автор, в целом оценивая спектакль положительно, отмечает в статье и целый ряд недостатков: «...не все в спектакле стоит на одинаковом уровне. Музыкальное оформление неравноценно по ходу всего спектакля... Явно недоработан вокальный квинтет (2-й акт). Не всегда в «дружбе» с оркестром... хор... Бледен и совершенно не убеждает образ Микаэлы (артистка Е.Л. Бржевская)» [3]. Однако сильнейшей стороной он считает балет.

24 февраля красноярские зрители увидят «Эсмеральду» Ц. Пуни, в апреле будет представлена опера «Лакме» Л. Делиба. Последняя премьера третьего сезона – «Сильва» И. Кальмана (13 июня 1944 г.). Уже 18 июня 1944-го в газете «Красноярский рабочий» была опубликована статья, где сообщалось о завершении пребывания оперных театров в Красноярске. Там отмечается, что за два года и девять месяцев было дано 520 спектаклей и концертов, проведено 1800 шефских выступлений в госпиталях, воинских частях, на промышленных предприятиях и в колхозах.

Несмотря на то, что труппы Днепропетровского и Одесского оперных театров покинули Красноярск в июне 1944 года, музыкально-театральная жизнь в городе не остановилась. Уже в ноябре в «Красноярском рабочем» появляется сообщение, что в соответствии с Приказом Всесоюзного комитета

по делам искусств при СНК СССР, исполком Красноярского краевого Совета депутатов трудящихся и бюро краевого комитета ВКП(б) приняли постановление № 884 о создании в г. Красноярске краевого театра оперетты на базе эвакуированного ансамбля оперетты Всесоюзного гастрольно-концертного объединения. Художественным руководителем театра был назначен А.Я. Волгин, режиссёром Г.Л. Коржановский. Открылся краевой театр музыкальной комедии в помещении Дворца культуры железнодорожников 15 ноября постановкой оперетты «Марица», дирижировал которой М.Ю. Белявский. К сожалению, театр просуществовал не долго. После войны многие артисты вернулись из эвакуации в свои родные города. 9 июля 1950 г., решением Комитета по делам искусств при Совете Министров РСФСР № 2241-р на основании распоряжения Совета Министров СССР от 29 июня 1950 г. № 9812-р, оставшиеся артисты труппы Красноярского краевого театра оперетты были переведены в Иркутский театр музыкальной комедии.

Тем не менее, три военных оперных сезона оставили значительный след в истории музыкальной жизни Красноярска, сформировав устойчивый интерес к опере, балету и оперетте. И, наконец, в 1959 году красноярцы дождутся открытия своего театра музыкальной комедии, а в 1978 свой первый сезон начнёт театр оперы и балета.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гаврилова Л.В. Концертно-филармоническая деятельность в контексте истории музыкальной жизни Красноярска // Музыкальная культура Красноярска. Т. 2: 1920–1978. Красноярск: ЛИТЕРА-принт, 2011. С. 47–117.
- 2/ Газета «Красноярский рабочий». 8.05.1942, № 107. С. 4.
- 3/ Зорохович М. «Кармен» // Газета «Красноярский рабочий». 29.12.1944. № 263. С. 4.
- 4/ Зорохович М. Волнующий спектакль: премьера оперы Т.Хренникова «В бурю» в театре оперы и балета // Газета «Красноярский рабочий». 21.08.1942. № 197. С. 4.
- 5/ Стефанович М. Днепропетровский театр оперы и балета в Красноярске // Красноярский рабочий. 27.09.1941. № 229. С. 4.
- 6/ Творческий отчет фронтовой бригады // Красноярский рабочий, 6.12.1942. № 289. С. 4.
- 7/ Хроника культурного процесса Красноярского края 1941 г. / автор-составитель Геннадий Леонидович Рукша. 2-е изд. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2021. 122 с.
- 8/ Хроника культурного процесса Красноярского края 1942 г. / автор-составитель Геннадий Леонидович Рукша. 2-е изд. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2021. 124 с.
- 9/ Хроника культурного процесса Красноярского края 1943 года / автор-составитель Геннадий Леонидович Рукша. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2021. 142 с.
- 10/ Хроника культурного процесса Красноярского края 1944 года / автор-составитель Геннадий Леонидович Рукша. 2-е изд. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2021. 110 с.
- 11/ Хроника культурного процесса Красноярского края 1945 года / автор-составитель Геннадий Леонидович Рукша. Красноярск: ГУНБ Красноярского края, 2021. 122 с.

## REFERENCES

- 1/ Gavrilova, L.V. (2011), "Concert and philharmonic activities in the context of the history of musical life in Krasnoyarsk", *Muzikal'naya kul'tura Krasnoyarska* [Musical culture of Krasnoyarsk], T.2: 1920–1978, Litera-print, Krasnoyarsk, pp. 47–117. (In Russ.)
- 2/ Gazeta "Krasnoyarskiy rabochiy" [Newspaper "Krasnoyarsk worker"]. 8.05.1942, № 107. p. 4.
- 3/ Zohorovich, M. (1944), "Karmen", *Gazeta "Krasnoyarskiy rabochiy"* [Krasnoyarsk worker], 29.12, No. 263, p. 4. (In Russ.)
- 4/ Zohorovich, M. (1942), "Exciting performance: premiere of T.Khrennikov's opera "Into the Storm" at the Opera and Ballet Theatre", *Gazeta "Krasnoyarskiy rabochiy"* [Krasnoyarsk worker], 21.08, No. 197, p. 4. (In Russ.)
- 5/ Stefanovich, M. (1941), "Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theatre in Krasnoyarsk", *Gazeta "Krasnoyarskiy rabochiy"* [Krasnoyarsk worker], 27.09, No. 229, p. 4. (In Russ.)

- 6/ *Tvorcheskij otchet frontovoy brigady* (1942) [Creative report of the front brigade], *Gazeta "Krasnoyarskiy rabochiy"* [Krasnoyarsk worker], 6.12, No. 289, p. 4. (In Russ.)
- 7/ *Khronika kul'turnogo protsessa Krasnoyarskogo kraia 1941 g.*, avtor-sostavitel' Gennadiy Leonidovich Ruksha. 2-ye izd (2021) [Chronicle of the cultural process of the Krasnoyarsk region in 1941 / author-compiler Gennady Leonidovich Ruksha, 2nd ed.], State University of Scientific Libraries of Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, 122 p. (In Russ.)
- 8/ *Khronika kul'turnogo protsessa Krasnoyarskogo kraia 1942 goda*, avtor-sostavitel' Gennadiy Leonidovich Ruksha. 2-ye izd (2021) [Chronicle of the cultural process of the Krasnoyarsk region in 1942 / author-compiler Gennady Leonidovich Ruksha, 2nd ed.], State University of Scientific Libraries of Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, 124 p. (In Russ.)
- 9/ *Khronika kul'turnogo protsessa Krasnoyarskogo kraia 1943 goda*, avtor-sostavitel' Gennadiy Leonidovich Ruksha (2021) [Chronicle of the cultural process of the Krasnoyarsk region in 1943 / author-compiler Gennady Leonidovich Ruksha], State University of Scientific Libraries of Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, 142 p. (In Russ.)
- 10/ *Khronika kul'turnogo protsessa Krasnoyarskogo kraia 1944 goda*, avtor-sostavitel' Gennadiy Leonidovich Ruksha (2021) [Chronicle of the cultural process of the Krasnoyarsk region in 1944 / author-compiler Gennady Leonidovich Ruksha], State University of Scientific Libraries of Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, 110 p. (In Russ.)
- 11/ *Khronika kul'turnogo protsessa Krasnoyarskogo kraia 1945 goda*, avtor-sostavitel' Gennadiy Leonidovich Ruksha (2021) [Chronicle of the cultural process of the Krasnoyarsk region in 1945 / author-compiler Gennady Leonidovich Ruksha], State University of Scientific Libraries of Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, 122 p. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

## AUTHOR INFORMATION

Liudmila V.Gavrilova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: mgavrilova55@gmail.com



УДК 78.072+78.03

## ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ШКОЛА В ОБЪЕКТИВЕ ЖУРНАЛА «МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ» РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

**А.И. ШИНКАРЕНКО**

Петрозаводская государственная консерватория имени  
А.К. Глазунова, Петрозаводск, 185031, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** На базе корпуса материалов авторитетного журнала «Музыкальная академия» за период 1993–2003 гг. анализу подвергается творческая деятельность представителей одной из ведущих отечественных композиторских школ – петербургской. Импульсом в исследовании обозначенной темы послужило опубликованное в 1995 году в журнале интервью с двумя её представителями – Г. Баншиковым и С. Баневичем, в котором оба автора демонстрировали достаточно разрозненное понимание особенностей своей школы. Соответственно цель настоящей работы заключается в изучении жанрово-стилистической специфики творчества петербургских композиторов в парадигме «традиция-новаторство» в рецептивном поле издания на рубеже XX–XXI веков. Для её реализации были отобраны информационно-аналитические публикации о А. Петрове и Б. Тищенко, как наследников школы Шостаковича, и С. Слонимском, творческие устремления которого во многом роднят его с «русской пятёркой». В конечном итоге был сделан вывод: петербургские композиторы, чья музыка отличается «стройностью», «логичностью», «избирательностью» в выборе средств музыкальной выразительности, продолжают развивать унаследованные ими великие традиции, однако реализуют это на качественно новом уровне, избирая тем самым интенсивный путь новаторства.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** петербургская композиторская школа, традиция, новаторство, журнал «Музыкальная академия», рецепция, А. Петров, Б. Тищенко, С. Слонимский, идиостиль.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## ST. PETERSBURG COMPOSER SCHOOL IN THE LENS OF THE JOURNAL “MUSICAL ACADEMY” OF THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES

**A.I. SHINKARENKO**

A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory, Petrozavodsk,  
185031, Russian Federation

**ABSTRACT.** On the basis of the corpus of materials of the authoritative journal Musical Academy for the period from 1993 to 2003, the creative activity of representatives of one of the leading Russian schools of composition – the St. Petersburg school – is analyzed. The impulse for the study was an interview with two St. Petersburg composers, G. Banshchikov and S. Banevich, published in the journal in 1995, in which both authors demonstrated a rather disparate understanding of the peculiarities of their school. Accordingly, the purpose of this article is to study the genre and stylistic specifics of St. Petersburg composers' work in the paradigm of «tradition-innovation» in the receptive field of the journal at the turn of the XX–XXI centuries. For its realization selected informational and analytical publications about A. Petrov and B. Tishchenko, as heirs of the Shostakovich school, and S. Slonimsky, whose creative aspirations are in many ways closely related to the «Russian Five». Ultimately, it was concluded: St Petersburg composers whose music is characterized by “structure”, “logic” and “selectivity” in the choice of means of musical expression continue to develop the great traditions they have inherited, but they do so on a qualitatively new level, thus choosing the intensive path of innovation.

**KEYWORDS:** St. Petersburg composer school, tradition, innovation, Musical Academy magazine, reception, Andrei Petrov, Boris Tishchenko, Sergey Slonimsky, idiostyle.

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

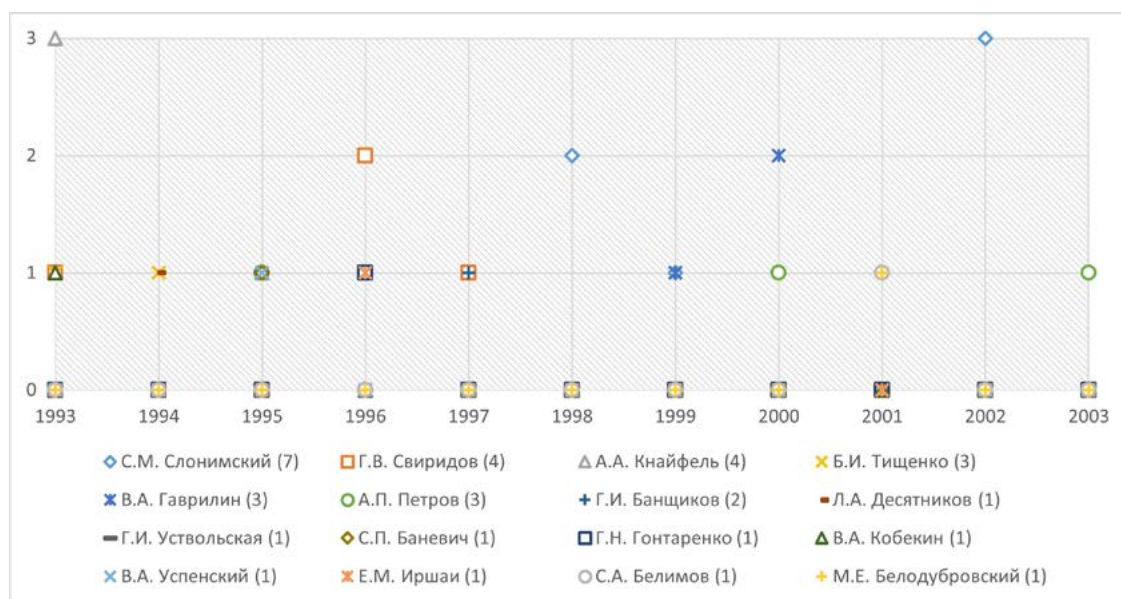


Рисунок 1. Статистика публикаций о петербургских композиторах в журнале «Музыкальная академия» (1993–2003)

Композиторы XX века, несмотря на всю эклектичность и стилевой плюрализм, столь свойственные музыке этой эпохи, обнаруживали прочную привязанность к вековым традициям культуры своей страны. Наиболее явственно эта приверженность продолжает проступать в творческой практике представителей двух ведущих отечественных школ – московской и петербургской, отличающейся от радикально настроенной столицы более консервативным отношением в технологических решениях<sup>1</sup> [12, с. 123; 9, с. 11].

Доктор искусствоведения, музыковед Ю.Э. Серов, рассматривая обновление отечественного симфонизма в творчестве ленинградских композиторов-«шестидесятников», к «фамильным чертам» причисляет «отсутствие безоглядности, взвешенность подходов к передовым достижениям иных школ <...>» [9, с. 12]. Традиция «старой» школы, по наблюдениям исследователя, выражается в обращении к концептуальному симфонизму, жанрам крупной формы (симфонические и музыкально-сценические произведения) и в работе с полноценными оркестровыми составами. Композиторская среда Ленинграда характеризуется Л. Гаккелем<sup>2</sup> как среда цельная и сплочённая, где

рельефно представлена линия «учитель-ученик», а «материнским лоно» для многих авторов являлась школа Шостаковича-Евлахова.

Музыковед и один из постоянных авторов авторитетного журнала «Музыкальная академия» Е. Польшаева в декабре 1993 года обратилась к двум петербургским авторам – Г. Банщикову и С. Баневичу, дабы аргументировать опознавательные признаки этой композиторской школы на рубеже веков. Итоги данной беседы были опубликованы в издании в 1995 году. Тем не менее, цитируя слова исследовательницы, «тема осталась нераскрытой»: оба собеседника демонстрировали диаметрально противоположное понимание особенностей своей школы. Это и послужило катализатором для более глубокого изучения жанрово-стилистической специфики творчества петербургских композиторов в парадигме «традиция-новаторство» в рецептивном поле журнала на рубеже XX–XXI веков.

Следует отметить, что «Музыкальная академия» имеет московскую «прописку», поэтому и число материалов о «своих» композиторах закономерно превалирует над авторами из Северной столицы. В то время как москвичам посвящено 94 информационно-аналитических текста за период 1993–2003 гг., петербургским же – 33, при этом многие приурочены к юбилейным датам (либо композитора, либо

<sup>1</sup> На это оказали влияние удалённость от центра новой информации, значительно менее стойкое противодействие композиторов старших поколений, чем в Москве, приверженность линии «учитель-ученик» [9, с. 11].

<sup>2</sup> Данную мысль исследователь высказал в работе, приуроченной

25-летию юбилею фестиваля «Ленинградская музыкальная весна» (1989) [Там же, с. 12].



Петербурга), грядущей/состоявшейся премьеры сочинения и безвременной кончине. Симптоматичен тот факт, что тема существования «композиторской школы» с перечнем её формальных проявлений в профессиональном обиходе, рельефнее выражен в текстовом массиве с членами второй группы, что лишь позволяет сконструировать относительно упорядоченную концепцию в заданном векторе.

Представим частоту публикации в виде диаграммы рассеяния (точечной диаграммы), где по оси абсцисс (x) отложены годы, а по оси ординат (y) – число материалов варьирующиеся в диапазоне от 1 до 3 публикаций о той или иной персоне за один год. Имена композиторов расположены в четыре ряда, читаемые слева направо, и выстроены в порядке убывания количества текстов о них (Рисунок 1).

На примере диаграммы видно, что внушительная часть публикаций – о композиторах старшей и средней генерации: возрастным из всех является Г.В. Свиридов (1915 г.р.), а Л.А. Десятников, родившийся в 1955, – самым юным, но уже больше примыкающим к среднему поколению. Отсутствие материалов о молодых представителях петербургской композиторской школы можно, пожалуй, обосновать сославшись на Ф.М. Софронию. В предложенной периодизации русской музыки постсоветской эпохи, исследуемое нами десятилетие – 1993–2003 гг. – характеризуется композитором как «опустошение поколенческого резерва» [10, с. 39].

В попытках установить демаркацию границ между двумя ведущими отечественными школами на исходе XX столетия, Г. Баншиков приходит к следующему умозаключению: «<...> Петербург всегда требовал от композиторов большей сдержанности. Видимо, по инерции вслед за тем, что осталось от Петербурга – бывшей столицы, сохранившей элемент официоза, протокольности, проникающих даже в творчество <...>. Москва в этом смысле всегда была более весёлым, свободным городом, и, соответственно, в творческих направлениях это тоже как-то сказывается» [8, с. 79]. Интерес вызывает и параллель с архитектурным обликом городов: Петербург ассоциируется с «прямыми перпендикулярными улицами и строгой планировкой», а Москва запечатлелась в юношеских воспоминаниях с «бесконечно кривыми, загибающимися, с совершенно немислимыми траекториями улочками» [Там же, с. 80]. В данном метафорическом сопоставлении перекликается ранее сказанная мысль о ряде отличительных свойств каждой школы, которые можно подытожить таким образом: «логичность», «соразмерность», «сдержанность» – прерогатива Петербурга,

проецирующаяся, соответственно, и на музыкальную сферу, в то время как Москва предстаёт как некий диффузный, неоднородный феномен.

В круг общих стилистических атрибутов петербургской музыки причисляют: опору на традиционные элементы музыкального языка, умеренное применение более новых видов техники<sup>3</sup>, стройность очертаний, ясную профилированность линий, особую завершённость и законченность, архитектурную прочность целого<sup>4</sup>.

На то, что петербургские мастера продолжают творить под знаменем славных традиций таких ярких её представителей как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, М. Штейнберг и Д. Шостакович, указывают слова Г. Баншикова [8, с. 80]. Вместе с тем Э. Фрадкина в 1998 году акцентировала внимание на том, что в современном композиторском творчестве «петербургская школа» ощущается больше через Д. Шостаковича, нежели напрямую [11, с. 127]. Таким образом исследовательница как бы солидаризируется с Л. Гаккелем по поводу превалирования его традиций в музыке петербуржцев на пороге третьего тысячелетия. Хоть в текстах «Музыкальной академии» школа Д. Шостаковича фигурирует отнюдь не часто, всё же в них упоминаются некоторые персоналии, развивающие его линию в творческих устремлениях. Среди композиторов, исповедующие позиции этой школы, можно выделить Андрея Петрова, унаследовавший их от своего педагога Ореста Евлахова. Основополагающий принцип школы Шостаковича-Евлахова, по словам А. Петрова, весьма прост: в процессе работы исходить нужно не из приёмов, а из художественной задачи произведения, потому как именно она и определяет, как сочинять<sup>5</sup> [2, с. 56].

Облик приверженца устоев укрепляется и за счёт обращения композитора к симфонической сфере. Ощувив в начале 1990-х годов «перенасыщение театром»<sup>6</sup>, фокус внимания А. Петрова смещается,

<sup>3</sup> См.: Ровнер А. Марк Белодубровский: «Во имя просвещения публики» // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 14.

<sup>4</sup> См.: Гецелев Б. Сквозь нотные знаки // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 15.

<sup>5</sup> О том, что отбор и синтез разнохарактерных стиливых элементов выполнял у Шостаковича исключительно подчинённую функцию, не превращаясь никогда «в самодовлеющую художественную задачу», писали В. Гливинский и И. Федосеев. См.: Гливинский В. Творческие архетипы классических композиторских школ / Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 147.

<sup>6</sup> Последней его работой стал балет «Мастер и Маргарита», сочинённый в конце 1980-х, после, цитируя композитора, – «не писал



и за короткий срок создаёт три симфонии, инспирированные контактами с южнокорейской общественной организацией. Первые две имели ряд ограничений в стилистическом плане: «Тематизм базировался на цитатах из протестантских хоралов, изложение должно быть простым, понятным даже подготовленному слушателю» [Там же]. Поэтому и сам композитор указывает, что музыка здесь более простая в сравнении с прежними симфоническими работами [1, с. 22]. В третьей программной симфонии «Время Христа» он был волен писать в обычной для себя манере. По замечанию А. Петрова, обращение к новой для него религиозной теме было неожиданным, хотя и внутренне шёл к ней давно. К препарирующему этапу относятся балеты «Сотворение мира», «Мастер и Маргарита» (с эпизодами, связанные с евангельским сюжетом), сочинение для синтезатора «Реквием памяти жертв сталинизма» [Там же].

В процессе работы над симфониями А. Петров ориентировался на музыкальную классику, воплощающую религиозную тему, – от И.С. Баха до К. Пендерецкого [1, с. 23]. Так, баховские истоки В. Гуревич обнаруживает в семантическом образе лейтмотива «нисхождения», однако автор «тонко вуалирует эти ассоциации диссонирующими вкраплениями побочных тонов, тембровыми наслоениями» [2, с. 54]. «Формула креста» органично включена в тематическую систему Третьей симфонии, «в жёстком сонорном кластере вторгающаяся в кульминацию первой части и впоследствии появляющаяся в трагической четвёртой и пятой частях» [Там же]. Сквозное же развитие, которое обеспечивается за счёт единого тематического наполнения, с лейтмотивной системой сближает симфонию с романтическими композициями XIX столетия [Там же, с. 55].

С композиторами-романтиками роднит и обращение А. Петрова к автобиографичности во Втором квартете – «Из глубины памяти». Оригинальна идея сочинения: «Из дня сегодняшнего я вспоминаю своё детство и через образы, возникавшие когда-то в детские годы, пытаюсь передать “предощущение” тех сложных, порой драматических коллизий, которые довелось пережить в собственной жизни» [2, с. 55]. Образ добра воплощается посредством диатонической минорной мелодии, близкой русской песенности, а зло – с помощью серийной техники, «реализуя её в полном додекафонном “наборе”» [Там же, с. 56]. Примечательно,

что для выражения драматического А. Петров нередко избирает именно авангардные приёмы<sup>7</sup> – так, было, например, и в органной «Поэме памяти павших», где превалировала атональность [Там же].

Столь бурное увлечение данной жанровой сферой отразилось на киноработах композитора этого периода: он отказывается от гитар, электронных инструментов, отдавая предпочтение симфоническому инструментарию. А по мере обращения к религиозной тематике постепенно ослабевает заинтересованность к лёгкой эстрадной музыке. «То есть одна линия шла как бы на крещендо, другая – на диминуэндо», – констатирует А. Петров [1, с. 22–23].

К носителям традиций Д. Шостаковича Г. Баншиков относит его ученика – Б. Тищенко. Пожалуй, приверженность к обозначенной школе определяется отнюдь не только этим формальным признаком, но и избранный им симфонический путь. В статье, посвящённой премьерам Б. Тищенко в 1990-е годы, Г. Овсянкина, вслед за многими исследователями, награждает его статусом «крупнейшего симфониста последней четверти XX столетия», после премьеры новых сочинений в сезоне 1994 / 95 гг. [7, с. 38]. Одна из них «Французская симфония» – юношеское программное сочинение композитора, вдохновлённое рассказом А. Франса «Кренкебиль». Претерпевшая ряд «технологических изменений», она написана в рамках классической трёхчастности. Среди привлекательных черт выделяется «естественность музыкального повествования», «выразительность языка», «соразмерность, логичность композиции» и её «драматургическая целостность». К группе словосочетаний, определяющих качественный уровень произведения, относят «строгий отбор средств, лаконизм формы» [Там же, с. 38–39].

К симфоническому жанру примыкает цикл «Двенадцать портретов» (1992) – это, по определению Б. Тищенко, – «очень большая симфония для органа, здесь всё построено по принципу симфонического цикла» [Там же, с. 39]. Героями музыкальных портретов стали люди, сыгравшие значительную роль в его жизни: «Герд Цахер», «Андрей Петров», «Е.А. Мравинский», «Д.Д. Шостакович» и другие. Ассоциации с тем или иным героем возникают за счёт внедрения жанровых аллюзий и переинтонирования мелодических и фактурных прообразов в каждую пьесу [Там же]. Все портреты облечены в индивидуальную тональность, а их

ни опер, ни балетов <...> булгаковским балетом театральный период моей жизни завершился» [2, с. 54].

<sup>7</sup> Авангардистом композитор себя не считает и, как говорит в интервью, к авангардной стилистике прибегает при необходимости [2, с. 56].



музыкальные темы построены по принципу чередования букв имени и фамилии «модели». Важную драматургическую функцию выполняют три «Галереи» – импровизация на авторские темы из двенадцати нот. В этой идее варьирования основного тематизма Г. Овсянкина обнаруживает родство с «Прогулками» М.П. Мусоргского из сюиты «Картинки с выставки» [Там же]. Присуще циклу и новаторские достижения: создав «Портреты», композитор открыл новый жанр – «цикл-галерея инструментального портрета». Предтечи этого «нового» можно встретить ещё в миниатюрах английских верджиналистов, французских клавесинистов, фортепианных циклах Р. Шумана, М. Мусоргского, «Автопортрете» Р. Щедрина. Но именно в творчестве Б. Тищенко «инструментальный портрет» сформировался как целостная циклическая композиция с типологическими чертами [Там же].

Для его номерных симфоний характерна пятичастность, что можно рассматривать как продолжение традиций композиторов-романтиков. Обращение к их наследию обнаруживается и в тяготении к автобиографичности, которая, например, в Концерте для кларнета и фортепианного трио отражена в образах детства. Это камерное сочинение имеет заголовок – «Воспоминания о Метсякюля». Б. Тищенко ностальгирует о карельской деревне, где провёл детство в первые послевоенные годы: «Я вспоминаю об огромных соснах, о величавой, но доброй, тогда ещё ухоженной природе, о славных и умных людях, но также и о жутких следах войн, Финской и Великой Отечественной» [Там же, с. 40].

Работа в сфере камерно-инструментальной и вокально-инструментальной музыки явила миру его талант «блестящего миниатюриста». Однако к главным чертам композитора критики причисляют «блестящие свойства драматурга», «искусство интонирования», столь важные для оперного жанра, того жанра, который почти отсутствовал в творческом багаже<sup>8</sup>. Наделённый «профессиональной виртуозностью», «мастерством» ему присущи «конструктивная логика», «дисциплина мысли», «избирательность» в выборе технических возможностей, «высокая информативность музыкального языка», «коммуникативность». Характерные черты идиостиля – «монологичность» и принцип «концертирования».

Оценивая стилевую динамику музыки Б. Тищенко в 1990-е годы Г. Овсянкина цитирует слова В. Васиной-Гроссман, высказанные некогда о двух тенденциях в позднем творчестве Д. Шостаковича: высокое музыкальное обобщение и предельно конкретно зримая характеристичность имманентны для нового этапа творческой эволюции и его воспитанника [Там же, с. 41]. В этот период ощутил отход от трагедийной концепции и авангардных приёмов – «стал писать проще, тональнее» (А. Петров). Создание же новых жанров и переосмысление классических, свидетельствует о неисчерпаемости его творческого потенциала [Там же]; [1, с. 22].

Одним из немногих петербургских авторов, избежавших «прямого, гипнотического влияния Шостаковича», Э. Фрадкина называет С. Слонимского [11, с. 127]. Вместе с тем в материалах о композиторе неоднократно акцентируется внимание на его преемственности с «кучкистами» (М. Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, М. Мусоргским, А. Бородиным) и А. Глазуновым. Это явственно проявляется в его добровольческой (волонтёрской) деятельности, к которой можно отнести:

1/ «борьбу за жизнь чужой музыки» (Т. Зайцева) – досочинил Пятую сонату Б. Арапова;

2/ организацию музыкально-просветительских мероприятий – в Фонде культуры и консерватории проводил музыкальные собрания, где звучали почти неизвестные сочинения Глазунова, Лядова, Пригожина, Ключнера, Пушкина [4, с. 3].

Отдельно выделяется связь с главой «Могучей кучки», тесным образом переплетающаяся в педагогической деятельности С. Слонимского. Во-первых, – учреждение Придворной певческой капеллы, сочетавшей функции образовательного учреждения и концертной организации. Во-вторых, – ориентация на педагогические принципы М. Балакирева: опора на тематизм, поиск нового, избегание банального, воспитание индивидуальности [Там же, с. 4].

В композиторской стезе подобно М. Мусоргскому, С. Слонимский индивидуализирует каждый тембр (инструментальный или вокальный) и «превращает в персонажа музыкального театра» [Там же, с. 4]. Идея сочетания авангардной европейской и архаической русской стилистики, в симфонической поэме «Петербургские видения», развивающая программный симфонизм в творчестве С. Слонимского, как видит Т. Зайцевой, также рождена «Новой русской школой» [3, с. 19]. Пожалуй, создание опер на исторический сюжет («Виринея», «Видения Иоанна Грозного») также сближает его с кучкистами.

Принадлежность к большой русской традиции, берущая корни от М. Глинки, проявляется

<sup>8</sup> Несмотря на то, что у него уже была одноактная опера «Краденое солнце» (по К. Чуковскому) и вокально-инструментальный квартет «Хеломские мудрецы» (на стихи О. Дриза), тяготеющая к небольшой оперной сценке, но, по выражению Б. Тищенко: «“Полнометражная” опера – впереди. Просто пока руки не дойдут. Это мой долг» [7, с. 41].



и в новаторских устремлениях С. Слонимского. Обладая «чуткостью к зовам времени», он многое находит первым и создаёт те тенденции, которые впоследствии начинают преобладать в творчестве композиторов-современников<sup>9</sup>. Этакий «трендсёттер» отечественной академической музыки второй половины XX века. «Новое» было открыто и в цикле «24 прелюдии и фуги», и связано с модальной трактовкой тональностей при одновременном сохранении баховского тонального цикла. Т. Зайцева характеризует новшества в данном сочинении С. Слонимского так: «Тональность интерпретируется композитором то в средневековой, то – чаще, – в ренессансной модальной сфере. При этом используется современная сложнολадовая гармония, гармонический язык порой приближается к свободной модальности нетемперированных инструментов, к складу музыки XVI – начала XVII века. <...> Фуги Слонимского, как правило, двойные и построены не совсем обычно <...> Театральность мышления композитора-драматурга определяет специфику и новизну его фуг, развёртывающихся по типу театрального “действия”» [3, с. 22].

Сергей Слонимский, по определению Т. Зайцевой, – художник, владеющий искусством «переплавлять», делать своим любой стилистический язык, позволяющий создать достоверные образы собственного музыкального мира [Там же, с. 16]. Но что бы он не избрал – он всегда остаётся узнаваемым, а его сочинения звучат современно. Стремление к созданию нечто оригинального в своей музыке, по всей видимости, связано с его отношением к «традиционному», как к чему-то близкому, не позволяющее идентифицировать автора, то, что является общими формами движениями [Там же, с. 22]. Как бы композитор не экспериментировал, он избирает только необходимые в данный момент средства музыкальной выразительности, не нарушая столь «отчётливую», «чёткую и свободную лепку форм», и не теряя способности находить дорогу к сердцам самых разных слушателей [4, с. 4; 3, с. 24].

Одно из центральных мест в творчестве С. Слонимского на исходе XX века занимает оперный жанр, не столь востребованный в тот период, за что М. Бялик называет его «чудиком»<sup>10</sup>. О явных успехах

на избранном поприще свидетельствует и причисление его современниками к плеяде «выдающихся оперных композиторов» [5, с. 77]. Не ослабевает интерес и к симфоническим сочинениям, однако камерное творчество С. Слонимского остаётся немногочисленным. Это время ознаменовалось и некоторой стилистической рокировкой: если ранее камерно-вокальным произведениям было присуще атональное мышление, а крупным жанрам – тональное, то затем происходит явное смещение авангардной стилистики в область симфонических форм [4, с. 6].

Итак, проанализировав корпус материалов журнала «Музыкальная академия» за десятилетний период, прямо или косвенно освещавших тему «петербургская композиторская школа», можно сделать вывод: в творческой практике отдельных современных представителей дальнейшее развитие получают исторически сложившиеся жанровые доминанты обозначенной школы – это сценическая (С. Слонимский, А. Петров, Г. Баншиков) и хоровая музыка (Г. Свиридов, Г. Гонтаренко, В. Успенский, Е. Иршаи). Одновременно с этим совершается интенсивная работа в области программного симфонизма (Б. Тищенко, С. Слонимский, А. Петров) и камерных жанров. В круг объединяющих факторов можно отнести:

– *повышенный интерес композиторов к литературному наследию Серебряного века* (А. Блок, С. Есенин, А. Чехов, А. Ахматова, М. Цветаева, Ф. Сологуб, О. Мандельштам, А. Белый, И. Анненский и др.), активизировавшийся, как можно предположить, по причине возвращения в 1991 году Петербургу его исторического названия, и ставший, таким образом, для петербургских авторов неким объектом рефлексии периода «русского Ренессанса»;

– *обращение к теме Родины*, преломляющейся в музыке через тему России с её историческим прошлым и настоящим, и тему Петербурга; вторая рельефнее всего представлена в творчестве С. Слонимского – «потомственного петербургского интеллигента», чья родословная уходит корнями в этот «город судьбы» [4, с. 1].

– *преобладание трагического* (С. Слонимский, Г. Свиридов, Г. Гонтаренко) *и лирического начал* (Е. Иршаи, В. Кобекин) в образной сфере сочинений, за счёт апеллирования к «вечным» темам: жизнь и смерть, реальность и ирреальность, одиночество, предательство, страдание, раскаяние и т. д.

В стилистическом плане петербургские авторы, обладая своим неповторимым и узнаваемым идиостилем, не порывают «родственные узы» с «Новой русской школой» и со школой Д. Шостаковича. Таким

<sup>9</sup> «<...> будь то включение четвертитоновых интервалов или возрождение стиля ретро (до А. Пярта), обращение к “Песням вольницы”, давшим толчок новой фольклорной волне, или к творческому прочтению «Мастера и Маргариты» Булгакова, опередив другие сценические, симфонические, балетные версии романа», – перечисляет достижения композитора Т. Зайцева [4, с. 3].

<sup>10</sup> См.: Бялик М. Вселять омерзение ко злу есть вселять любовь к добродетели // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 9.



образом, они избирают интенсивный путь новаторства, предполагающий «качественное переосмысление соотношений старых элементов» и относительно молодых, продолжая при этом «держат уровень великих традиций» [12, с. 217; 6, с. 18]. Вместе с тем, какими бы композиторскими техниками и средствами музыкальной выразительности петербургские мастера не руководствовались, в их творчестве явно отражены те общие стилистические признаки

– «логичность», «завершённость», «сдержанность», «доступность», «стройность форм» и т. д., – которые отмечались М. Белодубровским, Г. Банщиковым, Б. Гецелевым. Другими словами, в журнальных нарративах рубежа XX–XXI вв. петербургская музыка «имеет своё лицо», а слова Г. Овсянкиной «ничего лишнего, и всё досказано!» о «Французской симфонии» Б. Тищенко, можно, пожалуй, провозгласить девизом композиторской школы Северной столицы [7, с. 38].

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Галушко М. Время, которое терзает нас всех // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 15–23.
- 2/ Гуревич В. «Хвалу и клевету приемли равнодушно...» // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 53–60.
- 3/ Зайцева Т. Динамическая реприза // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 16–24.
- 4/ Зайцева Т. Слонимский и Петербург // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 1–6.
- 5/ Нестьева М. Реальность и мечты... // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 77–79.
- 6/ Новикова Т.В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX–XXI веков (на примере фортепианных произведений отечественных композиторов): Автореферат дис. ... канд. искусство-ведения. Ростов н/Д., 2016. 25 с.
- 7/ Овсянкина Г. Не повторяя себя // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 38–41.
- 8/ Польшаева Е. Петербургский сюжет // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 79–87.
- 9/ Серов Ю.Э. Обновление отечественного симфонизма 1960-х годов в творчестве молодых ленинградских композиторов // Философия и культура. 2022. № 4. С. 9–24 [сайт]. URL: [https://www.nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=37840](https://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=37840) (дата обращения: 05.04.2025).
- 10/ Софронов Ф.М. Русская музыка за двадцать лет // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 3. С. 38–65.
- 11/ Фрадкина Э. Служение Сергея Слонимского // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 125–128.
- 12/ Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков (жанры и стили) // М., 2015. 226 с.

## REFERENCES

- 1/ Galushko, M. (1995), "Time, which torments us all", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 15–23. (In Russ.)
- 2/ Gurevich, V. (2003), "Accept praise and slander indifferently...", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 53–60. (In Russ.)
- 3/ Zaitseva, T. (1998), "Dynamic reprise", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 2, pp. 16–24. (In Russ.)

- 4/ Zaitseva, T. (2002), "Slonimsky and Petersburg", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3, pp. 1–6. (In Russ.)
- 5/ Nestieva, M. (1993), "Reality and dreams...", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4, pp. 77–79. (In Russ.)
- 6/ Novikova, T.V. (2016), *Traditsii i novatorstvo v muzyke rubezha XX–XXI vekov (na primere fortepiannykh proizvedenii otechestvennykh kompozitorov)* [Tradition and innovation in music of the turn of the XX–XXI centuries (on the example of piano works by Russian composers). Extended abstract of candidate's thesis], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 25 p. (In Russ.)
- 7/ Ovsyankina, G. (1995), "Not repeating itself", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 38–41. (In Russ.)
- 8/ Poldyaeva, E. (1995), "Petersburg plot", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 4–5, pp. 79–87. (In Russ.)
- 9/ Serov, Y.E. (2022), "Renewal of Russian symphonism of the 1960s in the work of young Leningrad composers", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], No. 4, pp. 9–24, Available at: [https://www.nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=37840](https://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=37840) (Accessed 5 April 2025). (In Russ.)
- 10/ Sofronov, F.M. (2014), "Russian music for twenty years", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society of Music Theory], No. 3, pp. 38–65. (In Russ.)
- 11/ Fradkina, E. (1998), "Service of Sergei Slonimsky", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 3–4, pp. 125–128. (In Russ.)
- 12/ Kholopova, V.N. (2015), *Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX–XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI centuries (genres and styles)], Moscow, 226 p. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шинкаренко Анастасия Игоревна, аспирантка кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

E-mail: [nastasia.shinkarenko@gmail.com](mailto:nastasia.shinkarenko@gmail.com)

## AUTHOR INFORMATION

Anastasia I. Shinkarenko, postgraduate student of the History of Music Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: [nastasia.shinkarenko@gmail.com](mailto:nastasia.shinkarenko@gmail.com)



УДК 78.01

## СЛУХО-ЗРИТЕЛЬНЫЕ СИНЕСТЕЗИИ В ПРОГРАММНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

О.В. ЯРОШ

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

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена рассмотрению слухо-зрительных синестезий в программной романтической музыке. Обращение к музыкальному искусству эпохи романтизма с точки зрения синестетики представляет актуальность и значимость в связи с интерпретацией его глубинных смыслов, постижением особенностей восприятия и осмыслением специфики творческого процесса композиторов-романтиков. Основой исследования стал комплексный подход, объединивший аспекты целостного и синестетического методов, а также метод теоретического обобщения и сравнения. Как показано в работе, на фоническом уровне слухо-зрительные синестезии в программной музыке композиторов-романтиков, являясь выразителями изобразительного начала, одновременно формируют глубинные смыслы музыкального текста; на интонационно-драматургическом и композиционном уровнях определяют характер взаимодействия таких межвидовых эстетических признаков как музыкальность, живописность, театральность, поэтичность и поэмность, обуславливая особенности музыкальной формы и логику её интонационно-смыслового становления.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** синестезия, романтизм, музыкальный пейзаж, музыкальный портрет, программная музыка.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## AUDITORY-VISUAL SYNESTHESIA IN PROGRAM MUSIC BY ROMANTIC COMPOSERS

O.V. YAROSH

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

**ABSTRACT.** The article is devoted to the consideration of auditory-visual synesthesia in programmatic romantic music. The appeal to the musical art of the Romantic era from the point of view of synesthesia is relevant and significant in connection with the interpretation of its deep meanings, the comprehension of the peculiarities of its perception, and the understanding of the specifics of the creative process of Romantic composers. The study is based on a comprehensive approach that combines the aspects of holistic and synesthetic methods, as well as the method of theoretical generalization and comparison. As shown in the article, at the phonological level, auditory-visual synesthesias in the program music of Romantic composers, being the expressors of the figurative principle, simultaneously form the deep meanings of the musical text; at the intonational-dramaturgical and compositional level, they determine the nature of the interaction between such interdisciplinary aesthetic features as musicality, pictoriality, theatricality, poeticism, and poem-like qualities, which determine the features of the musical form and the logic of its intonational-semantic development.

**KEYWORDS:** synesthesia, romanticism, musical landscape, musical portrait, program music.

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



Исследование межсенсорных взаимодействий музыки со смежными искусствами, основанных на взаимодействии разных модальностей восприятия, находится в русле актуального для современного музыкознания направления музыкальной синестетики и представляет особый интерес в связи с обращением к наследию композиторов-романтиков. Именно в XIX веке была сформирована концепция синтеза искусств как идеальной модели творчества, совмещающей в себе полноту окружающего мира и воплощение интуитивно-эмоционального начала, связанного с тяготением всех искусств к бесконечному и беспредельному.

Среди современных работ, посвящённых данной проблематике, можно назвать исследования Н.П. Колыденко [5; 6], М.Л. Зайцевой [4], Г.А. Еременко [2], И.А. Шапошниковой [13]. В них получают освещение и разработку разные аспекты изучения музыкальных произведений эпохи романтизма с точки зрения синестетики и концепции синтеза искусств. В данной статье автор обращается к рассмотрению особенностей проявления слухо-зрительных синестезий в программной романтической музыке, играющих в ней большую роль и связанных как с живописно-изобразительным началом, так и определяющих черты творческого процесса авторов.

Как известно, музыкальные сочинения композиторов-романтиков часто возникали на основе приходящего извне импульса, как отклик на те или иные впечатления окружающей жизни. Одним из источников вдохновения для них были образы природы, подтверждение чему находится в письмах, литературных статьях. Так, например, Г. Берлиоз признавался Ф. Листу: «Я не в силах описать тебе, как сильно это зрелище весеннего расцвета трогает меня и печалит» [1, с. 64]. Или в другом письме: «У тебя имеются все наилучшие условия для создания великих произведений; пользуйся же этим. Отправляйся путешествовать пешком по Швейцарии и Италии. Только так можно увидеть и понять красоты их природы» [1, с. 70].

Иной сферой, питавшей творчество композиторов, являлись впечатления от произведений других искусств, прежде всего литературы. Приведём цитату из письма Р. Шумана: «Недавно я прочёл "Корсара" лорда Байрона, и во мне вновь пробудилось огромное желание испытать свои силы в драматическом

жанре» [15, с. 100]; из письма Г. Берлиоза – И.В. Гёте: «Милостивый государь, уже несколько лет я читаю постоянно "Фауста" и размышляю о сем удивительном творении ... и оно в конце концов очаровало мой ум; вокруг Ваших поэтических мыслей в моей голове теснятся музыкальные мысли, и хоть я твердо решил никогда не добавлять к Вашим бесподобным выражениям мои слабые аккорды, соблазн все возрастал, и чары Вашего творения так усиливались, что я почти неведомо для самого себя создал музыку ко многим его сценам» [1, с. 24–25]. Можно вспомнить и слова Ф. Шопена о картинной галерее в Дрездене: «Если бы я тут жил, то ходил бы туда каждую неделю, потому что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку» (Цит. по: [4, с. 111]).

Эти и многие другие высказывания свидетельствуют о том, насколько значимы для мироощущения романтиков зримые впечатления и образы. О большой роли слухо-зрительных синестезий в их творчестве, безусловно, говорит и необычайная красочность, картинность сочинений, внимание к деталям, стремление к конкретно-чувственному изображению «вещного», предметного мира.

Однако важно отметить, что изобразительность никогда не была для них главной целью. Например, Ф. Мендельсон, создатель замечательных музыкальных пейзажей, наиболее ярким примером которых являются его программные концертные увертюры, по словам Р. Роллана, «был ярым противником описательного жанра», что заставляло композитора «быть очень несправедливым к Берлиозу и даже к Шуберту» [11, с. 207]. Ф. Мендельсон утверждал, что «описательная поэма – это нелепость» и «среди этих произведений нет ни одного, которое можно было бы с полным правом назвать хорошим» [Там же].

По мысли Р. Шумана, подлинной программной музыкой является лишь та, которая без словесных указаний, сама по себе способна вызывать в восприятии слушателя именно те образы и ассоциации, которые задумал автор. Он отмечал: «Плохо, если начинающий композитор хочет создать не чистую музыку, но изображать все при помощи музыки, если музыка нужна ему только как служанка или переводчица» [3, с. 213].

Согласно мнению Ф. Листа, внемузыкальные зрительные ассоциации, связанные с воплощением образов литературных сочинений, не сводятся



к иллюстрации музыкой словесного текста, но призваны передать мысли и чувства автора посредством воплощения поэтической концепции языком искусства звуков. Главным содержанием художественного произведения для него, как и для многих других композиторов-романтиков, являются не предметы объективного мира сами по себе, но лишь выражение собственного к ним отношения.

Здесь можно вспомнить о том, что романтики часто высказывались о музыке и как о высшей форме искусства. По словам Г. Берлиоза, «музыка – небесное искусство, нет ничего выше её» [1, с. 30]. Ф. Лист писал о том, что музыка – это символ «всего духовного, чем обладает искусство» [7, с. 145], а также называл её «высшей формой поэзии» [8, с. 357]. То есть композиторы связывали музыкальность с непосредственным отражением внутренней духовно-эмоциональной сферы.

Однако Р. Шуман отмечал, что при этом «... не следует внешние влияния и впечатления оценивать слишком низко. Бессознательно рядом с музыкальной фантазией часто действует какая-либо идея, наряду с ухом функционирует глаз, и этот всегда деятельный орган удерживает возникающие среди звучаний известные контуры, которые вместе с развитием музыки принимают все более отчетливые черты. Чем больше родственных элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, и чем, вообще, бóльшим воображением и остротой восприятия обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [14, с. 180–181]. Данное высказывание композитора утверждает значимость глубокого и многомерного музыкального содержания, способного одновременно соединять в себе как духовное, сверхчувственное, так и эмоциональное, связанное с многообразием конкретных, предметных (внемузыкальных) впечатлений и ассоциаций.

Как было отмечено выше, фокус внимания автора статьи сосредоточен на программной музыке романтиков, обращён к картинно-живописным страницам их творчества, в которых слухо-зрительные синестезии обуславливают единство мысли и чувства в воплощении музыкальных образов, а также их глубину и многозначность.

Одну из таких сфер их произведений составляют музыкальные пейзажи, где тема природы раскрыта удивительно многообразно: это картины разных времён года, разного времени суток, запечатление природных ландшафтов, стихий, различных природных явлений. Для них характерен определённый

комплекс выразительных средств, связанный прежде всего с усилением фактурно-фонических свойств музыкального звучания. Нужно отметить, что именно фонический уровень инициирует многообразие межчувственных ассоциаций, ведущих к постижению многомерности музыкального смысла.

Главным признаком звукоизобразительной фактуры в произведениях романтиков становится выдвижение на первый план гармонической фигурации, создающей эффекты красочного звучания, тонкие колористические нюансы, усиливающие в музыке выражение созерцательного характера. Среди фортепианных сочинений таких примеров много в творчестве Ф. Листа. В пьесе «На Валленштадтском озере» с помощью фигурации изображается изменчивая, сверкающая бликами водная поверхность. Её описание может быть дополнено слухо-зрительными синестетическими характеристиками, которые фиксируют светлые, лучистые, струящиеся, мягкие и тёплые оттенки музыкального образа. В эмоциональном плане – это воплощение умиротворённого, безмятежного настроения. В смысловом контексте данный пейзаж символизирует гармонию внутреннего мира человека, гармонию человека и природы.

В этюде «Метель» композитор создаёт образ сумрачного пейзажа, в котором тремоло и хроматические пассажи напоминают порывы ветра. В процессе развития они усложняются добавочными нотами (тремоло звучит в аккордовом изложении, а пассажи в октавной дублировке), что сообщает музыке мощный, яркий, монументальный характер. Одновременно данный образ олицетворяет смутное, тревожное состояние. В этюде «Шум леса» тема исполняется то в нижнем, то в верхнем голосе, а сопровождающие её фигурации, «изображающие» шелест листьев, создают поэтичный, подвижный колорит, придающий музыке светлые, мягкие краски. Основу фигураций в «звучащих картинах» Ф. Листа, с помощью которых он достигает потрясающей красоты звучания фортепиано, составляет удивительное многообразие фактурных формул. В некоторых его произведениях можно наблюдать целые разделы, основанные на вариационном развитии темы, которое осуществляется именно благодаря её фигурационным изменениям.

Иногда посредством фигурации Ф. Лист в музыкальных пейзажах воспроизводит тембры разных инструментов (например, игру на свирели в пьесе «Эклога», цимбалах и волынке в «Пасторали», в этюде «Вечерние гармонии» имитирует удары колокола и игру на арфе) (См. об этом подробнее: [16]).



Исследователи отмечают и такую особенность творческого почерка композитора, как мастерское использование звуковых средств разных регистров, когда фактура расслаивается на ряд пластов, контрастирующих по тембру, что позволяет композитору расцветить произведение многообразными звуковыми красками [10, с. 29–30]. Например, в изложении темы этюда «Пейзаж» фактура разделена на два плана: это аккомпанирующий голос среднего регистра, представляющий собой ровное движение терциями (рождающий ассоциации с мягкими пастельными, акварельными тонами), и восходящая, устремлённая вверх тема, звучащая в верхнем регистре, в октавном удвоении, что придаёт ей яркий, стеклянный оттенок, создающий контраст с сопровождением. Контрапункт обоих планов образует визуальный эффект перспективы, дали, безграничности пространства.

Особое значение для воплощения многообразных оттенков в музыке Ф. Листа имеет и необычное, тонкое применение педали, являющейся у него неотъемлемой частью фактуры. Разнообразные пространственные ассоциации возникают в его музыкальных пейзажах также благодаря частым органным пунктам, которые придают звучанию удивительную оборотную насыщенность, сообщают ей созерцательный, картинный характер.

Другим выразительным средством, имеющим решающее значение для воплощения живописных образов в музыке, безусловно, является гармония, активно участвующая в создании колорита. Как известно, Ф. Лист в своём творчестве, опираясь на достижения ранних романтиков, значительно расширяет возможности гармонических приёмов, раскрывая прежде всего их красочное начало. В светлых, безмятежных эпизодах музыкальных пейзажей композитор использует мягкие гармонические обороты:  $S-S_f$  («На Валленштадском озере»),  $DD-S_f$  («Пейзаж», «У родника»), обороты мажоро-минора (с участием гармоний  $VI \flat$  и  $III \flat$ ) («Фонтаны виллы д'Эсте», «Вечерние гармонии»); в сопоставлении тональностей опирается на терцовые, иногда полутоновые соотношения: в этюде «Пейзаж» – это модуляция из  $F-dur$  в  $Des-dur$ , в пьесе «У родника» из  $As-dur$  в  $E-dur$ , а также соотношения тональностей  $E-Es$ ,  $H-B$ , создающие эффект мерцания<sup>1</sup>; в аккордике применяет фигурации септ- и нонаккордов разных ступеней, которые, не получая разрешения в тонику, рожают ощущение перелива красок.

Особую роль играет гармония и в музыкальных пейзажах Э. Грига (вторая часть Фортепианного концерта, «Пер Гюнт», фортепианные пьесы и романсы): основанная на романтических закономерностях, она впитала в себя характерные черты норвежского фольклора. В музыке композитора часто встречаются обороты народных ладов, ладовые модуляции. Можно также отметить, что аккордика Э. Грига многими чертами превосходит музыку импрессионистов, о чём свидетельствует использование таких гармоний как большой мажорный септаккорд, доминантовый нонаккорд с квартой или с секстой, параллельные квинты и трезвучия диатонических и хроматических ступеней лада. Безусловно, эти гармонические средства также сообщают его стилю индивидуальные черты.

В оркестровых сочинениях звукоизобразительному началу композиторы-романтики подчиняют тембровые возможности колорита, расширяя таким образом возможности оркестровой фактуры. Создателем замечательных музыкальных пейзажей является Ф. Мендельсон. Три его программные концертные увертюры – «Морская тишь и счастливое плавание», «Сказка о прекрасной Мелузине» и «Гебриды» – представляют собой поэмы-пейзажи, связанные с воплощением водной стихии. Первая из них навеяна стихотворениями И.В. Гёте, вторая – народной сказкой, третья возникла под впечатлением от северного моря.

В увертюре «Гебриды», как подчёркивал сам композитор, он стремился передать чувства и мысли, охватывающие человека при созерцании красоты Гебридских островов. Главная тема в этом произведении представляет собой один из примеров фонового тематизма<sup>2</sup>. Фигурационное изложение гармонии способствует созданию образа изменчивой водной стихии. Эта выразительность подчёркивается и при помощи гармонических средств: фигурации опирается на терцовые соотношения аккордов. Одновременно в партии скрипок и деревянных духовых выдерживаются последовательно взятые в восходящем движении отдельные тоны, создающие ощущение наполненности пространства, глубины и насыщенности звучания. Со стороны синестетической интерпретации здесь обращает на себя внимание тёмный колорит с яркими, светящимися вкраплениями, ассоциирующимися с вспышками солнечного света, который в сочетании с двигательными характеристиками

<sup>1</sup> Полутоновые смещения трезвучий характерны и для музыкального стиля К. Дебюсси.

<sup>2</sup> Этот термин впервые был применен Р. Куницкой по отношению к музыке К. Дебюсси. Однако и у романтиков есть такие примеры, как бы превосходящие стиль композиторов-импрессионистов.



покачивающегося, колеблющегося, и вместе с тем объёмного звукового пространства рождает образ тёмного, изменчивого моря, в то же время символизирующего нечто таинственное и бесконечное. Данный образ дополняется отголосками шотландских легенд, которые композитор запечатлевает в разработке посредством фанфарных, героических интонаций. То есть содержание произведения, наряду с изображением картины моря, также включает в себе ассоциативные связи с темой шотландского эпоса и, одновременно, воплощает мысли и чувства человека, созерцающего природный ландшафт.

Важно подчеркнуть, что передача картин природы в музыке, расширившее возможности музыкальной изобразительности, свойственно как инструментальным, так и вокальным сочинениям романтиков. В музыке Ф. Шуберта эти образы играют большую роль в вокальных произведениях. Запечатлённые в фортепианной партии, они помогают глубже раскрыть внутренний мир героя, выражая смыслы не внешнего, но внутреннего, психологического плана. В песнях драматического содержания с помощью воссоздания тех или иных образов природы композитор подчёркивает резкость контрастов, связанных с воплощением сна и яви, мечты и реальности. Например, в песне «Весенний сон» из цикла «Зимний путь» противопоставление грёз и действительности передан с помощью контрастных эпизодов, один из которых рисует идиллическую картину весенней природы, а другой – зимний холод и оцепенение. В иных произведениях явления природы создают выразительный фон действия, акцентируя зримые детали, делая художественный образ более конкретным. Иногда они обретают символическое значение, формируя глубинные подтексты, становясь своего рода метафорами. Так, в песне «Зулейка» изображение лёгкого ветерка одновременно воплощает взволнованное состояние героини, а в песне «В лесу» музыка, «рисую» шум деревьев, также олицетворяет состояние тревоги и беспокойства.

Яркие и живописные картины природы представлены и в большинстве песен Э. Грига, где они становятся фоном для раскрытия лирического чувства («С добрым утром», «Избушка», «В челне», «Море в ярких лучах сияет», цикл песен «По скалам и фиордам»). Песня «В лесу» представляет собой ноктюрн, здесь воспеваются красота ночной природы, партия фортепиано отмечена изобразительными деталями – воссоздаёт шум леса, пение птиц. В песне «Весна» яркая картина весеннего расцвета, пробуждения природы соотносится с воплощением восприятия

последней весны в жизни героя.

Другая сфера творчества композиторов-романтиков, обусловленная значимостью слухо-зрительных ассоциаций, связана с жанром музыкального портрета, с открытыми ими возможностями музыкального языка запечатлевать яркие портретные образы, индивидуальные черты облика персонажей и их психологических состояний.

В творчестве Р. Шумана, пожалуй, впервые в истории музыки появляются столь точные характеристики разных героев, музыкальные портреты реальных людей («Карнавал», «Бабочки», «Крейслериана», «Детские сцены»). В. Стасов отмечал, что «Шуман был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло главное счастье его жизни, главное его наслаждение искусством» [12, с. 37].

В музыке Ф. Листа обращение к жанру музыкального портрета связано с рядом сочинений. Одно из них – «Венгерские исторические портреты», которые композитор посвятил своим великим современникам – выдающимся национальным деятелям. Можно также отметить венгерскую и польскую фантазии из цикла «Рождественская ёлка»: первая из них – парафраза на вербункош – представляет собой автопортрет композитора, а вторая, опирающаяся на жанр мазурки, воплощает портрет княгини Витгенштейн. Известно, что эти же образы отражаются в симфонической поэме композитора «Праздничные звучания». Кроме того, в программных опусах Ф. Листа находят своё претворение облики персонажей разных литературных произведений (См. об этом подробнее: [18]).

Ещё одной сферой музыкального искусства романтиков, в которой обнаруживают себя слухо-зрительные ассоциации, является программная музыка, обусловленная синтезом с другими видами искусств – живописью, литературой, театром – и подразумевающая воплощение некоего сюжета. В творчестве композиторов данный синтез проявляет себя по-разному. Если Р. Шуман и Ф. Мендельсон трактуют программность в обобщённом плане, не стремясь передать в музыке последовательность сюжета, то у Ф. Листа и Г. Берлиоза воздействие других видов искусств на их произведения оказывается более сильным, влияя на особенности драматургии и формы их сочинений.

Так, творчество Г. Берлиоза отмечено большим воздействием живописности и театральности<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> В искусствоведении данные понятия, обусловленные феноменом синестезии и фиксирующие результаты взаимодействия



Примечательно, что эти свойства его музыкального мышления ярче всего проявились в жанре симфонии. Картинность, необычайная красочность музыкального языка композитора свидетельствуют об особой роли в произведениях зрительных ассоциаций. Такова картина бала в *«Фантастической симфонии»* с её эффектным началом и лёгким кружением, воплощённых с помощью тремоло струнных и арпеджио арф. Такова картина летнего вечера в *«Шествии пилигримов»* из *«Гарольда»* с её образом дали, перспективы, прозрачным воздухом, звучащим колоколом вдалеке.

Композитор, тонко чувствуя взаимосвязи разных искусств, открывает много нового в возможностях музыкальной выразительности. Так, особое отношение Берлиоза к тембру сказывается не только на способности музыки воссоздавать зримые картины, но тембровая характеристика становится у него не менее важной составляющей драматургического процесса: акцентируя с помощью тембра разные смысловые оттенки лейтмотива, композитор средствами музыки выстраивает драматургию своих симфоний. Например, в *«Фантастической симфонии»* метаморфоза образа возлюбленной (воплощённого через его восприятие главным героем) представлена переходом от чувства восторженности к разочарованию и передаётся с помощью тембровой характеристики темы: вначале она звучит у скрипок и флейты, а в конце – в исполнении малого кларнета, отражая переход от тёплого и светлого тембра к резкому и пронзительному. В симфонии *«Гарольд в Италии»* постоянство тембровой характеристики лейтмотива подчёркивает контраст между картинами роскошной природы Италии, колоритных народных сцен и одиночеством, страданием главного героя.

Театральность мышления Г. Берлиоза находит отражение и в том, что композиционные особенности его симфоний, не порывая полностью с классическими традициями, во многом определяются театральными закономерностями: их драматургию можно соотносить со сквозным развитием драматического сюжета, которому свойственны резкие контрасты, «картинность» сопоставления разных сцен, обусловленных сменами места действия, пропуски в последовании событий. Так, неповторимым своеобразием отмечена драматургия его симфонии *«Ромео и Джульетта»*, где композитор с одной стороны, опирается

на композиционные закономерности музыкальных форм, с другой – сочетает их с законами театрального жанра. В качестве примера можно привести композицию части *«Ромео один. Сцена бала»*, которая в контексте всего цикла занимает место сонатного аллегро, но по своему строению оказывается близкой логике театрального действия: смена музыкальных разделов здесь напоминает чередование сценических картин, разных ракурсов, подразумевающих перемену декораций, эффекты приближения и удаления действующих лиц. Мы наблюдаем, как за лирической сценой «одного героя» следует блестящая картина яркого, весёлого праздника. Появление нового образа рождает пространственно-сценические ассоциации: во время первой сцены праздничная музыка вначале звучит как бы издалека, но постепенно приближается и выходит на передний план, вытесняя собой предыдущий образ. Этот контраст подчёркивается с помощью оркестровых средств: солирующее звучание инструментов сменяется мощным и полнозвучным tutti оркестра.

Похожие черты воздействия театральности и живописности можно наблюдать и в симфонических поэмах Ф. Листа. Но всё же определяющее значение здесь имеют такие межвидовые эстетические признаки как поэтичность и тесно связанная с ней поэмность. Первая предполагает синтез музыки и поэзии (зачастую воплощающийся посредством слухо-зрительных ассоциаций), а также свойственную романтической культуре значимость интуитивного, эмоционального и идеально-возвышенного [13, с. 226]. Поэмность предстаёт как межжанровый драматургический принцип, определяющий связь с внемузыкальной образностью, а также особый характер музыкального развития, с одной стороны опирающийся на симфоническую драматургию и классицистскую сонатность, с другой, вследствие программных импульсов и значимости эмоционально-интуитивной сферы, обретающий сквозной, часто нелинейный характер [13, с. 226–227].

Если у Г. Берлиоза ярче проявляет себя внешне-изобразительное, живописно-колористическое начало, то для Ф. Листа главной целью было стремление выразить в музыке глубокую поэтическую концепцию, часто вовлечённую в круг философских идей. Такая позиция способствовала появлению особых драматургических и композиционных решений. Обобщённая программа симфонической поэмы *«Орфей»*, опирающаяся на идею о могущественной роли искусства как силы, преобразующей жизнь людей, обусловила отсутствие контраста и черт театральности, свойственных сочинениям этого жанра: музыка воплощает

искусств, наряду с понятиями музыкальности, пластичности, архитектурности, литературности, поэтичности, определяют как межвидовые эстетические характеристики [5, с. 27–28].



не конфликт, но раскрывает главный образ, главную идею произведения. Программа определила и одноплановость формы, в которой нет черт цикличности и которую трактуют как сонатную без разработки: две её темы не контрастируют, но дополняют друг друга.

Напротив, в поэме «Тассо», где главной темой является воплощение судьбы великого поэта, страдавшего при жизни и прославленного после смерти, Ф. Лист создаёт сложную, необычную, многоплановую форму. В данном сочинении она неразрывно связана с понятием хронотопа, как бы соединяющего в себе свёртку времен: прошлое, настоящее и будущее. Здесь начальные два раздела («Тассо в темнице») демонстрируют образ героя в настоящем: в первом разделе, воплощённом как бы со стороны, а во втором – представленном «изнутри», как внутренний мир, переживания Тассо. Третий раздел – это его воспоминания о прошлом (празднества при герцогском дворе в Ферраре), четвёртый («Триумф») воспринимается как будущее, или как отвлечённый момент от исходного сюжетного ряда.

Тем самым, композитор создаёт не хронологическое время, являющееся подобием жизненных реалий, но время специфически художественное,

трансформирующее реальное течение жизни. В данном случае поэтическая идея, которая управляет процессом интонационно-драматургического развития, предопределяет его особый характер – стихийность, спонтанность, возможность проявления в нём «полёта воображения», «свободных ассоциаций», «свободной игры времён» [9, с. 136].

Подводя итоги, отметим, что в музыкальных произведениях композиторов-романтиков слухозрительные синестезии на фоническом уровне выступают, с одной стороны, выразителями красочного, живописного начала, но в то же время, становятся источником многообразных ассоциаций, инициирующих смыслообразование глубинного уровня музыкального текста. На интонационно-драматургическом и композиционном уровнях синестезия определяет характер взаимодействия межвидовых эстетических признаков, к которым относятся музыкальность, живописность, театральность, поэтичность и поэмность. Эти взаимодействия обуславливают особенности музыкальной формы, логику её интонационно-смыслового становления, а также индивидуальность стиля, уникальность и неповторимость замыслов и творческих решений композиторов-романтиков.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Берлиоз Г. Избранные письма. В 2-х кн. Кн. 1: 1819–1852 гг. Л.: Музыка, 1981. 240 с.
- 2/ Еременко Г.А. Идея GESAMTKUNSTWERK в мифопоэтическом театре Р. Вагнера // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сборник научных статей. Новосибирск, 2020. С. 160–174.
- 3/ Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
- 4/ Зайцева М.Л. Синестезия в творчестве композиторов-романтиков // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. Сборник научных статей. Новосибирск. 2016. С. 110–119.
- 5/ Коляденко Н.П. Музыкальность в системе искусств: синергетический аспект. Новосибирск. 2022. 153 с.
- 6/ Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск. 2005. 392 с.
- 7/ Лист Ф. «Св. Цецилия» Рафаэля. К Жозефу д'Ортигу // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 145–148.
- 8/ Лист Ф. Роберт Шуман // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 350–413.
- 9/ Медушевский В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
- 10/ Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: Музыка. 1999. 654 с.
- 11/ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 выпусках. М.: Музыка 1986. Вып. 1. 309 с.
- 12/ Стасов В. Искусство XIX века // Статьи о музыке. Вып. 5-Б. М.: Музыка, 1980. 272 с.
- 13/ Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2013. № 1. С. 225–229.
- 14/ Шуман Р. Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 145–183.
- 15/ Шуман Р. Письма: В 2-х тт. М.: Музыка, 1970. Т. 1: (1817–1840). 1970. 719 с.
- 16/ Ярош О.В. Музыкальные пейзажи в творчестве Ф. Листа (на примере фортепианных сочинений) // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сборник статей.



Вып. 2. Новосибирск, 2018. С. 218–223.

17/ Ярош О.В. Слухо-зрительные синестезии в музыке композиторов-романтиков // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Эпохи – стили – жанры: Материалы II Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 04–05 марта 2019 года. Санкт-Петербург: Александрия, 2019. С. 157–158. EDN NINNMM (Тезисы конференции).

18/ Ярош О.В. Музыка Ф.Листа в контексте синестетической интерпретации // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: Сборник научных статей / Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Издательство Сибпринт, 2016. С. 189–194. EDN QLCATB.

#### REFERENCES

- 1/ Berlioz, G. (1981), *Izbranny`e pis`ma. V 2-x kn. Kn. 1: 1819–1852 gg.* [Selected Letters. In 2 books. Book 1: 1819–1852], Muzyka, Leningrad, 240 p. (In Russ.)
- 2/ Eremenko, G.A. (2020), “The Idea of GESAMTKUNSTWERK in R.Wagner’s Mythopoetic Theatre”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: sbornik nauchny`x statej*. [Issues of Musical Synesthesia: History, Theory, and Practice: Collection of Scientific Articles], Novosibirsk, pp. 160–174. (In Russ.)
- 3/ Zhitomirskii, D. (1964), Robert Schuman. *Ocherk zhizni i tvorchestva*. [Robert Schumann. An Essay on His Life and Work], Muzyka, Moscow, 880 p. (In Russ.)
- 4/ Zaitseva, M.L. (2016), “Synesthesia in the Works of Romantic Composers”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika. Sbornik nauchny`x statej* [Issues of Musical Synesthesia: History, Theory, and Practice. Collection of Scientific Articles], Novosibirsk, pp. 110–119. (In Russ.)
- 5/ Kolyadenko, N.P. (2022), *Muzy`kal`nost` v sisteme iskusstv: sinergeticheskij aspekt*. [Musicality in the art system: a synergetic aspect], Novosibirsk, 153 p. (In Russ.)
- 6/ Kolyadenko, N.P. (2005), *Muzykal`nost` v sisteme iskusstv: sinergeticheskij aspekt*. Novosibirsk. [Synesthetic musical and artistic consciousness (based on the art of the XX century)], Novosibirsk, 392 p. (In Russ.)
- 7/ Liszt, F. “St. Cecilia” by Raphael. To Joseph d’Ortigu”, *List F.Izbranny`e stat`i* [Liszt F.Selected Articles], State Musical Publishing House, Moscow, pp. 145–148. (In Russ.)
- 8/ Liszt, F. “Robert Schuman”, *List F.Izbranny`e stat`i* [Liszt F.Selected articles], State Music Publishing House, Moscow, pp. 350–413. (In Russ.)
- 9/ Medushevskii, V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki* [International form of music], Kompozitor, Moscow, 262 p. (In Russ.)

10/ Mil’shtein, Ya. (1999), *Ferents List* [Franz Liszt], Muzyka, Moscow, 654 p. (In Russ.)

11/ Rolland, R. (1986), *Muzy`kal`no-istoricheskoe nasledie. V 8 vy`puskax* [Musical and Historical Heritage. In 8 volumes], Muzyka, Moscow, Vol. 1. 309 p. (In Russ.)

12/ Stasov, V. (1980), “Art of the 19th Century”, *Stat`i o muzy`ke. Vy`p. 5-B* [Articles on Music. Vol. 5-B], Muzyka, Moscow, 272 p. (In Russ.)

13/ Shaposhnikov, I.A. (2013), “Poemness in Romantic Music (Synergetic Aspect)”, *Problems of Music Scholarship / Music Scholarship*, No. 1, pp. 225–229. (In Russ.)

14/ Schumann, R. (1956), “Hector Berlioz. Fantastic Symphony”, *Shuman R.Izbranny`e stat`i o muzy`ke* [Schumann R.Selected Articles on Music], State Music Publishing House, Moscow, pp. 145–183. (In Russ.)

15/ Schumann, R. (1970), *Pis`ma: V 2-x tt.* [Letters: In 2 vols], Muzyka, Moscow, Vol. 1: (1817–1840), 719 p. (In Russ.)

16/ Yarosh, O.V. (2018), “On The Problem Of Expressive Depictive Features Of Franz Liszt’s Music”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: Sbornik statej. Vy`p. 2.* [Modern European Researches], No. 1, pp. 100–103. (In Russ.)

17/ Yarosh, O.V. (2019), “Auditory-visual synesthesia in the music of romantic composers”, *Polilog i sintez iskusstv: istoriya i sovremennost`, teoriya i praktika. E`poxi – stili – zhanry`*: Materialy` II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 04–05 marta 2019 goda [Polylog and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice. Epochs – styles – genres: Materials of the II International Scientific Conference, St.Petersburg, March 04–05, 2019], Alexandria, St.Petersburg, pp. 157–158. EDN NINNMM. (In Russ.)

18/ Yarosh, O.V. (2016), “Music of F.Liszt in the context of synesthetic interpretation”, *Voprosy` muzy`kal`noj sinestetiki: istoriya, teoriya, praktika: Sbornik nauchny`x statej / Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, Krasnodarskij gosudarstvenny`j universitet kul`tury` i iskusstv* [Issues of musical synesthetics: history, theory, practice: Collection of scientific articles/Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Krasnodar State University of Culture and Arts], Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, Sibprint Publishing House, Novosibirsk, pp. 189–194. EDN QLCATB. (In Russ.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ярош Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: o.yarosh@mail.ru

#### AUTHOR INFORMATION

Olga V. Yarosh, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music and Composition Theory, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: o.yarosh@mail.ru



УДК 781

## МИНИМАЛИЗМ В МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМАТИКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Д.М. ЛУЦЕНКО, Е.А. ИЗOTOVA

Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 125009, Москва, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Данная статья посвящена минимализму как музыкальному стилю и проблемам выявления его отличительных характеристик. В ходе обширной поисковой работы, переводов и изучения многочисленных зарубежных источников (некоторые из которых не введены в российский научный обиход) авторы выясняют, что в творческой практике композиторов XX века существует множество примеров сочинений с использованием техник, подобных музыке минимализма. Однако не все они могут быть даже косвенно отнесены к данному стилевому направлению. В то же время некоторые из таковых опусов стали прямой предтечей появления минимализма в музыке. Важная составляющая стратегии предлагаемого исследования – определение трудностей для обнаружения закономерностей между композиционными параметрами произведения и его принадлежностью к стилю минимализма. Это становится наиболее очевидным при рассмотрении конкретных примеров и их исторического контекста. Подчеркивается, что феноменом минимализма как направления в музыке является его концептуальная составляющая, а именно – работа со временем и движением внутри сочинения.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** минимализм, паттерн, репетитивность, стазис, “sustained sound”, разреженность, музыкальный поток, слушание как процесс.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ:** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## MINIMALISM IN MUSIC: PROBLEMS OF DEFINITION

D.M. LUTSENKO, E.A. IZOTOVA

Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky, 125009, Moscow, Russian Federation

**ABSTRACT.** This article is devoted to the topic of minimalism as a musical style and the problems of identifying its distinctive characteristics. Finding in history many examples of works using techniques similar to minimalist music, not all of them can be even indirectly attributed to this direction. Despite this, some of them became the forerunners of the emergence of minimalism in music. An important component of the work is the definition of difficulties in identifying patterns between the compositional parameters of a work and its belonging to the minimalist style, which becomes most obvious when considering specific examples and their historical context. The phenomenon of minimalism as a direction in music is its conceptual component, namely, working with time and movement within a musical work.

**KEYWORDS:** minimalism, pattern, repetitiveness, stasis, “sustained sound”, sparseness, musical flow, listening as a process.

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



Минимализм является одним из важнейших направлений в искусстве США второй половины XX столетия. Как стиль, минимализм распространяется практически на все виды искусства: дизайн, скульптуру, живопись, театр и, конечно же, музыку. Ясность, лаконичность, отказ от лишнего, явные акцентность и контрастность – всё это отражает саму сущность и идею, но в то же время стиль становится ещё и эстетикой, которую не только художники, но и общество утверждают в своём мышлении.

Первое упоминание этого стилевого направления появляется в конце 20-х годов XX века применительно к изобразительному искусству. Так, Давид Бурлюк<sup>1</sup> описал содержание каталога для выставки живописных картин Джона Грэхэма<sup>2</sup> в Галерее “Dudensing” в Нью-Йорке в 1929 году как «минимализм», исходя из концепции «использования минимума» [6]. Позже термин «минимализм» стали использовать для обозначения художественного произведения без конкретного указания на «аскетичность» в выборе используемых средств при его создании. В 1960-х годах арт-критики в Америке определили этим термином новые тенденции в творчестве молодых скульпторов и художников, в частности это относится к выставке в Еврейском музее Нью-Йорка (1966) под названием «Первичные конструкции: молодые американские и британские скульпторы». К авторам данной выставки стали применять такие определения, как “ABC-art” (также называлась и статья Барбары Роуз 1965 года [16]), «сокращённое искусство», «минимальное искусство» и «минимализм», хотя сами художники от этих названий сразу же отказались. Однако последний термин «минимализм» быстро прижился в прессе. Ещё более широкое распространение получил термин «минимальное искусство» благодаря эссе британского философа Ричарда Воллхейма [19], который использовал его для обозначения работ Марселя

Дюшана, Ада Рейнхардта и Роберта Раушенберга [12].

В музыку минимализм стал активно внедряться в конце 1950-х гг. Главными фигурами минимализма того времени были Ла Монт Янг, Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс – “Fab four” [18] или “vanguard composers of minimalism music”. Несмотря на начало развития музыкального минимализма до рубежа 1950–1960-х гг., как часто происходит, точка исторического «отсчёта» (когда стиль или техника появилась), становится не моментом возникновения её предпосылок, а именно полноценным утверждением. Естественно, что идею «редукции» и «отказа от лишнего» могли утвердить лишь во времена «профицита», возникновения самой возможности для отказа. С появлением новых ресурсов для работы, в частности, со звуком, минималисты обратились к тональности, уходя из атональности к «простоте», от композиционной сложности – к ясности для восприятия слушателем, дистанцируясь от «автономности» произведения искусства. Конечно, это связано в том числе и с отрицанием насаждения и повсеместного распространения серийной и серийной техник в композиторских кругах. Важно подчеркнуть, что в определении принадлежности музыкального произведения к конкретному течению или направлению учитываются его и композиционные, и концептуальные составляющие.

Как пишет Маргарита Катунян, с композиционной точки зрения само понятие минимализма в музыке может быть трактовано как определение техники написания музыкального материала [3]. Основными являются два параметра – наличие «паттерна» (англ. *pattern* – образец, шаблон) и «репетитивность» (англ. *repeat* – повторять).

**Паттерн** – первоэлемент, повторяющаяся ячейка музыкального материала. Репетитивность – многократное повторение материала. Однако сама формула написания паттерна и его многократного повторения не определяет конкретный метод работы с материалом или концепцию формообразования. Одни партитуры будут отличаться относительной свободой и возможностью варьирования материала, другие – предельной конкретностью повтора. Сами же композиторы не стали ограничивать появившееся пространство чёткими правилами, в следствие чего музыкальный минимализм стал одним из самых разнообразных стилей.

<sup>1</sup> Давид Давидович Бурлюк (1882–1967) – поэт, художник. Один из основоположников русского футуризма, теоретик и пропагандист нового искусства.

<sup>2</sup> Джон Д. Грэхэм (англ. John D. Graham, он же Иван Грацианович Домбровский, род. 1886 в г. Киев, Российская империя – ум. 1961 в г. Лондон) – американский художник-модернист украинского происхождения.



С точки зрения концепции, музыковед Джонатан Бернارد выводит три правила минимализма [9]:

- 1/ Минимализация случайности.
- 2/ Акцент на «поверхности» произведения.
- 3/ Концентрация на целом, а не на частях.

Концептуальная составляющая открывает для авторов ещё более широкие горизонты, чем техническая. Важным фактором становится степень детерминированности музыкального текста и обращённость к форме произведения в проекции целостности композиции, а не раздробленности, как в случае обращения к паттернам и количеству их повторений.

Сразу же стоит оговорить условность употребления понятия «минимализм», который также был отвергнут многими композиторами, причисляемыми к этому направлению. Термин «минимализм» закрепился в дискурсе 1960-х годов, что стало определяющим фактором формирования названия этого течения, хотя оно имеет лишь «очертания», а не чёткие границы. Отсутствие конкретики связано и с постоянной борьбой тех, кто «навешивает ярлык», с теми, на кого его «навешивают», и с огромным разнообразием технических и концептуальных параметров. Отдельным обстоятельством является возможность композитора-минималиста писать не минималистичную музыку и наоборот. В случае разграничения и упорядочения перечисленных параметров возникают фундаментальные разногласия среди примеров, казалось бы, явно принадлежащих к одному стилистическому направлению. В этой связи очевидной предстаёт проблема определения «очертаний», основополагающих принципов, технических и концептуальных составляющих. Исследование вышеописанного вопроса может стать ещё одним из подходов к выявлению значимых отличий «минимализма» от «неминимализма».

Творческие акты в виде использования минимума средств существовали задолго до возникновения самого термина «минимализм». Идея многократного повторения чего-либо тоже не стала новой, зато открыла путь, по которому пошли многие деятели искусства. Мы можем найти музыкальные произведения с техническими и концептуальными параметрами, соответствующими этому направлению, но не являющимися образцами минимализма. Рассмотрим это на примерах конкретных сочинений.

Несмотря на частые упоминания пьесы «In C» Терри Райли 1964 года как отправной точки для музыкального минимализма, приведём ещё более ранний пример «слома» существующей парадигмы – это Трио

для струнных (Trio for strings) Ла Монт Янга 1958 года, состоящее только лишь из протяжённых аккордов и тишины. Произведение впервые прозвучало в доме учителя Ла Монт – Сеймура Шифрина<sup>3</sup>, но не получило его одобрения, потому что, по мнению наставника, музыка была «обездвижена», лишена направления и кульминации. Спустя 57 лет (в 2015 году) Янг переработал партитуру Трио для концертного исполнения, к тому же изменив строй на *“just intonation”*. Длительность концертной записи составила 182 минуты, что для слушателя XXI века с укоренившимся стилем *эмбиент*<sup>4</sup> уже привычно, но вряд ли могло быть понятно в конце 1950-х. Ла Монт Янг, рассказывая о своём становлении и объясняя творческий переход к *стазису* (греч. – застой, состояние неподвижности), как раз отличающегося отсутствием явного развития и кульминации, упоминает свои детские впечатления от гула ветра, шума трансформатора и других протяжённых звуков, которые существуют сами по себе. Интересно, что именно Ла Монт, увлекавшийся джазом и додекафонией, технически перешёл к стазису через *“sustained sound”* – длительное звучание, что не характерно ни для массовой музыки, ни для академических кругов. «Если люди не уносятся в рай, значит я потерпел неудачу», – говорит Ла Монт в интервью с Ричардом Костеланцем [7]. Пожалуй, именно его Трио для струнных 1958 года можно считать отправной точкой не только к слушанию самих продолжительных тонов, но и «пространства» между ними.

Существовали и более ранние работы с выдержанными тонами у других композиторов, но они не стали определяющими для минимализма. Например, «Дует для скрипок» (“Duo for violins”) Крисчена Вулфа 1950 года. В этом опусе также можно слышать накладывающиеся друг на друга длительные звуки, однако в нём не предусмотрен стазис, «тянущееся» и «растягивающееся» время музыкального пространства. Как писал сам К. Вульф, который учился у Джона Кейджа и очевидно испытал влияние его концептуальных идей, данное произведение было создано в попытке структурной систематизации ограниченного количества тонов для фокусировки и варьирования. Здесь

<sup>3</sup> Сеймур Шифрин (Seymour Shifrin) – американский композитор, преподавал у Ла Монт Янга во время обучения в Калифорнийском университете в Беркли.

<sup>4</sup> Эмбиент (англ. *ambient* «окружающий») – стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра. Характеризуется протяжёнными композициями.



также присутствует многократное повторение, то есть, использование репетитивной техники, что вновь отсылает к минимализму, но ещё не является использованием его принципов, как это будет сформировано в музыке Ла Монте Янга. В своей статье «О форме» (1960) К. Вулф пишет – форму можно рассматривать как «временную продолжительность программы» [2], то есть он определяет форму как отдельный параметр, не зависящий от материала. В минимализме же форма с материалом имеют неразрывную связь.

Если приводить ещё более ранние примеры *“sustained sound”*, то нельзя обойти стороной такое сочинение, как симфония «Монотонная тишина» (“Monotone-Silence Symphony”) Ива Кляйна, датированная 1947–1948 годами. Продолжительное время оркестр с хором исполняют тоническое трезвучие в тональности ре мажор, после которого достаточно долго звучит тишина. В этом опусе Ив Кляйн скорее выступает в привычной для него роли экспериментатора или «изобретателя», ведь он – художник, живописец-новатор – становится автором музыкального произведения<sup>5</sup>. Свобода, которую получает слушатель после непрерывного повторения аккорда, больше сравнима с концептуальной тишиной «4’33”» Дж. Кейджа, нежели с погружением в музыку минималистов.

Также к отличительным чертам сочинений минимализма относят параметр *«разреженности»* материала. В 1950-х композитор Мортон Фелдман создаёт свои знаменитые фортепианные опусы (“Two intermissions”, “Three pieces for Piano”). Сосредоточенный на жесте «звучания самого по себе», он пишет тянущиеся и приковывающие к себе внимание гармонии. «Держать каждый звук до того, как он едва будет слышен», – отмечает автор в нотах “Intermission 6” 1953 года<sup>6</sup>. Пианист Филип Томас в 50-страничном буклете к диску с записями фортепианной музыки М. Фелдмана указывает: «Когда другие композиторы заставляют вас думать о звучании, Мортон сосредотачивается на том, как ощущаются ноты» [14]. Разреженность или *“low event-density”* [9] произведений М. Фелдмана весьма косвенно соотносится с музыкой «минималистов»<sup>7</sup>. В его ранних сочинениях нет

«процессуальности» слушания, которую минималисты позаимствуют у японского гагаку или малазийского гамелана, у индийских раг или австралийского дрона диджериду. Вместе с тем «Фелдман предвосхитил центральные моменты минимализма: статику, репетитивность. Но в классическом минимализме репетитивность соединяется с подчеркнuto ровным пульсом. Петр Поспелов определяет музыку Фелдмана как “минимализм без репетитивности”» [5], – пишет в своей книге Ольга Манулкина.

Если говорить о разнице между концепцией *«длительного слушания»*, которую композиторы-минималисты в процессе своих увлечений восточной культурой могли перенять из медитаций и неевропейских принципов музицирования<sup>8</sup>, и *“low event-density”*, то протяжённость или разреженность материала второго не является аналогией «слушания как процесса». К примеру Дж. Кейдж, как и композиторы “Fab four”, тоже работал со временем, изучал восточную философию и культуру Индии, Китая и других стран, но его интерес имел избирательный характер. Как утверждал сам Дж. Кейдж<sup>9</sup>, он всегда был истинно американским композитором, который вдохновлялся идеями других культур и перерабатывал их.

Однако не всегда подобное увлечение корректно связывать с идеями восточной философии: например, для Э. Сати подобные работы были противопоставлением уже устоявшимся концептам. Тем не менее, у таких разных композиторов находятся объединяющие их черты с минимализмом. В частности, Майкл Найман в своей статье о Дж. Кейдже и Э. Сати находит несколько важных аспектов, указывающих на связь между ними [11]. Во-первых, это появление статичности, «плоского» движения, которое становится следствием чёткого планирования времени. Во-вторых, процесс выстраивания структур через ритм,

процессов в том, что они определяют все нота-к-ноте (звук к звуку), детали и общая форма одновременно», – пишет С. Райх в “Music as a gradual process”.

<sup>8</sup> Например, рага (санскр. राग, IAST: rāga букв. «окраска», «краснота», «краска»; в переносном смысле «страсть» и т. п.) в широком значении – музыкально-эстетическая и этическая концепция, закон построения крупной музыкальной формы в рамках индийской классической музыки.

<sup>9</sup> Как Дж. Кейдж подчёркивал заимствование идей восточных культур и работу с ними в русле «американского» композитора, так и С. Райх отмечал интерес и влияние восточных традиций, но не идейное основополагание.

<sup>5</sup> По просьбе Кляйна партитуру создал Луи Сагер (1909–1991) – французский композитор немецкого происхождения.

<sup>6</sup> “...hold each sound until barely audible...” – примечание композитора партитуре “Intermission 6”.

<sup>7</sup> Ла Монт Янг, как и Стив Райх, рассматривают музыкальный материал, так сказать, под другим углом. «Особенность музыкальных



а не через гармоническое соотношение или мелодию. В-третьих, понятие «скуки», ярко воплощённого в 840 повторениях “Vexations” Э. Сати (в них Дж. Кейдж видел возможность длительного слушания). Стоит отметить, что для Эрика Сати в свою очередь вдохновителем был его друг, знаменитый своими эпатажными выходками Альфонс Алле – французский журналист, писатель и эксцентричный художник<sup>10</sup>. Уже в конце XIX века А. Алле, создавая свои работы, применял техники многократной повторяемости, чем предвосхищал подобные проявления в будущем у абстракционистов, сюрреалистов и дадаистов на десятилетия вперёд. С «Белым квадратом» 1883 года Альфонса Алле коррелируют и работы начала XX века Казимира Малевича и Александра Родченко, и «Белые картины» Роберта Раушенберга 1960-х гг.

Связывая «пустые» картины художников-абстракционистов с разреженным музыкальным пространством, отметим, что в своих комментариях к «4'33”» Дж. Кейдж ссылается на «Белые картины» Р. Раушенберга – знаменитый художник относит белый холст в разряд пространства, где смотрящий увидит то, что увидит. «Белые картины были аэропортом для света, теней, пылинок...»<sup>11</sup> – говорит Дж. Кейдж об этих работах, и подобным образом тишина у него становится пространством для обнаружения всех шумов вокруг. Явление «*силентизма*» (от англ. *silence* – тишина) выступает вершиной музыкальной «разреженности».

Но и здесь Дж. Кейдж не является первопроходцем. Тишина, которую в 1952 году он заключил в партитуру пьесы длительностью «4'33”», скорее была манифестацией, чем его собственным изобретением, так как есть и более ранние примеры «выписанной тишины» в партитурах. Например, Эрвин Шульхоф, чешский композитор, в частности, написавший музыку для манифестов Карла Маркса, в 1919 году создал произведение “In futurum” «В будущее»). Оно состояло лишь

из пауз и указаний выразительности при их исполнении. Эта беззвучная пьеса – центральная часть сюиты “5 Pittoresken”, окружена джазовыми танцами, которые в то время также воспринимались как эпатаж [1]. Однако ни репетитивная техника, ни использование тишины не становятся залогом того, что произведение будет «минималистичным»<sup>12</sup>.

Подтверждая обособленность Дж. Кейджа от «минималистов», важно дополнить, что его интенции разграничения музыки и выразительности близки к увлекательному его Баухаузу и художественной абстракции. Вспомним слова Фрэнка Стеллы: «То, что Вы видите, это то, что Вы видите». Американские художники, которые работали в направлении абстрактного экспрессионизма, утверждали, что картина может являться результатом акта реализации себя автором, что они и демонстрировали в процессе работы над полотном. То же происходило в творчестве Дж. Кейджа – отстранение процесса создания партитуры от самой партитуры и результата её исполнения.

Все эти явления имеют абсолютно разные намерения и лишь частично могут быть отнесены к проявлению эстетики минимализма, как использования минимальных средств в искусстве. В минимализме же музыка направлена именно на процесс, итог, звучание. Воспроизводится не результат реализации и самовыражения автора, а акт, в котором композитор предполагает как одну из важнейших интенций

<sup>10</sup> В 1882 году он пишет картину «Битва негров в пещере глубокой ночью», которую сравнивают с «Чёрным квадратом» К. Малевича, появившимся в 1915-м. Позже, в 1897 году А. Алле создаёт «Траурный марш для похорон великого глухого», не указывая в произведении ни одной ноты. Его сценическая пьеса «Месть Магнума» (фр. “La vengeance de Magnum”) была опубликована в сборнике рассказов «Дважды два – почти пять» (фр. “Deux et deux font cinq” Париж, 1895), став предтечей минимализма и репетитивности и в других сценических видах искусства.

<sup>11</sup> В 1978 году мы услышим разреженное пространство в “Music for Airports” Брайана Ино.

<sup>12</sup> «Работы, которые иногда называют предшественниками минимализма, включают “Прелюдию” к “Золоту Рейна”, “Vexations” Сати и даже “Болеро” Равеля. Вступительный аккорд ми-бемоль Вагнера якобы бросает вызов Янгу по длительности, но его злобующая простота в первую очередь вызывает предвкушение последующего сложного гармонического и мультимедийного гобелена. <...> С другой стороны, устойчивые тона и интервалы Янга функционируют не вспомогательно, а целостно, как одновременная музыкальная фигура и фон. Повторение произведений Сати и Равеля имеет радикально разные порядки и, наконец, не имеет ничего общего с минималистским повторением, которое было разработано Райли, Стивом Райхом и Филипом Гласом. В то время как эти композиторы используют повторение особым образом как часть разворачивающегося процесса, Сати в первую очередь работает с неприукрашенным повторением как с концепцией, если не сказать как с пародией, тогда как пышный и довольно безвкусный романтизм произведений Равеля является антитезой минималистской строгости в вульгарной театральности ее динамичной и ритмической направленности». (Из книги Edward Strickland. *Minimalism: origins*. 1993. P. 124).



музыкального материала быть воспринятым и отрефлексированным: слушать, концентрироваться, проследить малейшие изменения, исследовать материал и своё собственное восприятие. Всё это становится общим *временным потоком* и процессом *«длительного слушания»*, который выступает одним из основополагающих принципов в сочинениях Янга, Райли, а также Стива Райха и Филипа Гласса.

Композитор Полин Оливерос даёт своё собственное определение явлению «длительного слушания» и называет это *«глубоким слушанием»* [13]. Процесс осознанного и контролируемого слушания резонирует с идеями Стива Райха о «постепенных процессах», когда движение разделяется на пласты. Внутри состояния и процесса слушания время протекает иначе. Длительность произведения нивелируется иным восприятием музыкального процесса. Составляющими музыкального времени являются музыкальная ткань, направление и после процесс движения, то есть *поток*. Именно тот поток, которого добивался Ла Монт Янг.

Таким образом, при наличии множества примеров сочинений композиторов разных времен, в целом подходящих под технику или эстетику минимализма, очевидно, что не все они полностью удовлетворяют нужным для термина критериям. Ярчайшие образцы – “Trio for strings” Ла Монта Янга и “In C” Терри Райли, которые считаются каноническими для минимализма партитурами и явились одними из первых на пути становления *“minimal music”*, не полностью соответствующим предложенным техническим параметрам. В “Trio for strings” Ла Монта Янга есть *“sustained sound”*, но оно лишено паттерна как основания, а начальные 12 звуков образуют серию<sup>13</sup>. В свою очередь, “In C” Терри Райли, основанное на паттернах, не согласуется с правилом «минимизации случайности», то есть детерминированности. Если уходить от технических критериев паттерна и репетитивности, которые не всегда

соблюдаются в тех или иных композициях, причисляемых к минимализму, то приходится признать, что и попытки точно установить другие параметры, например, принципы формообразования, оказываются не более успешными. Желание дать определение и конкретизировать уводит ровно в противоположную сторону от желаемого результата: те самые «очертания» при близком рассмотрении оказываются только ещё более расплывчатыми, а потому невозможно их конкретизировать и заключить в определённые рамки. При попытке выведения принципа он сразу же разрушается исключениями, которые, к сожалению, не могут его подтвердить. Основополагающим, на наш взгляд, в дефиниции минимализма как концептуального стиля остаётся одно – *музыкальный поток* и особенное состояние *слушания как процесса*.

<sup>13</sup> Явление использования додекафонии (трио Ла Монта) или серии («Music for 18 musicians» Стива Райха, где включена серия из 11 аккордов) заслуживает отдельного исследования, проблематикой которого стал бы вопрос об эстетическом доминировании техники формирования музыкальной ткани или способа организации континуального пространства и музыкального потока в установлении принадлежности музыкального произведения к определённому направлению/течению.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Векслер Ю.С. Дьёрдь Лигети и дадаизм // Журнал Общества теории музыки. 2023. № 2(42). С. 31–42.
- 2/ Вулф К. О форме // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 112–119.
- 3/ Катунян М.И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 144–176.
- 4/ Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 75–84.
- 5/ Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
- 6/ Недоступов Р.А. Развитие концепции минимализма в творчестве современных зарубежных дизайнеров и архитекторов // Архитектон: известия вузов. Екатеринбург: УралГАХА, 2009. № 22. URL: [https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26\\_pril/37/template\\_article-ar%3DK21-40-k29.htm](https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/37/template_article-ar%3DK21-40-k29.htm) (дата обращения: 10.04.2025).
- 7/ Christoph Cox, Daniel Warner. Audio Culture, Revised Edition (Antology) // La Monte Young and Marian Zazeela "Conversation with Richard Kostelanetz". Bloomsbury Publishing. 2017. Pp. 183–218.
- 8/ Jonathan W. Bernard. Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music Author(s) // American Music. 2003. Vol. 21. No. 1. Pp. 112–133.
- 9/ Jonathan W. Bernard. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. Perspectives of New Music. 1993. Vol. 31. No. 1. Pp. 86–132.
- 10/ Kerry O'Brien and William Robin, eds, On Minimalism: Documenting a Musical Movement, University of California Press, 2023, 470 p.
- 11/ Michael Nyman. Cage and Satie // The Musical Times. 1973. Vol. 114. No. 1570. Pp. 1227–1229.
- 12/ Pace I. The Historiography of Minimal Music and the Challenge of Andriessen to Narratives of American Exceptionalism (1) / Dodd, R. (Ed. // Writing to Louis Andriessen: Commentaries on life in music. Eindhoven, the Netherlands: Lecturis. 2019. Pp. 83–101.
- 13/ Pauline Oliveros. Deep listening. A composer's sound practice. New York, Lincoln, Shanghai. 2005. 128 p.
- 14/ Philip Thomas – Morton Feldman Piano, Recorded by Simon Reynell at St Paul's Hall, The University of Huddersfield, July 2018 to June 2019.
- 15/ Potter Keith, Gann Kyle and ap Sion Pwyll. Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities // The Ashgate Research Companion to Minimalist and Post-minimalist Music. Farnham: Ashgate, 2013. Pp. 1–16.
- 16/ Barbara Rose, "ABC Art" // Art in America. 1965. Vol. 53, No. 5. P. 62.

- 17/ Schwarz K. Robert. "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I. // Perspectives of New Music. 1980. Vol. 19. No. 1/2. Pp. 373–92.
- 18/ Strickland E. Minimalism: origins. Bloomington: Indiana University Press, 1947. 320 p.
- 19/ Wollheim Richard. Minimal Art // Arts Magazine. 1965. January. Pp. 26–32.

## REFERENCES

- 1/ Veksler, Yu.S. (2023), "György Ligeti and Dadaism", Journal of the Society of Music Theory, No. 2 (42), pp. 31–42. (In Russ.)
- 2/ Wolfe, K. (2009), "On Form", Anthology "Composers on Modern Composition", Research Center "Moscow Conservatory", Moscow, pp. 112–119. (In Russ.)
- 3/ Katunyan, M.I. (2022), "Minimalism: Russian Version", The Art of Music: Theory and History, No. 27, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/minimalizm-russkaya-versiya/> (Accessed 18 April 2025). (In Russ.)
- 4/ Krom, A.E. (2017), "American Musical Minimalism: Problems of Reception and Interpretation", Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet, No. 6 (53), pp. 75–84. (In Russ.)
- 5/ Manulkina, O. (2010), Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the 20th Century], Ivan Limbach Publishing House, St.Petersburg, 784 p. (In Russ.)
- 6/ Nedostupov, R.A. (2020), "Development of the Concept of Minimalism in the Works of Contemporary Foreign Designers and Architects", Architecton: News of Universities [Electronic resource], UralGAKhA, Ekaterinburg, No. 1 (69), Available at: [https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26\\_pril/37/template\\_article-ar%3DK21-40-k29.htm](https://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/37/template_article-ar%3DK21-40-k29.htm) (Accessed 18 April 2025). (In Russ.)
- 7/ Christoph, Cox, Daniel, Warner (2017), "Audio Culture, Revised Edition (Antology)", La Monte Young and Marian Zazeela "Conversation with Richard Kostelanetz", Bloomsbury Publishing, pp. 183–218. (In Eng.)
- 8/ Jonathan, W. Bernard (2003), "Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music Author(s)", American Music, Vol. 21, No. 1, pp. 112–113. (In Eng.)
- 9/ Jonathan, W. Bernard (1993), "The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music", Perspectives on New Music, Vol. 31, No. 1, pp. 86–132 (In Eng.)
- 10/ Kerry, O'Brien, William Robin (2023), On Minimalism: Documenting a Musical Movement, University of California Press, 470 p. (In Eng.)
- 11/ Michael, Nyman (1973), "Cage and Satie", The Musical Times, Vol. 114, No. 1570, pp. 1227–1229. (In Eng.)
- 12/ Pace, I. (2019), "The Historiography of Minimal Music and the Challenge of Andriessen to Narratives of American Exceptionalism



(1)”, Dodd, R. (Ed.), *Writing to Louis Andriessen: Commentaries on life in music*, Eindhoven, the Netherlands: Lecturis, pp. 83–101. ISBN 9789462263079. (In Eng.)

13/ Pauline, Oliveros (2005), *Deep listening. A composer’s sound practice*, Lincoln, New York,, Shanghai, 128 p. (In Eng.)

14/ Philip, Thomas (2019), *Morton Feldman Piano, Recorded by Simon Reynell at St Paul’s Hall, The University of Huddersfield* (In Eng.)

15/ Potter, Keith; Gann, Kyle and ap Sion, Pwyll (2013), “Introduction: experimental, minimalist, postminimalist? Origins, definitions, communities”, Keith S.Potter; Kyle Gann and Pwyll ap Sion, eds, *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Ashgate Farnham, pp. 1–16. (In Eng.)

16/ Rose, Barbara (1965), “ABC Art”, *Art in America*, No. 53(5). (In Eng.)

17/ Schwarz, K.Robert. (1980), “Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I.”, *Perspectives on New Music*, Vol. 19, No. 1/2, pp. 373–292. (In Eng.)

18/ Strickland, E. (1947), *Minimalism: origins*, Indiana University Press, Bloomington, 320 p. (In Eng.)

19/ Wollheim, Richard (1965), “Minimal Art”, *Arts Magazine*, January, pp. 26–32. (In Eng.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Луценко Дарья Михайловна, ассистент-стажёр кафедры современной музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

E-mail: bartoldi@vk.com

Изотова Евгения Александровна, доцент, кандидат искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

E-mail: eugenie.izotova@ccmm.ru

#### AUTHOR INFORMATION

Darya M. Lutsenko, Assistant-trainee of the Department of Contemporary Music, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky.

E-mail: bartoldi@vk.com

Evgenia A. Izotova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky

E-mail: eugenie.izotova@ccmm.ru



УДК 783

## МУЗЫКАЛЬНОЕ И ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ В «ПОКРОВЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ» ДЖОНА ТАВЕНЕРА

Д.А. ЕРЕМИНА

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена вопросам музыкального и немusical содержания в сочинении для солирующей виолончели и струнного оркестра «Покров Пресвятой Богородицы» ("The Protecting Veil", 1987) Джона Тавенера (1944–2013). На создание произведения композитора вдохновил православный праздник Покрова. В его основе лежит легенда о явлении Божьей Матери, спасшей греков от нашествия сарацин в Константинополе X века. Религиозное чудо побудило Дж. Тавенера написать грандиозную фреску из восьми частей, связанную с житием Богородицы – от Рождества до Успения. Тембровым олицетворением главной иконописной фигуры пьесы стала виолончель, солирующая на протяжении всего сочинения. Сопровождающие струнные инструменты рассматриваются автором как продолжение её «бесконечной песни». В отечественном и зарубежном музыкознании «Покров Пресвятой Богородицы» Дж. Тавенера ранее подробно не изучался, что предопределило актуальность представленной темы. Цель статьи: проследить воплощение сакрального содержания в музыкальном тексте произведения на разных уровнях – образно-эмоциональном, композиционно-драматургическом, стилистически-языковом, пространственно-временном. Композитор назвал «Покров Пресвятой Богородицы» «лирической иконой», продолжив серию своих «звуковых икон» (оригинальный тип композиции в творчестве Дж. Тавенера, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным модусом содержания – результат многолетних духовных поисков музыканта). Как показало исследование, в сочинении нашли отражение характерные черты этого типа композиции: опора на традиции византийской гимнографии, символизм мышления (тембровый, пространственный, числовой), клейменный принцип композиции, методы репетитивной техники, симметричность строения тем, обращение к средневеково-ренессансным полифоническим приёмам организации материала, экзотичность образов, жанровость. Драматургия цикла основана на контрастном сопоставлении музыкальных образов Богородицы – страдающей Матери и Царицы Небесной, через призму восприятия которой проходят основные евангельские события.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Джон Тавнер, «лирическая икона», «Покров Пресвятой Богородицы», современная английская музыка, духовный минимализм, сакральность.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## MUSICAL AND NON-MUSICAL CONTENT IN "THE PROTECTING VEIL" BY JOHN TAVENER

D.A. EREMINA

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

**ABSTRACT.** The article is devoted to the issues of musical and non-musical content in the composition for solo cello and string orchestra "The Protecting Veil" (1987) by John Tavener (1944–2013). The creation of the composer's work was inspired by the Orthodox feast of the Intercession. It is based on the legend of the appearance of the Mother of God, who saved the Greeks from the Saracen invasion in Constantinople in the tenth century. A religious miracle prompted J. Taverner painted a grandiose eight-part fresco related to the life of the Virgin Mary – from the Nativity to the Assumption. The timbre personification of the main iconographic figure of the play was the cello, which is a soloist throughout the composition. The accompanying stringed instruments are considered by the author as a continuation of her "endless song". In Russian and foreign musicology, the "The Protecting Veil" by John Tavener had not previously been considered in detail, which predetermined the relevance of the presented topic. The purpose of the article is to trace the embodiment of sacred content in the musical text of the composition at different levels – figuratively-emotionally, compositionally-dramaturgically, stylistically-linguistically, spatiotemporally. The composer called "The Protecting Veil" a "lyrical ikon", continuing his series of "sound icons" (the original type of composition in the work of J. Tavener, which is directly related to the concept of an icon and is characterized by a religious mode of content, is the result of many years of spiritual search by the musician). The study showed that the composition reflected the characteristic features of this type of composition: reliance on the traditions of Byzantine hymnography, symbolism of thought (timbre, spatial, numerical), the branded principle of composition, methods of rehearsal technique, symmetry of the structure of themes, appeal to medieval-Renaissance polyphonic techniques of organizing the material, ecstasy of images, genre. The drama of the cycle is based on a contrasting juxtaposition of musical images of the Virgin Mary, the suffering Mother, and the Queen of Heaven, through the prism of which the main evangelical events take place.

**KEYWORDS:** John Tavener, "lyrical ikon", "The Protecting Veil", modern English music, spiritual minimalism, sacredness.

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



Фигура композитора Джона Тавенера (1944–2013) занимает важное место не только в английской национальной традиции, но и в контексте современной европейской музыкальной культуры в целом. Подобно многим своим современникам, начинавшим творческий путь с авангардных экспериментов, в 1970-е годы он обратился к религиозному модусу содержания, изменившему его музыкальный язык. В англоязычной литературе Дж. Тавенеру уделено заметное внимание. Анализ его творчества посвящены монографии [10–12], диссертации [21], части научных исследований [13], многочисленные статьи [14; 17–18], в 2000 году была опубликована книга, написанная самим композитором – “The Music of Silence. A Composer’s Testament” («Музыка тишины. Завещание композитора») [19], представляющая ключевые эстетические идеи британского мастера. Активно пропагандировал и изучал творчество Дж. Тавенера его ученик – И. Муди [15–16].

Если в Европе уже сложился определённый круг научной литературы, связанный с творчеством Дж. Тавенера, то в России только начинают исследовать его музыку. В отечественном музыкознании тема представлена статьями Р. Насонова [5–6], Н. Ручкиной [8], Е. Миклухо [3; 4], Э. Оробинской [7], В. Басс [1], касающимися принадлежности композитора к духовному минимализму, создания музыки в русле православной богослужбной традиции, религиозной концепции Дж. Тавенера, влиянии музыки прошлого на его взгляды. Однако по-прежнему не существует специального труда, посвящённого «Покрову Пресвятой Богородицы», что и побудило обратиться к этой теме. При написании статьи был выбран пограничный ракурс исследования, позволяющий показать, как духовно-религиозное содержание «лирической иконы» находит выражение в пространственно-временных координатах, драматургии, композиции и средствах музыкальной выразительности сочинения. При рассмотрении партитуры мы опирались на аналитический метод, направленный на выявление наиболее показательных черт избранного произведения, герменевтический метод, помогающий осмыслить его религиозное содержание, а также стилевой метод, позволяющий рассмотреть «Покров Пресвятой Богородицы» как репрезентативный пример «звуковой иконы» Дж. Тавенера.

К работе над «Покровом Пресвятой Богородицы» композитор приступил по просьбе британского

виолончелиста Стивена Иссерлиса в 1987 году. Первоначальный замысел предполагал создание 10-минутной пьесы, однако в итоге перерос в 45-минутное произведение для солирующей виолончели и струнного оркестра.

На создание композиции Дж. Тавенера вдохновил православный праздник – Покров Пресвятой Богородицы. В его основе лежит легенда о явлении Божьей Матери в Константинополе (Византия, начало X века): «Во времена серьёзной опасности для греков из-за вторжения сарацин, Андрей (юродивый) вместе со своим учеником Епифанием увидели Божью Матерь во время Всенощного бдения; Она парила в воздухе высоко над ними, раскрыв свой палантин как защитную завесу, и молилась. Это видение воодушевило греков, они выдержали нападение сарацин и прогнали их армию» [20, с. 2].

Композитор мыслил данное произведение как «икону». Стоит отметить, что понятие «музыкальной иконы» многомерно и в научной литературе (не только русскоязычной, но и англоязычной) до сих пор не сложилось точного определения указанного феномена. Нам представляется, что *музыкальная икона* – это тип композиции, соотносимый автором с традиционным понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в вербальной составляющей (названии или тексте), но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужбной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика)<sup>1</sup>. Понятие «иконы» фигурирует в названии целого ряда ключевых произведений Дж. Тавенера<sup>2</sup> («Икона света», 1983; «Икона Распятия», 1988; «Икона Троицы», 1990 и др.). Указанные сочинения передают эмоционально-психологические состояния, глубоко связанные с верой, либо являются музыкальной характеристикой святых, почитаемых христианской церковью. В некоторых опусах отсылки к иконе содержатся не в названиях, а в уточняющих авторских примечаниях («Покров Пресвятой Богородицы» – «Лирическая икона в звуке», 1987; «Мария Египетская» – «Икона в музыке и танце», 1991 и др.). Комментарий

<sup>1</sup> См. об этом: [2]

<sup>2</sup> Дж. Тавенер однако не ставил своей целью научную рефлексию данного термина.



Номер части, согласно авторским указаниям в предисловии	Номер такта	Авторское название части	Перевод (Д.Е.)
Первая часть	—	—	—
Вторая часть	64	The Birth Of The Mother Of God	Рождество Пресвятой Богородицы
Третья часть	135	Annunciation	Благовещение
Четвертая часть	181	The Incarnation	Воплощение
Пятая часть	226	Lament Of The Mother Of God At The Cross	Плач Пресвятой Богородицы при Кресте
Шестая часть	248	Christ Is Risen!	Христос Воскрес!
Седьмая часть	288	The Dormition OF The Mother Of God	Успение Пресвятой Богородицы
Восьмая часть	322	The Protecting Veil	Покров Пресвятой Богородицы

Таблица 1. "The Protecting Veil". Названия частей

направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел композитора.

В предисловии к партитуре Дж. Тавенер писал: «Можно слушать "Покров" как чистую музыку, но, вероятно, будет полезно рассказать о том, что меня вдохновляло в процессе сочинения. Я хотел создать лирическую икону, но не на холсте, а в звуке, используя не кисть, а линию виолончели. Работа <...> носит медитативный характер. Я попытался передать почти космическую мощь Божьей Матери» [20, с. 2]. Вдохновившись явлением чуда, музыкант пишет грандиозную фреску, связанную с житием Богородицы. Произведение состоит из восьми частей: «Когда я писал, то думал о разных Праздниках: вторая часть посвящена Рождеству Пресвятой Богородицы, третья – Благовещению, четвертая – Воплощению, пятая – Ее плачу у подножия креста, шестая – Воскресению, седьмая – Успению, а первая и последняя посвящены её космической красоте и власти над разрушенным миром. Музыка заканчивается написанием о слезах Божьей Матери» [20, с. 2]. Названия частей Дж. Тавенер отражает в партитуре (Таблица 1).

Нотный текст также содержит оригинальные авторские ремарки, призванные настроить исполнителей на возвышенное и одухотворённое эмоциональное состояние: "Transcendent, with awesome majesty" («Трансцендентно, с благоговейным величием», тт. 1, 29, 322), "radiant, flowing" («сияющий, парящий», тт. 13,

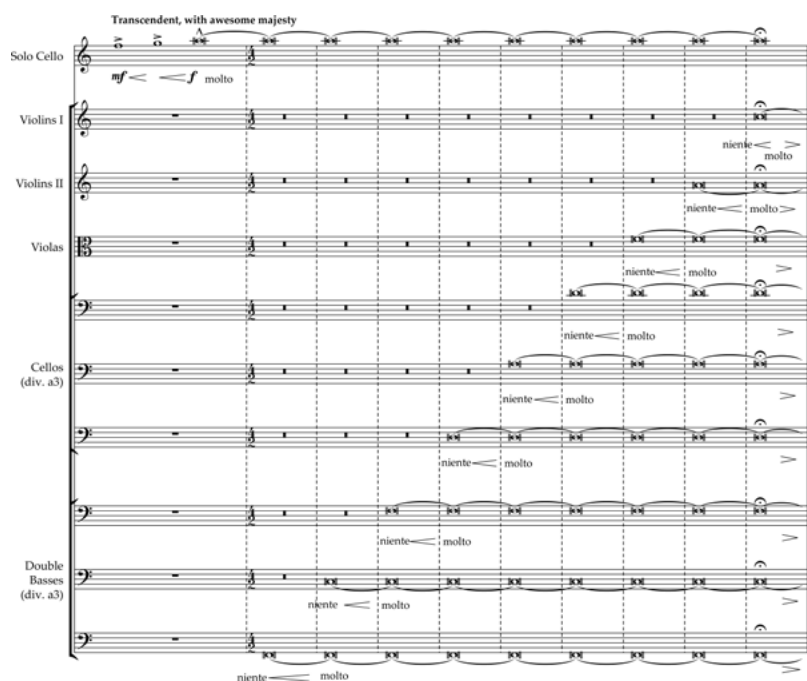
21, 35), "lightly, without vibrato, like viols" («легко, без вибрато, как на виоле», т. 86), "stately" («величественно», т. 106), "Quiet, solemn and tender, with a broad flowing line" («Тихо, торжественно и нежно, с широкой плавной линией», т. 288), "Like tears of the Mother of God" («Как слёзы Божьей Матери», т. 333).

Композитор подчёркивает особую важность тембра виолончели, солирующей на протяжении всего сочинения и олицетворяющей главную иконописную фигуру пьесы – Богоматерь. Сопровождающие струнные инструменты «являются гигантским продолжением её бесконечной песни» [20, с. 2]. Выбор виолончели в качестве «основного голоса» позволяет провести параллели с творчеством С. Губайдулиной, в опусах которой тембр этого инструмента также наделён высоким сакральным смыслом<sup>3</sup>.

**Вступление** «лирической иконы» (Пример 1) служит своего рода эпиграфом ко всему произведению. Звучание виолончели в экстремально высоком для неё регистре, выдержанные тоны, подчёркнутое усиление динамики вызывают ощущение вневременного пространства, придают сочинению потусторонний колорит. В этом кратком разделе всё глубоко символично. На сверхчувственный характер указывает

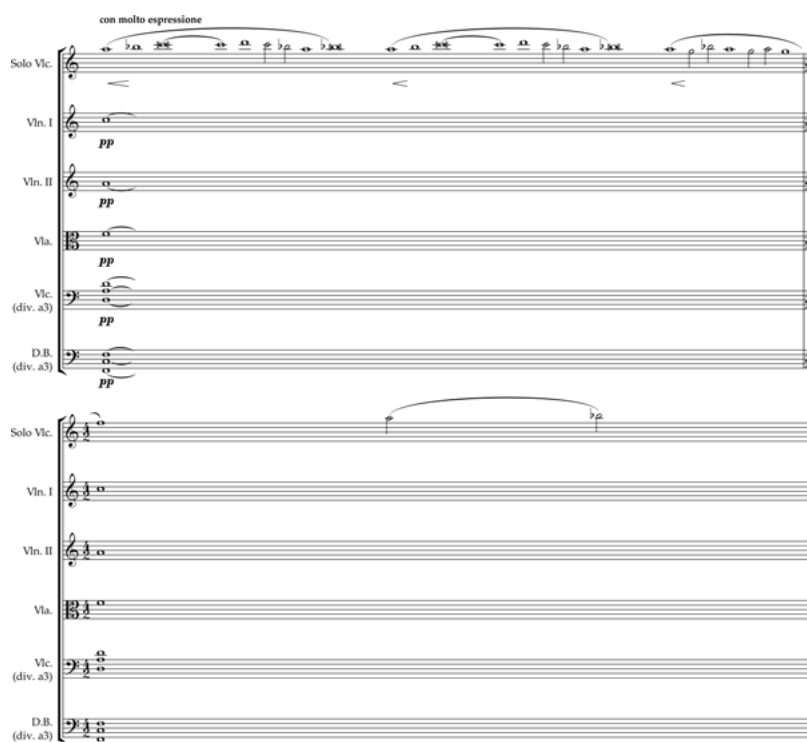
<sup>3</sup> В «Detto-II» С. Губайдулиной солиста можно сравнить с «пастором», носителем духовной идеи. В сочинении «Семь слов» виолончель воплощает образ Бога-Сына. См. об этом: [9].

Transcendent, with awesome majesty



Пример 1. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Вступление.  
Тт. 1-10

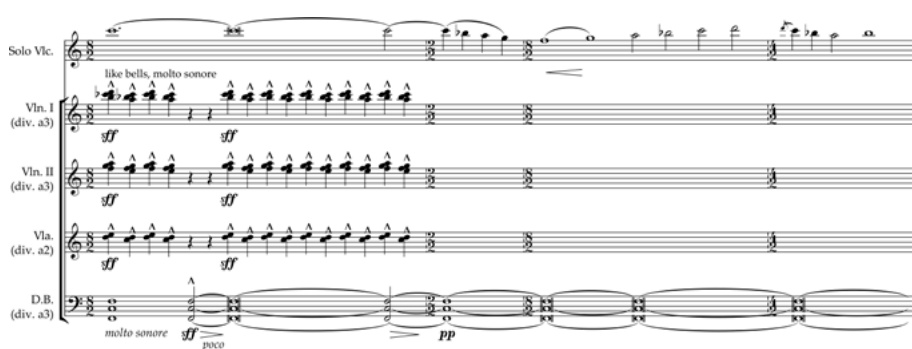
con molto espressione



Пример 2. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел А.  
Тт. 11-12



Пример 3. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел В.  
Партия солирующей виолончели. Тт. 13–18



Пример 4. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Раздел С.  
Тт. 43–46

авторская ремарка "Transcendent, with awesome majesty" («Трансцендентно, с благоговейным величием»). Важную смысловую роль в партитуре играет пометка "niente" («ничто»): звуки рождаются из тишины, подобно тому, как Бог создавал мир из ничего.

В этом разделе большое значение приобретает интервал терции, выступающий символом Троицы. Часть начинается с восходящего движения от *f* к *a*. Звучание ансамбля струнных смычковых, поддерживающих солирующий инструмент, разрастается от низких, глухих интонаций контрабасов до мягких у первых скрипок. Фактура выстраивается через последовательный подъём по чистым квартам, квинтам и трезвучию (*f-c-f*, *d-a-d*, *f-a-c*), словно волна, заполняющая собой пространство. Финальный ход по терциям очерчивает важнейший для Дж. Тавенера интервал не только в мелодическом движении, но и в гармонической вертикали. Вступление голосов ансамбля поочередно с одним звуком позволяет усматривать влияние микрополифонии Д. Лигети.

**Раздел А первой части** (Пример 2) продолжает развитие основной идеи, заложенной во вступлении. Виолончель солирует в высоком регистре на фоне педали у ансамбля струнных, «собранной» в предыдущем разделе. Композитор оставляет ремарку "radiant, flowing" («сияющий, парящий»). Повторяющееся «закруглённое» поступенное движение в диапазоне

чистой квинты (от *g* до *d*), диатоника, нерегулярно-акцентная ритмика, линейность фактуры, исоны<sup>4</sup> рождают аналогии с древней византийской молитвой. Обращение к архаике характеризует стиль Дж. Тавенера и ярко проявляет себя в других его сочинениях («Икона света», «Икона Эроса»).

В **разделе В первой части** (Пример 3) происходит учащение пульса: активизируется движение половинными длительностями. Мелодика виолончели продолжает акцентировать интервал терции в нисходящем и восходящем волнообразном движении. Усиление динамики подчёркивает возвышенно-восторженное состояние. Внешняя простота парадоксально сочетается с точной математической выверенностью расположения звуков. Интеллектуальный подход прослеживается при детальном рассмотрении партии виолончели. Она построена по принципу зеркальности – точного ракохода, центром которого становится звук *f* в третьем такте: *c-a-f-d-b-f-b-g-e-d-f-g-F-g-f-d-e-g-b-f-b-d-f-a-c*.

Резким контрастом выступает **раздел С первой части** (Пример 4). Характер звучания ансамбля претерпевает значительную трансформацию (за исключением контрабасов, продолжающих «тянуть» исон). Ремарка

<sup>4</sup> Исон – рудимент древнего ипофонного пения – тянущийся нижний, басовый голос в византийском и новогреческом церковном пении, разновидность бурдона.



Пример 5. Джон Тавенер "The Protecting Veil". I часть. Послесловие.  
Т. 61–63

"like bells" («как колокольчики»<sup>5</sup>) соответствует ярко-му, свежему, искристому колориту. Струнные инструменты имитируют звонкие ударные тембры при помощи кластерных секундово-терцовых<sup>6</sup> созвучий, исполняемых с активной атакой звука (*marcato*) и резко подчеркнутым *sforzando* в начале фраз. Терпкие аккордовые грозды в высоком регистре на фоне гулких контрабасовых педалей рожают ассоциации с праздничным колокольным звоном. Весь раздел основан на принципе повторения ячейки кластеров (2+5), которая содержит два аккорда. В следующем фрагменте в ансамбле «выключается» партия виолончелей, оставляя все внимание страстной проповеди солиста в напряженно-высоком регистре. Дж. Тавенер предписывает ему подражать микротоновому интонированию византийского хора (со «срывами голоса»).

«Колокольный» раздел появляется в каждой части «лирической иконы». В зависимости от «сюжета», он меняет эмоциональную окраску, обретая то «праздничный», то «погребальный» характер.

Завершает первую часть произведения **послесловие** (Пример 5) – спокойное высказывание солирующего инструмента на фоне педали всего ансамбля. Виолончель «спускается» в более естественный для неё

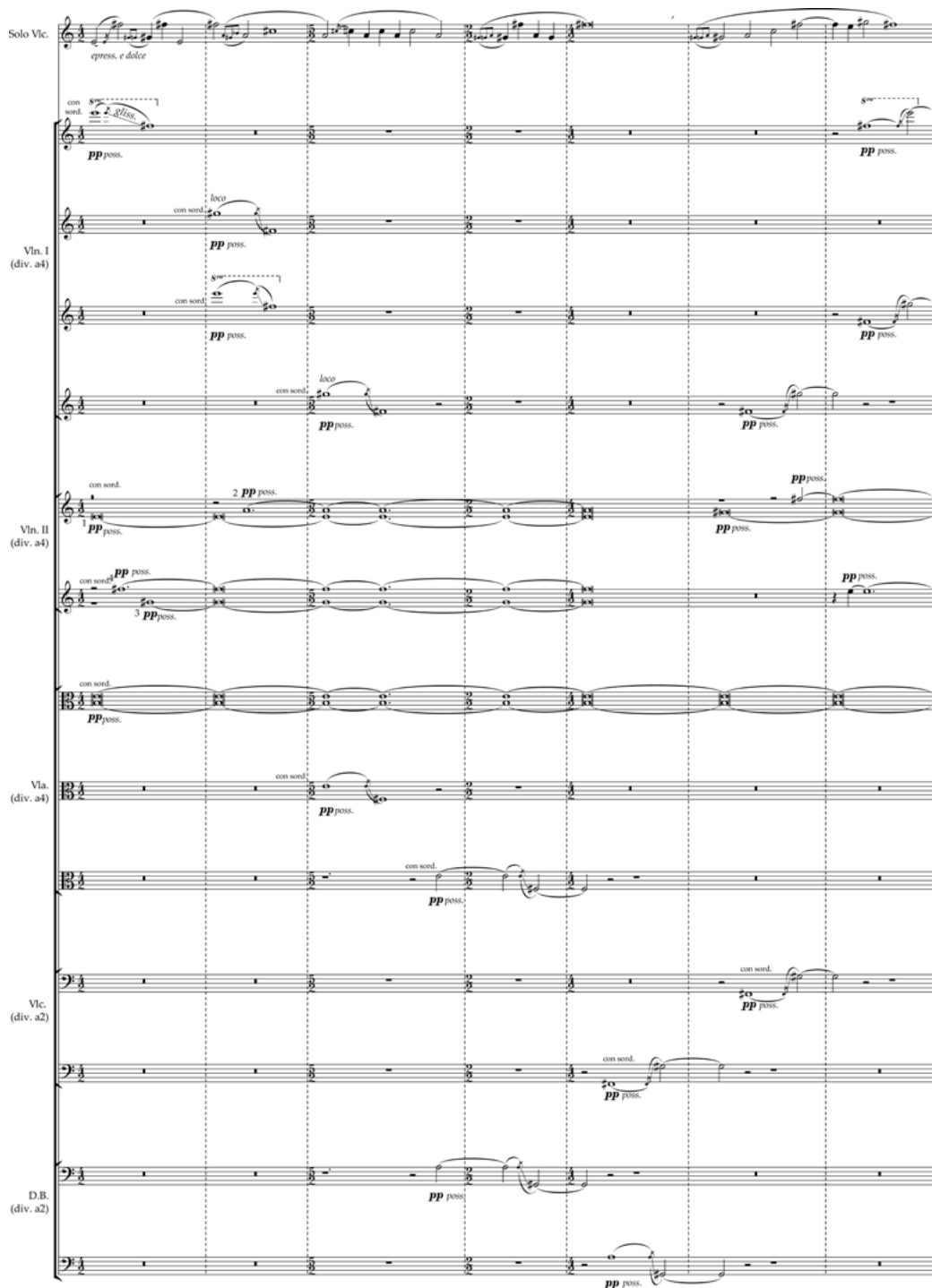
средний регистр. Данный раздел выделяется в каждой части «Покрова», однако проходит от разных высот.

**Вторая часть «Покрова»** имеет подзаголовок "The Birth Of The Mother Of God" («Рождество Пресвятой Богородицы»).

Интонационным источником **раздела А** (Пример 6) служит проникновенная мелодия солирующей виолончели. Она имеет ярко выраженный восточный колорит за счёт использования Дж. Тавенером микротоновых украшений и воздушных *glissando*. При всей выразительной изломанности мелодической линии, во многом возникающей из-за переключения регистров, партия строго организована: в её основе лежит скрытое двухголосие. «Переключики» между голосами создают ключевые для всего раздела диссонантные интервалы – большую нону и малую септиму. Опираясь на натуральный лад (*e* ионийский), композитор свободно варьирует некоторые его ступени: в одной фразе тоны могут «мерцать» разными оттенками (*c-cis*, *g-gis*). Партия виолончели обладает живым дыханием, тогда как другие инструменты только «подхватывают» её «речь», собирая звуковое «облако» из засурдиненных кластеров. Благоговейные вздохи *glissando* мультиплицируются в партиях первых скрипок (*e-fis*, *gis-fis*), альтов (*e-fis*), виолончелей (*fis-gis*) и контрабасов (*a-gis*), «рождая» цепь едва уловимых на *pianissimo* имитаций. В партии виолончелей они проходят в прямом движении (по отношению к линии

<sup>5</sup> Напомним, что колокола – единственный музыкальный инструмент православной церкви.

<sup>6</sup> Секунда – типичная интервальная структура колокольного звона.



Solo Vlc.  
*press. e dolce*

con sord. *gliss.*  
*pp poss.*

Vln. I  
(div. a4)  
*loco*  
*con sord.*  
*pp poss.*

Vln. II  
(div. a4)  
*con sord.*  
*pp poss.*  
*2 pp poss.*  
*con sord.*  
*pp poss.*  
*3 pp poss.*

Vla.  
(div. a4)  
*con sord.*  
*pp poss.*

Vlc.  
(div. a2)  
*con sord.*  
*pp poss.*

D.B.  
(div. a2)  
*con sord.*  
*pp poss.*

Пример 6. Джон Тавенер "The Protecting Veil". II часть. Раздел А.  
Тт. 64–70

Moving forward, dance-like



Пример 7. Джон Тавенер "The Protecting Veil". III часть. Раздел А.  
Тт. 135–137

солирующего инструмента), в партии других струнных – в инверсионном.

Вторые скрипки и часть альтов также подхватывают интонации виолончели, но в виде педали (*e-fis-gis-a-h*), образуя третий пласт фактуры.

Можно обратить внимание на частые смены метра, что ещё раз подчёркивает свободу и некоторую непредсказуемость развития музыкальной ткани.

«Волна» глиссандирующего нисходящего (четыре такта) и восходящего (три такта) движения струнных проходит трижды на протяжении всего первого раздела.

Лаконичная **третья часть «Благовещение»** приносит новый для сочинения музыкальный материал в стиле ближневосточного фольклора (Пример 7). Композитор оставляет ремарку "Moving forward, dance-like" («Двигаясь вперёд, как в танце»). Тема основана на остинатно-вращательном движении в узком диапазоне, создающим архаичный колорит. Дж. Тавенер использует конструктивные принципы организации материала, апробированные в других «звуковых иконах».

Интонационным истоком всего раздела выступает партия виолончели, насыщенная различными

украшениями, в том числе микрохроматическими, и «перекрашиванием» тонов (*e-es*). Вследствие этого «рождается» увеличенная секунда, которая станет важным интонационным элементом в следующих частях «Покрова Пресвятой Богородицы». Остов мотива партии виолончели – восходящее движение по звукам трихорда *d-e-fis*, который разрастается до пентакорда *d-e-fis-g-a* в некоторых варьированных проведениях основного зерна.

Восходящие интонации солирующего «голоса» подхватывают остальные инструменты. Возникает зеркальный звуковой ряд с центральным тоном *d*, который проводят все струнные по принципу кругового бесконечного канона, но в разном ритме (первые скрипки – четвертями (в имитации со сдвигом в одну долю), вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы – целыми длительностями), – *d-e-fis-g-a-e-a-h-gis-g-fis-h-D-h-fis-g-gis-h-a-e-a-g-fis-e*. В конце раздела голоса сходятся к опорному тону *d*.

Как и во всех частях, здесь присутствуют квартальные и квинтовые исоны у вторых скрипок и виолончелей.

В **разделе А четвёртой части "The Incarnation" («Воплощение»)** виолончель вновь выходит на первый план, в то время как остальные струнные тянут



Пример 8. Джон Тавенер "The Protecting Veil". IV часть. Раздел А. Тт. 181–183



Пример 9. Джон Тавенер "The Protecting Veil". V часть. Раздел А. Т. 226

октавный исон *c* (исключением становится линия вторых скрипок, в которой звуки меняются). Партия солиста построена по принципу каденции (Пример 8). Обращают на себя внимание виртуозные пассажи, энергичные мотивы на *forte*, основанные на вращательном движении (отголосок третьей части), постоянное ритмическое и метрическое варьирование. В этом разделе выделяются три интонационных блока. Первый и третий идентичны, они отсылают ко 2-й части «Покрова», возвращая движение по терцовым тонам и внезапные «перекрашивания» звуков (*c-cis*). Второй блок основан на поступенных круговых интонациях в среднем регистре, в котором партия виолончели звучит напряжённо, «по-земному». В начале *раздела А* Дж. Тавенер оставляет две ремарки: "Moving forward – always very freely" («Двигаясь вперёд – всегда очень свободно») и "con intensità e liberamente" («с интенсивностью и свободой»). «Высказывание» виолончели можно уподобить монологу в рапсодическом духе, осмысляющему события предыдущих частей.

**Пятая часть «Плач Пресвятой Богородицы при Кресте»** (Пример 9) написана в жанре плача – одном из самых архаичных и устойчивых жанров традиционной устной музыкально-поэтической культуры. Дж. Тавенер наделяет партию виолончели чертами импровизационности: полностью убирает тактовые черты и указание размера, иногда выписывает

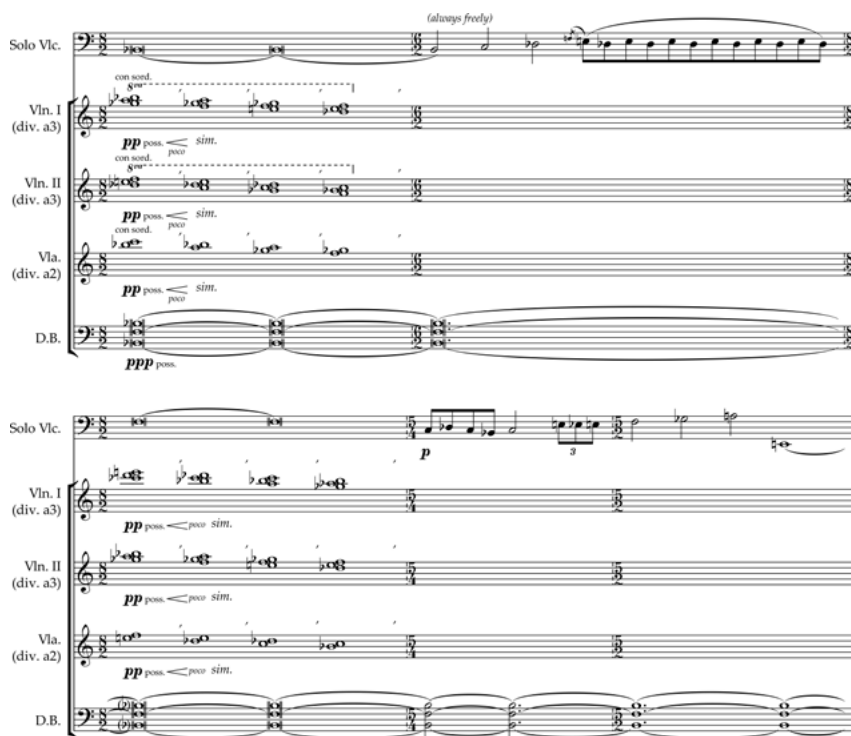
не ритм, а время звучания фигуры (черта ограниченной алеаторики), свободно варьирует темп. Линия солирующего голоса основана на кратких попевах в низком регистре, в которых значительна роль мелодического «скольжения», звуков неопределённой и нефиксированной высоты. Партия свободно развивается, подобно экспрессивной, надрывной человеческой речи. Завершается раздел символическим ходом по терциям, пронизывающим все сочинение. Тихие, засурдиненные реплики виолончели вызывают глубоко-трагический эмоциональный отклик.

Ранее праздничный «колокольный» *раздел В* (Пример 10) меняет тон высказывания. Он утрачивает прежнюю приподнятость и величественную перезвонность. В этой части засурдиненные кластеры струнных скорее напоминают тяжёлые вздохи, отделённые друг от друга небольшими цезурами. Мрачно-изломанная речь виолончели наполняется хроматикой, широкими скачками, ходами на увеличенную секунду.

**Шестая часть «Христос Воскрес!»** резко контрастирует с предыдущей своим воодушевлённым, даже гимническим тоном.

В партии солирующей виолончели *раздела А* преобладает поступенное движение, оттеняемое выразительными квартовыми возгласами (Пример 11).

Композитор оставляет несколько ремарок, акцентирующих взволнованно-восторженный характер



Пример 10. Джон Тавенер "The Protecting Veil". V часть. Раздел В.  
Тт. 229–233



Пример 11. Джон Тавенер "The Protecting Veil". VI часть. Раздел А,  
Тт. 248–252



Пример 12. Джон Тавенер "The Protecting Veil". VII часть. Раздел А (а). Т. 288

темы: "Always moving forward" («Всегда двигаясь вперёд») и "marcatissimo" («подчёркнуто»). Организация голосов струнного ансамбля отчасти напоминает третью часть «Покрова» «Благовещение», но звучит в «расширенном» варианте. Выделяются несколько пластов фактуры, тонко дифференцированных по группам инструментов *divisi*: длинные тремолирующие исоны у контрабасов, первых/вторых скрипок и альтов, хоральные аккорды у первых и вторых скрипок, учащённая пульсация у альтов, имитационное движение у виолончелей. Возникающие по вертикали «случайные» диссонансы рожают ощущение перебивающих друг друга радостных голосов. Полифонический принцип организации материала прослеживается на уровне всего раздела. Основная ярко-мажорная тема в партии солиста проводится трижды: от *a* (248 т.), затем малой терцией выше, от *c* (252 т.) с метрическим сдвигом, и вновь от *a* (257 т.), сообщая разделу черты трёхчастности. Речь «главной героини» «подхватывают» виолончели, повторяя её интонации в имитационном движении.

**Седьмая часть «Успение Пресвятой Богородицы»** – светлое молитвенно-певучее соло виолончели, в основе которого лежит принцип свободной, нерегулярно-«безакцентной» ритмики (Пример 12).

Интонационный строй и характер движения сродни послесловиям каждой из частей «Покрова». Дж. Тавенер оставляет ремарку, настраивающую исполнителей на особое состояние: "Quiet, solemn and tender, with a broad flowing line" («Тихо, торжественно и нежно, с широкой плавной линией»). В этой части композитор впервые выставляет ключевые знаки, указывая на тональность G-dur. Однако выдержанное мажорное трезвучие в партии виолончели позволяет усмотреть лишь черты тональности. Здесь, как и во всех остальных частях «Покрова», доминирует модальность, а гармония не обнаруживает логики классических тонально-функциональных отношений.

Основная тема «главной героини» с небольшими вариантами изменениями проходит трижды

на протяжении раздела в разном фактурном, регистровом и тембровом обрамлении.

**Раздел А восьмой части «The Protecting Veil» («Покров Пресвятой Богородицы»)** словно продолжает предыдущую часть благодаря заливочному звуку *f*. Этот фрагмент служит точной репризой вступления и раздела А первой части «Покрова». В нём возвращается господствующий в произведении внеземной, трансцендентный характер звучания.

В начале **раздела В** последней части «лирической иконы» Дж. Тавенер оставляет ремарку "Like tears of the Mother of God" («Как слезы Богородицы»). Композитор «извлекает» из музыкального материала послесловий ключевую интонацию, основанную на глиссандирующем «вздохе» на интервал ноты, и имитационно проводит её в партиях всех струнных инструментов на фоне фундаментального исона у контрабасов. Звучание становится едва уловимым, скорее напоминающим шорохи. «Слезы Богородицы» горше: ниспадающая линия солиста очерчивает полутоновую интонацию стоны с разрывом в две октавы. «Венчает» «лирическую икону» тон *f* солирующей виолончели: сначала постепенно нарастающий до *fortissimo*, а затем истаявающий в запредельно высокой для этого инструмента третьей октаве (Пример 13).

При написании «Покрова» композитор руководствовался мозаичным, «клеяменным» принципом структурной организации целого, апробированном в других «звуковых иконах».

Обрамляющий сочинение материал – «Покров Пресвятой Богородицы» – привносит в композицию единство и закруглённость. Другие темы могут оставаться образно неизменными, а могут приобретать не свойственные им ранее черты под воздействием задуманной Дж. Тавенером программы. Кроме того, композитор «скрепляет» все части «Покрова» следующими средствами:

- **Мелодика.** Как правило, автор использует ограниченный звуковой диапазон, плавное и поступенное движение, краткие мелодические формулы-попевки,

*Like tears of the Mother of God*

Solo Vlc. *cresc. poco a poco*

Vln. I (div. a2) *con sord. pp*

Vln. II (div. a2) *con sord. pp*

Vla. (div. a4) *con sord. pp*

Vlc. (div. a4) *con sord. pp*

D.B. (div. a2) *p ma sonore*



Пример 13. Джон Тавенер "The Protecting Veil". Часть 8. Раздел В.  
Тт. 333-335



словно пришедшие из византийского богослужебного пения. В таком контексте особую выразительность и смысловую нагрузку получают скачки на простые и составные интервалы.

- **Лад.** Модальность – яркая черта мышления композитора, проявляющая себя во всех частях «лирической иконы». Черты традиционной тональности в «Покрове» появляются единожды – в седьмой части. Кроме того, в некоторых частях для создания восточного колорита композитор выходит за пределы диатоники в область гемиолики.

- **Метроритм.** Несмотря на то, что «лирическая икона» лишена словесного текста, обращают на себя внимание частые смены метра и нерегулярно-«безакцентная» ритмика, характерные для песенных жанров и богослужебной практики.

- **Фактура.** Как и в других «звуковых иконах», композитор опирается на линейность. Дж. Тавенер предпочитает сложные полифонические приёмы письма. Техника имитации играет большую роль в «лирической иконе», пронизывая всё сочинение. В многочисленных фрагментах участники струнного ансамбля «подхватывают» основные интонационные элементы мелодии виолончели, в полной мере раскрывая замысел композитора, изложенный в предисловии.

В своей «лирической иконе» Дж. Тавенер стремится выстроить универсальную картину мира, создавая ось времени-пространства. Композитор «работает» с **пространством**, обращаясь к миру горнему, сакральному и миру дольному, профанному, наделяя темы то трансцендентными, то земными чертами. Образ «Божественного» создаётся за счёт использования исонов (они включены в каждую часть «Покрова»), за пределами высокого для виолончели регистра, едва уловимого «бесплотного» звучания голоса «главной героини» и молитвенных интонаций, апелляции к возвышенному жанру хора. Большое значение в контексте трансцендентного приобретает символика числа. Так, восемь частей, по замыслу автора, могут служить аллюзией на восемь гласов православного церковного пения, а выразительное движение по терциям и неоднократное совместное звучание только трёх инструментов отсылают к образу Троицы. Сфера «земного» представлена древними фольклорными жанрами плача и танца, средним регистром, чрезмерно подчеркнутым звучанием струнных (*marcatissimo*), имитацией восточных этнических ударных инструментов.

К категории пространства, помимо противопоставления «горнее-дожнее», можно отнести культурную

дихотомию «Восток-Запад». Композитор создаёт обобщённый образ древнего Востока, используя исоны, микрохроматику, орнаментику, лады с увеличенными секундами, импровизационную манеру исполнения. Сферу западного характеризуют черты тональности, хоральный склад, полифонические приёмы развития материала.

Помимо пространства, Дж. Тавенера интересует категория **времени**. Полифоническое мышление автора проявляется в наложении друг на друга различных временных пластов. Композитор «обозначает» время действия, погружаясь в ветхозаветную народно-танцевальную стихию, наполненную интонациями увеличенных секунд и подражанием тембрам библейских инструментов, обращается к древнейшему жанру плача, воссоздаёт колорит византийского богослужебного пения, апеллирует к архаическому средневековому органу (во второй части), к многовековой христианской профессиональной музыкальной традиции имитационной полифонии и колокольного звона, использует современный арсенал средств выразительности, свойственный духовному минимализму – прибегает к приёмам репетитивной техники (строфы-паттерны), опирается на натуральные лады, молитвенную хоральность и даже авангардный метод ограниченной алеаторики. Отбор материала и сочетание самых разных стилевых «знаков» вписываются в парадигму духовного минимализма. Кроме того, подобный выбор обусловлен личными взглядами композитора как верующего человека. В «Покрове» он апеллирует не только к духовному опыту, но и к музыке прошлого. Стилиевые «переключения» звучат эмоционально, убедительно, они оправданы сакральным «сюжетом», подчёркивают вневременной континуум евангельских событий. Они «переплавляются», дополняют друг друга, создавая необходимые драматургические контрасты. Объединяющим, всеобъемлющим началом выступает лирический тембр виолончели, символизирующий голос «главной героини» «иконы» – Богородицы. Она представлена в двух ипостасях – человеческой и божественной: как мать и как Царица Небесная. Многие названия частей «лирической иконы» можно соотносить с главами жития Девы Марии. Так, к обязательным относятся «Рождение Пресвятой Девы Богородицы», «Благовещение», «Плач Пресвятой Богородицы», «Успение Пресвятой Богородицы». Таким образом, композитор прослеживает земной путь Девы Марии, отражённый в канонических христианских текстах.

Духовные поиски вписывают Дж. Тавенера в контекст его времени. В последней трети XX века в Европе



возник целый пласт сочинений религиозного содержания, который можно охарактеризовать общим термином *sacra nova*. Мистериальность становится одной из важнейших тенденций эпохи, отражающей рефлексию современного культурного сознания, заострения нравственной проблематики, присутствия религиозного чувства в восприятии мира. Многие композиторы второй волны авангарда пережили значительный стилиевой перелом в своём творчестве

и развернулись от ярко выраженного культа новизны к концепции поставангарда. Подобно отцам церкви, принявшим христианство в зрелом возрасте, они кардинально поменяли стратегию своего творчества, декларативно отказавшись от «самовыражения» в пользу приобщения к религиозному канону. Среди них – А. Пярт, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров. В круг выдающихся мастеров XX столетия вошёл и Джон Тавенер.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Басс В.В. Сакральная поэтика в контексте музыкального постминимализма (на примере сочинений Джона Тавенера и Хенрика Гурецкого) // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 39–50.
- 2/ Еремина Д.А. «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 64–70.
- 3/ 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.
- 4/ Миклухо Е.О. Современный английский композитор Джон Тавенер о музыке Возрождения и барокко // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1 (19). С. 122–127.
- 5/ Насонов Р.А. Джон Тавенер: христианская музыка между прошлым и будущим // Решение вместе с Decision. 2018. № 66. URL: <https://reshenie.vcc.ru/magazine/issues/a662018/view/article/1479245> (дата обращения 18.03.2025).
- 6/ Насонов Р.А. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
- 7/ Оробинская Э.Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж.Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. 2024. Т. 15. Вып. 1. С. 46–61.
- 8/ Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. № 3. С. 322–329.
- 9/ Шевцова И. Трактровка виолончели в музыке Софии Губайдулиной и новации виолончельной техники второй половины XX века // Современное музыкальное искусство. 2013. № 2 (13). С. 220–224.
- 10/ Boyce-Tillman J., Forbes A.-M. Heart's Ease: Spirituality in the Music of John Tavener. Oxford: Peter Lang Verlag, 2020. 301 p.
- 11/ Dudgeon P. Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener. London: Portrait, 2003. 288 p.

- 12/ Haydon G. John Tavener: glimpses of paradise. London: Golancz, 1995. 316 p.
- 13/ Luck G. Choral Cathedral Music in the Church of England: An examination into the diversity and potential of contemporary choral-writing at the end of the twentieth century: Thesis for the degree of Master of Arts. Durham, 2001. 158 p.
- 14/ Miklaszewska J. The Idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener // Liturgia Sacra. Liturgia. 2021. № 57 (1). Pp. 217–231.
- 15/ Moody I. Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener. 2014. URL: [https://www.researchgate.net/publication/269688947\\_Circular\\_Movement\\_Spiritual\\_Traditions\\_in\\_the\\_Work\\_of\\_John\\_Tavener](https://www.researchgate.net/publication/269688947_Circular_Movement_Spiritual_Traditions_in_the_Work_of_John_Tavener) (дата обращения: 12.03.2025).
- 16/ Moody J. Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music. URL: [http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody\\_life\\_death.html](http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody_life_death.html) (дата обращения: 09.04.2025).
- 17/ Pysh G.M. Icon in sound: an interview with sir John Tavener // Choral Journal. 2014. V. 54 № 10. Pp. 18–23.
- 18/ Squibbs R. Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's Ikon of Light. Greensboro: Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory, 2000. 11 p.
- 19/ Tavener J. The Music of Silence: A Composer's Testament. London: Faber & Faber, 2000. 208 p.
- 20/ Tavener J. The Protecting Veil. London: Chester music, 1989. 79 p.
- 21/ Zinter E. The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827): A dissertation for the Degree of doctor of musical arts. Fargo, 2015. 80 p.

#### REFERENCES

- 1/ Bass, V.V. (2025), "Sacred poetics in the context of musical post-minimalism (based on the example of the works of John Tavener and Henryk Gorecki)", ARTE, No. 1, pp. 39–50. (In Russ.)
- 2/ Eremina, D.A. (2024), "Ikon in sound in the work of John Tavener", Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of high musical education], No. 2 (73), pp. 64–70. (In Russ.)



- 3/ 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.)
- 4/ Mikluho, E.O. (2018), "Contemporary English composer John Tavener on Renaissance and Baroque music", *Vestnik muzykal'noj nauki* [Journal of Musical Science], No. 1 (19), pp. 122–127. (In Russ.)
- 5/ Nasonov, R.A. (2018), "John Tavener: Christian Music between the Past and the Future", *Reshenie vmeste s Decision* [Solution with Decision], No. 60, Available at: <https://reshenie.vcc.ru/magazine/issues/a662018/view/article/1479245> (Accessed 18 March 2025). (In Russ.)
- 6/ Nasonov, R.A. (2015), "Music as a "theosis" (about John Tavener's religious concept). *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], No. 3 (14), pp. 72–85. (In Russ.)
- 7/ Orobinskaya, E.Yu. (2024), "Eternity in time: 'The Apocalypse' by J.Tavener as an experience of musical iconography", *Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 1, pp. 46–61. (In Russ.)
- 8/ Ruchkina, N.P. (2017), "The "new simplicity" in the musical art of the 20th – early 21st century", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], No. 3, pp. 322–329. (In Russ.)
- 9/ Shevcova, I. (2013), "The interpretation of the cello in the music of Sofia Gubaidulina and the innovations of cello technique in the second half of the twentieth century", *Sovremennoe muzykal'noe iskusstvo* [Modern musical art], No. 2 (13), pp. 220–224. (In Russ.)
- 10/ Boyce-Tillman, J., Forbes, A.-M. (2020), *Heart's Ease: Spirituality in the Music of John Tavener*, Peter Lang Verlag, Oxford, 301 p. (In Eng.)
- 11/ Dudgeon, P. (2003), *Lifting the veil: the biography of Sir John Tavener*, Portrait, 288 p. (In Eng.)
- 12/ Haydon, G. (1995), *John Tavener: glimpses of paradise*, Gollancz, London, 316 p. (In Eng.)
- 13/ Luck, G. (2001), *Choral Cathedral Music in the Church of England: An examination into the diversity and potential of contemporary choral-writing at the end of the twentieth century*: Thesis for the degree of Master of Arts, Durham, 158 p. (In Eng.)
- 14/ Miklaszewska, J. (2021), "The Idea of an "Icon in Sound" in the Works of John Tavener", *Liturgia Sacra. Liturgia*, No. 1, pp. 217–231. (In Eng.)
- 15/ Moody, I. (2014), *Circular Movement: Spiritual Traditions in the Work of John Tavener*, Available at: [https://www.researchgate.net/publication/269688947\\_Circular\\_Movement\\_Spiritual\\_Traditions\\_in\\_the\\_Work\\_of\\_John\\_Tavener](https://www.researchgate.net/publication/269688947_Circular_Movement_Spiritual_Traditions_in_the_Work_of_John_Tavener) (Accessed 12 March 2025).
- 16/ Moody, J. (2001), *Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music*. The orthodox research institute, Available at: [http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody\\_life\\_death.html](http://www.orthodoxresearchinstitute.org/articles/music/moody_life_death.html) (Accessed 09 April 2025).
- 17/ Pysh, G.M. (2014), "Icon in sound: an interview with sir John Tavener", *Choral Journal*, Vol. 54, No. 10, pp. 18–23. (In Eng.)
- 18/ Squibbs, R. (2000), "Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's Ikon of Light", *Annual Meeting of the Texas Society for Music Theory*, Greensboro, 11 p. (In Eng.)
- 19/ Tavener, J. (2000), "The Music of Silence: A Composer's Testament", Faber & Faber, London, 208 p. (In Eng.)
- 20/ Tavener, J. (1989), "The Protecting Veil", *Chester music*, London, 79 p.
- 21/ Zinter, E. (2015), "The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827)": A dissertation for the Degree of doctor of musical arts, Fargo, 80 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дарья Андреевна Еремина, аспирант 1-го курса кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (класс доктора искусствоведения, профессора А.Е. Кром).

E-mail: [daria\\_eremina1@mail.ru](mailto:daria_eremina1@mail.ru)

Daria A. Eremina, 1st year postgraduate student at the Department of Music History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory (under the guidance Anna E. Krom, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor).  
E-mail: [daria\\_eremina1@mail.ru](mailto:daria_eremina1@mail.ru)



УДК 785.7.01 «19/20»

## ПРИНЦИП САМОПОДОБИЯ И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ВОПЛОЩЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ С ФРАКТАЛАМИ

Е.А. ЕРМАК, А.А. ТИХОМИРОВА

Белорусская государственная академия музыки, 220013, Минск, Республика Беларусь

**АННОТАЦИЯ.** Научно-исследовательская проблематика статьи связана с изучением фракталов как одного из видов математических структур и их индивидуального «композиторского прочтения» в музыке. Представлен обзор научно-исследовательских источников, посвящённых изучению фракталов в различных видах искусства и литературе. Более подробно речь идёт о научной литературе, в которой закономерности фрактальных структур рассматриваются в проекции на музыкальное искусство, предложена собственная их классификация. В центре внимания авторов – принцип самоподобия, наиболее ярко раскрывающий закономерности проявления фракталов в камерно-инструментальных сочинениях композиторов XX–XXI вв. – Д. Лигети, П. Нёргора, Д. Корманна, А. Кея. В процессе реализации принципа самоподобия акцентируется роль повтора в музыке (точного или варьированного), что проявляется в различных параметрах организации музыкального материала: звуковысотность, техника композиции, принципы развития и формообразование. Методология исследования основывается на научных трудах, в которых речь идёт о воплощении фракталов в художественном произведении (А. Духно, Е. Николаева, Ю. Кирбаба, Ю. Дмитриюкова и др.), техниках композиции в музыке XX–XXI вв. (С. Курбатская, Т. Франтова и др.), особенностях формообразования и драматургии (В. Холопова, В. Задерацкий и др.).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** наука и искусство, фракталы, итеративность и самоподобие музыки, повтор точный и изменённый, серийная техника, репетитивная техника, формообразование.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## THE PRINCIPLE OF SELF-SIMILARITY AND THE FEATURES OF IT'S IMPLEMENTATION IN A MUSICAL COMPOSITION WITH FRACTALS

Y.A. YERMAK, A.A. TIKHOMIROVA

Belarusian State Academy of Music, 220013, Minsk, Republic of Belarus

**ABSTRACT.** The research problems of the article are related to the study of fractals as one of the types of mathematical structures and their individual “composer reading” in music. The article provides an overview of scientific research sources devoted to the study of fractals in various forms of art and literature. In more detail, we are talking about the scientific literature, in which the patterns of fractal structures are considered in the projection on musical art, a proprietary classification of fractals in music is proposed. The author focuses on the principle of self-similarity, which most vividly reveals the patterns of fractals in chamber-instrumental compositions by composers of the XX–XXI centuries – D. Ligeti, P. Nergor, D. Cormann, A. Key. In the process of implementing the principle of self-similarity, the role of repetition in music (accurate or varied) is emphasized, which is manifested in various parameters of the organization of musical material: pitch, composition technique, principles of development and shaping. The research methodology is based on scientific works dealing with the embodiment of fractals in a work of art. A. Dukhno, Ye. Nikolaeva, Yu. Kirbaba, Yu. Dmitryukova, composition techniques in music of the XX–XXI centuries (S. Kurbatskaya, T. Frantova), features of shaping and dramaturgy (V. Kholopova, V. Zaderatsky).

**KEYWORDS:** science and art, fractals, iterativity, self-similarity in music, precise and modified repetition, serial technique, repetition technique, principles of shaping.

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

Связь науки и искусства является одной из важнейших характеристик развития современной культуры. Об этом свидетельствует возникшее в конце XX века понятие «научное искусство» (science art), одним из направлений которого является фрактал-арт. Данное течение характеризуется внедрением элементов фрактальной геометрии в различные виды искусства.

Фрактал (от лат. – fractus – дробный) – структура, состоящая из частей, подобных целому. Данный термин был введен франко-американским математиком Бенуа Мандельбротом в 1975 году. К основным характеристикам фрактальных геометрических структур исследователи относят: симметричность, бесконечность и итеративность. Отметим, что итеративность понимается как самоподобие, или как «результат повторного применения совокупности математических операций» [14, с. 47]. Примерами фракталов являются множество Мандельброта, треугольник Серпинского (Рисунок 1) и т. д.

Параллельно с учёными фрактальную геометрию осваивают художники, а позднее и композиторы. В современных сочинениях искусства авторы стремятся воплотить ключевые характеристики фрактальной структуры, к которым относятся самоподобие и бесконечность, эстетические категории порядка и хаоса (см. об этом: [9]). Математик и философ А. Волошинов, рассматривая фрактальные структуры в искусстве, подчёркивает влияние фракталов на структуру произведений: «Фрактальность не есть конечная форма, а есть закон построения этой формы. Это ген формообразования. Единый алгоритм формообразования приводит к огромному многообразию конкретных структур на конкретных стадиях» [4, с. 72].

Актуальность темы обусловлена, прежде всего, самой музыкальной практикой – обращением композиторов второй половины XX – начала XXI вв. (Д. Лигети, М. Ничена, Дж. А. Кея, Д. Корманна и др.) к фрактальным закономерностям в своих сочинениях, что воплощается на содержательном и композиционном уровне произведений. Интерес к изучению фракталов в музыке также проявляется и в работах музыковедов последнего десятилетия, в которых исследователи, характеризуя организацию музыкальных сочинений, используют такие термины как «фрактал», «фрактальность» и т. п. (О. Гарбуз, М. Высоцкая, С. Гончаренко, Т. Переверзева, Т. Мдивани и др.). Научная новизна



Рисунок 1. Дж.Пресли «Виолончели». Источник: [8, с. 55]

статьи заключается в недостаточной изученности вопросов, связанных с формами проявления фрактальных структур и самоподобия в музыкальном искусстве, а также отсутствием сложившейся в музыкознании терминологии и классификации относительно музыкальных произведений с фракталами.

Цель настоящей статьи – выявить основные способы претворения самоподобия фракталов в музыке, проявляющихся через технико-композиционные и формообразующие закономерности организации произведения.

В связи с тем, что фрактальная геометрия предполагает визуальное отображение математических структур, фрактал-арт зародился в изобразительном искусстве в конце 70-х гг. XX века. В 1994 году сформировалась официальная группа «Искусство и сложность» (Art and Complexity), в которой американские и французские художники-фракталисты выставляли свои работы в виртуальной галерее и публиковали манифесты фрактального искусства. Как самостоятельное направление в искусстве фрактал-арт сформировался в начале XXI столетия. Его представителями являются Линда Эллисон, Дэмиен Джонс, Дмитрий Шахов и др. (см. об этом: [9]).

Произведения *изобразительного искусства и скульптуры*, в которых претворена фрактальная геометрия, рассмотрены в статье Алины Духно [8]. Автор выявляет ряд композиционно-эстетических

особенностей фрактального изобразительного искусства, важнейшим из которых является «сложность через повторение», т. е. многократное использование различных вариантов элементов композиции, что способствует возникновению новых эстетических смыслов без потери целостности произведения. Так, данная категория представлена, например, на картине «Виолончели» Джозефа Пресли (Рисунок 2).

Другой ключевой особенностью для данного течения в искусстве является новый подход к эстетическим категориям порядка и хаоса. Противопоставляя контрастные категории, художники стремятся достичь острого эстетического переживания фрактальных образов. Кроме этого, отличительной чертой фрактального изобразительного искусства является континуальное воплощение бесконечности. Так, фрактальное изображение может передать зрителю образы бесконечности в статичном виде (см. об этом: [9]).

Данные композиционно-эстетические категории можно увидеть в произведениях, принадлежащих не только непосредственно «фрактал-арт», но и произведениям иных стилистических направлений и эпох. Так, например, многие учёные (Б. Мандельброт, Х. Сайтис, Р. Тэйлор) видят фрактальные структуры в картинах Леонардо да Винчи «Всемирный потоп», «Алхимия» Джексона Поллока, в гравюре Кацусики Хокусая «Большая волна в Канагаве», скульптуре румынско-французского мастера Константина Брынкуши «Бесконечная колонна» (Рисунок 3). В данной работе Брынкуши самоподобие реализовано через пятнадцатикратное наложение друг на друга одинаковых шестиугольных блоков. Бесконечность достигнута благодаря оптической иллюзии: в завершении скульптуры используется не полноценный блок, а лишь его часть, в результате чего создаётся ощущение продолжения колонны.

Характерные черты фрактальных структур исследователи обнаруживают и в *литературных сочинениях*, несмотря на отсутствие в их первоначальной концепции и композиции элементов фракталов как таковых. Например, филолог Т. Бонч-Осмоловская [2] анализирует ряд литературных произведений различных эпох и стран и предлагает классификацию основных путей преобразования фракталов. Так, по мнению автора, самоподобие фрактальных структур отражено в таких литературных формах, как стихи с вариациями («10 негрят»), венки сонетов (В. Брюсов «Роковой ряд»), рассказ в рассказе (Л.Н. Толстой «После бала»). Континуальное воплощение бесконечности воплощено в «бесконечных» текстах



Рисунок 2. К. Брынкуши «Бесконечная колонна».

Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/407575835024142210/>

(Х.Л. Борхес «Сад расходящихся тропок») и так называемых семантических фракталах (Х.Л. Борхес «В кругу развалин») (см. об этом: [9]).

В *музыкознании* изучение фрактальных структур находится на этапе формирования научно-исследовательских подходов. Так, зарубежные учёные ограничиваются преимущественно сферой компьютерной алгоритмической музыки<sup>1</sup>. В работах русскоязычных авторов обнаруживается несколько стратегий к изучению фракталов в музыке. Кратко рассмотрим каждый из них.

**Первая группа** источников связана с **синергетическим**<sup>2</sup> подходом, позволяющим выявить закономерности фрактальных структур в произведениях различных эпох и жанров. *Ю. Кирбаба* [12] обращаясь к архаичным пластам культуры, обнаруживает

<sup>1</sup> См., например, работу Б. Хансена и Ч. Шакибан [21].

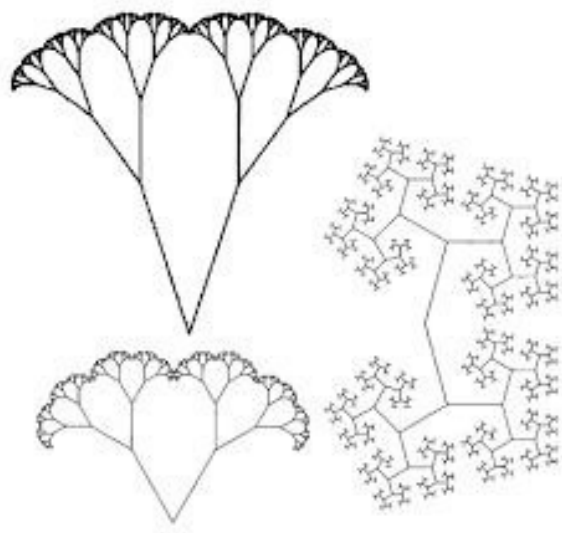
<sup>2</sup> Синергетика (от греч. *synergeia* – сотрудничество, содействие, соучастие) – «междисциплинарное направление научных исследований, в рамках которого изучаются общие закономерности процессов перехода от хаоса к порядку и обратно (процессов самоорганизации и самопроизвольной дезорганизации) в открытых нелинейных системах» [19].

две архетипические модели, связанные с фракталами. Первая – архетип «человек и Космос» – основана на принципе подобия на макро- и микроуровнях, что воплощается в искусстве благодаря «вложенным друг в друга» объектам (например, структура «текст в тексте»). Вторая модель базируется на идее Мирового Древа, т. е. иерархически выстроенной системы. Отметим, что данная структура тесно связана с одной из самых известных фрактальных фигур – «Деревом Пифагора» (Рисунок 4).

Также исследователь предлагает рассматривать два вида фрактальных структур в художественных произведениях – семантический и композиционный фракталы. Семантический фрактал связан с категорией самоподобия, которое воплощается через тождественность смысловых пластов сочинения. Композиционный фрактал основывается на подобии структурных элементов произведений. В рамках настоящей статьи наиболее важным для нас станет рассмотрение композиционного фрактала.

**С. Гончаренко** [5] подчёркивает два принципа проявления фрактальности в музыке К. Дебюсси: принцип мультипликации, представленный через «дробную множественность объекта», что находит выражение в программных названиях произведений композитора, и принцип остинатных блоков, которые основаны на повторении звука, интервала, аккорда и т. п. [5]). **О. Плотникова** выявляет черты фрактальной геометрии в Сонате № 10 А. Скрябина через «принцип единства», претворённый в специфической структуре вступления, характеризующейся наличием мотива-матрицы и последующих восьми фрактальных звеньев [17]).

Во **второй группе** работ исследователи рассматривают **композиторскую трактовку** фрактальных структур и пути их воплощения в музыке. В центре внимания – отдельные сочинения, в которых, так или иначе, сам автор указывает на связь строения музыкального материала с фрактальной геометрией. Так, ряд учёных обнаруживают фрактальные структуры в особенностях формообразования сочинений (**генетический** путь преобразования фракталов<sup>3</sup>). Например, **С. Лаврова** [13] выявляет особенности фрактальной геометрии в произведениях французского композитора С. Шаррино, отмечая дуальность фракталов и наличие



**Рисунок 3.** Дерево Пифагора. Источник: <https://i.pinimg.com/originals/0a/42/c6/0a42c64a09d06bec4e6eb38ae4a7a448.jpg>

как континуальных, так и дискретных фрактальных структур. **Т. Цареградская** [20] и **В. Иванов-Ракиевский** [11] указывают на черты фрактальной геометрии в форме сочинений «Серендиб» (1991–1992) и «Озеро» (2001) французского композитора-спектралиста Т. Мюрая. Авторскую технику «бесконечной серии» датчанина П. Нёргора, связанную с элементами фрактальной геометрии, рассматривают в своих работах **Е. Окунева** [16] и **Л. Акопян** [1] в анализе Второй симфонии композитора, воплощающей концепцию космизма.

В **третьей группе** работ музыковеды предлагают разные **классификации** сочинений с фракталами (И. Бекман, Ю. Дмитриюкова). Данный вопрос более подробно рассматривается в одной из статей Е.А. Ермак [9], поэтому здесь укажем только на собственную классификацию фракталов в музыке.

**1/ По принципу создания** музыкального материала фрактальных опусов выделяется:

**а)** компьютерный (алгоритмический) способ – все параметры произведения сгенерированы компьютерной программой;

**б)** авторское сочинение, в котором воссоздаются особенности фрактальных структур при помощи техник композиции, фактуры, принципов формообразования и т. п.;

**с)** синтезирующий способ, предполагающий сочетание компьютерного и композиторского вариантов создания произведения. Так, ряд параметров

<sup>3</sup> Генетический путь преобразования фракталов выделяет в своей классификации Ю. Дмитриюкова [7]. Его суть заключается в трансформации какого-либо музыкального параметра так, что результат данного изменения имеет черты фрактальных структур.



музыкальной ткани сгенерированы компьютерной программой (последовательность звуков, их высота и ритм), а композитор выстраивает представленные параметры в единую фактуру, форму и т. п.

2/ По **свойствам** фракталов, взятых за основу при воплощении в музыке:

а) самоподобие (в широком смысле понимается как точный или варьированный повтор),

б) симметрия (предполагает соразмерность и пропорциональность на разных уровнях музыкальной структуры),

в) синтез категорий порядка и хаоса, которые можно соотнести с антиномией строгая регламентированность – нерегламентированность.

3/ **Способ претворения** фрактальных структур в музыкальном материале реализуется через:

а) звуковысотность (например, симметрия в строении звуковысотной линии);

б) технику композиции (например, серийность и сериальность);

в) полифонические приёмы (имитации, канон);

г) принципы развития (повторность);

д) организацию формы как целого (соотношение категорий «порядок и хаос»).

В музыке авторы, прежде всего, обращаются к такой особенности фракталов, как итеративность или **самоподобие** – ведущему принципу претворения фрактальных структур. Так, например, Б. Хансен и Ч. Шакибан [21] отмечают: «Общим для всех качеством, подчёркивающим фрактальную природу композиции, является наличие множества измерений самоподобия» (перевод наш – Е.Е., А.А.) [21].

Другие исследователи подчёркивают, что принцип самоподобия может проявляться через множество параметров, среди которых: техника композиции, особенности формообразования и фактуры и т. д. А. Гундорина отмечает воплощение фрактальных структур в «феноменах вариантности, импровизации по канону, додекафонии и серийной технике в целом» [6, с. 63]. По мнению С. Лавровой [13], минимализм также отражает особенности фрактальной геометрии через технику «фазового сдвига», где обновление музыкального материала достигается благодаря изменениям метроритмических особенностей паттерна. В сочинении Я. Ксенакиса «Тростниковые заросли» М. Дубов указывает на фрактальные структуры как в программе сочинения, так и в принципе его построения, характеризующимся континуально-статичным типом формообразования, подчёркивает «идею ветвления» на протяжении всего произве-

дения и выделяет пять этапов становления формы (см. об этом подробнее: [18]).

Самоподобие в музыке в широком смысле понимается как повтор (точный или варьированный), который является основополагающим принципом структурирования сочинений разнообразных композиторских школ и эпох [15]. Рассмотрим некоторые варианты реализации принципа самоподобия в музыке с фракталами, следуя собственной классификации. Наиболее важным для нас станет пункт 3, касающийся **способа претворения** фракталов в музыкальном материале.

**Серийная техника композиции** и связанные с ним принципы формообразования становятся основополагающими для произведений с фракталами. Сходство данной техники с фрактальными структурами проявляется в одновременном сочетании двух противоположных особенностей формообразования: сохранение основных параметров первоначального ряда и постоянное обновление серии из-за проведения ряда на другой высоте и в новом производном виде. Параллели между фракталами и серийной техникой также обнаруживаются при рассмотрении первоосновы данных явлений. В музыке серия является фундаментом всего сочинения. Во фрактальной геометрии строительным материалом и одновременно структурой, отражающей форму целого, становится начальная фигура или узор. Отметим, что ещё в начале XX века А. Веберн [3] в своих теоретических трудах и письмах описывал фрактальную природу серийной музыки. Данные аналогии возникли в результате изучения композитором натурфилософии И.В. Гёте, в частности его труда «Метаморфоз растений» (1798)<sup>4</sup>.

Идеи А. Веберна были индивидуально воплощены в авторском композиционном методе **«бесконечной серии»**, созданным датским композитором **П. Нёргом** и также связанным с музыкальными фракталами. Как и в «классической» серийной технике, бесконечный ряд является базой для всей музыкальной

<sup>4</sup> Представленная у философа последовательность изменения растительных форм (корень – стебель – лист – цветок) в теоретической концепции А. Веберна становится своеобразным законом «об органичности развития целого из единого прафеномена» [3, с. 426], которым является серия. Композитор подчёркивал универсальность двенадцатитоновой модели для музыки XX века, где двенадцатитоновый ряд выступает в качестве «природного закона», а додекафония является проявлением «высшей природы». А. Веберн отмечает: «Прарастение Гёте: корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист, лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» [3, с. 77].





Пример 3. Д.Корманн «Симфония коралловых рифов», Начальные ячейки, ячейка 1. Источник: [24]



Пример 4. Д.Корманн «Симфония коралловых рифов». Последовательность ячеек в разделе «Первая итерация», структура Q. Источник: [24]

программы, однако сам композитор структурирует последовательность рядов в единую форму и предлагает их оркестровую версию. Так, в предисловии к партитуре Дж. А. Кей пишет: «В этом произведении использованы три простых мелодических элемента, к которым применена единая математическая итеративная формула, генерирующая последовательность тонов в рядах» [22].

Отметим, что самоподобие в данном сочинении проявляется на трёх уровнях: через серийную технику композиции, через принципы развития музыкального материала, а также через организацию формы как целого. Так, основным принципом развития является повторение тождественных фактурных линий в различной инструментовке (Пример 3). Форма этого произведения, состоящая из 11-ти равноправных и схожих по музыкальному материалу секций, представляет собой составную, отличительной особенностью которой становится проведение серии в прямом виде или инверсии в начале каждого раздела.

Воплощение фракталов через **репетитивную технику** обнаруживается в «Симфонии коралловых рифов» Д. Корманна<sup>5</sup>. В первой части сочинения композитор обращается к самоподобию фрактальных структур, воплощая необычную форму морских кораллов – примера случайных фракталов. Четырём разделам данной части Д. Корманн дал следующие названия:

- 1/ Initial Cells (Исходные ячейки);
- 2/ First Iteration (Первая итерация);
- 3/ Second Iteration (Вторая итерация);
- 4/ Third Iteration (Третья итерация).

Первый раздел состоит из восьми трёх-тактовых ячеек, интонационно связанных между собой интервалом тритона и чистой квинты. Каждой из ячеек композитор присваивает порядковый номер, а каждому такту (сегменту) – букву английского алфавита (Пример 3).

В последующих разделах представленные структурные элементы группируются в новые, более масштабные ячейки. Так, во втором разделе четыре 12-ти тактовых элемента (ячейки 1+2, 3+4, 5+6, 7+8), в третьем – две 24-х тактовых ячейки (1+2+3+4, 5+6+7+8), в четвёртом – одна ячейка, состоящая из 48-ми тактов (1+2+3+4+5+6+7+8).

Оригинально применён принцип ряда, характерный для репетитивной техники. Комбинация сегментов внутри ячеек строго детерминирована и имеет симметричную структуру. В разделе «Первая итерация» чередуются три элемента первой ячейки, один сегмент второй ячейки, два элемента первой и второй ячейки, один сегмент первой ячейки и три элемента второй, т. е. 3–1–2–2–1–3 (Пример 4).

Аналогично выстроены остальные структурные элементы первого раздела. Данные ряды сам композитор обозначает буквой *Q* (для сегментов первой и второй ячейки) и *R* (для сегментов третьей и четвёртой ячейки).

Во «Второй итерации» принцип строения ряда усложняется. Согласно авторской схеме [24], в двух ячейках сочетаются 1–4 и 5–8 ряды подобно тому, что

<sup>5</sup> Д. Корманн – современный бразильский композитор, пианист, автор ряда симфонических произведений, основанных на алгоритмической композиции («Симфония коралловых рифов», «Ветер и металл», «Анемона»).



Пример 5. Д. Лигети «Головокружение», тт. 1–3. Источник: [25]

было в предыдущем разделе. Симметричное чередование элементов формы теперь воплощено на более масштабном уровне, где каждая из структур содержит в себе четыре, а не два ряда. Схожую схему Д. Корманн предлагает для второй ячейки, где 5–6 ряды обозначены S, 7–8 – буквой T (см. об этом подробнее: [24]).

Свойства самоподобия и бесконечности фрактальных структур претворяются также и через **полифонические приёмы**, например, через свободный канон и канонические секвенции. Данная полифоническая техника трактуется композиторами как форма с выведением всех голосов из одного данного, что корреспондирует с особенностями строения фракталов. Примерами использования канонов в музыке с фрактальными структурами могут служить фортепианные этюды Дьёрдя Лигети № 9 «Головокружение», № 14 «Бесконечная колонна» и № 13 «Чёртова лестница». Основание для такого рода суждений даёт сам автор в интервью Стефану Сатори: «В моей музыке есть математические соображения, соображения фрактальной геометрии» [26]. Отметим, что Р. Штайниц [27] выделяет данные сочинения в отдельную группу, реализующую общую идею – спирального бесконечного движения, характерного для фракталов.

Данный образ воплощён в этюде № 9 «Головокружение» на двух уровнях: через полифонические приёмы (канон) и особенности формообразования. Следуя классификации Т. Франтовой, этот канон можно охарактеризовать как бесконечный эквиритмический с мелодическим видом константы. Пропоста, основанная на нисходящем хроматическом движении в диапазоне *h¹-as*, выразительно отражает образ произведения (Пример 5).

Второй уровень претворения фрактальных структур в рассматриваемом сочинении реализован через континуально-волновой принцип

формообразования<sup>6</sup>. Начинаясь на *ppp* одноголосной пропостой, музыкальная ткань постепенно уплотняется благодаря включению новых голосов и усилению динамики и приводит к продолжительной кульминации в тт. 114–125. Завершается этюд на *ppp*, в результате чего достигается ощущение возвращения начального материала этюда. Композитор таким образом создаёт эффект бесконечного дления произведения.

Аналогично представлены особенности фракталов в «Бесконечной колонне», однако здесь автор стремился отразить итеративность и иллюзорную бесконечность одноименной скульптуры Константина Брынкуши (см. выше Рисунок 2). Д. Лигети использует многоголосные, преимущественно трёхголосные каноны, в которых итеративность и бесконечность фракталов отражается, прежде всего, через применение необычных параметров канона. Самоподобие выражается через использование эквиритмического канона, нулевое расстояние времени вступления голосов и применение канона с рельефно-мелодическим и ритмическим видом константы. Подобие уже отражено в теме канона (Пример 6). Музыкальный материал пропосты и респосты представляет собой непрерывное восходящее движение двух тождественных линий, построенных на повторении и интонационном преобразовании двух интервалов, лежащих в интонационной основе этюда – тритон и большая секунда. Самоподобие также обнаруживается и в пропосте, в которой прослеживается принцип повторяемости звукорядных ячеек, состоящих из четырёх восьмых, от звуков *c-d-e-fis-g-as-b*. По мнению китайского исследователя Я. Вена [28] самоподобие в данном

<sup>6</sup> Термин В. Задерацкого, который подчёркивает отличительную особенность континуально-волнового принципа формообразования – присутствие динамического вектора, постепенным и неуклонным накоплением экспрессии и её убыванием [10, с. 376].



Пример 6. Д. Лигети «Бесконечная колонна», тт. 1–2. Источник: [25]



Нотный пример 7. Д. Лигети «Чёртова лестница», тт. 1–3.  
Источник: [25]

произведении проявляется и в особой работе с тематическим материалом. Так, вся музыкальная ткань этюда основана на двух видах мотивов:

а) мотив поворота, характеризующийся отсутствием скачков, направление движения в нём изменяется лишь один раз;

б) волнообразный мотив (мотив опевания), где нет скачков, однако направление движения меняется чаще.

На протяжении всего сочинения эти элементы варьируются при помощи минимальных изменений направления движения внутри мотива и перемещения элементов на другую высоту, в результате чего можно говорить о принципе «сложности через повторение», предложенным А.Б. Духно [8].

Интересно достигнуто здесь ощущение бесконечности формы как целого. Д. Лигети постоянно изменяет метроритмическое положение начальных и конечных точек пропосты и респосты внутри такта, придающее музыке импульс для непрерывного движения.

Название этюда № 13 «Чёртова лестница» связано с одним из феноменов фрактальной геометрии – «Канторовой лестницей», особенностями которой является неравная длина ступеней, вертикальная крутизна, непрерывность, бесконечность. Данные особенности отражены в музыкальном материале произведения на различных уровнях (см. об этом: [9]). Так,

первый уровень проявления – ритмическая организация этюда, где вариативно комбинируются ритмические ячейки на две и на три восьмые в условиях так называемой нерегулярной метрической акцентности. В результате комбинационных перестановок синтаксических единиц с непропорциональным варьированием ритмического рисунка достигается ощущение восхождения по лестнице с неравной длиной ступеней. Второй уровень – бесконечный канон, в котором активное полифоническое имитационное развитие тематических ячеек создаёт общую непрерывность движения и чувство бесконечности (Пример 7).

Как и в «Головокружении» – это бесконечный эквивалентный канон с мелодическим видом константы. Третий уровень здесь представлен континуально-волновым принципом формообразования, где образуется крещендирующая фактурная линия неровного и непрерывного восхождения вверх, тем самым создавая аллюзию на движение по лестнице.

Таким образом, принцип самоподобия является ведущим при воплощении фрактальных структур в музыке, получая индивидуальное преломление в рамках той или иной техники композиции и принципов формообразования. Так, во «Фракталах № 1. Итерации» Дж.А. Кея данное свойство фракталов проявляется через процесс постоянного варьированного повторения начальной серии. П. Нёргор создаёт авторскую композиционную технику («бесконечная серия»),



являющуюся основой всего произведения. В «Симфонии коралловых рифов» Д. Корманн выстраивает форму по принципам репетитивной композиции на основе повтора изначально заданных ячеек, связанных с симметричной организацией на разных уровнях структуры целого. В этюдах Д. Лигети такие характеристики математической фрактальной структуры как самоподобие и бесконечность реализуются при помощи бесконечных канонов, континуально-волнового принципа формообразования и крещендирующих волн, варьированного повторения мотивов на протяжении сочинений. Каждый из этюдов выразительно отображает образ, предложенный самим автором в названии опусов. Так, № 14 «Бесконечная колонна» иллюстрирует стремящуюся ввысь колонну благодаря постоянному звучанию восходящих хроматических

линий. Аналогичная изобразительность фрактальных структур присутствует в опусах «Головокружение» и «Чёртова лестница», где восхождение или, наоборот, нисхождение достигается посредством канона, варьируемого через минимальные ритмические изменения.

В целом, фрактальные структуры являются связующим звеном между наукой и искусством. Несмотря на недавнее открытие теории фракталов в науке, основные характеристики данных форм, в частности самоподобие, обнаруживаются в произведениях различных эпох и видов искусства, ибо такие ключевые свойства фракталов, как повторность, симметричность, совмещение упорядоченного и хаотичного одновременно выступают важными составляющими эстетической категории красоты.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акопян Л. Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке. Форма // Музыка последнего столетия: теория и история. Ч. 1, Гл. 5. 25.11.2024. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/content/part1/chapter5/#link-5.5.5> (дата обращения: 22.05.2025).
- 2/ Бонч-Осмоловская Т.Б. Фракталы в литературе. URL: <https://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/fractallit2.htm> (дата обращения: 15.01.2025).
- 3/ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.
- 4/ Волошинов А.В. Математика и искусство. Изд. 2-е. М.: «Промсвещение», 2000. 399 с.
- 5/ Гончаренко С.С. Фракталы в музыке Клода Дебюсси // Вестник Кемеровского государственного института культуры. 2011. № 17. С. 80–87.
- 6/ Гундорина А.А. Графическая нотация в ракурсе фрактальности // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: сб. ст. М.: Пробел–2000, 2017. С. 61–76.
- 7/ Дмитриюкова Ю.Г. Фракталы в современной композиции: конспект доклада. URL: [https://www.mmv.ru/p/link/fractal\\_report.html](https://www.mmv.ru/p/link/fractal_report.html) (дата обращения: 30.09.2023).
- 8/ Духно А.Б. Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта // Художественная культура. 2018. № 3 (25). С. 38–61.
- 9/ Ермак Е.А. Фракталы в музыкальной композиции: к вопросу классификации // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. Кемерово: КемГик, 2025. Вып. 13. С. 5–12.
- 10/ Задерацкий В.В. Музыкальная форма: в 2 вып. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
- 11/ Иванов-Ракиевский В.А. В результате процесса: изменение морфологии и синтаксиса в творчестве Тристана Мюроя // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 142–157.
- 12/ Кирбаба Ю.В. Генезис синергетической парадигмы: культурологические аспекты: автореф. дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Саратов, 2004. 20 с.
- 13/ Лаврова С.В. Трансформация структурного мышления музыкального постсериализма в контексте открытий современной науки // Вестник академии русского балета А.И. Вагановой. 2014. № 3(32). С. 184–191.
- 14/ Микиша А.М., Орлов В.Б. Толковый математический словарь: основные термины. М.: Русский язык, 1989. 244 с.
- 15/ Молчанов А.С. Смысловая роль повтора в музыке // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 284–286.
- 16/ Окунева Е.Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14 (4). С. 646–673.



- 17/ Плотникова О.М. Фрактальная геометрия Сонаты № 10 А.Н. Скрябина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 1. С. 15–21.
- 18/ Теория современной композиции: уч. пособие. Отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 616 с.
- 19/ Философия: энциклопедический словарь. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/1142/sinergetika.html> (дата обращения: 20.05.2025).
- 20/ Цареградская Т.В. Тристан Мюрай. «Озеро» (Le Lac) для ансамбля (2001): аналитический этюд // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 52–64.
- 21/ Hansen B., Shakiban Ch. Exploring fractal geometry in music. URL: <https://archive.bridgesmathart.org/2002/bridges2002-83.pdf> (дата обращения: 14.11.2023).
- 22/ Key J.A. Fractal music № 1 Iterations. 2019. URL: [https://www.jordanalexanderkey.com/\\_files/ugd/b9cb66\\_07f2d252cb504edb9ba68c49d242080a.pdf](https://www.jordanalexanderkey.com/_files/ugd/b9cb66_07f2d252cb504edb9ba68c49d242080a.pdf) (дата обращения: 14.01.2025).
- 23/ Key J.A. Orchestral large ensemble works. 2019. URL: <https://www.jordanalexanderkey.com/orchestral-large-ensemble-works> (дата обращения 07.05.2025).
- 24/ Kormann D. Fractal music. 2010. URL: <https://plus.maths.org/content/os/issue55/features/kormann/index> (дата обращения: 29.05.2025).
- 25/ Ligeti G. Etudes pour piano. SCHOTT, 1986. 141 p.
- 26/ Satory S. An Interview with György Ligeti in Hamburg. // Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes. 1990. Vol. 10. No. 1. Pp. 101–117. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n1-cumr0505/1014897ar.pdf> (дата обращения: 26.01.2025).
- 27/ Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. Faber & Faber, 2013. 429 p.
- 28/ Wen Ya. Analysis of Ligeti's piano etude "Columna Infinita". URL: <https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Wen-Ligeti.pdf> (дата обращения: 09.02.2025).

## REFERENCES

- 1/ Akopyan, L. (2024), "Evolution and metamorphoses of traditional musical-theoretical categories in new music. Form", *Muzyka poslednego stoletiya: teoriya i istoriya*. Ch.1, Gl. 5 [Music of the last century: theory and history. Part 1, Ch. 5], Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/content/part1/chapter5/#link-5.5.5> (Accessed 22 May 2025). (In Russ.)
- 2/ Bonch-Osmolovskaya, T.B. "Fractals in literature", Available at: <https://www.ashtay.ru/main/texts/experlit/fractallit2.htm> (Accessed 15 January 2025). (In Russ.)
- 3/ Vebern, A. (1975), *Lekcii o muzyke. Pis'ma* [Lectures on music. Letters], Muzyka, Moscow, 143 p. (In Russ.)
- 4/ Voloshinov, A.V. (2000), *Matematika i iskusstvo* [Maths and Art], Izd. 2-e, Prosveshchenie, Moscow, 399 p. (In Russ.)

- 5/ Goncharenko, S.S. (2011), "Fractals in the music of Claude Debussy", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Vestnik of the Kemerovo State Institute of Culture], No. 17, pp. 80–87. (In Russ.)
- 6/ Gundorina, A.A. (2017), "Graphical notation in the perspective of fractality", *Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii* [Music Education in the Context of Culture: Issues of Theory, History and Methodology]: sb. st. Moscow, pp. 61–76. (In Russ.)
- 7/ Dmitryukova, Yu.G. *Fraktaly v sovremennoj kompozicii: konspekt doklada* [Fractals in contemporary composition: report outline], Available at: [https://www.mmv.ru/p/link/fractal\\_report.html](https://www.mmv.ru/p/link/fractal_report.html) (Accessed 30 September 2023). (In Russ.)
- 8/ Duxno A.B. (2018), "Fractal as a language of art. Interaction of scientific and artistic experience", *Xudozhestvennaya kultura* [Art culture], No. 3 (25), pp. 38–61. (In Russ.)
- 9/ Ermak, E.A. (2025), "Fractals in musical composition: on the issue of classification", *Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii* [Musical culture in theoretical and applied dimensions]: sb. nauch. st. Kemerovo, KemGik, Vy`p. 13, pp. 5–12. (In Russ.)
- 10/ Zaderaczkiy, V.V. (2008), *Muzykal'naya forma: v 2 vyp.* [Musical form], Muzyka, Moscow, Vyp. 2, 528 p. (In Russ.)
- 11/ Ivanov-Rakievskij, V.A. (2023), "As a result of the process: a change in morphology and syntax in the work of Tristan Murail", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], No. 1, pp. 142–157. (In Russ.)
- 12/ Kirbaba, Yu.V. (2004), *Genezis sinergeticheskoy paradigmy: kul'turologicheskie aspekty* [The genesis of the synergetic paradigm: cultural aspects]: avtoref. dis. ... kandidata kul'turologii: 24.00.01, Saratov, 20 p. (In Russ.)
- 13/ Lavrova, S.V. (2014), "Transformation of structural thinking of musical post-serialism in the context of discoveries of modern science", *Vestnik akademii russkogo baleta A.I. Vaganovoj* [Vestnik of the A.I. Vaganova Academy of Russian Ballet], No. 3 (32), pp. 184–191. (In Russ.)
- 14/ Mikisha, A.M., Orlov V.B. (1989), *Tolkovyj matematicheskij slovar': osnovnye terminy* [Explanatory mathematical dictionary: basic terms], Russkij yazyk, Moscow, 244 p. (In Russ.)
- 15/ Molchanov, A.S. (2008), "The semantic role of repetition in music", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Vestnik of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 5, pp. 284–286. (In Russ.)
- 16/ Okuneva, E.G. (2023), "Symphonic creativity of Per Nergor: the trajectory of the genre development", *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Vestnik of the Moscow Conservatory], T. 14 (4), pp. 646–673. (In Russ.)
- 17/ Plotnikova, O.M. "Fractal Geometry of Sonata No. 10 A.N. Scriabin", Available at: <https://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/>



view/1008 (Accessed: 06 November 2023). (In Russ.)

**18/** Teoriya sovremennoj kompozicii: uch. posobie [Theory of modern composition] (2007), Otv. red. V.S. Cenova, Muzyka, Moscow, 616 p. (In Russ.)

**19/** Filosofiya: e`nciklopedicheskij slovar` [Philosophy: Encyclopedic Dictionary], Available at: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedia/articles/1142/sinergetika.html> (Accessed 20 May 2025). (In Russ.)

**20/** Czaregradskaya, T.V. (2017), "Tristan Muray. "The Lake" (Le Lac) for an ensemble (2001): an analytical study", *Mezhdunarodny`j zhurnal issledovaniy kul`tury* [International Journal of Cultural Studies], No. 3 (28), pp. 52–64. (In Russ.)

**21/** Hansen, B., Shakiban, Ch. "Exploring fractal geometry in music", Available at: <https://archive.bridgesmathart.org/2002/bridges2002-83.pdf> (Accessed 14 November 2023). (In Eng.)

**22/** Key, J. A. (2019), *Fractal music № 1 Iterations*, Available at: [https://www.jordanalexanderkey.com/\\_files/ugd/b9cb66\\_07f2d-252cb504edb9ba68c49d242080a.pdf](https://www.jordanalexanderkey.com/_files/ugd/b9cb66_07f2d-252cb504edb9ba68c49d242080a.pdf) (Accessed: 14 January 2025). (In Eng.)

**23/** Key, J. A. (2019), *Orchestral large ensemble*, Available at: <https://www.jordanalexanderkey.com/orchestral-large-ensemble-works> (Accessed: 07 May 2025). (In Eng.)

**24/** Kormann, D. (2010), "Fractal music", Available at: <https://plus.maths.org/content/os/issue55/features/kormann/index> (Accessed 29 May 2025). (In Eng.)

**25/** Ligeti, G. (1986), *Etudes pour piano*, SCHOTT, 141 p. (In Eng.)

**26/** Satory, S. "An Interview with György Ligeti in Hamburg", *Canadian University Music Review, Revue de musique des universités*

*canadiennes*, Vol. 10, No. 1, pp. 101–117, Available at: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n1-cumr0505/1014897ar.pdf> (Accessed 26 January 2025). (In Eng.)

**27/** Steinitz, R. (2013), *György Ligeti: Music of the Imagination*, Faber & Faber, 429 p. (In Eng.)

**28/** Wen, Ya. "Analysis of Ligeti's piano etude ""Columna Infinita""", Available at: <https://www.parlando.hu/2022/2022-3/Wen-Ligeti.pdf> (Accessed 09 February 2025). (In Eng.)

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Ермак Елена Александровна, магистрант, фортепианный и композиторско-музыковедческий факультет, Белорусская государственная академия музыки

E-mail: [lenaermak355@gmail.com](mailto:lenaermak355@gmail.com)

Тихомирова Алла Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки

E-mail: [alla-tikhomirova@bk.ru](mailto:alla-tikhomirova@bk.ru)

#### AUTHORS INFORMATION

Yelena A. Yermak, Master's student, Piano, Composition and Musicology Faculty, Belarusian State Academy of Music

E-mail: [lenaermak355@gmail.com](mailto:lenaermak355@gmail.com)

Alla A. Tikhomirova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Associate Professor of Department of Music Theory, Belarusian State Academy of Music

E-mail: [alla-tikhomirova@bk.ru](mailto:alla-tikhomirova@bk.ru)



УДК 784.3

## ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ДЭВИДА ЛЭНГА «СМЕРТЬ ГОВОРИТ»: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО И МАССОВОГО

О.С. ФРОЛОВА, А.Е. КРОМ

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 603950, Нижний Новгород, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена проблеме взаимодействия академического и массового музыкального искусства в вокальном цикле «Смерть говорит» современного американского композитора Дэвида Лэнга (1957). В этом сочинении Д. Лэнг продолжает тенденцию взаимопроникновения двух сфер, воспринятую от старших современников-минималистов (С. Райха, Ф. Гласа). Диалог академического и массового стилистических пластов осуществляется на нескольких уровнях: на вербальном уровне – немецкая романтическая поэзия песен Ф. Шуберта (В. Гёте, Г. Гейне, В. Мюллер и др.) преподносится в авторском переводе на английский язык в упрощённом и редуцированном виде, направленном на широкую аудиторию; на уровне музыкального языка – обращение к репетитивным приёмам минимализма (комбинаторика, фазовый сдвиг, аугментация), «проросшим» как в академических сочинениях, так и в рок-композициях; на уровне исполнительского состава – ансамбль кроссоверов разрушает границу между «мирами» (профессиональные музыканты, получившие известность как рок-исполнители – Шара Уорден, Оуэн Паллетт, Нико Мьюли, Брайс Десснер), использует атрибутику рока (электргитара, барабаны). Композитор раскрывает экзистенциальную тему смерти, привлекающую представителей разных культурных пластов. Выявлена общность подходов в организации музыкального материала инди-рока (пост-рока по А.Ю. Слободчиковой) и постминимализма: диатоничность, репетитивные приёмы письма, полифонизация музыкальной ткани, погружение в одно эмоциональное состояние.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Дэвид Лэнг, «Смерть говорит», американский минимализм, репетитивная техника, современная американская музыка, вокальный цикл, инди-рок.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

## DAVID LANG'S VOCAL CYCLE "DEATH SPEAKS": AT THE INTERSECTION OF THE ACADEMIC AND THE MAINSTREAM

O.S. FROLOVA, A.E. KROM

Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory, 603950, Nizhny Novgorod, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article explores the interaction between academic and mass musical art in the vocal cycle "Death Speaks" by contemporary American composer David Lang (b. 1957). In this work, Lang continues the trend of interpenetration between these two spheres, a tendency inherited from his older minimalist contemporaries (Reich, Glass). The interaction between academic and mass stylistic strata occurs on multiple levels. On the verbal level, the German Romantic poetry of Schubert's songs (Goethe, Heine, Muller, and others) is presented in the composer's own English translation, in a simplified and condensed form, making it more accessible to a wider audience. On the musical language level, the work incorporates repetitive techniques of minimalism (combinatorics, phase shift, augmentation), which appear in both academic compositions and rock music. On the performing ensemble level, the crossover ensemble blurs the boundaries between stylistic strata, (professional musicians who have gained popularity as rock performers – Shara Worden, Owen Pallett, Nico Muhly, Bryce Dessner) and integrates elements of rock culture (electric guitar, drums, and performer versatility). The composer reveals the existential theme of death, which resonates across various cultural strata. A shared approach to the organization of musical material in indie rock (post-rock, according to A.U. Slobodchikova) and postminimalism has been identified: diatonica, repetitive compositional techniques, polyphonization of musical texture, and immersion in a single emotional state.

**KEYWORDS:** David Lang, "Death Speaks", American minimalism, repetitive technique, contemporary American music, vocal cycle, indie-rock.

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



Минимализм и репетитивная техника сложились в музыкальном искусстве США в 1960-е годы в творчестве композиторов Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса. Стиль изначально обнаружил гибридную природу, связанную и с академической музыкой, и с массовым искусством. Уже у классиков минимализма были свои авторские коллективы, с которыми они выступали на неакадемических сценах рок-клубов, рок-баров и т.п. (например, премьера сочинения "In C" Т. Райли (1964) прошла в Центре магнитофонной музыки в Сан-Франциско), а также применяли характерную атрибутику рок-концертов (усилители звука, электрический инструментальный), привлекая таким образом молодёжь. Минималисты не записывали полные партитуры произведений, то есть не опирались на академическую практику точной фиксации нотного текста (Янг и Райли) [3, с. 10].

Наиболее активными последователями классиков минимализма выступили музыканты созданного в 1980-е годы содружества "Bang on a Can" («Стук по консервной банке») – американские композиторы Дэвид Лэнг (1957), Майкл Гордон (1956), Джулия Вульф (1958).

Участники "Bang on a can" ставят перед собой цель сочинять яркую и демократичную музыку для максимально широкой аудитории слушателей, то есть в их творчестве продолжается тесное взаимодействие двух сфер. Для этого музыканты разрушают традиционные границы: отказываются от классических концертов (проводят многочасовые музыкальные марафоны), привычных концертных площадок, от академичной формы одежды (предпочитая футболки и джинсы); объединяют всевозможные направления (смешивая традиции «высокой» музыки, «классического» минимализма, джаза, рока, поп-музыки и др.); активно работают в сфере театра, видео, кинематографа, в которых проявляется их талант к синтезу искусств.

Дэвид Лэнг – один из наиболее известных современных американских композиторов и яркий представитель содружества. Помимо выступлений с "Bang on a can", Д. Лэнг участвовал в организации молодёжного музыкального ансамбля "Bang on a can All Stars", распространяющего современную музыку в США и за рубежом. «Яростно-агрессивная группа, сочетающая мощь и ударность рок-коллектива с точностью и ясностью камерного ансамбля. Они из поколения, которое было воспитано

минимализмом с одной стороны и популярной культурой с другой» [20], – написали про это движение в авторитетном еженедельнике «Нью-Йорк Таймс».

Творчество Д. Лэнга принято относить к следующей фазе развития минимализма – постминимализму (1980–1990-е годы). Важной связующей нитью двух этапов эволюции стиля стало внимание к организации времени как к процессу длительного погружения в однородное звуковое пространство, пронизанное равномерной ритмической пульсацией; опора на диатонику, а также применение репетитивной техники композиции в работе с паттерном. Репетитивные приёмы сочетаются у Д. Лэнга с простотой и сентиментальностью метамодерна<sup>1</sup>. Однако обманчиво простые пьесы могут быть необыкновенно трудными для исполнения и требовать невероятной концентрации, как от музыкантов, так и от публики.

Несмотря на известность и влияние Лэнга как композитора, круг зарубежных и отечественных исследований о его сочинениях пока невелик. В основном это англоязычные диссертации – «Сольная фортепианная музыка Дэвида Лэнга» Карла Ларсона [18], «Дэвид Лэнг: деконструкция конструктивистской композиции» Эндрю Майкла Блисса [13] о творческом пути, стиле и перкуссионной музыке Д. Лэнга, «Bang on a can-изм: постминимализм, тотализм и музыка Майкла Гордона, Дэвида Лэнга и Джулии Вульф» Лауры Джонкер [15] о группе "Bang on a Can", их стиле и коллективных опусах.

Русскоязычные материалы о Д. Лэнге представлены развёрнутой статьёй о композиторе и его интервью в книге О.Б. Манулкиной «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века» [8], статьями А.Е. Кром «Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма в современной

<sup>1</sup> Метамодерн – это глобальная ментальная парадигма, пришедшая на смену постмодерну в 1990-х – 2010-х годах (своеобразный постпостмодернизм). Н. Хрущёва в статье «Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке» пишет, что именно в «классическом» минимализме формируются многие ключевые для метамодерна принципы: 1) возврат к тональности, 2) переосмысление категорий массового и элитарного, 3) «обнуление» автора за счёт обращения к надличному, наднавторскому, 4) возвращение к архетипическим формулам (вместо цитат), 5) «дление» одного аффекта вместо нарративной драматургии и 6) доходящая до предела простота [12].



хореографии» [4] и «Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга» [7]. Проблема встречного движения минимализма и массовой музыки получила развитие в отечественном искусствоведении в кандидатской диссертации и статьях А.Ю. Слободчиковой [9; 10].

Синтез академического и массового ярко раскрывается в вокальном цикле Дэвида Лэнга «Смерть говорит» («Death speaks», 2012) для высокого женского голоса, скрипки, электрогитары и фортепиано. Это произведение показательно для стиля композитора и характеризует методы его работы с различными музыкальными пластами. Однако цикл пока не получил отражения в исследовательской литературе, как зарубежной, так и отечественной. В связи с этим особенно важное значение приобрели документальные англоязычные источники: интервью самого композитора для журналистов Дениса Бояринова [1], Дэниела Дж. Кушнера [16], Тома Хёйзинга [14], Форри Маршал [19]. Значимым источником информации о замысле и творческой реализации проекта стали материалы с персонального сайта Д. Лэнга, где он выкладывает комментарии к собственным сочинениям.

Обращение к самой современной творческой практике, абсолютное отсутствие информации в русскоязычном поле, избранный ракурс исследования, предполагающий рассмотрение произведения на пересечении двух стиливых сфер, обусловили актуальность избранной темы. Вокальный цикл «Смерть говорит» Д. Лэнга впервые вводится в отечественный научный обиход, что позволяет расширить представление о стиливой палитре композитора, обращавшегося как к постминимализму, так и к метамодерну. В данной статье выявлен пограничный характер сочинения, впитавшего в себя академические традиции и влияние инди-рока; установлены авторские методы работы с репетитивной техникой, обновляющие и расширяющие приёмы классического минимализма, а также охарактеризована общность подходов к организации материала у Д. Лэнга и представителей ряда рок-групп.

Аналитический метод исследования позволил сформулировать характерные черты вокального цикла «Смерть говорит»; компаративный метод предоставил возможность сравнить приёмы репетитивной техники в академической традиции и композициях инди-рока; благодаря стиливому подходу сочинение Д. Лэнга может быть вписано в контекст актуальных стилей – постминимализма, постмодернизма, метамодерна; исторический метод направлен на установление процесса сближения американского минимализма с массовыми жанрами в аспекте эволюции.

Произведение «Смерть говорит» (2012) носит яркое театральное название. Оно отсылает к феномену смерти, пробуждающему вечный человеческий интерес к потустороннему миру, потребность «заглянуть» по ту сторону бытия, и, в то же время, к явлению, которое сопровождает человека на протяжении его жизненного пути. Проблема смерти имеет ключевое значение в истории музыкальной культуры и является универсальной темой, получающей осмысление как в академической, так и в массовой культуре.

В этом цикле можно наблюдать, с одной стороны, черты, характеризующие его как сочинение высокой академической традиции, а с другой, – современной массовой музыки. Академическая направленность проявляется в обращении к текстам песен Франца Шуберта. Д. Лэнг изучил весь песенный репертуар композитора (более 600 текстов) и выделил все фрагменты, в которых так или иначе встречается образ смерти: она либо напрямую обращается к человеку, либо ощущается её метафорическое присутствие, либо фигурируют персонажи, олицетворяющие смерть. Её голос звучит во многих песнях Ф. Шуберта: Дэвид Лэнг обнаружил и отобрал для своего цикла цитаты-фрагменты текстов 32 вокальных миниатюр<sup>2</sup>. В число авторов многочисленных поэтических источников шубертовских песен в основном вошли представители немецкой раннеромантической поэзии: Ф. Шиллер, Ф. Клопшток, Л. Рельштаб, Г. Гейне, Й. Шпаун, М. Клаудиус, В. Мюллер, И. Гёте, И. Зейдль, Ф. Шлехта, И. Якоби, Х. Шубарт, В. Скотт, Ф. Шобер, И. Зенн.

Толчком к созданию цикла послужила песня «Смерть и дева» Ф. Шуберта, в которой страх молодой девушки перед небытием противоположен утешающе-убаюкивающему ответу самой смерти («Ты будешь нежно спать в моих объятиях»).

Д. Лэнг пишет: «Что делает тексты этих песен Шуберта такими интересными, так это то, что в них персонафицирована смерть. Это не состояние бытия, не место и не метафора, а буквально человек, персонаж драмы, который может сказать нам на нашем родном языке, чего ожидать в будущем мире» [17]. В своём песенном цикле композитор представляет смерть как личность, как живое существо, которое обращается непосредственно к слушателю, стремится покорить и утешить.

Характерной особенностью творческого метода Д. Лэнга является работа с английскими переводами оригинальных текстов. Так было в вокальном цикле «Love fail» («Любовная неудача», 2012), в сочинении

<sup>2</sup> К сожалению, Дэвид Лэнг не приводит конкретный список вдохновивших его песен.



“Just (after Song of Songs)” («Просто (после Песни песней)», 2014), в “Sleeper’s prayer” («Молитва перед сном», 2016), в опере “Prisoner of the state” («Узник государства», 2019) и многих других сочинениях. Подобный принцип находим и в цикле «Смерть говорит».

Д. Лэнг самостоятельно переводит немецкие тексты песен Ф. Шуберта, осовременивая и упрощая их, на что указывает в программном комментарии [17]. Тем самым композитор адаптирует их для современной молодёжной аудитории, делая шаг в сторону массовой музыки. Дэвид Лэнг не берёт первоисточник в его полном и подлинном виде, а трансформирует, сокращая, переставляя слова и пересказывая порой до неузнаваемости. Также он отмечает: «Я просто скомпилировал их [тексты песен], а потом немного скорректировал их масштаб, чтобы они плавно переходили друг в друга. Я вообразил, что они [персонажи стихотворений] были одним человеком, вообразил, что слушателям Шуберта смерть рассказывает свою версию истории, что это такое» [19]. В этом высказывании композитор акцентирует главный принцип своей работы, родственной постмодернистской комбинаторике цитат.

Для примера обратимся к второй песне “I hear you” («Я слышу тебя»), в которой почти все строки составлены из фрагментов различных песен Шуберта: «Смерть и девушка» М. Клаудиуса (песня D 531<sup>3</sup>), два стихотворения В.Мюллера «Мельник и ручей» и «Колыбельная ручья» (№ 19 и № 20, соответственно, из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» D 795).

Автор берёт лишь «малые частицы» текста – отдельные фразы и словосочетания, выстраивая собственную оригинальную композицию<sup>4</sup>, таким образом, существенно трансформируя первоначальный поэтический источник.

Композитор открывает песню № 2 следующими строками (Таблица 1, курсивом выделены цитаты поэтического первоисточника, заимствованные и переработанные автором). Он цитирует фрагменты песни «Смерть и девушка» на ст. М. Клаудиуса, меняя порядок их появления (Таблица 2).

Текст Лэнга:	Перевод текста Лэнга <sup>5</sup> :
I hear you I hear you call I pity you <i>I am your friend</i> <i>I am not cruel</i> <i>Give me your hand</i> <i>You will sleep so softly in my arms</i>	Я слышу тебя Я слышу, как ты зовёшь Мне жаль тебя <i>Я твой друг</i> <i>Я не жесток</i> <i>Дай мне свою руку</i> <i>Ты будешь так нежно спать в моих объятиях</i>

Таблица 1. Д. Лэнг. «Смерть говорит». № 2 «Я слышу тебя». Первый фрагмент текста

Оригинал Клаудиуса на немецком языке:	Английский перевод <sup>6</sup> :	Русский перевод <sup>7</sup> :
Vorüber, ach vorüber! Geh wilder Knochenmann! Ich bin noch jung, geh Lieber! Und rühre mich nicht an.  <i>Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!</i> <i>Bin Freund, und komme nicht zu strafen.</i> <i>Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!</i>	Pass by, ah, pass by! Away, cruel Death! I am still young; leave me, dear one And do not touch me.  <i>Give me your hand, you lovely, tender creature.</i> <i>I am your friend, and come not to chastise.</i> <i>Be of good courage.</i> <i>I am not cruel; You shall sleep softly in my arms.</i>	Подальше, ах, подальше Ты, злая смерть, уйди! Я жить хочу, о скалься, И юность пощади, и юность пощади!  <i>Руку мне дай, дитя, ты так мила!</i> <i>Я в мир иду не ради мщенья.</i> <i>Глазки закрой, ведь я не зла, Уснёшь ты сладким сном забвенья.</i>

Таблица 2. Фрагмент текста песни «Смерть и девушка» на ст. М. Клаудиуса

<sup>3</sup> Сокращение D или D. – Deutsch catalogue (Немецкий каталог, 1951) – тематический каталог всех произведений Ф. Шуберта в хронологическом порядке, составленный О.Э. Дойчем.

<sup>4</sup> Оригинальность композиции может проявлять себя в репетитивном повторе слов в начале каждой строки (анафора), буквальном повторе фраз.

<sup>5</sup> Все переводы текстов Д. Лэнга с английского на русский выполнены авторами данной работы. Буквальный перевод направлен на доскональное понимания смысла текстов песен и не преследовал цели поэтического адаптирования.

<sup>6</sup> Перевод на английский язык Р. Вигмора. Мы обратились к нему с целью наглядного выявления связей с первоисточником в процессе анализа цикла.

<sup>7</sup> Перевод А. Машистова.



При этом фрагментарном цитировании первая часть строк Д. Лэнга ("I hear you, I hear you call, I pity you"), не являясь прямой цитатой поэтического текста песен Ф. Шуберта, воспринимается как ответ на призыв девушки из первой части того же стихотворения: "Away, cruel Death!" («Прочь, жестокая Смерть!»). Таким образом Смерть слышит слова своего собеседника несмотря на то, что в цикле композитора он лишён поэтической речи.

Далее следует масштабный фрагмент (Таблица 3), состоящий из фраз песни «Мельник и ручей» – № 19 из «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта на слова В. Мюллера. Эти строки соответствуют следующему фрагменту текста В. Мюллера (Таблица 4).

При их сравнении можно отметить тотальное сокращение первоосновы текста до использования ключевых фраз и слов, а также модернизацию текста (апгрейд), затрагивающую лексический выбор слов.

Кажется, что смысл стихотворения остаётся тем же (попытка успокоить главного героя, «поддержать» его), однако полностью меняется его контекст. Если у Ф. Шуберта этот фрагмент встраивается в диалог с Мельником, то Д. Лэнг превращает его в монолог, оставляя лишь часть реплик ручья. Голос ручья в интерпретации композитора уподобляется голосу Смерти, несущему покой и умиротворение.

В тактах 49–112 песни составлена из фраз «Колыбельной ручья» В. Мюллера (№ 20 из вокального цикла «Прекрасная мельничиха») – автор также выбирает лишь фразы ручья.

На наш взгляд, шубертовские тексты, введенные Д. Лэнгом, преподносятся без постмодернистской иронии, с некоторым отстранением. Его отношение к идеям первоисточника проникновенное, глубокое, сентиментальное, что позволяет сопоставить опус с эстетикой метамодернизма. Согласимся с мнением Н. Хрущевой: «В полном смысле к метамодерну может быть отнесена только вторая фаза минимализма – сентиментальный минимализм. <...> К ней относятся те минималистические произведения, в которых присутствует модус отстранённой сентиментальности: это "Sweet air" Дэвида Лэнга вместе со многими другими сочинениями группы "Bang on a can" <...> "Сентиментальный" минимализм оперирует в качестве паттернов "сентиментальными" формулами: фрагментами мелодий и целыми мелодиями, часто стилистически относящимися к эпохе романтизма» [11, с. 222–225]. Близкую позицию обнаруживает и сам Д. Лэнг в одном из интервью: «Я люблю Шуберта, люблю его вокальное творчество и хотел сделать свои песни в его стиле как можно более интимными» [1].

Текст Лэнга <sup>8</sup> :	Перевод текста Лэнга:
When love breaks free from sorrow A new star shines A new star shines Three roses, half red, half white They will never wither The angels They shed their wings And fall	Когда любовь освобождается от печали Сияет новая звезда Сияет новая звезда Три розы, наполовину красные, наполовину белые Они никогда не завянут Ангелы Они сбрасывают крылья И падают

Таблица 3. Д. Лэнг. «Смерть говорит». № 2 «Я слышу тебя». Второй фрагмент текста

Оригинал Мюллера на немецком языке:	Английский перевод <sup>9</sup> :	Русский перевод <sup>10</sup> :
Und wenn sich die Liebe Dem Schmerz entringt, Ein Sternlein, ein neues, Am Himmel erblinkt.  Da springen drei Rosen, Halb rot und halb weiss, Die welken nicht wieder, Aus Dornenreis.  Und die Engelein schneiden Die Flügel sich ab Und gehn alle Morgen Zur Erde herab.	And when love Struggles free of sorrow, A new star, Shines in the sky.  Three roses, Half-red, half-white, Spring from thorny stems, And will never wither.  And the angels Cut off their wings, And every morning Descend to earth.	Но если страданья Любовь победит, То в небе, играя, Звезда заблестит. [Далее буквальный перевод О.Ф.] Там растут три розы, Наполовину красные, наполовину белые, И не завянут От тернового стебля.  И ангелочки отрезают Себе крылья И каждое утро Спускаются на землю.

Таблица 4. Фрагмент текста песни «Мельник и ручей» на ст. В. Мюллера

Между тем композитор сознательно не прибегает к музыкальной стилизации раннего романтизма. Он апеллирует к модусу сентиментального, заложенному

<sup>8</sup> Отметим, особенную черту письма Д. Лэнга – он не использует заглавные буквы в начале строк и знаки препинания. Этот фрагмент текста выглядит в оригинале следующим образом: when love breaks free / from sorrow / a new star shines / a new star shines / three roses, half red, half white / they will never wither / the angels / they shed their wings / and fall.

<sup>9</sup> Перевод Р. Вигмора.

<sup>10</sup> Перевод И. Тюменева, редакция А. Машистова.

в песнях Ф. Шуберта, к избранному им слову, не обращаясь при этом к стиливым чертам его языка.

В музыкальной стороне цикла «Смерть говорит» также есть заявленная нами амбивалентность. Академическая традиция проявляется в обращении к репетитивным принципам организации музыкальной материи – комбинаторике и приёмам минимализма, которые уходят корнями в прошлое американской культуры («фазовый сдвиг» С. Райха как «потомок» канона, приём аугментации, выросший из полифонической практики).

Рассмотрим эти принципы подробнее. Классический тип паттернов американского минимализма (краткие функционально тождественные ритмоинтонационные модули [5, с. 5]) присутствует только в заключительной пятой песне цикла “I am walking” («Я иду») в партии инструментального ансамбля (скрипка, гитара, партия фортепиано) (Рисунок 1).

Данный паттерн проводится шестьдесят раз в своём первоначальном ритмоинтонационном виде на протяжении первого раздела А (тт. 1–59, натуральный c-moll с пропущенной VI). Во втором разделе песни В (тт. 61–75) на словах второй строфы текста “your heart / child of man” («твое сердце / дитя человеческого») композитор «сдвигает» паттерн в натуральный f-moll с пропущенной VI: модель сохраняет свою ритмическую организацию, но меняется звуковысотное наполнение. В этом варианте он проходит шестнадцать раз. В третьем разделе песни А1 (тт. 77–123) на словах “pure notes of love / echo around you” («чистые ноты любви / эхом разносятся вокруг тебя») паттерн возвращается в натуральный c-moll (в полном виде с VI ступенью). Однако его облик отличается от первоначального: к каждому второму проведению паттерна добавляется «вступительная» восьмая длительность в партии фортепиано, что выделено на Рисунке 2.

Чередование двух вариантов – инициального и модифицированного – проходит двадцать четыре раза. При этом «вступительный» тон (восьмая нота) постепенно поднимается вверх по восходящей гамме c-moll (c-d-es-f-g-as) с определённой периодичностью. Каждый цикл из восьми повторений паттерна (8 тактов) отмечен последовательным поступенным восхождением на секунду вверх.

Распределённое неуклонно-восходящее движение можно интерпретировать как символическое вознесение из мира дольного в мир горний. Отметим, что микровариативность паттерна при сохранении его основных черт была характерна и для классических репетитивных сочинений.

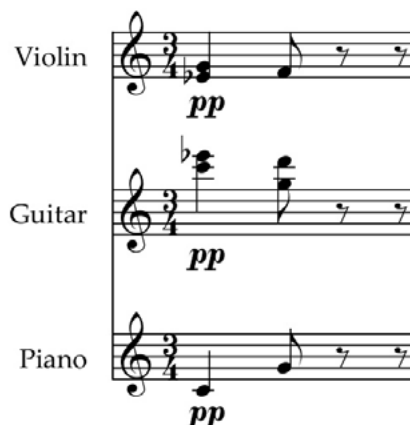


Рисунок 1. Д. Лэнг «Смерть говорит». № 5 «Я иду». Т. 1

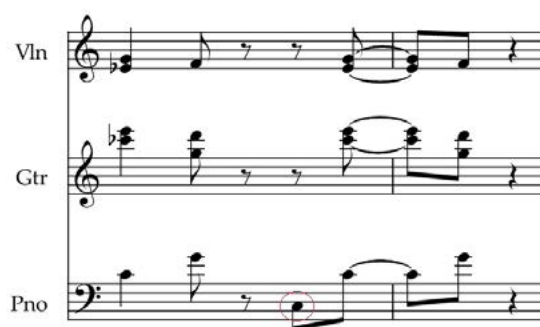


Рисунок 2. Д. Лэнг «Смерть говорит». № 5 «Я иду». Такты 77–78

Между тем в первых четырёх песнях Д. Лэнг обращается к другому приёму минималистского письма – постепенному *фазовому сдвигу*<sup>11</sup>, который композитор применил в инструментальном сопровождении. Однако он используется им в несколько ином ключе. У классиков минимализма, прежде всего Стива Райха, этот приём распространяется на каждый паттерн, который начинает звучать во всех голосах одновременно, а затем преобразуется в канон с нефиксированным смещением. В сочинении Д. Лэнга работа с фазовым сдвигом проходит более свободно: инструменты излагают один и тот же паттерн, начиная со вступления голосов

<sup>11</sup> Постепенный фазовый сдвиг – горизонтально-подвижной контрапункт с постоянно увеличивающимся на одну восьмую временным смещением [5, с. 172].

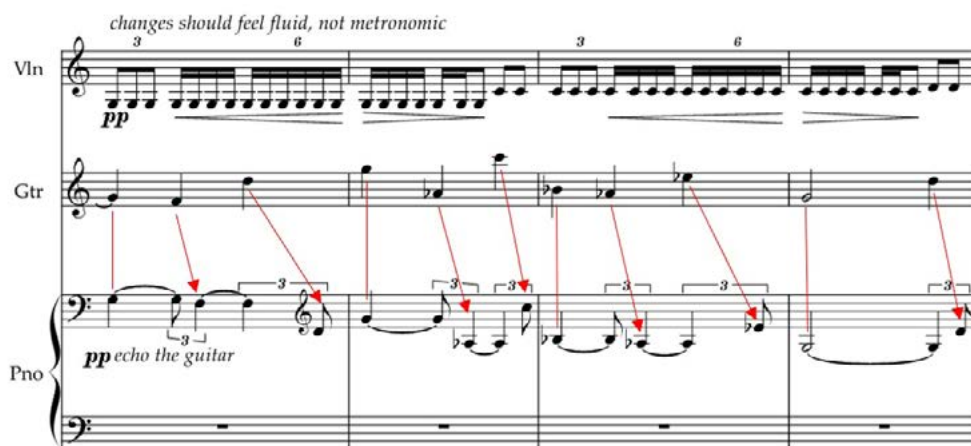


Рисунок 3. Д. Лэнг «Смерть говорит». № 4 «Боль меняет». Партитура. тт. 33–36

в форме канона, а затем переходя к симультанному проведению ячейки в разномасштабном ритмическом оформлении, с последовательным увеличением длительностей звуков паттерна от восьмых длительностей у фортепиано к четвертным у гитары и скрипки. Вследствие такой ритмической игры паттерн «сжимается» с каждым проведением.

Изложение паттерна в ритмическом увеличении позволяет провести параллели с ещё одним приёмом классического минимализма – приёмом *аугментации*<sup>12</sup>. Между тем ритмические сложности партитуры, хорошо видимые глазу, ускользают в процессе прослушивания. Подобные принципы организации музыки уходят корнями в Средневековье, заставляя вспомнить интеллектуальные загадки изоритмического мотета с ритмическим остинато *talea*.

Показательный пример – четвертая часть цикла «Rain changes» («Боль меняет»), так как в ней приём постепенного фазового сдвига достигает максимальной фактурной сложности. Миниатюра начинается с прозрачного двухголосного контрапункта (раздел А): в партии голоса звучат отдельные фразы, которые сопровождаются гитарными переборами с авторской ремаркой «hold onto each note as long as you can» («удерживайте каждую ноту так долго, как сможете»). Во втором разделе песни (В, тт. 33–62) со слов «after the

leaves fall» («после опадания листьев») добавляются два пласта фактуры (Рисунок 3):

1/ партия скрипки словно «отбивает» ударный ритм с периодической сменой противоположных приёмов диминуирования и аугментации длительностей звуков, сопровождающая ремарка гласит «changes should feel fluid, not metronomic» («изменения должны ощущаться плавно, без метрономической точности»);

2/ партия фортепиано звучит как «эхо гитары» («echo the guitar»), что отмечает сам композитор. Таким образом появляется «потактовый» фазовый сдвиг между партиями гитары и фортепиано. В данном случае второй голос (своеобразная респоста канона) озвучивает весь мелодический материал первого (своего рода пропосты).

Далее эта полифония пластов становится ещё более масштабной. В третий раздел песни С (тт. 63–76) композитор вводит оставшуюся партию фортепиано (бас), которая озвучивает третий ритмический вариант паттерна, проходящего в партии гитары. В данном случае фортепиано трёхкратно увеличивает длительности первоначального варианта и охватывает уже не один такт (как было ранее), а два такта. Таким образом начальный двузвучный мотив четвертями в партии гитары разрастается до двух звуков (половинные с точкой) в двух тактах партии фортепиано, что выделено на Рисунке 4.

Затем следует варьированное проведение музыкального материала предыдущего раздела В1 (тт. 77–87), которое подводит к наиболее сложному и полифонически насыщенному разделу D (тт. 88–118), отмеченному «двойным» фазовым сдвигом, проходящим на двух уровнях (Рисунок 5):

<sup>12</sup> Аугментация (от лат. *augmentare* – увеличивать) – музыкальный термин, который, начиная с музыки Средних веков, обозначал увеличение длительности ноты [2]. В музыкальном минимализме приём аугментации предполагает очень медленное увеличение длительностей при полном сохранении звуковысотной стороны паттерна [6, с. 24].

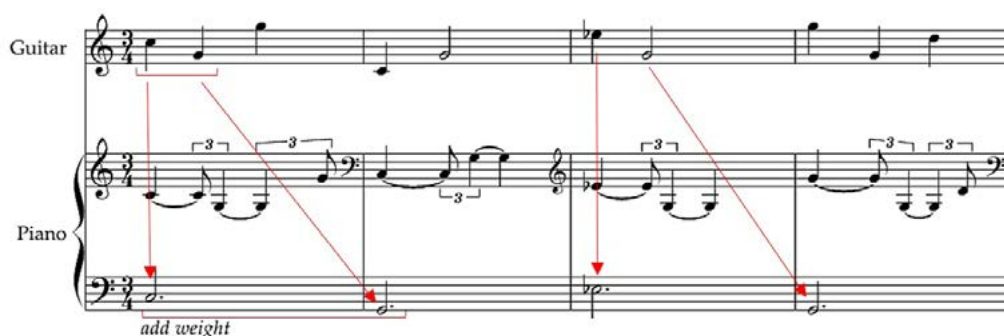


Рисунок 4. Д. Лэнг «Смерть говорит». № 4 «Боль меняет». Партия гитары и фортепиано. тт. 63–66. Авторская ремарка гласит: «добавить весомости»

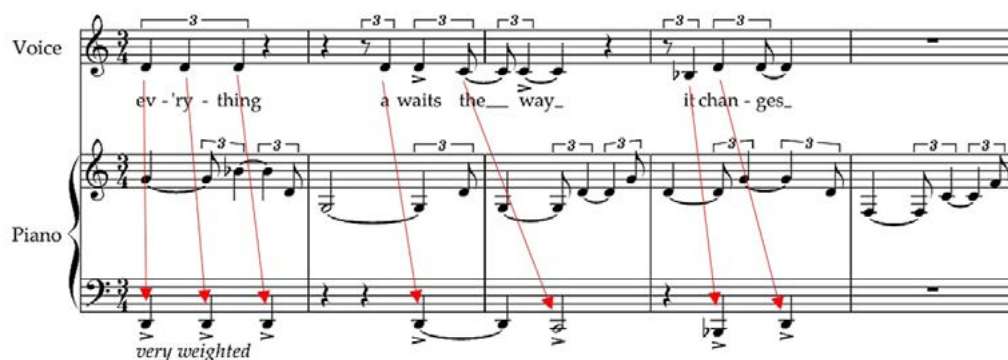


Рисунок 5. Д. Лэнг «Смерть говорит». № 4 «Боль меняет». Партия голоса и фортепиано. тт. 87–91. Ремарка автора: «Очень весомо»

- на первом уровне сохраняется «потактовый» фазовый сдвиг между гитарой и партией фортепиано;
- на втором уровне голос впервые за весь цикл вступает в ритмическую фазовую «игру» на словах “everything awaits the way is changes” («всё в ожидании перемен»). Партия голоса вступает в диалог с партией фортепиано (бас) с разномасштабными ритмическими сдвигами.

Завершается пьеса возвращением раздела **B2** (тт. 119–125), но лишь в инструментальном сопровождении, после слов “sleep sweetly here / in the cool, dark night” («сладко спи здесь / в прохладной, тёмной ночи»).

Тем самым выстраивается, с одной стороны, рондообразная композиция песни **A B C B1 D B2** с постоянным возвращением к рефренному разделу **B**, а с другой, прослеживается динамичное развитие музыкальной материи на протяжении всей песни – от простого двухголосного контрапункта к сложному «двойному» фазовому сдвигу.

В связи с этим проявляется важная стилевая черта письма Дэвида Лэнга: полифоничность

музыкальной ткани со сложным метроритмическим взаимодействием контрапунктических голосов. «Корни» этого приёма уходят в творчество классиков минимализма, а именно – к Стиву Райху.

Выбор оригинального ансамбля исполнителей приводит к пересечению традиций академической музыки и рока. Сочинение написано для высокого женского голоса, скрипки, электрогитары и фортепиано. Также в двух песнях из пяти добавляется большой барабан или второй голос. Безусловным знаком рок-культуры выступает электрогитара. Синтез классического акустического и электронного инструментария характеризует американский минимализм с истоков его возникновения: подобного рода миксты обнаруживаем у основоположников стиля – например, в коллективах «Стив Райх и музыканты», «Ансамбль Филипа Гласса» присутствовал электроорган. В этом отношении Д. Лэнг и его коллеги по содружеству “Bang on a Can” (М. Гордон и Дж. Вульф) выступили продолжателями минималистской традиции.



Рисунок 6. Грынна "A Silver Mt. Zion". "13 Angels Standing Guard 'round the Side of Your Bed". Основной паттерн

Эстафета была подхвачена музыкантами следующих поколений. Акустические и рок-инструменты сочетают ансамбли "Newspeak" Дэвида Литтла, "NOW Ensemble" Джадда Гринштейна и Патрика Берка, "Victoire" – бэндсамбль Мисси Маццоли. Сам Лэнг указывает на пространство инди-рока (от independent – «независимый, некоммерческий») как возможность выразить субъективные чувства и эмоции.

В цикле «Смерть говорит» Дэвид Лэнг привлекает исполнителей-кроссоверов, получивших классическое образование, но сделавших карьеру в мире инди-рока: Шара Уорден – голос группы "My Brightest Diamond", известна своей хоровой музыкой и увлечением стилизацией барочной оперы<sup>13</sup>. Скрипач Оуэн Паллетт работает в жанрах инди-поп, барокко-поп и экспериментальной рок-музыки<sup>14</sup>. Пианист Нико Мьюли – известный композитор-минималист. Гитарист Брайс Десснер – участник рок-группы "The National". В их творчестве также есть тенденция к разрушению или нивелированию границ между академическим и массовым. Имена этих исполнителей привлекает аудиторию, которая ходит не столько в академические залы, сколько в рок-клубы. Между тем электронный инструментальный характеризует и академическую традицию XX столетия. Здесь мы тоже можем увидеть множество вариантов включения академических и неакадемических инструментов (не говоря уже об электронных звуках).

Интересен выбор тембра для исполнения вокальной партии в цикле «Смерть говорит» – композитор обращается к высокому женскому голосу. Как обнаруживается из литературной программы и множества интервью с композитором, Д. Лэнг изначально предполагал озвучить Смерть голосом Ш. Уорден, что является важной

чертой авторского видения. Вероятно, для музыканта именно её голос и стиль пения (non vibrato) больше всего соответствовал образу «очеловеченной» смерти, страдающей людям, призывающей их к себе, но при этом находящейся в вечном одиночестве. Выбор оригинального состава исполнителей-кроссоверов также наложил отпечаток на саунд всего сочинения, в котором важно погружение в одно состояние (черта инди-рока).

Встречное движение академического и неакадемического искусства активно развивается в последние десятилетия: если Дэвид Лэнг идёт по пути от академического к массовому, то пост-рок (инди-рок)<sup>15</sup>, по мнению музыковед А.Ю. Слободчиковой, движется от массового к академическому. Исследователь отмечает, что «в конце 80-х – начале 90-х годов [пост-рок] испытал сильное влияние множества экспериментальных музыкальных направлений: конкретной музыки, академического минимализма, британского IDM (Intelligent dance music – «умная» танцевальная музыка), эмбиента, джаза и, конечно, экспериментальных ответвлений самого рока» [10, с. 45]. В качестве примера автор приводит структуру композиции "13 Angels Standing Guard 'round the Side of Your Bed" («13 Ангелов, стоящих на страже у вашей кровати»), которая также называется "He Has Left Us Alone but Shafts of Light Sometimes Grace the Corner of Our Rooms..." («Он оставил нас в покое, но лучи света иногда проникают в угол нашей комнаты», 1999) группы "A Silver Mt. Zion"<sup>16</sup> (Рисунок 6). Сочинение вызывает аналогии с барочными вариациями на basso ostinato, а также с многократным повторением паттерна в репетитивной технике минимализма.

Пост-року свойственны репетитивность организации материала, особенно остинатное повторение

<sup>13</sup> Кроме озвучивания вокальной партии, во второй песне она также исполняет ритмическую партию басового барабана.

<sup>14</sup> В пятой песне он поёт дуэтом с Уорден. Отметим, что универсальная исполнительская практика (вокально-инструментальная) характеризует музицирование с одной стороны, барочной эпохи, с другой – деятельность современных рок-групп.

<sup>15</sup> В статье А.Ю. Слободчиковой термины пост-рок и инди-рок фигурируют как синонимы.

<sup>16</sup> Исследователь называет и другие композиции "Godspeed You! Black Emperor" – "Steve Reich" («Стив Райх», 1998) и "Moya" ("Slow Riot for New Zero Kanada" / «Медленный бунт в Новой Нулевой Канаде», 1999).



гармонической последовательности (паттерна), «поступенное движение ровными длительностями, интонации опевания, преобладание модальной системы звуковысотной организации, элементы полифонизации фактуры» [10, с. 46] – все эти черты были восприняты из творческого опыта минималистов. Стоит подчеркнуть, что именно такое взаимное движение к преодолению границы Н. Хрущёва относит к одному из свойств метамодерна: «Размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом <...>, элитарностью и массовостью, сложностью и простотой» [12].

Основные черты цикла «Смерть говорит» Д. Лэнга вполне вписываются в актуальную культурную ситуацию, связанную с медитативностью метамодерна и «сентиментального минимализма» (термин Н. Хрущёвой):

- опора на диатонику, модальность: «В “метамодерном” минимализме возвращается чётко определённая ладовая окраска, и чаще всего это меланхолически-эйфорический минор» [12];
- умеренный темп на протяжении всего цикла с необычными темпово-характерными ремарками, равномерное движение восьмью длительностями;
- отсутствие ярко выраженных контрастов, динамика произведения разворачивается от *pp* к *p* и обратно;
- композиция выстраивается на основе репетитивной техники письма: классический минималистский вариант паттернов выявлен в пятой песне цикла, в остальных миниатюрах сохраняется ритмический паттерн при множественности его звуковысотного заполнения; комбинаторика в развитии паттернов;

методы постепенного фазового сдвига и аугментации, характерные для классического минимализма, но в индивидуальном лэнговском преломлении.

Авторская работа с текстом близка постмодернистским приёмам сочинения на основе реконструкции чужого материала. Для Д. Лэнга характерно осовременивание и упрощение первоисточника (поэзии раннего немецкого романтизма), что приводит к демократизации и более ясному постижению смысла текста современным слушателем. Примечательно, что постмодернистская цитатность близка к комбинаторике минимализма с её постоянной «игрой» элементами языка.

В цикле «Смерть говорит» Дэвид Лэнг демонстрирует современный подход к созданию музыки, в котором гармонично соединяются искренность, задушевность и интеллектуальные приёмы письма. Данное произведение, несмотря на свою внешнюю простоту, включает в себя несколько взаимосвязанных стилевых парадигм: постмодернистский подход к тексту, постминималистский музыкальный язык, основанный на репетитивной технике, а также выход в пространство метамодерна. В роли общего знаменателя выступает минимализм и репетитивность – они продолжают питать музыкальный язык как американской академической культуры, так и рок-музыки. Смерть в цикле Д. Лэнга говорит на универсальном языке, соединившем классику и рок, нарочитый аскетизм вокальной партии и изысканную сложность инструментального сопровождения, сентиментальность с завораживающим гипнотизмом, а потому её речь обращена к каждому.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бояринов Д. Дэвид Лэнг: «Я мог бы написать прекрасную музыку для Radiohead»: интервью для электронного журнала "Colta", 2018. URL: [https://m.colta.ru/articles/music\\_modern/19683-devid-leng-ya-mog-by-napisat-prekrasnuyu-muzyku-dlya-radiohead](https://m.colta.ru/articles/music_modern/19683-devid-leng-ya-mog-by-napisat-prekrasnuyu-muzyku-dlya-radiohead) (дата обращения: 11.11.2024).
- 2/ Брокгауз Ф.А. Ефрон И.А. Аугментация // Энциклопедический словарь. Т. 2 (3). СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890. С. 453.
- 3/ Кром А.Е. Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия // Музыковедение. 2018. № 12. С. 8–11.
- 4/ Кром А.Е. Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма в современной хореографии // Вестник Академического русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 2. С. 69–80.
- 5/ Кром А.Е. «Классическая фаза» американского минимализма: Дис. ... докт. искусствоведения. Н.Новгород, 2011. 524 с.
- 6/ Кром А.Е. Музыкальное время и принципы его организации в искусстве американского минимализма // Музыковедение. 2015. № 7. С. 21–25.
- 7/ Кром А.Е. Постминималистский музыкальный театр Дэвида Лэнга // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2022. Том 12, № 3. С. 432–448.
- 8/ Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 784 с., ил.
- 9/ Слободчикова А.Ю. Рок-музыка на рубеже XX–XXI веков в диалоге с музыкой академической традиции: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-н/Д, 2023. 238 с.
- 10/ Слободчикова А.Ю. Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 2 (47). С. 45–49.
- 11/ Хрущёва Н.А. Метамоде́рн в музыке и вокруг неё. 2-е издание. Москва: РИПОЛ классик, 2024. 295 с.
- 12/ Хрущёва Н.А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 29.11.2024).
- 13/ Bliss A.M. David Lang: Deconstructing a constructivist composer: Abstract of musical arts project. Kentucky: University of Kentucky, 2008. 116 p.
- 14/ Huizenga T. First Listen: David Lang, "Death Speaks": interview for "NRP", 2013. URL: <https://www.npr.org/2013/04/21/177644936/first-listen-david-lang-death-speaks> (дата обращения: 17.11.2024).
- 15/ Jonker L. Bang on a Can-ism: postminimalism, totalism and the music by Michael Gordon, David Lang and Julia Wolfe. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015. 83 p.
- 16/ Kushner D.J. The Light that Shadows Make: David Lang's death speaks: interview for website I care if you listen (ICIYL), 2013. URL: <https://icareifyoulisten.com/2013/04/>

the-light-that-shadows-make-david-lang-death-speaks/ (дата обращения: 09.12.2024).

- 17/ Lang David. Website composer. Death speaks. Program Note. URL: <https://davidlangmusic.com/music/death-speaks/> (дата обращения: 29.12.2024).
- 18/ Larson K. The solo piano music of David Lang. Bowling Green: Bowling Green State University, 2012. 143 p.
- 19/ Marshall F. Whispers from beyond... "Death speaks", 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-1vu0FPaDO4> (дата обращения: 08.09.2024).
- 20/ Schwarz K.R. Recording view; Bang on a Can Issues a Manifesto: for The New York Times, 1995. URL: <https://www.nytimes.com/1995/05/21/arts/recordings-view-bang-on-a-can-issues-a-manifesto.html> (дата обращения: 16.03.2025).

## REFERENCES

- 1/ Boyarinov, D. (2018), "David Lang: "I could write great music for "Radiohead"", interview for the electronic magazine "Colta", Available at: [https://m.colta.ru/articles/music\\_modern/19683-devid-leng-ya-mog-by-napisat-prekrasnuyu-muzyku-dlya-radiohead](https://m.colta.ru/articles/music_modern/19683-devid-leng-ya-mog-by-napisat-prekrasnuyu-muzyku-dlya-radiohead) (Accessed 11 November 2024). (In Russ.)
- 2/ Brokgauz, F.A. Efron, I.A. (1890), Augmentation, Entsiklopedicheskii slovar', T. 2 (3), Brokgauz-Efron, Saint Petersburg, 453 p. (In Russ.)
- 3/ Krom, A.E. (2018) "American minimal music and the art of crossovers: parallels and interactions", Muzykovedenie [Musicology], No. 12, pp. 8–11. (In Russ.)
- 4/ Krom, A.E. (2023), "David Lang and Edouard Lock: post-minimalist music in contemporary dance", Vestnik Akademicheskogo russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi [Vaganova Academic Russian Ballet Bulletin], No. 2, pp. 69–80. (In Russ.)
- 5/ Krom, A.E. (2011), "Klassicheskaya faza" amerikanskogo minimalizma ["Classical Phase" of American Minimalism], D.Sc. Thesis, N.Novgorod, 524 p. (In Russ.)
- 6/ Krom, A.E. (2015), "Musical time and the principles of its organization in the art of American minimalism", Muzykovedenie [Musicology], No. 7, pp. 21–25. (In Russ.)
- 7/ Krom, A.E. (2022), "David Lang's Postminimalist Musical Theater", Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta, Iskuststvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University, Art History], T. 12, No. 3, pp. 432–448. (In Russ.)
- 8/ Manulkina, O.B. (2010), Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American music of the twentieth century], Izdatel'stvo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, 784 p., il. (In Russ.)
- 9/ Slobodchikova, A.Yu. (2023), Rok-muzyka na rubezhe XX–XXI vekov v dialoge s muzykoi akademicheskoi traditsii [Rock music at



the turn of the XX-XXI centuries in dialog with music of the academic tradition], Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 238 p. (In Russ.)

**10/** Slobodchikova, A.Yu. (2022), "Modern rock music and the 20th century music avant-garde", *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], No. 2(47), pp. 45–49. (In Russ.)

**11/** Khrushcheva, N.A. (2024), *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [The metamodern in and around music], 2-e izdanie., RIPOL klassik, Moscow, 295 p. (In Russ.)

**12/** Khrushcheva, N.A. (2019), "Postirony and euphoria: on metamodernity in academic music", *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 1, Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (Accessed 29 November 2024). (In Russ.)

**13/** Bliss, A.M. (2008), *David Lang: Deconstructing a constructivist composer: Abstract of musical arts project*, University of Kentucky, Kentucky, 116 p. (In Eng.)

**14/** Huizenga, T. (2013), "First Listen: David Lang, "Death Speaks"", interview for "NRP", Available at: <https://www.npr.org/2013/04/21/177644936/first-listen-david-lang-death-speaks> (Accessed 17 November 2024). (In Eng.)

**15/** Jonker, L. (2015), *Bang on a Can-ism: postminimalism, totalism and the music by Michael Gordon, David Lang and Julia Wolfe*, University of Amsterdam, Amsterdam, 83 p. (In Eng.)

**16/** Kushner, D.J. (2013), "The Light that Shadows Make: David Lang's death speaks", interview for website I care if you listen (ICI-YL), Available at: <https://icareifyoulisten.com/2013/04/the-light-that-shadows-make-david-lang-death-speaks/> (Accessed 09 December 2024). (In Eng.)

**17/** Lang David. Website composer. Death speaks. Program Note, Available at: <https://davidlangmusic.com/music/death-speaks/> (Accessed 29 December 2024). (In Eng.)

**18/** Larson, K. (2012), *The solo piano music of David Lang*, Bowling Green State University, Bowling Green, 143 p. (In Eng.)

**19/** Marshall, F. (2020), "Whispers from beyond... .. "Death speaks"", Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=-1vu0F-PaDO4> (Accessed 08 September 2024). (In Eng.)

**20/** Schwarz, K.R. (1995), "Recording view; Bang on a Can Issues a Manifesto", for *The New York Times*, Available at: <https://www.nytimes.com/1995/05/21/arts/recordings-view-bang-on-a-can-issues-a-manifesto.html> (Accessed 16 March 2025). (In Eng.)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Фролова Оксана Сергеевна, студентка 5-го курса композиторско-музыкального факультета, кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки

E-mail: oksana.frolova.01@mail.ru

#### AUTHORS INFORMATION

Anna E. Krom, D.Sc. (Art Criticism), Professor, Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory

E-mail: yannakrom@yandex.ru

Oksana S. Frolova, fifth-year student Faculty of Composing and Musicology, Music History Department, Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory

E-mail: oksana.frolova.01@mail.ru



УДК 78.01

## КИТАЙСКАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И АВАНГАРДНЫЕ ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ В СОЧИНЕНИЯХ ЛЯН ЛЭЯ

ДИН ЧУН

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки,  
603000, Нижний Новгород, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена творчеству современного китайско-американского композитора Лян Лэя. В своих сочинениях он обратился к многовековым традициям китайской культуры, в первую очередь, к визуальным искусствам каллиграфии и живописи. На примере его инструментальных опусов «Слуховые гипотезы» («Aural Hypotheses», 2010) для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и вибратона, Концерта для арфы и камерного оркестра (2008) рассмотрен процесс преломления характерных черт китайской каллиграфии и живописи гогуа в музыкальной ткани. Он реализуется на уровне национальных иероглифических стилей письма (*шоуцзинь, куанцао*), в работе с пустым пространством белого листа *фэйбай*, техниками нанесения туши на бумагу, использовании различных типов консистенции чернил. В процессе компаративного анализа было установлено, что для художественно убедительного воплощения особенностей каллиграфии и живописи Лян Лэй обратился к широкому кругу авангардных методов композиции – микрополифонической и пуантилистической фактуре, ограниченной алеаторике, репетитивной технике, сонористике, приёмам расширенного фортепиано и жанровым элементам инструментального театра. Таким образом, автор соединил древние традиции каллиграфического искусства Китая с современными западными техниками композиции.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Лян Лэй, каллиграфия, гогуа, «Слуховые гипотезы», Концерт для арфы и камерного оркестра, авангардные техники, современная китайская музыка, китайская инструментальная музыка.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## CHINESE CALLIGRAPHY AND AVANT-GARDE COMPOSITION TECHNIQUES IN THE WORKS OF LIANG LEI

DING CHONG

Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory, 603000, Nizhny  
Novgorod, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is devoted to the work of the contemporary Chinese-American composer Liang Lei (born in 1972). In his works, he turned to the centuries-old traditions of Chinese culture, primarily to the visual arts of calligraphy and painting. Using the example of his instrumental opuses “Aural Hypotheses” (2010) for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone, and the Concerto for Harp and Chamber Orchestra (2008), the process of refraction of the characteristic features of Chinese calligraphy and painting *guohua* in the musical fabric is considered. It is realized at the level of writing styles (*shoujin, kuangcao*), in working with the empty space of the white sheet of paper *feibai*, techniques of applying ink to paper, and the use of different types of ink consistency. In the process of comparative analysis it was established that for artistically convincing embodiment of the features of calligraphy and painting Liang Lei turned to a wide range of techniques of avant-garde methods of composition – micropolyphonic and pointillistic texture, limited aleatoric, repetitive technique, sonoristics, techniques of extended piano and genre elements of instrumental theater. Thus, the composer combined ancient traditions of Chinese calligraphic art with modern Western means of musical expression.

**KEYWORDS:** Liang Lei, calligraphy, gohua, “Aural Hypotheses”, Concerto for Harp and Chamber Orchestra, avant-garde techniques, contemporary Chinese music, Chinese instrumental music.

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



Лэй Лян (кит. 梁雷, род. 1972) – известный современный китайско-американский композитор. Он унаследовал и плодотворно развил традиции Новой волны<sup>1</sup>, связанные с синтезом многовековой национальной культуры и современных западных техник письма. Подобно старшим коллегам Чэнь И, Чжоу Луну, Тань Дуню, Брайт Шэну Лян Лэй уехал из Китая в США и остался жить в Америке. Композитор опирается на древние корни музыки Поднебесной, претворяя их на философско-эстетическом и стилистическом уровнях в своём творчестве. В 2010-е годы в центре внимания Лян Лэя оказалось искусство каллиграфии и проблема преломления его характерных черт в музыкальной ткани.

Несмотря на пробуждающийся в последние годы интерес к фигуре Лян Лэя в русскоязычном искусствознании [5; 7], вопрос влияния каллиграфии на его творчество пока остаётся за рамками исследовательского поля, что предопределяет актуальность избранного ракурса изучения темы и научную новизну предлагаемой работы. Цель статьи – выявить основные аспекты претворения композитором традиций китайской каллиграфии и национальной живописи, а также проследить процесс воплощения характерных черт этих визуальных искусств в музыке посредством применения западных авангардных техник письма XX столетия.

Лэй Лян родился в 1972 году в китайской провинции Тяньцзинь в музыковедческой семье. Его мать – Ляньюй Цай училась в Китайской академии искусств в Ханчжоу и стала одним из первопроходцев музыкальной американистики в КНР. Отец – Маочунь Лян был профессором кафедры музыковедения в Центральной консерватории Пекина и специализировался на исследовании истории музыки Поднебесной. Таким образом, увлечения родителей символически предопределили творческий путь Лян Лэя, соединившего западные и национальные влияния.

Музыка окружала мальчика с раннего детства: уроки игры на фортепиано начались в четыре года. Первая учительница композитора – Чжоу Гуанжэнь – одна

из самых значимых фигур в китайской фортепианной педагогике последней четверти XX века. Именно она познакомила Лян со многими композициями прошлого столетия, поощряла чтение с листа и развитие навыков импровизации.

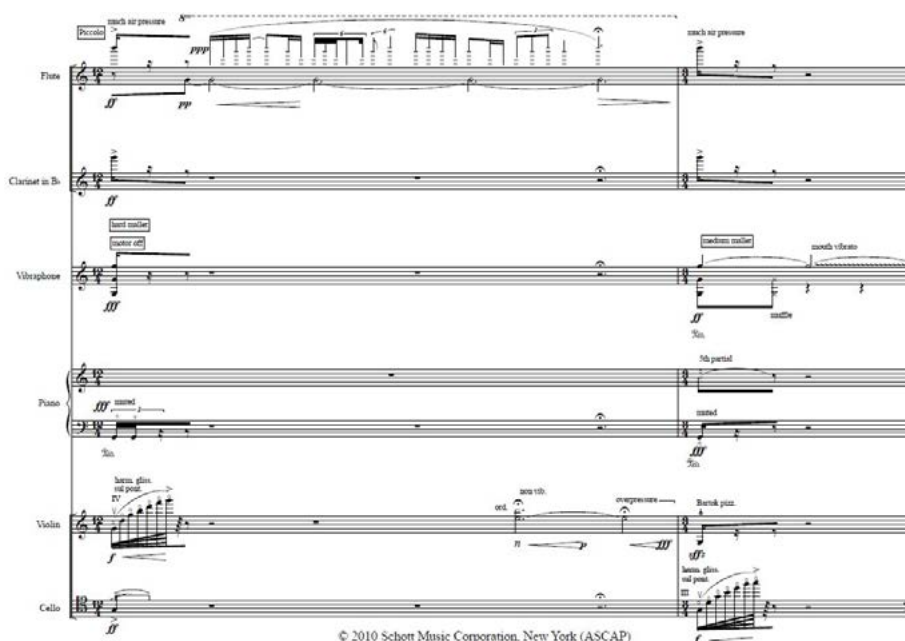
Уроки вдохновили будущего композитора на создание первых опусов: «<...> я начал писать пьесы, которые были похожи на мой детский репертуар. Я не осознал, что сочиняю. Это было больше похоже на игру, где я играл со звуками» (цит. по: [10, р. 4]). Семья поощряла его творческие опыты, Лян с успехом участвовал в различных состязаниях: в 1984 году жюри Пекинского конкурса фортепианной музыки Кубок Синхая («Xinghai Cup») внесло его пьесу в число обязательных для исполнения всеми участниками, хотя в то время автору было всего двенадцать лет (цит. по: [10, р. 7]).

В 1990 году Лян Лэй переехал к родственникам в Остин (штат Техас, США). Он с отличием закончил магистратуру по сочинению и фортепиано в Новой Английской консерватории, а затем получил докторскую степень по композиции в Гарвардском университете. В круг его учителей вошли известные современные музыканты – Харрисон Бертуисл (1934–2022, Великобритания) и Марио Давидовски (1934–2019, Аргентина–США).

В период обучения Лян регулярно посещал Гарвардскую библиотеку и слушал лекции по истории религии, современной архитектуре, философии и антропологии, расширяя свой интеллектуальный кругозор [10, р. 7]. Огромное влияние на формирование мировоззрения Лян Лэя оказали труды по истории китайской культуры. Он собственноручно переписывал любимые страницы трактатов «Лю цзу тань цзин» («Сутра помоста шестого патриарха»)<sup>2</sup> и «Хуа юй-лу» («Беседы о живописи») китайского мыслителя Ши-тао. Лян сравнивал свои усилия с попыткой разрушить Великую стену (см. об этом: [12]), которая отделяла его от собственного национального наследия. Покинув Китай, он начал поиск корней, глубоких связей с азиатской музыкальной эстетикой и практикой. Опираясь на методы сочинения современных

<sup>1</sup> Новая волна (新潮, синьчао иньюэ) – движение в китайской академической музыке конца 1970-х – 1990-х годов, инспирированное политикой «реформ и открытости» Дэн Сяопина; нашло выражение в художественном синтезе древних национальных традиций и западных авангардных приёмов композиции.

<sup>2</sup> «Сутра помоста шестого патриарха» входит в состав китайского собрания буддийских текстов Трипитаки. Трактат включает в себя записи проповедей и бесед Хуэй Нэна – одного из основоположников чань-буддизма.



Пример 1. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 1–2

западных композиторов, освоенные в США, Лян Лэй пошел по пути соединения техник письма XX века с китайским традиционным искусством.

Круг его интересов весьма широк и охватывает философию буддизма и даосизма, классическую литературу и поэзию, способы игры на инструментах *гу-цинъ, гучжэнь, пипа, шэн*, театральные жанры – оперу *кунъюй* и Пекинскую оперу *цзинцзюй*, живопись и садовую архитектуру. Кроме того, Лян Лэй интересовался другими культурами Азии, в частности, изучал японскую, монгольскую и корейскую традиционную музыку [11, с. 101].

Особое место в его творчестве заняло искусство каллиграфии. В годы учёбы он с увлечением копировал работы таких мастеров, как Фань Куан, Го Си, Ни Юньлинь, Хуан Биньхун, Пань Тяньшоу и других – от Се Хэ времен Южной династии до наших дней. В своих сочинениях композитор ставил перед собой цель воплотить в звуках природу каллиграфического жеста.

Впервые Лэй Лян обратился к каллиграфии в 2000-е годы: в 2005-м была написана пьеса «Мазок кисти» («Brush Stroke») для камерного оркестра<sup>3</sup>, а в 2010-м сочинение «Слуховые гипотезы» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и вибратона («Aural Hypothesis»), которое автор посвятил своему

старшему современнику, китайско-американскому композитору Чжоу Вэньчжуну (1923–2019). В предисловии к партитуре [8] Лян отметил, что не стремился к подражанию искусству каллиграфии, а старался исследовать в музыке выразительную силу линии, объединяющей визуальное и акустическое начала.

В ансамбле «Слуховые гипотезы» воплощены контрасты иероглифического письма: штрихи, которые художник медленно прорисовывает тонким пером, максимально концентрируясь на собственных жестах; иероглифы, состоящие из широких сильных мазков, наносимых на бумагу мощно и быстро. Написанная под воздействием воспоминаний о вдохновляющих беседах с Чжоу Вэньчжуну, пьеса «Слуховые гипотезы» «представляет собой почти фантастическое исследование того, как визуальные линии могут находить выражение в звуке. Однако линии в этом произведении созданы не по модели традиционной китайской каллиграфии; это нечто более простое: изогнутая или прямая линия, нарисованная медленно тонкой кистью с напряжённым вниманием или быстро широкой кистью со взрывной скоростью» [8].

Изысканное письмо тонкой кистью, близкое по черку *шоуцзинь* («золотое письмо» художника и каллиграфа XII века Хуэй-Цзуна), требует медленных плавных движений и тотальной концентрации внимания. Лэй Лян воплощает этот стиль при помощи авторского приёма «полифонии одного тона», близкого

<sup>3</sup> О претворении традиций каллиграфии в пьесе «Мазок кисти» см.: [6].



**Пример 2.** Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 3–9

микрополифонии венгерского композитора Д. Лигети и экспериментам французской спектральной школы. В первых тактах ансамбль в унисон озвучивает тон *g* (у скрипки, флейты, а затем у виолончели к нему добавляется начальный сегмент обертонового ряда *g-d-g-h-d-f*) (Пример 1). Акцент на выразительности и эстетической ценности микроэлементов (точка, мазок кисти, звук, интонация) является не только характеристикой китайского искусства, но и сутью азиатской традиционной эстетики.

В следующих тактах (тт. 3–17) тон *g* постепенно «расслаивается», превращаясь в медленно нисходящий микротоновый ход *g-fis-f-e*. Прозрачная, точно-«пуантилистичная» фактура позволяет сфокусировать слуховое внимание на каждом звуке и осознать его появление как событие. Голоса при этом вступают отчасти в шахматном порядке, что соответствует требованиям к композиции и соотношению линий в искусстве рисунка пером и тушью: при прописке должен быть замечен каждый из множества тонких штрихов (*цунь 皴*), важна чистота и тонкость переходов, точность и сила их нанесения на бумагу. Сочетание статики и движения, точек и непрерывно длящихся линий пронизывает всю пьесу, подобно соотношению пустого белого (*фэйбай 飛白* «летающее белое») и заполненного штрихами пространства на бумаге в каллиграфии и традиционной китайской живописи (Пример 2). Взаимодействие изображения

и фона обеспечивает «единую циркуляцию энергетических потоков *шэ* 勢, которые нигде и ничем не должны прерываться» [1, с. 359].

Свежесть звучания обусловлена тембровыми экспериментами композитора с необычными способами звукоизвлечения на инструментах ансамбля. Лян Лэй обращается к богатому арсеналу приёмов расширенного фортепиано и предписывает использовать:

1. «Слайд для электрогитары; если его нет, вместо него можно взять небольшой стакан или кружку. Поместите слайд перпендикулярно струнам, на которых нужно будет сыграть указанные ноты; нажмите клавишу на клавиатуре, слегка скользя слайдом по струнам, что приведёт к появлению “изгибающихся” тонов и скрипучих звуков. Их обозначение в партитуре является приблизительным. Более высокие звуки указывают на скольжение от корпуса тела пианиста, более низкие – на движение к корпусу тела пианиста. Если необходимо – нажимайте клавиши повторно, но только редко и нерегулярно.

2. Пенопласт: бросьте шарики из пенополистирола (около 3,8 сантиметров в длину, лёгкие по весу) с высоты примерно 15 сантиметров над указанной струной. Звуковысотность может быть неточной. После вступления пианиста шарик пенопласта может отскочить и ударить по другим струнам. Когда будет указана одна нота, бросьте на струну один шарик пенопласта; две ноты – две шарика и т. д. Шарик пенопласта



Пример 3. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 21–34

по возможности следует удалять бесшумно».

3. Резиновая лента: «потяните резинку и ударьте ею по струнам в указанном регистре».

4. Pizzicato на струнах («нажмите педаль и дерните струну пальцем») [8].

5. Нажимать клавиши, одновременно дотрагиваясь до струн мокрыми пальцами.

6. Извлекать обертоны при помощи лёгкого прикосновения к струне.

Таким образом, композитор «играет» с исполнительскими алеаторическими приёмами в сфере звукоизвлечения, настраивая пианиста на любой возможный слуховой результат. Кроме того, инструкции Лян Лэя предполагают активные движения музыканта в процессе озвучивания пьесы, что привносит явные черты инструментального театра и вызывает ассоциации с жестами и пластикой каллиграфа.

Струнные инструменты (скрипка и виолончель) приглушены сурдинами. Диапазон приёмов включает в себя скордатуру, избыточно сильный нажим на струну (т. 1 у скрипки, тт. 62–64 и тт. 75–76 у виолончели), помогающий издать жёсткий и резкий скрип, максимально быстрое *tremolo*. Из точек, изысканно-утончённых линий, едва слышных «всплесков» вибратона и перекличек деревянных духовых на *pianissimo* вырастает «истаивающая» трогательная мелодия у скрипки и виолончели, сотканная из нежно-скользящих интонаций *portamento* (Пример 3).

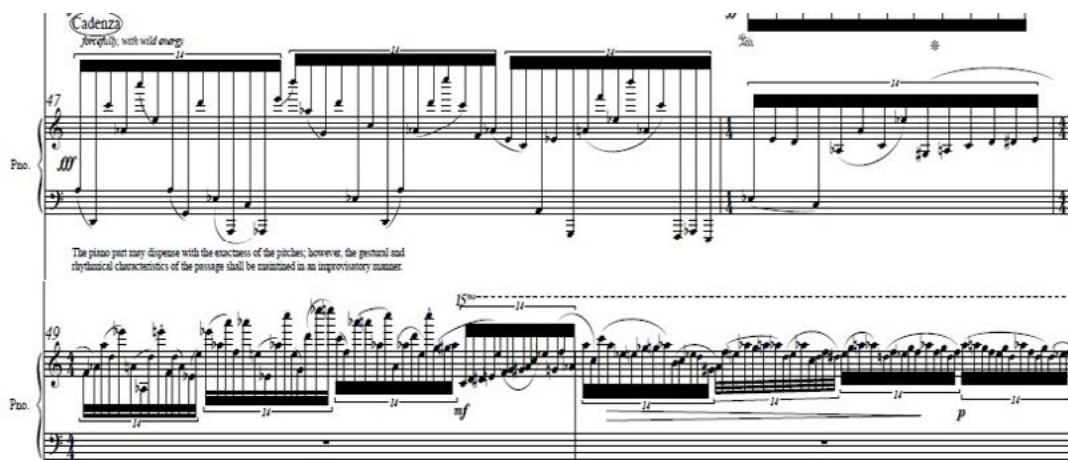
Ключевая нисходящая интонация сочинения заимствована из традиционного «широко распетого речитатива»<sup>4</sup> юньбай Пекинской оперы *цзинцзюй*. Автор акцентирует так называемый тон *ку инь* («печальный,

плачущий»). Вместо ожидаемого унисона тема размыто проходит параллельными секундами, что подчёркивает скользящую, интонационно нефиксированную, «плавающую» манеру пения речитативов юньбай. По замыслу композитора, в исполнении должна сквозить не печаль, а некоторая «женская застенчивость».

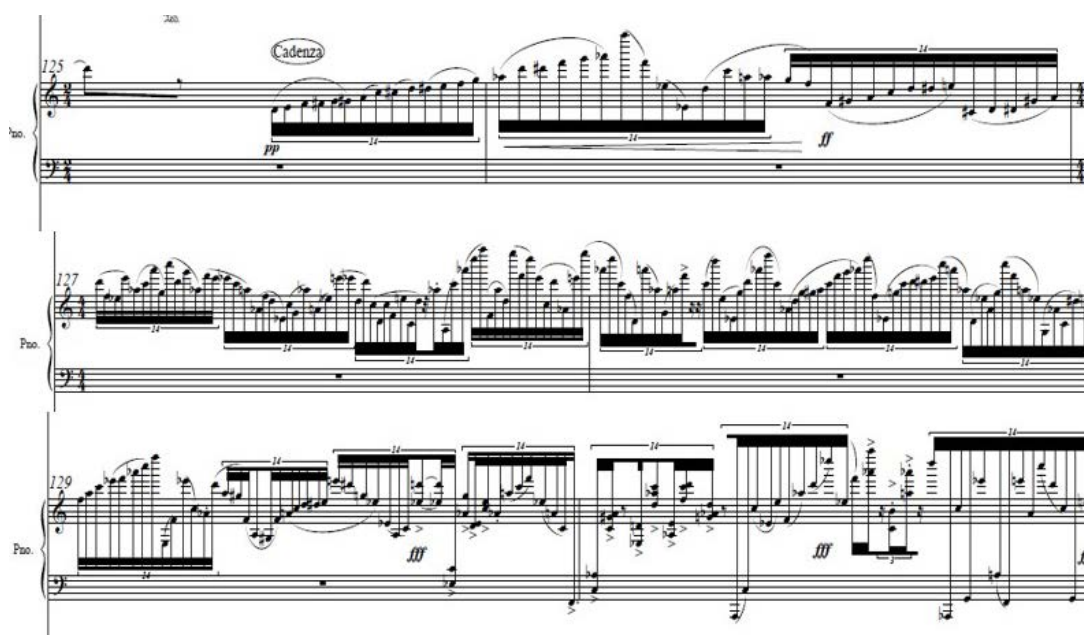
Мягкие, насыщенные микротонами речитативные интонации возвращаются в солирующей партии кларнета *in B* (тт. 64–83). За последовательным плавным восхождением от *dis* к *h* следуют краткие фразы нисходящими «речевыми» полутонами с подчёркнутым глиссандированием. Исключительную эмоциональную наполненность усиливают детально выписанные динамические обозначения и подробные авторские комментарии: «с тоской» (т. 70), «все более возбуждённо» (т. 74), «страстно» (т. 76), «меланхолично» (т. 80). Подобно струнным инструментам при первом проведении, композитор уподобляет тембр кларнета женскому голосу одного из амплу Пекинской оперы, возможно, *чжэндань* (正旦 «женщины в тёмной одежде») – благородной, положительной, но несправедливо страдающей героини. Ремарки Лян Лэя указывают на широчайший спектр эмоций, переживаемых театральным персонажем и выражаемых им при помощи сдержанной пластики, в которой каждый элемент (поворот головы, взгляд, движение руки) имеет весомое символическое значение.

Кроме драматургической нагрузки, соло кларнета имеет важную композиционную функцию: оно расположено в центре произведения и открывает вторую часть. Отметим, что многочисленные комментарии композитора в партитуре также привносят национальный театральный колорит: «интенсивно» (первая часть), «навязчиво» (вторая часть). Трели, переходящие в остинато на *pianissimo* у флейты, вибратона и скрипки (т. 84) сопровождаются ремаркой «темно

<sup>4</sup> Юньбай (букв., «рифмованный диалог», «рифмованный монолог») представляет собой широко распетый речитатив. См. об этом: [3, с. 14].



Пример 4. Лян Лэй. Слуховые гипотезы, тт. 47–50



Пример 4а. Слуховые гипотезы, тт. 125–130

и зловеще», а последующее возвращение к тонким выдержанным линиям (т. 105) ознаменовано уточнением «с ярким светом и теплом». Программность, в том числе выраженная и в авторских ремарках в партитуре, в целом характерна для творчества китайских композиторов. Из наиболее близких по типу комментариев назовём живущего во Франции музыканта Чэнь Цигана, часто сопровождающего нотный текст своих опусов подобного рода утончёнными и оригинальными обозначениями.

Пьеса «Слуховые гипотезы» состоит из двух частей, завершаемых каденциями фортепиано, резко

контрастирующими остальному музыкальному материалу. Согласно авторскому замыслу, в произведении сопоставлены два типа каллиграфического письма – линии, медленно и тщательно прорисованные тонкой кистью (основной материал сочинения), и экспрессивно-быстрые и сильные мазки широкой кистью (две каденции фортепиано).

Резкие вертикальные и горизонтальные движения напоминают «дикую скоропись» *куанцао* каллиграфа династии Тан Хуай Су (735–799), к которой композитор уже обращался в опусе «Мазок кисти» (Пример 4). В предисловии к партитуре Лян Лэй отмечает:



«Детально выписанные “каденции” (т. 47–64, тт. 125–136) призваны спровоцировать импровизационные действия и события. Меня интересуют не нарочито излишние детали, а скорее взрывная энергия, грозящая разрушить общий баланс сочиненного произведения» [8].

Первая каденция открывается ремаркой «с дикой энергией». В уточняющем комментарии автор указывает: «Партия фортепиано может обойтись без точности высоты звука; однако жестовые и ритмические характеристики фрагмента должны быть сохранены в импровизационной манере» [8].

Каденции содержат общие черты: вихрь пассажей с нетрадиционно-сложным делением доли на 14 равных частей, скачки, охват огромного диапазона, яркую, громкую динамику.

Кроме каллиграфического почерка *куанцао* возможны и иные визуальные ассоциации, подсказанные самим композитором: «В качестве аналогии можно вспомнить крошечные белые “каменные вспышки”, найденные на посуде *шигараки*<sup>5</sup> периода Муромати в Японии (1185–1568). Их грубость и неровные ямки, кажется, уравнивают тщательно продуманные художественные процессы, такие как нанесение глазури. В таком случае непредсказуемые силы природы включаются в рукотворные произведения искусства» [8].

В китайской традиционной культуре каллиграфия связана с живописью, о чём свидетельствует общая терминология (черта – *хуа*, точка – *дянь*, понятие *шу хуа* – «каллиграфия и живопись»), техники работы с кистью, тушью и бумагой, философско-эстетические представления о мире (согласно традиционным представлениям «у каллиграфии и живописи общий источник» *шу хуа тун юань*).

С каллиграфическими экспериментами композитора тесно корреспондирует его увлечение традиционной китайской живописью *гохуа*<sup>6</sup> и отражение ее важнейших принципов в своих сочинениях. Особенно много музыкант пишет о работах знаменитого у себя на родине художника Хуан Биньхуна (1865–1955), оставившего необычные, впечатляющие картины, выполненные тушью и кистью. Лян Лэй называл Хуан Биньхуна своим учителем оркестровки, а его пейзажная

живопись *гохуа* и мастерское владение чернилами служили композитору источником вдохновения. Хуан Биньхуну удалось объединить техники работы с тушью, разработанные в традиционной китайской теории живописи:

1. Приём разбрызгивания чернил («брызганная тушь», *泼墨 по мо*): метод рисования, при котором раствор туши обильно наносится на нужный участок изображения так, чтобы он растекался, не оставляя следов движения кисти и создавал эффект «естественной мутности тона»<sup>7</sup>. Влажные чернила будто свободно выплёскиваются на бумагу.

2. Чернильные пятна (*渍墨*), обусловленные насыщенным скоплением туши.

3. Чернила Сучжоу (*宿墨 су мо*): тушь хранится в течение длительного времени, при этом вода испаряется, а цвет чернил становится наиболее насыщенным и тёмным. *Су мо* часто используется в заключительных строках каллиграфического письма.

4. Метод наслоения *цзи-мо фа* *积墨法* («метод накапливаемой туши») или *цзы-мо фа* *渍墨法* («метод пропитанной туши») – тушь наносится по полностью просохшим слоям (иногда до 10–25 слоёв) последовательно от светлого тона ко все более тёмным тонам, что позволяет добиваться особой глубины чёрного цвета [1, с. 366].

Ярким примером воплощения художественной техники Хуан Биньхуна в музыкальном произведении Лян Лэй стал Концерт для арфы и камерного оркестра (2008), четыре раздела которого отражают характерные приёмы письма китайского мастера: разбрызгивание чернил, чернильные пятна, тушь Сучжоу (*су мо*), метод наслоения.

В начале концерта солирующая арфа шесть раз проводит ряд из семи звуков-точек (*a-ges-f-h-d-c-e*), при этом значение имеет не только их звуковысотное, но и пространственное положение, охватывающее внушительный диапазон (верх символизирует Небо, низ – Землю) (Пример 5).

Фактура напоминает приём разбрызгивания чернил в пейзажной живописи, отличающийся свободой и спонтанностью: звуки-точки, изобретательно расцвеченные различными техниками звукоизвлечения, уподобляются каплям туши, «хаотично» рассыпанным

<sup>5</sup> Посуда *шигараки* (楽焼楽焼) – разновидность керамики из керамогранита, изготовленная в районе Шигараки (Япония).

<sup>6</sup> *Гохуа* – национальная китайская живопись от зарождения до современности. На Западе термином *гохуа* определяют традиционную китайскую живопись XX века. Как правило это картины, написанные тушью на шёлке или бумаге.

<sup>7</sup> Исследователи отмечают, что в китайской традиционной живописи также применяется «метод разбрызганной краски» (*泼色法*). «Разбрызгивание краски может производиться и посредством постукивания верхней пустой кистью по нижней кисти с краской, с которой капли стряхиваются на изображение» [1, с. 366].



Пример 5. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра. Партия арфы, тт. 1–9.



Пример 6. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра. Партии струнных инструментов, тт. 12–18

по бумаге. «Цвет чернил», выбранный здесь композитором, чрезвычайно светлый, с едва заметным эффектом размытости, что подтверждают приглушённые, деликатные штрихи и прикосновения к струнам арфы (автор указывает на *vibrato*, мягкое нажатие струны, предписывает «зажать струну двумя пальцами и отпустить с глухим треском», «играть на нижней части струны, позволяя пальцу интенсивно и энергично скользить по корпусу инструмента», «скользить вертикально по струне, издавая свистящий звук») [9].

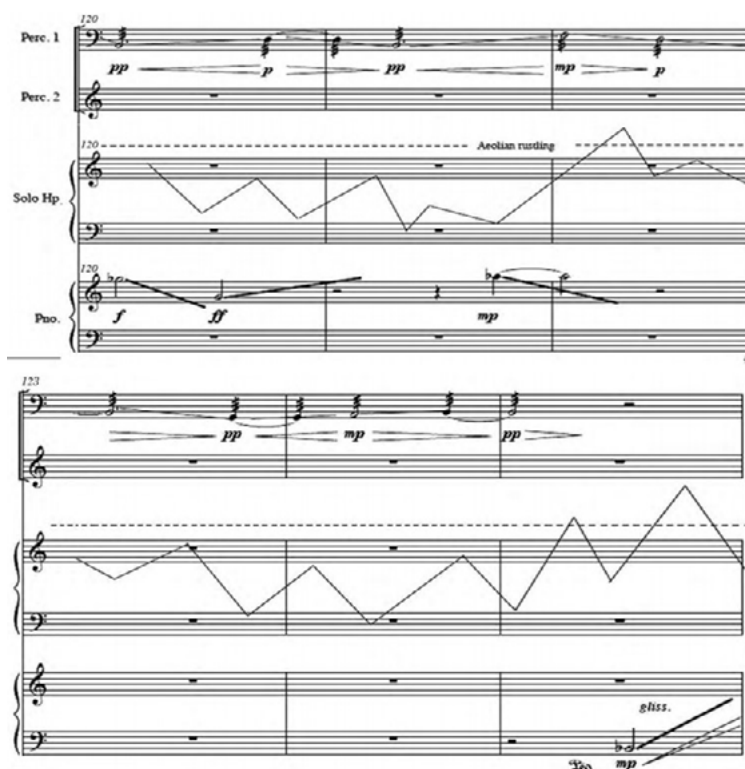
В тактах 12–18 струнные вступают с едва слышимым медленным *glissando* параллельными интервалами, обогащёнными «бесплотными» флажолетами. Утолщённая размытая линия напоминает постепенное растекание капель (Пример 6).

Труба и тромбон добавляют быстрые «штрихи» в середине партитурного листа, делая их более чёткими и плотными. Эффект разбрызгивания чернил пронизывает весь первый раздел (тт. 1–102), появляясь в тт. 60–64 и тт. 93–101. После каждого «всплеска» последующее «заштриховывание» пространства становится более сложным и интенсивным. Композитор постепенно ускоряет скорость нанесения мазков, темп музыки сдвигается с 40 до 60, а затем и до 100, так

что «пунктирные» краткие линии превращаются в быстрое и активное «растирание» по бумаге.

Слуховые впечатления во втором разделе сочинения (тт. 103–132) связаны с «водой» и отмечены ремаркой «бесплотно и размыто» (т. 103). «Размытость», прописанная композитором в партитуре, связана с особым методом рисования пейзажа, практиковавшимся Хуан Биньхуном и обусловлена попаданием воды на бумагу, что делало её влажной, а оттенки чернил более естественными. Возможны ассоциации с традиционной техникой письма каллиграфии и живописи *у лоу хэнь* 屋漏痕 («следы [потёков] от протекающей кровли»), формирующей «волнистый силуэт черт из-за избытка жидко разведённой туши» [1, с. 352].

В музыке имитация ощущения влажности кисти, бумаги и размытых чернил, вызванных растекающейся водой, достигается при помощи приёмов ограниченной алеаторики и многообразных штрихов у арфы – широких *glissando*, скольжения пальцем и ладонью по струнам, создающего эффект игры на *гуцине*, *vibrato*, использования листов бумаги между струнами, имитации «шёпота», «едва слышных шорохов», эффекта эоловой арфы. В партии фортепиано Лян Лэй применяет приём *pizzicato*, слайд для электрогитары,



Пример 7. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра.  
Партии ударных, арфы и фортепиано, тт. 120–125

резиновые ленты, деревянные и керамические шары, разбрасываемые по струнам со стуком. Впечатление усиливают ударные инструменты – кроталы, маленький китайский гонг и вибрафон. Избегание точной фиксации высоты звука порождает ассоциации с расплывающимися, нечёткими контурами линий и густыми пятнами чернил (Пример 7).

Третий раздел произведения (тт. 133–179) привносит контраст и сопровождается ремаркой «с ясностью». Алеаторические волны, символизировавшие воду, сменяются чёткими репетитивными фразами, которыми обмениваются инструменты. Прозрачность фактуры и точность артикуляции указывает на метод работы *су мо* – прочерчивание кратких сильных мазков тёмными чернилами (Пример 8).

В заключительном четвёртом разделе (тт. 180–256 «с волнением и точностью») возрастает ритмическая сложность взаимодействия линий, фактура становится более насыщенной. Кульминацию сочинения можно соотнести с приёмом постепенного напластования чернил множественными слоями. Источником вдохновения здесь композитору послужили пейзажи Хуан Биньхуна, выполненные в жанре *гохуа* и отличающиеся «чёрным, густым, плотным, тяжёлым» [4, с. 39]

стилем исполнения. Оркестр уподобляется «чёрному лесу», состоящему из накладывающихся друг на друга слоёв туши, а арфа – ярко сияющим белым пятнам, блеск которых подчёркивается посредством динамики, большого диапазона и красочных звуковых всплесков.

В партии солиста складывается причудливый репетитивный узор повторяющихся ритмически сложно организованных ячеек. Словно лёгкие восходящие и нисходящие штрихи они прочерчивают пространство бумаги. Семитактовый репетитивный паттерн построен по принципу непрерывного кругового вращения: в каждом такте верхний голос включает в себя два акцентированных тона *as*, и если первый всегда подчёркивает сильную долю, то второй последовательно, шаг за шагом, сдвигается на одну восьмую влево, приближаясь к началу такта (Пример 9).

Пластика арфиста напоминает движения художника, держащего кисть и рисующего линии, состоящие из десятков точек. Постепенно белое пространство партитурного листа, поначалу отмеченное лишь записью партии арфы, начинает заполняться партиями других инструментов оркестра: вступают духовые с прерывистыми синкопированными фразами (т. 187), затем добавляются пуантилистические точки



Пример 8. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра,  
тт. 153–155



Пример 9. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра.  
Партия арфы, тт. 180–187

AA



The musical score is for measures 207-209. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, harp, piano, and strings. The notation is dense with many accidentals and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'slow -> fast', 'molto ad. post.', and 'Bartok pizz.'. A box in the percussion section lists: 'Bongos1', 'Bongos2', 'Tambour1', 'Tambour2', and 'Bass Drum'.

Пример 10. Лян Лэй. Концерт для арфы и камерного оркестра,  
т. 207–209

ударных (т. 193) и решительные переключки струнных (т. 194). Линии усложняются разнообразными типами движения, насыщаются развитием, обогащаются всевозможными приёмами звукоизвлечения, в итоге образуя темброво пёструю, полиритмически и полиметрически плотную фактуру.

Принцип последовательного заполнения «пустого» пространства бумаги аналогичен работе художника, покрывающего лист точками и многочисленными мелкими штрихами, закрывающими белое чёрным (Пример 10).

К концу произведения музыкальная ткань проясняется и становится более прозрачной, акцентируя внимание слушателей на партии солиста в сопровождении репетитивных фигураций ударных.

Сонористические эффекты в Концерте для арфы достигаются при помощи необычных приёмов звукоизвлечения («щипать струну ногтем», «играть большим пальцем» (т. 177), «скользить ладонью по всей длине струн (снизу вверх)» (т. 14), «вставить лист бумаги (т. 63) рядом с декой между указанными струнами, удалить бумагу в т. 101») [9]. Жесты солиста вызывают самые непосредственные аллюзии на традиционную «живопись пальцем» *чжитоу-хуа*, или *чжи-хуа* (*чжи-мо* – «тушь пальцем»), связанную с заменой кисти пальцами художника: работа подушечкой пальца, его обратной стороной, ногтем, краем ладони. Помимо указательного пальца, несущего основную нагрузку, могут использоваться и другие – большой и мизинец. Приверженцем *чжитоу-хуа* в XX столетии был Пань Тяньшоу (1893–1971) – один из любимых мастеров Лян Лэя. Стиль *чжитоу-хуа* принадлежит к числу техник живописи и каллиграфии без кисти – палочкой, волосом, свёрнутой бумагой, разбрызгиванием воды изо рта и т. д.

Итак, Лян Лэю удалось соединить традиции китайской каллиграфии и живописи с авангардными техниками композиции XX века. Композитор «омузыкаливает» каллиграфические жесты, классические национальные стили письма (изящно-утончённый *шо-уцзинь* и порывисто-стремительный *куанцао*); при помощи фактуры репрезентирует символическое пустое пространство листа бумаги (*фэйбай*) и процесс его

заполнения иероглифическими знаками; обращается к живописи гохуа, нашедшей яркое воплощение в картинах современного художника Хуан Биньхуна, опиравшегося на классические методы работы с традиционными атрибутами письма – бумагой и чернилами.

Вместе с тем визуальное пространство каллиграфического искусства воплощается при помощи приёмов XX столетия. Авторская «однотонная полифония» сформировалась под влиянием микрополифонии Д. Лигети и экспериментов с обертоновым рядом у французских спектралистов Ж. Гризе и Т. Мюрая, в пьесах Лян Лэя она символизирует метод накапливаемой туши *цзи-мо фа*. Пуантилистическая фактура, ведущая своё происхождение от серийных пьес А. Веберна, отражает «россыпь» точек «разбрызганной туши» *по мо*. Сонористические пятна и приёмы ограниченной алеаторики оптимально передают ощущения влажной бумаги и расплывающихся на ней чернил. Композитор активно развивает арсенал средств расширенного фортепиано, связанных с бесплотными обертонами, *pizzicato*, игрой на струнах рояля, «фокусными» с пенопластовыми шариками и резиновыми лентами. Активное апробирование такого рода приёмов характерно именно для американской музыки второй половины XX века, в первую очередь, для сочинений Дж. Крама (например, фортепианного цикла «Макрокосмос») (см. об этом: [2, с. 24]). Свободные движения кисти и корпуса тела каллиграфа-художника находят отражение в элементах инструментального театра, также получившего широкое распространение в западном искусстве Европы и Америки. Приёмы репетитивной техники, имитирующие краткие сильные мазки чернилами *су мо*, напрямую отсылают к открытиям американских минималистов С. Райха и Ф. Гласса.

Таким образом, в творчестве Лян Лэя сформировался свой метод отражения каллиграфического искусства в музыке, обусловленный синтезом приёмов традиционного национального иероглифического письма с западными техниками композиции XX столетия. Встречное движение культур Востока и Запада получило в инструментальных сочинениях Лян Лэя яркое и убедительное художественное воплощение.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белозерова В.Г. Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. Т. 45. С. 342–370.
- 2/ Белых С.Г. «Струнное фортепиано» Генри Коуэлла в контексте звуковых открытий XX века: теория и исполнительская практика // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 16–26.
- 3/ Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзин-цзюй (Пекинская опера): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 28 с.
- 4/ Ван Вэй. Основные течения в живописи гохуа XX в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. 2012. № 3 (17): в 2-х ч. Ч. II. С. 38–41.
- 5/ Ван Чжан. Отражение монгольской музыкальной культуры в музыке Лян Ляя для струнных квартетов // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 4. С. 60–75. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.4.71132 EDN: UAWAYE URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71132](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71132) (дата обращения: 22.05.2025)
- 6/ Дин Чун. Искусство китайской каллиграфии в пьесе Лян Ляя «Мазок кисти» // Музыкальное образование и наука. 2024. № 1 (20). С. 15–19.
- 7/ Чэнь Шуньюнь. Американский композитор Лян Лэй: биография и концепция творчества // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 48–54. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29262 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29262](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262) (дата обращения: 22.05.2025)
- 8/ Liang Lei. Aural Hypothesis for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone. Score. Author's notes. New York: Schott Music Corporation, 2010. 38 p.
- 9/ Liang Lei. Harp Concerto for Harp and Chamber Orchestra. Full Score. Author's notes. New-York: Schott Music Corporation, 2008. 73 p.
- 10/ Zhou Hanqing. Lei Liang's compositional philosophy and My Windows. Doctor of Musical Arts. University of Houston, 2017. 37 p.
- 11/ 高莲莲. 文人传统与跨文化的音乐创作 – 旅美作曲家梁雷的创作手法 // 当代音乐 2020 年第 2 期. 101–103. (Гао Ляньлянь. Литературные традиции и музыкальное творчество. Приёмы Лян Ляя – композитора, живущего в США // Современная музыка. 2020. № 2. С. 101–103).
- 12/ 班丽霞. 梁磊剧作《笔触》声音写作的创作手法及艺术特色 // 中国音乐. 2016. 第3期. 页142–160. (Пан Лися. Творческие приёмы и художественные особенности звукового письма пьесы «Мазок кисти» Лян Ляя // Китайская музыка. 2016. № 3. С. 142–160. DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j. 2016.03.020).

## REFERENCES

- 1/ Belozyorova, V.G. (2015), "Anatomy of Traditional Chinese Painting", *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], No. 2, Vol. 45, pp. 342–370. (In Russ.)
- 2/ Belyh, S.G. (2024), "Henry Cowell's "String Piano" in the Context of the Sound Discoveries of the 20th Century: Theory and Performance Practice", *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya*

Hvorostovskogo "ARTE" [ARTE, the Electronic Scientific Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts], No. 3, pp. 16–26. (In Russ.)

- 3/ Budaeva, T.B. (2011), *Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj (Pekinskaya opera)* [Music of the traditional Chinese theater jingju (Beijing Opera)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 28 p. (In Russ.)
- 4/ Wang, Wei (2012), "Main Currents in Guohua Painting of the 20th Century", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Theoretical and Practical Issues], No. 3 (17), Part II, pp. 38–41. (In Russ.)
- 5/ Wang, Zhang (2024), "Reflection of Mongolian Musical Culture in Liang Lei's Music for String Quartets", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, No. 4, pp. 60–75. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.4.71132 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71132](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71132) (Accessed 22 May 2025) (In Russ.)
- 6/ Ding, Chong (2024), "The Art of Chinese Calligraphy in Liang Lei's Play "Brushstroke"", *Muzykal'noe obrazovanie i nauka* [Music Education and Science], No. 1 (20), pp. 15–19. (In Russ.)
- 7/ Chen, Shuyun (2019), "American composer Liang Lei: biography and concept of creativity", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, No. 2, pp. 48–54. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29262 URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=29262](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29262) (Accessed 22 May 2025) (In Russ.)
- 8/ Liang, Lei (2010), "Aural Hypothesis for flute, clarinet, violin, cello, piano and vibraphone", score, author's notes. New York: Schott Music Corporation, 38 p. (In Eng.)
- 9/ Liang, Lei (2008), "Harp Concerto for Harp and Chamber Orchestra", full score, author's notes. New-York: Schott Music Corporation, 73 p. (In Eng.)
- 10/ Zhou, Hanqing (2017), *Lei Liang's compositional philosophy and My Windows*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in the University of Houston, 37 p. (In Eng.)
- 11/ Gao, Lianlian (2020), "Literary Traditions and Musical Creativity. Techniques of Liang Lei, a Composer Living in the USA", *Modern Music*, No. 2, pp. 101–103. (In Chinese)
- 12/ Pan, Lisy (2016), "Creative techniques and artistic features of sound writing of the play "Brushstroke" by Liang Lei", *Chinese music*, No. 3, pp. 142–160. DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2016.03.020. (In Chinese)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дин Чун, аспирант кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
E-mail: 1156160611@qq.com

## AUTHOR INFORMATION

Ding Chong, postgraduate student Music History Department, Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory  
E-mail: 1156160611@qq.com



# ARTE

Scientific Research Journal  
научно-исследовательский  
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

- 92/ **ВОРОНОВА М.В.,  
ВАН СЯНЬ**  
Жанровые особенности резьбы  
по дереву в традиционных жи-  
лых домах Хуэйчжоу  
(Аньхой, Китай)
- 105/ **ИНЬ МЭН**  
Иллюстрации российских худож-  
ников конца XX века к произве-  
дениям китайской литературы:  
диалог культур
- 113/ **ЧЖАН ЧАНЬЮАНЬ**  
Техно-космические миры Тан  
Хуэя: между прошлым и будущим
- 121/ **ЧЭНЬ ЖУЙ**  
Социальная тематика  
в акварельной живописи  
Чжоу Гана



УДК 7201

## ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ТРАДИЦИОННЫХ ЖИЛЫХ ДОМАХ ХУЙЧЖОУ (АНЬХОЙ, КИТАЙ)

**М.В. ВОРОНОВА, ВАН СЯНЬ**

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

**АННОТАЦИЯ.** Деревянная резьба района Хуэйчжоу представляет собой уникальное явление китайской народной архитектуры, в котором отражены исторические, социально-экономические, географические и культурные особенности развития декоративного убранства традиционного интерьера. В данной статье рассматривается традиционная резьба по дереву района Хуэйчжоу, расположенного в юго-восточной части провинции Аньхой. Проводится анализ видов резьбы по дереву, изучаются её жанровые и эстетические особенности, такие как: сюжетное разнообразие (поучительные нарративные сюжеты из притч, символические изображения животных и растений, аллегии, каллиграфические и орнаментальные композиции, трактованные через призму конфуцианской доктрины) и совершенство техники исполнения (детализация, приёмы резьбы). Применение декоративных элементов, с учётом их повседневного бытования в жилом пространстве, свидетельствует в том числе о гармонии функциональности и декора. Традиционные жилые дома Хуэйчжоу как выдающийся образец китайской деревянной архитектуры выступают объектом изучения резьбы по дереву, которая несёт в себе ключевую художественную и символическую роль для локальной культуры. В декоре построек претворяются многовековые традиции, мастерство ремесленников и культурные ценности региона, просматриваются ключевые элементы декоративно-прикладного искусства, отражающие художественное и историческое значение.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** резьба по дереву; символика, деревянная жилая архитектура; Китай; район Хуэйчжоу.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

*Работа выполнена при поддержке гранта в области гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой (КНР) «Инновации и применение Хуэйчжоуской трехуровневой резьбы в экологическом дизайне с точки зрения инициативы “Один пояс – один путь”» (SK2020A0068).*

## GENRE FEATURES OF ARCHITECTURAL WOOD CARVING IN TRADITIONAL RESIDENTIAL BUILDINGS OF HUIZHOU REGION (ANHUI, CHINA)

**M.V. VORONOVA, WANG XIAN**

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

**ABSTRACT.** The woodcarving of Huizhou District represents a unique phenomenon in Chinese folk architecture, reflecting the historical, socio-economic, geographical, and cultural characteristics of wood decoration development. This article examines the traditional woodcarving of Huizhou District, located in the southeastern part of Anhui Province. It analyzes the decorative styles of woodcarving, explores its genre and aesthetic features, and investigates its distinctive characteristics, such as narrative diversity, symbolism, allegory, technical mastery, intricate detailing, and the harmony between utility and ornamentation. The traditional residential houses of Huizhou, as outstanding examples of Chinese wooden architecture, serve as a focal point for studying woodcarving, which plays a key artistic and symbolic role. The decoration of these structures embodies centuries-old traditions, the craftsmanship of artisans, and the cultural values of the region, showcasing essential elements of decorative and applied arts: key ornamental motifs, carving techniques, and their artistic and historical significance.

**KEYWORDS:** woodcarving; symbolism; wooden residential architecture; China; Huizhou District.

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

*The work was supported by a grant in the field of humanities and social sciences from the Universities of Anhui Province (China) “Innovation and application of Huizhou three-level carving in environmental design from the perspective of the Belt and Road Initiative” (SK2020A0068).*



Древний район Хуэйчжоу, расположенный в современном городе Хуаншане в провинции Аньхой, имеет тысячелетнюю историю и славится своими старинными кварталами, историческими достопримечательностями, пейзажами и изысканной резьбой. Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912) район был процветающим торговым городом. В благополучном и богатом Хуэйчжоу на протяжении веков формировалась уникальная культура роскоши. Богатые купцы не жалели средств на строительство родовых храмов и резиденций, подчёркивающих престиж их фамилии. В этом районе сконцентрированы фамильные храмы, арки и жилые дома, в интерьерах которых сохранились образцы трёх знаменитых видов «хуэйчжоуской резьбы» – по камню, дереву и кирпичу.

Исследование эстетических характеристик архитектуры и архитектурного декора деревень района Хуэйчжоу (Китай) имеет важное значение в контексте мировой истории изобразительного искусства и архитектуры, поскольку представляет, с одной стороны, культурную ценность, а с другой – позволяет избежать дискретности, неточности в изучении художественных процессов в Поднебесной.

Уникальность архитектурного декора и резьбы Хуэйчжоу уже привлекала внимание современных китайских учёных [14; 16; 18; 20; 22], которые внесли значительный вклад в понимание хуэйчжоуской резьбы как феномена, находящегося на пересечении искусства, ремесла и культурной идентичности. Их работы позволяют рассматривать архитектурный декор Хуэйчжоу не только как местную традицию, но и как важную часть мирового архитектурного наследия.

В России данная тема в последние десятилетия также начала получать осмысление в работах искусствоведов, посвящённых зодчеству и декоративно-прикладному творчеству Поднебесной прошлого и современности. Н.А. Виноградова в своих изысканиях уделяет внимание сравнительному анализу китайского и российского деревянного зодчества, рассматривая, в частности, хуэйчжоускую резьбу как уникальный пример синтеза функциональности и декоративности [2]. М.Ю. Шевченко анализирует символические аспекты орнаментики, проводя параллели между китайской традиционной символикой и обще восточноазиатскими культурными кодами [10; 11]. А.В. Петрова изучает

исторические связи между китайской и центральноазиатской архитектурными традициями [6]. С.А. Митасова и Тао Ян исследуют техники резьбы (ажурной, рельефной) в домах Мин-Цин, символику орнаментов, влияние хуэйчжоуского стиля на современные архитектурные практики, а также вопросы сохранения национального наследия в условиях урбанизации [5; 7; 12]. С различными аспектами архитектуры Хуэйчжоу связаны работы Э.П. Чернышовой и Л. Цун [9], Я Лю [4], Ху Хуэй [8], в том числе авторов данной статьи [1; 3].

Цель нашего исследования заключается в заполнении имеющихся пробелов по избранной теме в российском искусствознании. Приведённая систематизация жанровых особенностей резьбы по дереву в традиционных жилых домах Хуэйчжоу, позволит ввести в научный обиход структурированное представление об этом уникальном явлении локальной культуры Поднебесной, основанной на сочетании художественных, символических и функциональных характеристик.

Ценность представленных материалов обусловлена тем, что впервые в русскоязычном научном пространстве получают развёрнутое осмысление ключевые аспекты резного декора традиционных домов Хуэйчжоу, жанровая специфика с рассмотрением различных сюжетных типов (исторических, бытовых, мифологических, пейзажных) и их пропорционального соотношения в декоре, нарративная функция резьбы, которая выступает своеобразным «рассказчиком» историй или конфуцианских притч. Особое внимание уделяется стилистическим маркерам хуэйчжоуской школы, таким как: многослойная глухая резьба с глубиной до пяти уровней, сочетание ажурных и рельефных элементов в одном изделии и исключительная детализация в изображении тканей и растительных узоров. Авторы статьи опираются не только на обширный диапазон существующих источников, но прежде всего на собственный опыт исследования предмета непосредственно в Хуэйчжоу. Было совершено 12 экспедиций, в ходе которых проводилась атрибуция элементов декора, исследование их состояния и частичная реставрация.

Для изучения деревянного архитектурного декора в традиционных жилых домах района Хуэйчжоу использовались историографический и формальный методы, позволившие реконструировать этапы развития резного искусства, систематизировать и проанализировать



различные виды декора, выявив их эволюцию во времени; определить характерные стилистические и эстетические особенности декоративных форм и проследить их трансформацию. На примере конкретных объектов, преимущественно залов предков в хуэйчжоуских деревнях, был проведён детальный анализ деревянного резного декора, с помощью чего удалось выявить основные типы архитектурного убранства, их жанровые особенности и стилистические характеристики, а также раскрыть заложенный в них символический смысл.

В период правления династии Мин территория современного культурного региона Хуэйчжоу административно именовалась префектурой Хуэйчжоу, охватывавшей округа И, Туньси, Сюнин, Шексянь, Цимэнь, Цзиси и Уюань. Несмотря на то, что в настоящее время данная административная единица не существует, культурное наследие этого региона сохраняет исключительную ценность. Политико-экономические и культурные факторы минского и цинского периодов оказали непосредственное влияние на формирование уникальных особенностей местной архитектурной резьбы по дереву. Расцвет этого искусства пришёлся на эпохи Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), когда действовавшие в империи строгие ограничения на размеры частных построек побудили состоятельных жителей Хуэйчжоу, удалённого от столичных центров, вкладывать средства в изысканное декоративное оформление своих жилищ. Высокий уровень экономического развития и культурные запросы местного купеческого сословия способствовали совершенствованию техники деревянной резьбы, превратив её в важный элемент региональной идентичности. В результате в период правления династий Мин и Цин в Хуэйчжоу сложилась уникальная традиция резьбы по дереву, благодаря чему практически каждый местный жилой дом украшен изысканными резными элементами [13, с. 73–75]. Для обеспечения долговечности декоративных элементов мастера применяли особую технологию обработки: вместо окрашивания они использовали покрытие тунговым маслом, что не только защищало древесину от коррозии, но и позволяло сохранить естественную текстуру и цвет материала. Данный подход отражал как практические соображения, так и эстетические предпочтения, характерные для традиционного китайского зодчества.

На сегодняшний день сохранилось множество примеров архитектурно-декоративной резьбы по дереву, имеющих высокую эстетическую и художественную ценность. Можно выявить несколько видов деревянного декора Хуэйчжоу, отличающихся по жанровой природе, технологическим и композиционным особенностям.

Художественная резьба по дереву в традиционных домах Хуэйчжоу демонстрирует разнообразие жанров, среди которых преобладают: анималистический, растительные мотивы, сцены из сельской жизни, исторические сюжеты из классической поэзии, религиозная символика и благопожелательные изображения, отражающие концепции Инь-Ян<sup>1</sup>. Эволюция стилей прослеживается при сравнении периодов правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911): если минские мастера отдавали предпочтение геометрическим узорам и простейшим формам, то в цинскую эпоху произошло усложнение композиций за счёт введения повествовательных сцен с персонажами, животными и растениями, что сформировало новый художественный канон [14, с. 95].

Особенности построения архитектурного декора также различаются по династиям: для минского периода характерны изысканные симметричные композиции с ритмично расположенными растительными элементами – виноградными лозами, цветами и фруктами, создающими визуальную целостность. Резные скульптурные изображения животных этого времени отличаются характерными позами – направленными вверх головами, что придаёт композициям устойчивость и баланс. Мастера искусно использовали сочетание выпуклых и вогнутых плоскостей, динамики линий, достигая многоплановости и выразительной светотеневой игры, что подчёркивало символическое значение гармонии и равновесия [15, с. 86–89]. Техническое совершенство исполнения и семиотическая наполненность делают хуэйчжоускую резьбу выдающимся явлением традиционного китайского искусства.

Стилизованные орнаменты<sup>2</sup> династии Мин нашли отражение не только в резьбе по дереву, но и в нефритовых, керамических, шёлковых изделиях, а также в других видах декоративно-прикладного искусства. В хуэйчжоуской резьбе по дереву особое символическое значение приобрели растительные мотивы, среди которых наиболее распространены лотос и жимолость. Последняя известна своими лекарственными свойствами и привлекала мастеров пластичными линиями

<sup>1</sup> Данная концепция представляет собой диалектическое единство, противоречивое взаимодействие и взаимопревращение двух противоположных начал, являясь фундаментальным положением традиционной китайской философской мысли.

<sup>2</sup> Стилизованные орнаментальные композиции минского периода представляют собой особый художественный стиль, отличающийся строгой геометризацией природных форм. Для него характерна систематизация растительных и цветочных мотивов в ритмически организованные структуры.



**Рисунок 1.** «Сто сыновей на празднике фонарей» (верхняя и нижняя части соединены, образуя горизонтальную композицию). Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен.

Резьба по дереву. Зал Чэнчжи. Деревня Хунцунь, провинция Аньхой.  
Источник: <https://707.su/x2V6>

стеблей, изящными соцветиями, что позволяло создавать выразительные декоративные композиции. Лотос, занимающий важное место в буддийской традиции как символ мудрости, сострадания и духовного просветления, хотя и не представлен напрямую в буддийских сюжетах, часто используется в качестве глубокой философской метафоры. Сочетание этих двух растений в резных композициях несёт сложную семантику, выражая идеи долголетия и духовной стойкости в преодолении жизненных испытаний, что соответствует основным положениям буддийского учения.

Семантический анализ даёт возможность отметить устойчивую традицию использования жимолости в качестве визуального пожелания долгой жизни, что объясняет её популярность в различных исторических периодах развития хуэйчжоуского резного искусства. Помимо этого, значительную роль в декоре играют и другие символически насыщенные растительные образы: гранат как знак плодovitости, персик, олицетворяющий долголетие, и пион – традиционный символ богатства и процветания. Особенно показательной в этом отношении является композиция, изображающая ребёнка в окружении гранатов и персиков, которая визуально кодирует пожелания многодетности

и долгой жизни, отражая важные аспекты традиционной китайской системы ценностей. Эти растительные мотивы, будучи глубоко укоренёнными в культурной традиции Поднебесной, служат не только декоративным целям, но и выполняют важную коммуникативную функцию, транслируя сложный комплекс философских идей и социальных пожеланий. Примером является резной сюжет «Сто сыновей на празднике фонарей» в зале Чэнчжи в деревне Хунцунь, провинция Аньхой [16, с. 49–53], (Рисунок 1).

Традиционная резьба по дереву в хуэйчжоуских жилых домах исторически выполняла важную социокультурную функцию, являясь носителем народных верований, благопожеланий и защитных символов, что способствовало формированию уникальной региональной идентичности. Однако в процессе исторического развития произошла существенная трансформация семантического содержания резных изображений: многие символические значения были утрачены или подверглись реинтерпретации, что стало лишь одним из факторов упадка этого искусства. Например, некогда чётко читаемые буддийские и даосские символы постепенно утратили свою религиозную составляющую, превратившись в чисто декоративные элементы,



**Рисунок 2.** Изображение феникса. Резьба по дереву. Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен.  
Усадьба Чжан Цзуняна, деревня Ху, уезд Цзиси, провинция Аньхой.  
Источник изображения: фото из личного архива авторов

а сложные повествовательные композиции уступили место упрощённым орнаментам.

Этот процесс семантической эрозии сопровождался комплексом социально-экономических изменений: упадком традиционного уклада жизни, изменением строительных технологий и снижением спроса на трудоёмкие техники ручного труда. Тем не менее, несмотря на утрату части символического содержания, хуэйчжоуская резьба сохранила свою культурную значимость как важный элемент национального наследия. Её эстетические принципы и художественные приёмы продолжают оказывать влияние на современное декоративно-прикладное искусство Китая, а традиционные мотивы регулярно используются в дизайне и архитектуре, адаптируясь к новым культурным контекстам. Сохранение и изучение этого пласта традиционной культуры остаётся актуальной задачей, позволяющей проследить эволюцию китайского художественного мышления от традиционного к современному.

Такие догмы мировоззрения Китая как «единство природы и человека»<sup>3</sup>, «взаимодействие Инь и Ян»<sup>4</sup>, «изгнание зла», отражённые в резьбе по дереву народных домов Хуэйчжоу, соотносятся с образом мышления, принятым в традиционной китайской культуре. В древние времена верили, что появление редких птиц и зверей, несущих благопожелательную символику, вызвано

тем, что благодетельность человека тронула Небеса, которые и послали ему удачу и благословение. В резьбе по дереву в жилых домах Хуэйчжоу изображается множество животных с благоприятным значением [17, с. 76].

Изображение львов, несущих вазу или пагоду, означает «мир в делах», где слово «獅shī лев» созвучно со словом «事shì дело», а слово «瓶píng ваза» – «平píng мир». Львы, фениксы и цилинь (единорог) делятся по половому признаку, и представляют баланс Инь и Ян, гармонию, благопожелание и др. Лошадь олицетворяет силу и скорость, означает быстрое обогащение (в паре с денежными символами), успешную сдачу экзаменов (с атрибутами учёности), семейное благополучие (в интерьерах жилых домов).

В китайской культуре драконы – существа божественной природы, со сверхъестественными способностями. В резьбе по дереву в жилых домах Хуэйчжоу можно увидеть различные формы драконов, такие как Куй<sup>5</sup> и травяной дракон. Нередко встречается и изображение феникса, состоящего из частей различных птиц, каждая из которых имеет благоприятное значение. Изображённые вместе дракон и феникс означают удачу (Рисунок 2).

Распространённым сюжетом является и так называемый, мотив «Три короля», где лев, феникс и пион выступают символами богатства. Произношение слова «лев» в Хуэйчжоу близко к «事事如意shì shì rúyì радость». Во времена династии Цин резьба по дереву с изображением льва часто использовалась для

<sup>3</sup> Философская парадигма, воплощающая гармонию и единство между человеком, природой и Вселенной.

<sup>4</sup> Одна из категорий философии в традиционной китайской культуре, предполагает дуальность, взаимодействие двух противоположных, но взаимодополняющих начал.

<sup>5</sup> Дракон Куй – животное в древних легендах, предстающее в разных образах, несущее в себе элементы образа быка. Считается, что он стабилизирует энергетические потоки других существ.

отпугивания злых духов. Цилинь – гуманное существо, благосклонное к живым людям, поэтому в резьбе по дереву зачастую встречается цилинь, дарящий сына или выплёвывающий книги, и т. д.

Мастера династии Мин часто вырезали драконов и фениксов, в сочетании с орнаментами из цветов, листьев, облаков, птиц и животных. Узоры были симметричными и располагались согласно фиксированному рисунку. В цинский период (1644–1912) китайская живопись переживала значительную эволюцию, характеризующуюся стремлением художников достичь не только формального сходства с изображаемыми объектами природы, но и передачи их внутренней сущности. Этот принцип подразумевал выход за рамки простого визуального подобию и стремление к воплощению духовной субстанции изображаемого.

В растительных мотивах – лепестках, ветвях, вьющихся травах – это выражалось через сознательный отказ от жёстких канонических схем, сформировавшихся в предшествующие периоды (например, при династии Мин, когда существовали строгие правила изображения «четырёх благородных» растений). Свободная манера цинских мастеров проявлялась в органичной пластике линий, повторяющей естественные изгибы растений, динамичной композиции, избегающей симметрии, вариативности трактовки одних и тех же ботанических видов. Цинские художники не столько отвергали традицию, сколько переосмыслили её, создавая новый синтез формального мастерства и духовной экспрессии.

В декоративных композициях животных часто изображали в сочетании с горными цветами и дикорастущими травами, что несло глубокую символическую нагрузку. Характерный пример – сочетание льва (царя зверей) с пионом (царём цветов), визуальное воплощающее гармоничное единство и взаимодействие противоположных начал Инь и Ян.

«Драматическое повествование»<sup>6</sup> (или жанровые сюжеты в народной резьбе по дереву) в жилищах Хуэйчжоу имеет ярко своеобразные черты. В период правления династий Мин и Цин произошли значительные изменения в культурной парадигме, связанные с развитием новых литературных жанров и форм театральных представлений. В отличие от более ранних поэтических традиций династий Тан и Сун, минский период ознаменовался расцветом классического китайского романа (*сыдацзицуньшу* – 四大奇书), включающего такие шедевры как «Речные заводи» Ши Найяня и «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня.

<sup>6</sup> Сюжеты, связанные с театром и литературой.



**Рисунок 3.** Сцена из оперы «Полный зал благословений» («满堂福»). Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен. Усадьба семьи Хун, уезд Цимынь, провинция Аньхой. Источник изображения: фото из личного архива авторов

Параллельно развивался театр *куньцюй* (昆曲), возникший ещё в XIV столетии, и достигший пика популярности в XVI–XVII веках.

Эти культурные трансформации оказали непосредственное влияние на декоративное искусство, в частности на резьбу по дереву в хуэйчжоуских жилых домах. Если в минский период преобладали традиционные растительные и анималистические мотивы, то к цинской эпохе в резной декор активно проникают сюжеты из популярных драматических произведений. Особое распространение получили сцены из исторических романов, к примеру «Троецарствие»<sup>7</sup> Ло Гуаньчжуна, любовных драм («Западный флигель»<sup>8</sup> Ван Шифу), морализаторских повестей.

Художественные особенности изображений включают многоуровневую композицию с пересекающимися

<sup>7</sup> Исторический роман, автор Ло Гуаньчжун, династия поздней Юань и начало династии Мин (1368–1444). Относится к четырём великим классическим романам, в числе которых «Путешествие на Запад», «Речные заводи» и «Сон в красном тереме».

<sup>8</sup> Драма, созданная Ван Шифу из династии Юань примерно в 1295–1307 годах. В ней рассказывается история молодых людей, преодолевающих препятствия ради любви.



планами, выразительную мимику персонажей, динамичное расположение фигур в пространстве, детализированный фон с иерархией декоративных элементов. Техническое исполнение характеризуется комбинированием углублённой и поверхностной резьбы, тщательной проработкой драпировок и деталей облачения, сочетанием крупных архитектурных элементов с миниатюрными украшениями. Подобный декор применялся для украшения фасадов жилых домов, интерьерных перегородок, театральных павильонов, чердачных конструкций (Рисунок 3).

Данный стилистический сдвиг отражал как изменение эстетических предпочтений, так и демократизацию культурного пространства, когда сюжеты из «простонародных» (но при этом классических) произведений стали достоянием декоративного искусства.

Персонажи в резных композициях хуэйчжоуской традиции отличаются выразительной реалистичностью при сохранении элементов стилизации, проявляющейся в специфической трактовке пропорций и пластики фигур. Данная изобразительная система сформировалась под влиянием канонов традиционного китайского театра и живописи, закреплённых в профессиональных трактатах, таких как «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно»<sup>9</sup>, и передававшихся через систему национальной образовательной парадигмы (от мастера к ученику). Техническое исполнение сочетает методы сквозной (透雕) и рельефной (浮雕) резьбы с тщательной детализацией, что позволяет достичь сложной пространственной организации композиции. Особый интерес представляет система пропорций фигур, где голова сознательно увеличена относительно тела, усиливая экспрессию и выразительность персонажа. Характерные искажения форм выполняют семиотическую функцию, передавая социальные и статусные коды. Например, у чиновников намеренно гипертрофируется грудная клетка, что визуально подчёркивает их достоинство и воинственность. В то же время военачальники изображаются с искусственно суженными плечами и выпяченным животом для создания эффекта физической мощи и брутальности. Эти стилистические приёмы служат важным инструментом **визуальной коммуникации**, закрепляя в сознании зрителя определённые

социальные роли и иерархии через преувеличенные анатомические особенности; женские образы отличаются подчёркнуто узкими плечами и талией, отражающими идеал утончённой красоты; пожилые персонажи изображаются с сутулой спиной как знаком мудрости и добродетели. Стилизация проявляется также в условной трактовке складок одежды, символическом цветовом решении (если оно есть) и стандартизированных позах и жестах. Эта система визуальных кодов, развивавшаяся на протяжении минско-цинского периода, отражала не только эстетические принципы, но и социальную иерархию конфуцианского общества. Примечательно, что степень стилизации варьировалась в зависимости от статуса заказчика, функционального назначения резного элемента и региональных традиций конкретной мастерской. Подобная изобразительная парадигма обеспечивала мгновенное «считывание» социального статуса и характера персонажа, что было особенно важно в повествовательных композициях, заимствованных из театральных постановок и классической литературы.

Проработка деталей одежды, включая складки и фактуру ткани, играет существенную роль в хуэйчжоуской резьбе по дереву как средство передачи характеристик персонажей. Композиционные принципы данного искусства базируются на диалектическом сочетании реалистического и символического начал, динамики и статики, традиционной сложности и простоты форм, а также контрастном соотношении пространственных параметров – длины, ширины и высоты элементов. В частности, при изображении упрямых и прямолинейных персонажей применяются точные мощные линии в оформлении одежды с чёткими очертаниями подола одежд.

Сюжетные композиции, заимствованные из театральных постановок, подразделяются на два основных типа: «литературную оперу» (文戏), характеризующуюся камерными сценами с акцентом на психологизм персонажей и поэтический текст, и «военную оперу» (武戏), отличающуюся динамичными батальными сценами и акробатическими элементами. Это деление отражает традиционную классификацию китайского музыкального театра, сложившуюся в минско-цинский период.

Мастера резьбы демонстрируют высокое мастерство в создании масштабных многофигурных композиций с использованием техники многослойного глубокого рельефа. Процесс создания включает предварительную разработку эскизов сцен профессиональными художниками с последующей фиксацией изображения при помощи специализированных инструментов.

<sup>9</sup> «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (《芥子园画传》, Jieziyuan Huazhuan) – это классический китайский трактат о живописи, созданный в эпоху Цин (1679–1701 гг.). Он считается одним из важнейших учебных пособий по традиционной китайской живописи и оказал огромное влияние на развитие искусства в Китае и за его пределами.

Ярким примером служит сцена из классического сюжета «Ловко обратить силы и богатство других себе на пользу»<sup>10</sup>, где тщательно проработанные персонажи (обычно это хитроумный главный герой, его помощники и обманутые ими антагонисты) изображены в динамичном взаимодействии на фоне точного воспроизведения лодки. Подобные композиции не только демонстрируют техническое совершенство мастеров, но и являются наглядной иллюстрацией популярных в цинскую эпоху сюжетов, заимствованных из народной литературы и театра.

Резьба по дереву народных домов Хуэйчжоу включает выразительные пейзажные композиции, изображающие горные ландшафты, водопады и жизнь горных поселений, стилистически близкие к живописным традициям Синьаньской школы<sup>11</sup>. Характерный пример – решетчатая дверь зала Чжичэн в Луцуне, композиционно разделённая на три яруса. В центральной части представлена сцена «Одинокый рыбак на холодной реке», где скрупулёзно проработанные детали – рябь на водной поверхности, прибрежные деревья и миниатюрная лодка – создают целостный образ меланхолического пейзажа [18, с. 51–52]. Обработка древесины, сохраняющая естественную фактуру материала, усиливает художественное воздействие композиции, подчёркивая аскетичную красоту сельского пейзажа и передавая особую атмосферу уединённости. Техническое исполнение демонстрирует владение резчиками приёмами пространственной организации, где тщательная детализация сочетается с обобщённой трактовкой форм, характерной для традиционной китайской пейзажной эстетики.

Традиционная резьба по дереву района Хуэйчжоу содержит значительное количество художественных образов, заимствованных из танской (618–907) и сунской (960–1279) поэзии жанра «ци» (词) – особой формы лирической поэзии, характеризующейся строгой ритмической структурой и сочетанием литературного изящества с народной песенной традицией. Эти поэтические образы нашли воплощение в резных композициях, где пейзажные мотивы служат не просто декоративными элементами, но визуальными интерпретациями классических стихотворных строк. Ярким примером является створчатая дверь с четырьмя перегородками в храме Чэнчжитан, где представлены резные пейзажи



**Рисунок 4.** Сцена из классической китайской поэзии. Резьба по дереву. Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен. Усадьба Чэнчжитан, уезд Исянь, провинция Аньхой.

Источник изображения: фото из личного архива авторов

различных регионов Китая (Рисунок 4). Данная композиция отражает характерный для поэзии жанра «ци» мотив «странствий души», географические образы служат метафорой духовных поисков. Техника исполнения резных пейзажей, с тонкой градацией планов и вниманием к деталям (таким как фактура коры деревьев или движение водных потоков), напрямую восходит к принципам «живописания идеи» (写意) в традиционной китайской эстетике, где каждое изображение должно было вызывать в памяти зрителя соответствующие поэтические строки. Таким образом, резные двери храма Чэнчжитан<sup>12</sup> являют собой не просто декоративное украшение, но сложный семиотический текст, интегрирующий визуальные образы с литературной традицией китайской классической поэзии.

<sup>10</sup> История о битве при Чибэ (географическое название) в классическом китайском романе «Троецарствие».

<sup>11</sup> Школа живописи с отличительными региональными особенностями в районе Хуэйчжоу.

<sup>12</sup> Название народного дома, расположенного в районе Хуэйчжоу и построенного около 1855 года. Резьба по дереву в храме Чэнчжитан имеет высокую художественную ценность.

Религиозно-философские воззрения нашли своё отражение в сюжетных композициях хуэйчжоуской резьбы по дереву через систему символических образов, восходящих к даосской традиции. Особый интерес представляет изображение бессмертных близнецов Хэ-Хэ<sup>13</sup> (和合二仙) – персонажей, появившихся в культурном пространстве Хуэйчжоу в период после династии Сун. В резных композициях им всегда сопутствуют атрибуты – листья лотоса (символ духовной чистоты) и шкатулки с сокровищами (знак материального благополучия), что визуализирует даосский идеал единства духовного и земного. Эти образы особенно часто использовались в свадебной символике, воплощая концепцию супружеской гармонии.

Не менее значимым является сюжет «Трёх звёзд Гаочжао»<sup>14</sup> (福禄寿三星). Их изображения помещались в сложные многослойные пейзажные композиции с горами (символизирующими устойчивость бытия), скалами (воплощение незыблемости) и бамбуковыми тропами (знак жизненного пути). Это создавало насыщенный семиотический контекст.

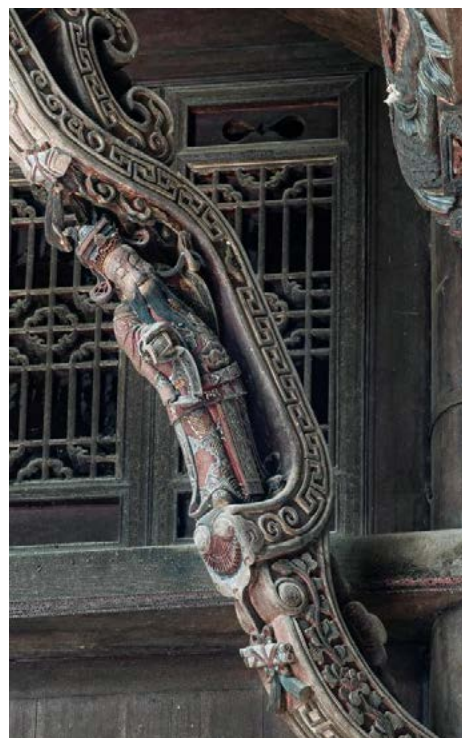
Художественное воплощение обозначенных образов демонстрирует синтез религиозных и эстетических принципов: бессмертные Хэ-Хэ изображаются с мягкими, текучими складками одежд, ассоциирующимися с даосской концепцией «естественного течения» (自然); «восемь бессмертных»<sup>15</sup> (八仙) представлены как индивидуализированные персонажи (Рисунок 5-1, 5-2), что отражает даосское учение о многообразии путей к совершенству [7, с. 127–128]. Композиционное построение следует принципу «сань юань» (三远) – трём видам перспективы в китайской живописи, подчёркивая связь земного и трансцендентного. Эти образы не просто украшали интерьер, но выполняли сакрально-охранительную функцию, визуализируя ключевые положения даосского учения о гармонии человека с природой и космосом.

Китайская трактовка орнаментов выражает благопожелательную символику через три основных приёма:

<sup>13</sup> Типичное традиционное китайское символическое изображение, означающее «семейную гармонию и счастливый брак». Согласно даосской традиции Хэ-Хэ олицетворяют гармонию небесного и земного начал, их образы восходят к легенде о монахах-аскетах Ханьшане и Шиде эпохи Тан.

<sup>14</sup> Три звезды символизируют триаду даосских божеств – Фу (счастье), Лу (богатство) и Шоу (долголетие), почитавшихся как податели земных благ.

<sup>15</sup> В китайском фольклоре часто встречающиеся восемь основных богов.



**Рисунок 5-1 и 5-2.** Изображения небожителей. Резьба по дереву. Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен. Усадьба Чжэн, уезд Цимынь, провинция Аньхой.

Источник изображения: фото из личного архива авторов



**Рисунок 6.** Летучая мышь. Резьба по дереву. Династия Мин (1368–1644). Автор неизвестен. Архитектурный комплекс «Три усадьбы семьи Чэн». Город Хуаншань, провинция Аньхой. Источник изображения: фото из личного архива авторов

омофонические соответствия, прямую визуальную символику и метафорические образы. Эти орнаментальные комплексы выполняют двоякую функцию – апотропеическую (защита от злых духов) и инвокативную (привлечение благословений), являя синкретизм традиционного мировоззрения [19, с. 64]. Архитектурная резьба, украшающая дверные и оконные проёмы, конструкции коридоров и переходов, прочие элементы зданий, демонстрируют развитую систему визуальной коммуникации: цветочные мотивы преобладают в оконных панелях, тогда как дверные конструкции акцентируют благопожелательную символику.

Характерным примером служит узор «сопряжённых квадратов», широко применявшийся в решетчатых конструкциях, где геометрическая строгость сочетается с глубокой семантикой. Особое место занимают омофонические образы: летучая мышь (蝙蝠 *biānfú*), фонетически ассоциирующаяся с понятием счастья (福 *fú*), и черепаший панцирный узор (龟纹 *guīwén*), созвучный иероглифу «драгоценный» (贵 *guì*), что символизирует одновременно долголетие, мир и процветание [20, с. 210], (Рисунок 6). Культ лексемы 福 *fú* («счастье») проявляется в многообразии её графических интерпретаций, тогда как изображения божеств, фантастических животных и птиц синтезируют реалистическую пластику с живописной свободой трактовки. Эти элементы образуют сложную семиотическую систему, где каждый мотив одновременно декоративен и глубоко

символичен, отражая ключевые аспекты традиционной китайской космогонии.

В традиционной резьбе по дереву хуэйчжоуских жилых домов числовая символика играет существенную роль в системе благопожелательных образов, основанной на принципах китайской натурфилософии. Согласно учению Инь-Ян, нечётные числа (1, 3, 5, 7, 9) ассоциируются с активным мужским началом Ян, тогда как чётные (2, 4, 6, 8) – с пассивным женским началом Инь. Эта нумерологическая система находит конкретное воплощение в резных композициях. Так, изображение двух драконов (чётное число, Инь) дополняется фигурой слона (нечётное, Ян), создавая гармоничный баланс противоположностей, который, согласно традиционным представлениям, обладает защитными свойствами. Особое значение придаётся числам 1 и 3, символизирующим в конфуцианской традиции карьерный рост («три ступени служебного продвижения»). Композиции из четырёх элементов выражают пожелание непрерывного потока благоприятных событий, тогда как восьмёрка, будучи удвоенной четвёркой (число сторон света), приобретает сакральный статус – это проявляется в популярности сюжетов «Восемь Бессмертных»<sup>16</sup> и «Восемь

<sup>16</sup> Восемь святых даосского пантеона. Каждый из них обладает уникальным набором сверхъестественных способностей и воплощает различные стороны жизни, являясь покровителем людей, принадлежащих к различным социальным группам.

Сокровищ»<sup>17</sup>. Подобные числовые закономерности не только формируют эстетическую структуру резного декора, но и создают сложную систему сакральной защиты жилого пространства, где каждая количественная характеристика несёт определённую семантическую нагрузку [21, с. 36–39], (Рисунок 7–1 и 7–2).

На основании проведённого анализа можно заключить, что резьба по дереву традиционных домов Хуэйчжоу представляет собой сложную семиотическую систему, органично соединяющую философские, религиозные и художественные аспекты китайской традиционной культуры. Формировавшаяся на протяжении минско-цинского периода (XIV–XIX вв.), она отражает синтез нескольких ключевых элементов, включая философско-космологические принципы, проявляющиеся в чётком структурировании композиций согласно нумерологическим схемам, Инь-Ян, поддержании баланса противоположных начал в пропорциях и сюжетных решениях, а также в воплощении даосских концепций гармонии и естественности. Культурно-символические коды находят выражение в развитой системе благожелательных образов (флора, фауна, мифологические персонажи), использовании омофонических соответствий и многоуровневой символики, а также в трансляции конфуцианских ценностей через изобразительные каноны.

Художественно-технические особенности демонстрируют совершенство многослойной резьбы с тонкой градацией планов, синтез изобразительных и скульптурных приёмов, а также адаптацию литературных и театральных сюжетов в декоративных композициях. Особую значимость имеет региональная специфика хуэйчжоуской резьбы, проявившаяся в особом внимании к детализации и пластической выразительности, уникальном сочетании народных традиций с элитарной культурой, а также в сохранении архаичных символических структур при развитии новых техник. Проведённое исследование подтверждает, что хуэйчжоуская резьба по дереву представляет собой не только выдающееся явление декоративно-прикладного искусства, но и важный исторический источник, позволяющий реконструировать мировоззренческие основы китайского общества периода правления династий Мин и Цин.



**Рисунок 7–1 и 7–2.** Изображение монет со счастливым числом 8. Резьба по дереву. Династия Цин (1644–1912). Автор неизвестен. Родовой дом семьи Се, уезд Цимынь, провинция Аньхой. Источник изображения: фото из личного архива авторов

<sup>17</sup> Это набор благоприятных символов в даосизме, также известные как Восемь драгоценных вещей, – популярные символы, часто изображаемые в китайском искусстве и на китайских нумизматических талисманах.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван С., Воронова М.В. Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу // Искусство Евразии. 2025. № 1(36). С. 30–45. DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.002. EDN BGYSOJ.
- 2/ Виноградова Н.А. Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 297 с.
- 3/ Воронова М.В., Ван С. Предпосылки формирования стилистики деревянной архитектуры района Хуэйчжоу в период династий Мин и Цин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. № 1–1. С. 150–162. DOI 10.37485/1997–4663\_2025\_1\_1\_150\_162. – EDN CMDGEU.
- 4/ Лю Я. Представитель архитектуры Хуэйчжоу в Китае – древний город сиди // Культура и искусство в современном образовательном пространстве: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием), Кострома, 27 марта 2023 года. Кострома: Костромской государственный университет, 2023. С. 70–76. EDN RKPMDV.
- 5/ Митасова С.А., Ян Тао. Сюжеты о выражении сыновней почтительности в архитектурной резьбе Хуэйчжоу // Культура и искусство. 2024. № 7. С. 33–44.
- 6/ Петрова А.С. Архаическое жилище Китая // Architecture and Modern Information Technologies. 2021. № 3(56). С. 27–38.
- 7/ Тао Я., Митасова С.А. Традиционные сюжеты «Культура сельского хозяйства и научной деятельности» в архитектурной резьбе Хуэйчжоу // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 118–127. EDN LUEPSJ.
- 8/ 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. EDN GLQCYK.
- 9/ Чернышова Э.П., Цун Л. Архитектура Хуэйчжоу. Особенности становления «Трех резных скульптур» Хуэйчжоу // Общество. Среда. Развитие. 2022. № 3(64). С. 95–99. DOI 10.53115/19975996\_2022\_03\_095-099. EDN NQRHCA.
- 10/ Шевченко М.Ю. Архитектурный декор как способ выражения иерархии в нормативном зодчестве Китая // Architecture and Modern Information Technologies. 2022. № 4(61). С. 126–139. DOI: 10.24412/1998–4839-2022–4-126-139
- 11/ Шевченко М.Ю. Пекинское традиционное жилище сыхэюань – проблема реновации // Современная архитектура мира. 2018. Выпуск 11. № 2. С. 85–108.
- 12/ Ян Т., Митасова С.А. Факторы возникновения и развития архитектурной резьбы из Хуэйчжоу // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13, № 8–1. С. 167–176. DOI 10.34670/AR.2023.62.20.014. EDN PSNKAS.
- 13/ 艾兰. 龟之谜: 商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究. 北京: 商务印书馆, 2010. 210页. Ай Лан. Тайна черепахи: исследование мифологии, жертвоприношений, искусства и космологии династии Шан. Пекин: Коммерческая пресса 2010. С. 210 с.
- 14/ 王树刚, 张延辉. 明代徽州木雕文化内涵和审美意蕴解读. 池州学院学报, 2023.37(2) 号.第127–128页. Ван Шуган, Чжан

Яньхуэй. Интерпретация культурного и эстетического значения резьбы по дереву Хуэйчжоу династии Мин // Журнал Университета Чичжоу, 2023. № 37(02). С. 127–128.

- 15/ 李信雷. «纹»以载道:中国古典图案与传统文化的关系. 东南大学学报, 2017. 19号. 第130页. Ли Бэйлей. «Узор» для передачи образа: взаимосвязь между классическими китайскими узорами и традиционной культурой // Журнал Юго-Восточного университета, 2017. № 19 (04). С. 130.
- 16/ 陆小彪,张效颖,吴蓉.徽州民居空间意象及装饰图像叙事研究.安徽建筑大学学报, 2021. 29(05)号. 第36–39页. Лу Сяобяо, Чжан Сяоин, У Жун. Исследование пространственного изображения и декоративного искусства жилых зданий Хуэйчжоу // Аньхойский университет архитектуры, 2021. 29 (05). С. 36–39.
- 17/ 苏珊 朗格. 情感与形式. 北京: 中国社会科学出版社, 1986. 95 页. Лэнг С. Эмоция и форма. Пекин: Общественные науки Китая, 1986. 95 с.
- 18/ 刘哲军, 姚瑶. 论徽州古民居木雕装饰图案. 安顺学院学报, 2020, 22(02)号. 49–53页. Лю Чжэцзюнь, Яо Яо. О декоративных узорах резьбы по дереву в древних жилищах Хуэйчжоу // Журнал Аньшунского университета, 2020. № 22 (02). С. 49–53.
- 19/ 张道一, 郭廉夫. 古代建筑雕刻纹饰: 山水景观. 南京: 江苏美术出版社, 2007. 51–52页. Чжан Даойи, Го Ляньфу. Древние образцы архитектурной резьбы: пейзаж // Нанкин: Изобразительное искусство Цзянсу, 2007. С. 51–52.
- 20/ 周盼盼.徽州古民居木雕花窗装饰图案研究. 中国包装, 2023. 43(05)号. 86–89页. Чжоу Панпан. Исследование декоративных узоров деревянных резных окон в древних жилищах Хуэйчжоу // Исследования Китая. 2023. № 43(05). С. 86–89.
- 21/ 朱光潜. 文艺心理学. 上海: 复旦大学出版社, 2005. 76 页. Чжу Гуанцянь. Литературная психология. Шанхай: Издательство Фуданьского университета, 2005. 76 с.
- 22/ 杨丽嘉. 明代徽州建筑木雕艺术的审美特点. 徐州:社会科学版, 2020. 35(06)号. 73–75页. Ян Лицзя. Эстетические характеристики архитектурной резьбы по дереву Хуэйчжоу в эпоху Мин // Сюйчжоу: Социальные науки, 2020. № 35(06) С. 73–75.

## REFERENCES

- 1/ Wang, S., Voronova, M.V. (2025), "Symbolism of images of a lion in the architectural carving of the Huizhou district", *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], No. 1(36), pp. 30–45. DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.002. EDN BGYSOJ. (In Russ.)
- 2/ Vinogradova, N.A. (2010), *Kitaj, Koreya, Yaponiya: obraz mira v iskusstve* [China, Korea, Japan: the image of the world in art], Progress-Tradiciya, Moscow, 297 p. (In Russ.)
- 3/ Voronova, M.V., Wang, S. (2025), "Prerequisites for the formation of the style of wooden architecture of the Huizhou region during the Ming and Qing dynasties", *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova* [Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after S.G. Stroganov], No. 1–1, pp. 150–162. DOI 10.37485/1997–4663\_2025\_1\_1\_150\_162. EDN CMDGEU (In Russ.)



- 4/ Liu, Ya. (2023), "Representative of Huizhou architecture in China – the ancient city of Sidi", *Kul'tura i iskusstvo v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve: materialy VII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii (s mezhdunarodny'm uchastiem)*, Kostroma, 27 marta 2023 goda [Culture and art in the modern educational space: materials of the VII All-Russian Scientific and Practical Conference (with international participation), Kostroma, March 27, 2023], Kostroma State University, Kostroma, pp. 70–76. EDN PKPMDV (In Russ.)
- 5/ Mitsova, SA, Yang, Tao (2024), "Plots about the expression of filial piety in the architectural carving of Huizhou", *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and art], No. 7, pp. 33–44. (In Russ.)
- 6/ Petrova, A.S. (2021), "Archaic Dwelling of China", *Architecture and Modern Information Technologies*, No. 3 (56), pp. 27–38. (In Russ.)
- 7/ Tao, Ya., Mitsova, S.A. (2025), "Traditional subjects "Culture of agriculture and scientific activity" in the architectural carving of Huizhou", *E'lektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo ARTE* [Electronic research journal of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts "ARTE"], No.1, pp. 118–127. EDN LUEPSJ (In Russ.)
- 8/ Hui, H. (2023), "Portraits of ancestors from Huizhou of the Ming and Qing dynasties", *ARTE: E'lektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo ARTE* [Electronic research journal of the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts "ARTE"], No.1, pp. 75–83. EDN GLQCYK. (In Russ.)
- 9/ Chernyshova, E.P., Tsun, L. (2022), "Huizhou architecture. Features of the formation of the "Three Carved Sculptures" Huizhou", *Obshchestvo. Sreda. Razvitie* [Society. Wednesday. Development], No. 3(64), pp. 95–99. DOI 10.53115/19975996\_2022\_03\_095–099. EDN NQPHCA. (In Russ.)
- 10/ Shevchenko, M.Yu. (2022), "Architectural Decor as a Way of Expressing Hierarchy in Normative Architecture of China", *Architecture and Modern Information Technologies*, No. 4(61), pp. 126–139. DOI: 10.24412/1998-4839-2022-4-126-139 (In Russ.)
- 11/ Shevchenko, M.Yu. (2018), "Beijing traditional dwelling syheyuan – the problem of renovation", *Sovremennaya arhitektura mira* [Modern architecture of the world], Iss. 11, No. 2, pp. 85–108. (In Russ.)
- 12/ Yang, T., Mitsova, S.A. (2023), "Factors of emergence and development of architectural carving from Huizhou", *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and civilization], T. 13, No. 8–1, pp. 167–176. DOI 10.34670/AR.2023.62.20.014. EDN PSNKAS. (In Russ.)
- 13/ Ai, Lan (2010), *The Mystery of the Turtle: A Study of Mythology, Sacrifice, Art and Cosmology of the Shang Dynasty*, Commercial Press, Beijing, 210 p. (In Chinese)
- 14/ Wang, Shugang, Zhang, Yanhui (2023), "Interpretation of the cultural significance and aesthetic significance of Huizhou wood-carvings of the Ming Dynasty", *Chizhou University*, No. 37(02), pp. 127–128. (In Chinese)
- 15/ Li, Bailei (2017), "'Pattern" for conveying an image: the relationship between classical Chinese patterns and traditional culture", *Southeast University*, No. 19 (04), pp. 130. (In Chinese)
- 16/ Lu, Xiaobiao, Zhang, Xiaoying, Wu, Rong (2021), "Research on the Spatial Image and Decorative Art of Residential Buildings in Huizhou", *Anhui University of Architecture*, No. 29(05), pp. 36–39. (In Chinese)
- 17/ Lang, C. (1986), *Emotion and form*, China Social Science Press, Beijing, 95 p. (In Chinese)
- 18/ Liu, Zhejun, Yao, Yao (2020), "About the decorative patterns of wood carvings in the ancient houses of Huizhou", *Anshun University*, No. 22 (02), pp. 49–53. (In Chinese)
- 19/ Zhang, Daoyi, Guo, Lianfu (2007), "Ancient Architectural Carving Patterns: Landscape", *Jiangsu Fine Arts*, Nanjing, pp. 51–52. (In Chinese)
- 20/ Zhou, Panpan. (2023), "A Study on Decorative Patterns of Wooden Carved Windows in Ancient Huizhou Dwellings", *Chinese Researching*, No. 43(05), pp. 86–89. (In Chinese)
- 21/ Zhu, Guangqian (2005), *Literary Psychology*, Fudan University Press, Shanghai, 76 p. (In Chinese)
- 22/ Yang, Lijia (2020), "Aesthetic Characteristics of Huizhou Architectural Woodcarving Art in the Ming Dynasty", *Xuzhou: Social Sciences*, No. 35(06), pp. 73–75. (In Chinese)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Ван Сянь, аспирант, кафедра социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: 174316291@qq.com

#### AUTHORS INFORMATION

Maria V. Voronova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: gloria-nikita@mail.ru

Wang Xian, postgraduate student, Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: 174316291@qq.com



УДК 75.056

## ИЛЛЮСТРАЦИИ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ КОНЦА XX ВЕКА К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

**ИНЬ МЭН**

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина,  
Санкт-Петербург, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Цель данной статьи – выявление специфических черт в иллюстрациях российских художников конца XX века к литературным произведениям Китая. Актуальность и новизна предлагаемой работы определяется тем, что избранный ракурс ещё не получил развёрнутое осмысление в российском искусствознании. В результате проведённого исследования автор делает вывод об органичном синтезе традиций культуры Поднебесной и основных тенденций развития современной российской иллюстрации. Среди особенностей работы российских художников-иллюстраторов можно выделить такие, как: индивидуальная интерпретация образов в соответствии с авторскими представлениями о культуре, жизни и природе Китая, корреляция национального изобразительного искусства и западных течений, влияние приёмов анимации, взаимодействие китайской традиционной живописи и графики, выступающие маркерами образно-смыслового содержания литературных сочинений Поднебесной.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** книжная иллюстрация, китайская культура, российские художники-иллюстраторы, художественная интерпретация, литература Китая.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## ILLUSTRATIONS BY RUSSIAN ARTISTS OF THE LATE TWENTIETH CENTURY TO WORKS OF CHINESE LITERATURE: DIALOGUE OF CULTURES

**YIN MENG**

Saint Petersburg Repin Academy of Arts, 199034, St.Petersburg,  
Russian Federation

**ABSTRACT.** The purpose of this article is to identify specific features in the illustrations of Russian artists of the late twentieth century to the literary works of China. The relevance and novelty of the work is determined by the fact that the chosen angle has not yet received any understanding in Russian art history. As a result of the study, a conclusion was made about the organic synthesis of the traditions of the culture of the Middle Kingdom and the main trends in the development of modern Russian illustration. Among the features of the work of illustrators are such as: individual interpretation of images in accordance with the author's ideas about the culture, life and nature of China, the correlation of national fine art and Western movements, the influence of animation techniques, Chinese traditional painting and graphics, an emphasis on the image of the inner world of characters, as a marker reflecting the semantic aspects of the content of literary works.

**KEYWORDS:** book illustration, Chinese culture, Russian illustrators, art interpretation, Chinese literature.

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



В последние два десятилетия XX века вместе с укреплением политических, дипломатических отношений между Россией и Китаем планомерно и всесторонне упрочняются и творческие связи. В эти годы начинают свою реализацию разномасштабные проекты двустороннего культурного сотрудничества – обмен делегациями, фестивали и разнообразные мероприятия в области спорта, туризма, театрального, музыкального и киноискусства, которые формировали мощную общественную платформу для эффективного и долгосрочного межгосударственного экономического, социально-политического и культурного взаимодействия между нашими странами. Наряду с различными формами интенсификации творческого диалога в сфере искусства, увеличивается и количество переводов литературы Поднебесной, издаются книги, в иллюстрировании которых принимают участие известные российские художники. Изучение их работ демонстрирует различные и оригинальные формы взаимовлияния искусства двух стран, традиций и современности.

Рассмотрение специфики творчества российских мастеров при оформлении китайской литературы необходимо для осмысления путей развития и трансформации книжной иллюстрации в период 1980–2000 годов. Анализ художественных приёмов для смысловой визуализации произведений Поднебесной даёт возможность проследить развитие и преломление воззрений художников о культуре Китая в России, особенности интеграции китайского изобразительного искусства в российские художественные практики.

Вопросам отечественной книжной иллюстрации второй половины XX века, в том числе детской, посвящено не так много исследований. Так, фундаментальный труд Ю.Я. Герчука рассматривает теоретические проблемы книжной графики [2]. Исследование Е.В. Ескиной обращено к иллюстрации советской детской книги в 1960–1980-х гг. [3]. Диссертация М.А. Чегодаевой ограничена периодом 1955–1980 гг. [13]. Отдельные аспекты иллюстраций 1950–2000 гг. рассматриваются в статьях У. Цзыцзин [11], [13]. Однако в отмеченных работах отсутствует заявленный ракурс темы исследования, что определяет актуальность и научную новизну данной работы, которая продолжает изыскания автора [4–6]. Её цель – выявление специфических художественно-стилистических черт в иллюстрациях к литературным произведениям Китая, в которых

нашли отражение представления российских художников конца XX века о культуре Поднебесной.

В основе статьи лежит междисциплинарная методология, которая наиболее полно позволяет раскрыть исследуемый феномен и использовать подходы из разных областей гуманитарного знания. Сравнительный метод рассматривает явления русской культуры в ходе «диалога» с китайской культурой. Иконологический и формально-стилистический метод помогает определить специфические черты в творчестве российских художников-иллюстраторов, связанные с влиянием традиционного искусства Поднебесной.

О.П. Родионова в своей работе предлагает выделить семь этапов знакомства русского читателя с китайской литературой – с 1779 до наших дней (См. об этом подробнее: [9, с. 418]). Согласно классификации автора, период современной иллюстрации, нас интересующий, начинается с 1981-го. В целом, за время с 1980 по 2000 год в России было издано достаточно большое количество китайской литературы, однако превалировала классика (изречения Конфуция, Лао-цзы) и книги прикладного характера. Количество китайских произведений художественной литературы, вышедших из печати в этот период, относительно невелико: по нашим подсчётам – это около 40 иллюстрированных изданий китайских авторов, включая антологии классической и современной, а также детской литературы. Учитывая ограниченные рамки статьи, мы отобрали прежде всего те книги, где изображения отличаются высоким уровнем исполнения.

Одной из специфических художественно-стилистических черт иллюстраций российских художников является синтез образов китайской и русской культуры. Это можно проследить, например, на обложке издания китайской сказки «Золотая лошадка» из серии «Сказки народов Восточной Азии» (М., 1992) художника В.Г. Нагаева (Рисунок 1). Архитектурное сооружение, изображённое на титуле, напоминает одновременно как китайские ворота с типичными каменными парными тумбами *méndūn* (門墩) в форме сидящих львов, так и русский терем. Двухъярусная двускатная крыша, покрытая черепицей, определённо ассоциируется с древнерусским зодчеством, но заканчивается небольшими загнутыми вверх приподнятыми углами («доу-гун»), которые являются визуальными маркерами традиционной архитектуры Поднебесной.

В то же время центральная часть ворот представляет собой полукруглую арку, что свойственно европейской архитектуре, в отличие от прямоугольной *пай-лоу* (кит. 牌楼) – классической формы свода в Китае.

По бокам арки художник расположил каменных львов. Примечательно, что образ этих стражей дома характерен и для русского, и для китайского декоративного искусства, на что справедливо указывают исследователи (См. об этом подробнее: [1; 8]). Они не только охраняют от злых духов и бед, но и приносят удачу и благосостояние. Также каменные львы являются символом власти и величия, поэтому в Китае их издревле ставили перед дворцами, правительственными зданиями и другими сооружениями, олицетворяющими власть правящего класса. На первый взгляд, В.Г. Нагаев запечатлел львов в соответствии с китайской традицией, преувеличение и искажение естественных форм (увеличенная форма головы, акцентирование на гриве, когтях) призваны сделать фигуры более величественными и мощными. С другой стороны, изображение «царя зверей» на иллюстрации художника не совсем соответствует принятым в Китае канонам. Животные предстают эмоциональными персонажами, а их внешний вид (особенно висюлые уши) и позы имеют определённое сходство с собаками, встречающими хозяина у входа в дом. В этом плане художник наделяет образ льва чертами, характерными для русского декоративного искусства XIX века, когда царственные животные часто изображались добрыми, улыбающимися, визуально напоминающими домашних животных (собаку или кошку). Схожими для культур обеих стран являются и смысловые коннотации красного цвета, преобладающего в изображении<sup>1</sup>.

Симметрично расположенные круглые окна украшены ажурными решётками с традиционным геометрическим узором «*бубу цзинь*». В целом круг обрёл универсальное значение в индоевропейской культуре, имея ярко выраженную семантику и в китайском искусстве. Круглые окна символизируют «мягкую» красоту, что соответствует концепции «*чжунхэ*» (中和) – «срединной гармонии», к достижению которой стремится традиционная культура Поднебесной. Таким



**Рисунок 1.** Обложка книги «Золотая лошадка» из серии «Сказки народов Восточной Азии» (М., 1992). Иллюстрации В.Г. Нагаева.  
 Источник: <https://clk.li/jWbm>



**Рисунок 2.** «Сказки Китая» (М., 1993). Иллюстрации А.В. Добрынина.  
 Источник: <https://static.anumis.ru/global/images/photos/0270/huge/2390185.jpg>

<sup>1</sup> Красный цвет в России и Китае с древних времён – символ огня, жизни, ассоциируется с удачей, красотой, славой, властью. Использование жёлто-золотого цвета имеет организующую роль в композиции иллюстрации, соотносясь с отблесками солнечного света. В то же время жёлтый цвет в китайской эстетике – священный, императорский. Он символизирует центр мира, землю, верховную власть (династию), величие и богатство.



Рисунок 3. «Самый счастливый остров» (Москва, Шанхай 1992).  
Иллюстрации Б.В. Тржемецкого. Источник: <https://clk.li/gSAp>

образом, на обложке В.Г. Нагаева мы видим органичный сплав элементов русской и китайской архитектуры, декоративного творчества.

Идея соединения различных стилей, их средств выразительности определяет специфические черты изобразительного (и не только) искусства второй половины XX века. В контексте нашей темы показательными являются иллюстрации А.В. Добрынина к «Сказкам Китая» (М., 1993), где наблюдается синтез средств выразительности традиционной культуры Поднебесной и европейского сюрреализма. Так, например, композиционное построение изображения на обложке – разделение «земного и небесного», «реального и трансцендентного» свойственно и древнему искусству Китая, базирующемуся на учении Дао, и сюрреалистической эстетике. Несмотря на то, что в основе сказки также лежит вымысел, необходимо разграничить фантастический мир сказки и сюрреализм с его сочетанием реальности и деформированного, «нелогичного» мира грёз, сновидений и подсознания. (Рисунок 2).

Изображение имеет два «центра тяжести», словно бы разграничивая два мира. Реальный представлен героем-человеком, с прорисовкой коня, окружения, пейзажа, воссоздающего стиль традиционной живописи Поднебесной. Центральное место на обложке издания занимает образ дракона – одного из главных символов китайской культуры. Заметим,

что во внешнем облике персонажа традиционные китайские представления об этом мифическом образе органично коррелируются с сюрреалистическим подходом, в котором акцент делается на намеренном нарушении логики реальности. Изображение занимает большую часть композиции, оскаленная морда дракона грозно нависает над героем-человеком, а центральная часть тела – детализирована, с постепенным эффектом «растворения» в пространстве, словно «во сне», вызывая определённые ассоциации с образами картин сюрреалистов (С. Дали, Р. Магритта и др.).

Наряду с идеей синтеза культур, художественное оформление ряда китайских сказок 1990–2000 годов демонстрирует заимствование техники *анимации*. Подобная стратегия характерна для художника Б.В. Тржемецкого, отражённая в его иллюстрациях к книге «Самый счастливый остров» (Москва, Шанхай 1992). При анализе художественного решения обложки и иллюстраций к этому изданию можно увидеть соединение традиционного языка китайской пейзажной живописи и современного метода кадрирования, использующегося в мультипликации (Рисунок 3).

Художник поместил персонажей сказки – оленёнка, обезьянку, зайца и медведя-панду на фоне пейзажа, который выглядит вполне русским: зимняя пора, холмистая местность, поросшая лесом, русские деревенские избы. При этом лес изображён по-детски схематично, фигуры животных на иллюстрациях просты,

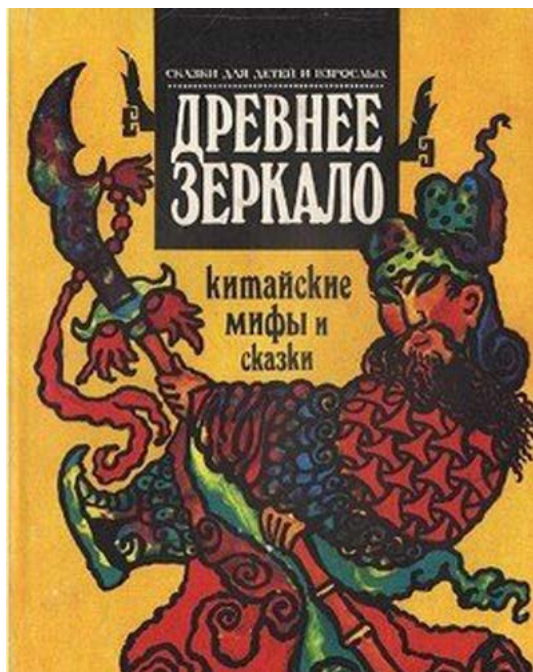


Рисунок 4. «Древнее зеркало. Китайские мифы и сказки» (М., 1994). Оформление художника С.В. Любаева. Источник: <https://clk.li/hzOq>



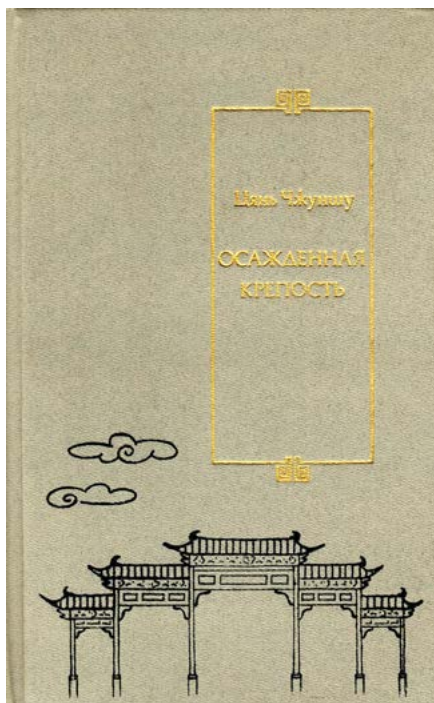
Рисунок 5. Няньхуа. Источник: [clck.ru/3Pk5q9](http://clck.ru/3Pk5q9)

без большого количества сложных, прорисованных деталей. Персонажи очерчены общим контуром, их основные черты переданы с помощью лёгких линий, без громоздких элементов, с сохранением узнаваемости, что соответствует как традиционной живописи го-хуа, так и эстетике анимации, стремящейся к простоте и лёгкому распознаванию. Можно отметить и визуальную схожесть персонажей, созданных Б.В. Тржемецким, с героями российских анимационных фильмов. Например, медведь-панда, несмотря на свой типичный окрас, силуэтом, характерными чертами и повадками напоминает советского Винни-Пуха, остальные животные также имеют яркие образные ассоциации с российской мультипликацией. Этот оригинальный ход создаёт дополнительные смысловые скрепы между двумя культурами в сознании юного читателя, знакомящегося с литературой Китая.

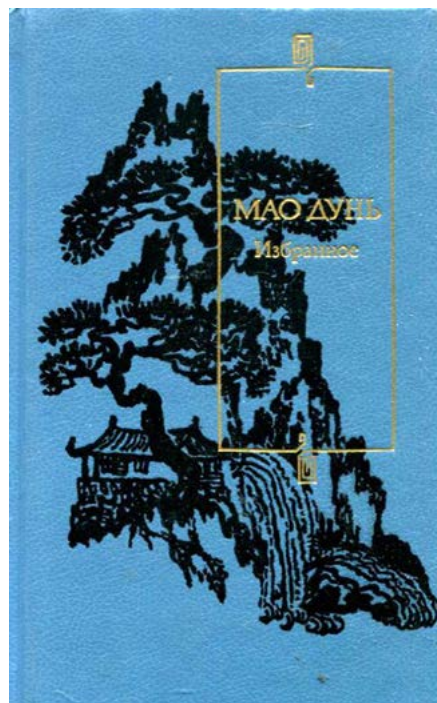
На обложке художника С.В. Любаева к книге «Древнее зеркало. Китайские мифы и сказки» (М., 1994) можно отметить очевидное влияние няньхуа (年画) – народной картинки, гравюры Поднебесной, выполненной в технике ксилографии. Обращение С.В. Любаева к народному китайскому искусству отличает самобытность его творческого метода. На обложке издания

представлен могучий герой с посохом-орудием, который визуально похож на легендарного военачальника времён Троецарствия Гуань Юя (关羽) – идеала благородства, героизма, добродетели со времён Древнего Китая (Рисунок 4). В то же время его изображение, яркое и красочное, репрезентирует жанр народной лубочной картинки Поднебесной, с характерной для неё декоративностью форм, использованием интенсивных чистых цветов (типичные черты) – красный, жёлтый, синий и зелёный<sup>2</sup>, которые на контрасте динамизируют эмоциональность образа (Рисунок 5). Внешность героя, его поза демонстрирует готовность к решительному действию. Красное лицо и одеяние воина, учитывая отмеченную ранее семантику цвета в китайской традиции, является внешним воплощением его величественного характера, бесстрашного духа, что позволяет запечатлеть идеальный героический образ, подчеркнутый традиционным китайским оружием (боевой алебардой).

<sup>2</sup> Отметим, что приём использования ярких красок актуален и для российской плакатной графики. Этот факт можно объяснить тем, что С.В. Любаев работал в то время в секции промышленной графики и плаката объединения художников «Промграфика».



**Рисунок 6.** Осаждённая крепость. Проза китайских авторов XX века» (М., 1989). Художник Ю.Ф. Копылов. Источник: <https://clk.li/YQio>



**Рисунок 7.** Мао Дунь. «Избранное. Повести и рассказы» (М., 1990). Художник Н. Кутовой. Источник: <https://clk.li/gwAX>

Особо отметим, что специфической чертой искусства иллюстрации конца XX столетия становится минимализм изображения, выраженный через сознательное «урезание» деталей и сдержанную колористику, что демонстрирует «чистоту формообразования»<sup>3</sup>. Многие российские художники-иллюстраторы, в том числе китайской литературы также начинают придерживаться минимализма как стиля, стремящегося к предельному сокращению элементов изображения. Они выбирают наиболее репрезентативные образы с повышенной смысловой плотностью, способные отразить самую суть произведения. Наряду с этим иллюстраторы стремятся сохранить элементы традиционной китайской живописи. Здесь отметим, что такой минималистический подход консолидируется с эстетическими установками стиля *се-и* (寫意), который предполагает не «калькирование», а собственное видение автором сущности объекта изображения.

Так, например, художник Ю.Ф. Копылов для обложки книги «Осаждённая крепость. Проза китайских авторов XX века» (М., 1989) выбрал всего два элемента,

отказавшись от лишних деталей и украшений. Первых из них – мемориальная арка *«пайлоу»* (牌楼), которая устанавливается в Китае в память о правителях, героях и значимых исторических событиях. Для художника она символизирует глубину и значимость представляемых читателю текстов. Вторым образом иллюстрации являются облака, отражающие эстетическое чувство китайской нации, ценящей красоту плавных форм (Рисунок 6). В то же время общая концепция обложки с минимальным использованием художественных образов воссоздаёт традиции живописи *зохуа*, где «белое» пространство на картине отражает даосскую философию с её метафизическим восприятием природного ландшафта, запечатлевая идею «реальности и пустоты». Облака в данном контексте выступают визуальным представлением категории *«ци»* (氣 – букв. «воздух, энергия»), важнейшей в концепции Дао (См. об этом подробнее: [10, с. 76–78]).

Ещё одним ярким примером минималистического подхода может служить работа Н. Кутовой на обложке книги Мао Дунь «Избранное. Повести и рассказы» (М., 1990) (Рисунок 7). Изображая силуэты мощных сосен, дома с характерной китайской формой крыши, водопада и гор вдаль, художник передаёт очарование

<sup>3</sup> Подобная стилистика соотносится с современными тенденциями в дизайне, ориентированными на эссенциализм (См. об этом: [7]).



и поэзию восточной эстетики, воссоздавая черты традиционного стиля живописи тушью и акварелью «шань-шуй» (山水画, «горы-воды»), или «се-и» (写意) (Рисунок 8). Тем самым автор проецирует и настраивает внимание читателя на восприятие тысячелетних духовно-нравственных ценностей, транслируемых «в свёрнутом» виде через визуальные коды культуры Поднебесной.

Таким образом, представленный анализ ряда иллюстраций российских авторов конца XX века к литературе Китая демонстрирует влияние изобразительного языка Поднебесной и оригинальный сплав традиций китайской и русской художественной

культуры, в том числе с современными направлениями и тенденциями. В результате, роль иллюстрации не ограничивается просто информативной нагрузкой. Она выражает с помощью различных приёмов, интертекстуальных связей внутреннее ощущение, видение художником замысла, идеи, предоставляя возможность «услышать», т. е. раскодировать иллюстрацию, не регламентированную вербальным рядом, как образно-смысловую «настройку» на восприятие литературного текста, что демонстрирует ориентированность иллюстраторов на своеобразное «сотворчество» с потенциальным зрителем-читателем.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Ван С., Воронова М.В. Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу // Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 30–45. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.002>.
- 2/ Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. М.: Знания, 1986. 128 с.
- 3/ Ескина Е.В. Московская иллюстрация детской книги в 1960–1980-х годах: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2013. 22 с.
- 4/ Инь М. Иллюстрации к китайским сказкам в творчестве Георгия, Александра и Валерия Трауготов // Искусство Евразии. 2024. № 2(33). С. 130–141. DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.009. EDN QYUXCX.
- 5/ Инь М. Своеобразие творческого метода Николая Кочергина в иллюстрациях к китайским сказкам // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 4. С. 420–429. DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-420-429. EDN CLEXBP.
- 6/ Инь Мэн. Влияние культуры и искусства Китая на творчество советских иллюстраторов детских книг 1950–1960-х годов // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. 2025. № 72. С. 199–224. DOI 10.62625/2782-1889.2025.72.72.013. EDN CBOGMO.
- 7/ МакКеон Г. Эссенциализм. Путь к простоте. М., Изд-во Манн, Иванов и Фербер, 2024. 256 с.
- 8/ Островский А.Б., Баранов Д.А. Лев в русском крестьянском искусстве // Живая старина. 1996. № 3. С. 21–23. EDN HVPVKU.
- 9/ Родионова О.П. Вехи перевода китайской литературы для детей на русский язык // Проблемы литератур Дальнего Востока: избранные материалы IX международной научной конференции. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2021. С. 416–453.
- 10/ Сяопэй Л. Образ горы в китайской пейзажной живописи шань-шуй в свете концепций даосизма и «пространственного искусства» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 74–81.
- 11/ У Цзыцзин. Сказки в иллюстрациях художников России и Китая второй половины XX – начала XXI века. Проблемы художественной интерпретации текста: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. Санкт-Петербург, 2022. 25 с.
- 12/ Чегодаева М.А. Русская советская художественная иллюстрация 1955–1980 гг.: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 1986. 227 с.
- 13/ Шэн Кэжэнь. Акварель в российской детской книжной иллюстрации в 1980–2020-е годы: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 5.10.3. СПб., 2024. 21 с.



## REFERENCES

- 1/ Wang, S., Voronova, M.V. (2025), "Symbolism of images of a lion in the architectural carving of the Huizhou region", *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], No. 1 (36), pp. 30–45. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.002> (In Russ.)
- 2/ Gerchuk, Y.Ya. (1986), *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet book graphics], Znanie Publ., Moscow, 128 p. (In Russ.)
- 3/ Eskina, E.V. (2013), Moscow illustration of a children's book in the 1960s – 1980s: abstract of the dissertation of the Candidate of Art History: 17.00.04 [Moskovskaya illyustraciya detskoj knigi v 1960–1980-x godax: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04.], Moscow, 22 p. (In Russ.)
- 4/ Yin, M. (2024), "Illustrations for Chinese fairy tales in the works of George, Alexander and Valery Traugotov", *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], No. 2(33), pp. 130–141. (In Russ.) DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.009. EDN QYUXCX (In Russ.)
- 5/ Yin, M. (2024), "The originality of the creative method of Nikolai Kochergin in illustrations for Chinese fairy tales", *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], Vol. 21, No. 4, pp. 420–429. DOI 10.25281/2072-3156-2024-21-4-420-429. EDN CLEXBP (In Russ.)
- 6/ Yin, M. (2025), "The influence of Chinese culture and art on the work of Soviet illustrators of children's books of the 1950–1960s", *Nauchny'e trudy Sankt-Peterburgskoj akademii xudozhestv* [Scientific works of the St.Petersburg Academy of Arts], No. 72, pp. 199–224. DOI 10.62625/2782-1889.2025.72.72.013. EDN CBOGMO (In Russ.)
- 7/ McKeon, G. (2024), *E`ssencializm. Put` k prostote* [Essentialism. The Path to Simplicity], Mann, Ivanov and Ferber Publishing House, Moscow, 256 p. (In Russ.)
- 8/ Ostrovsky, A.B., Baranov, D.A. (1996), "Lev in Russian peasant art", *Zhivaya starina* [Living antiquity], No. 3, pp. 21–23. EDN HVPVKU. (In Russ.)
- 9/ Rodionova, O.P. (2021), "Milestones of the translation of Chinese literature for children into Russian", *Problemy` literatur Dal`nego Vostoka: izbranny`e materialy` IX mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Problems of the literatures of the Far East: selected

materials of the IX International Scientific Conference], St.Petersburg University Press, St.Petersburg, pp. 416–453. (In Russ.)

10/ Xiaopei, L. (2022), "Image of the mountain in the Chinese landscape painting Shan Shui in terms of concepts of Dao philosophy and "spatial art", *ARTE*, No. 3, pp. 74–81. (In Russ.)

11/ Wu, Zijing (2022), *Skazki v illyustraciyaх xudozhnikov Rossii i Kitaya vtoroj poloviny` XX – nachala XXI veka. Problemy` xudozhestvennoj interpretacii teksta: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04.* [Fairy tales illustrated by Russian and Chinese artists of the second half of the XX – beginning of the XXI century. Problems of artistic interpretation of the text: abstract of the dissertation. ... Candidate of Art History: 17.00.04.], St.Petersburg, 25 p. (In Russ.)

12/ Chegodaeva, M.A. (1986), *Russkaya sovetskaya xudozhestvennaya illyustraciya 1955–1980 gg.: dissertaciya ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04* [Russian Soviet artistic illustration 1955–1980. 1986: dissertation... Candidate of Sciences. Art history: 17.00.04.], Moscow, 227 p. (In Russ.)

13/ Sheng, K. (2024), *Akvarel` v rossijskoj detskoj knizhnoj illyustracii v 1980–2020-e gody`*: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya [Watercolor in Russian children's book illustration in the 1980s and 2020s: abstract of the dissertation of the Candidate of Art History: 5.10.3], St.Petersburg, 21 p. (In Russ.)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Инь Мэн, аспирант, кафедра русского искусства, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, ORCID 0009-0004-3302-3011

E-mail: yin.meng@yandex.ru

## AUTHOR INFORMATION

Yin Meng, Graduate Student, Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin Academy of Arts, ORCID 0009-0004-3302-3011

E-mail: yin.meng@yandex.ru



УДК 7.037

## ТЕХНО-КОСМИЧЕСКИЕ МИРЫ ТАН ХУЭЯ: МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

**ЧЖАН ЧАНЬЮАНЬ**

Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова, 109004, Москва, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** Статья посвящена творчеству известного китайского художника Тан Хуэя (род. 1968), чьи работы получили признание далеко за пределами страны. В центре внимания автора – полотна «Удар в пространстве и времени» (1991) и «Красный самолёт» (1993), ставшие своеобразным манифестом художественного мировоззрения и идейно-эстетических установок мастера в «многоголосом» арт-пространстве Китая 1990-х гг. Методология данной статьи базируется на системном подходе, включающем герменевтический, биографический, иконографический и семиотический методы. Как показало исследование, Тан Хуэй, чьё формирование пришлось на период «Новой волны 85», не только впитал концептуальные идеи этого движения, но и активно переосмыслил границы изобразительного языка в новом культурном контексте. Выявлено, что в условиях радикальной трансформации китайской художественной сцены 1980-х гг. Тан Хуэй выстроил собственную творческую траекторию на основе синтеза западных и китайских художественных приёмов и техник. Результаты исследования не только заполняют существующие пробелы в российском искусствознании, но и открывают перспективы в дальнейшей разработке проблемы культурного диалога Запада и Востока, а также вопросов национальной идентичности современной живописи КНР.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Тан Хуэй, «Новая волна 85», сюрреализм, концептуальное искусство Китая, современная китайская живопись, национальная традиция.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## TANG HUI'S PAINTING "A STRIKE IN SPACE AND TIME": BETWEEN THE PAST AND THE FUTURE

**ZHANG CHANYUAN**

Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, 109004, Moscow, Russian Federation

**ABSTRACT.** The article is dedicated to the work of the outstanding Chinese artist Tang Hui (born 1968), whose work has received recognition far beyond the borders of the country. The author's focus is on the painting "A Strike in Space and Time" (1991), which has become a kind of manifesto of the master's artistic worldview and ideological and aesthetic attitudes on the "polyphonic" art scene of China at that time. As the study showed, Tang Hui, whose formation took place during the New Wave 85 period, not only absorbed the key conceptual ideas of this movement, but also actively rethought the boundaries of the artistic language in a new cultural context. In the context of the radical transformation of the Chinese art scene of the 1980s. Tang Hui built his own creative trajectory. His artistic method is an original synthesis of Western and Chinese artistic codes. The results of the study not only fill the existing gaps in Russian art history, but also open up prospects in the further development of the problem of cultural dialogue between the West and the East, as well as issues of the national identity of modern painting in China.

**KEYWORDS:** Tang Hui, "New Wave 85", surrealism, conceptual art of China, modern Chinese painting, national tradition.

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



Среди мастеров современного изобразительного искусства Китая особое место занимает фигура Тан Хуэя (唐晖, род. 1968). Это известный художник, педагог, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой монументальной живописи Центральной академии изящных искусств (CAFA) в Пекине, заместитель директора комитета монументальной живописи Ассоциации китайских художников. Его работы, которые стали визитной карточкой масштабной художественной сцены Поднебесной, экспонировались на выставках в разных странах и представлены на сегодняшний день в коллекциях престижных музеев, как Китая, так и за рубежом. Однако несмотря на международное признание творчества Тан Хуэя, приходится констатировать, что личность и творчество живописца ещё не получили развёрнутое осмысление в российском и зарубежном искусствознании. Информация о художнике и его работах исчерпывается интервью с ним и обзорными публикациями китайских авторов [4; 5; 7; 8]. Это обуславливает актуальность и теоретическую значимость предлагаемого исследования, расширяющего представления целевой аудитории об истории современной живописи Поднебесной через призму деятельности её выдающихся представителей.

Основное внимание в статье уделено работам Тан Хуэя первой половины 1990-х гг., в частности его картинам «Удар в пространстве и времени» и «Красный самолёт», которые манифестировали художественное мировоззрение китайского мастера. Задействованные методы герменевтического, иконографического и семиотического анализа позволяют выявить специфику визуального языка, образно-символического содержания и социального контекста его полотен.

Очерчивая контуры творческой биографии Тан Хуэя, отметим, что его формирование как живописца тесно связано с социальным происхождением и интеллектуальной средой Китая 1970–1980-х гг. Он родился в Ухане, в семье одной из самых видных династий художников провинции Хубэй<sup>1</sup>. Это создало все условия для раннего самоопределения Тан Хуэя (См. подробнее: [4]). Под чутким руководством своего отца талантливый юноша поступил в 1983 году в среднюю художественную школу при Хубэйской академии

изящных искусств. Его стиливыми ориентирами тогда являлись традиционная живопись Китая, любовь и почтение к которой прививались в семье с ранних лет, и больше всего – советский социалистический реализм. В одном из интервью Тан Хуэй отмечает, что в юности он без конца штудировал газеты и журналы СССР по изобразительному искусству, доступные в Китае в конце 1970-х – начале 1980-х гг.: «Особенно меня привлекали полотна Евсея Моисеенко и братьев Ткачевых с их монументальностью, экспрессивной ритмичкой мазкой и глубоким психологизмом образов» [5]. Эти визуальные источники сформировали у начинающего художника неоспоримый пиетет к реалистической фигуративной живописи и академическому рисунку, значимости пространственной композиции.

В то же время, годы профессионального становления Тан Хуэя совпали с масштабными преобразованиями в изобразительном (и не только) искусстве КНР – временем освобождения от идеологического диктата эпохи Мао и связанных с ним глобальных перемен, вошедших в историю как «Пост-Культурная революция» (термин Гао Минлу [6])<sup>2</sup>. Возрождение китайского общества после смены политического дискурса<sup>3</sup> дало старт многочисленным дискуссиям о путях развития национального искусства, творческим экспериментам с западными философскими, идейно-эстетическими концепциями и художественными направлениями в рамках диалога Востока и Запада, прерванного политическими событиями более 30 лет назад. Ярким свидетельством и кульминацией обозначенных процессов стала «Новая волна 85» ('85新潮) – масштабное авангардное движение в Поднебесной (1985–1989 гг.), открывшее «новую историческую эпоху». Охватив весь художественный ландшафт страны, данное движение выступило не только ярким символом разрыва

<sup>2</sup> Термин «Пост-Культурная революция» сформулирован исследователем как смысловая антитеза (при вербальном подобию) масштабных трансформаций после пережитых Китаем трагических событий «Культурной революции» (1966–1976) и чудовищных последствий культа личности Мао Цзэдуна для национального искусства и общества в целом.

<sup>3</sup> Имеется ввиду реализация политики «Реформ и Открытости», объявленной лидером страны Дэн Сяопином на Третьем пленарном заседании ЦК Коммунистической партии Китая 11-го созыва в 1978 году.

<sup>1</sup> Его дед, Тан Ихэ (唐一禾) и родители, Тан Сяохэ (唐小禾) и Чэн Ли (程犁) – видные представители китайской живописи.



с идеологической монополией социалистического реализма и стереотипами «Культурной революции», но и важной вехой в модернизации китайской живописи: «Фундаментальные задачи “Новой волны 85” заключались в деполитизации, переосмыслении традиционной культурной парадигмы, переформатировании искусства, которое должно было сломать многовековые рамки и заговорить о новых идеалах и ценностях современным языком, вбирающим в себя опыт мирового искусства» [2, с. 107].

Буквально за четыре года<sup>4</sup> арт-сцена Поднебесной пережила беспрецедентное концептуально-стилевое обновление, выразившееся в появлении и широком распространении таких западных направлений, как абстрактный экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм, поп-арт и многих других: *«Как будто бы столетняя эволюция западного искусства была заново инсценирована – но на этот раз в Китае»* [1, курсив наш – Ч.Ч.]. Активное экспериментирование с модернистскими теоретическими концепциями и практиками, их переосмысление и трансплантация на национальную почву определили визуальную стратегию мастеров того времени, утвердив плюралистический подход и индивидуальное самовыражение как основу творческого процесса.

Симптоматично, что беспрецедентные события, происходящие в художественной жизни страны в период обучения Тан Хуэя в Хубэйской школе, оказали глубокое влияние на его творческое сознание. Так, параллельно с советскими журналами, он увлечённо знакомился в китайской прессе с достижениями национальной и мировой живописи. Анализируя новейшие дискуссии о природе изображения, он постепенно приходил к переосмыслению традиции, расширяя границы художественной интерпретации и тем самым подготавливая почву для дальнейших исканий: «В то время у нас было популярно читать “Новости изобразительного искусства Китая”, “Тенденции художественной мысли” и т. д. Что произвело на меня особое впечатление, так это серия работ “Лошади” моего учителя Цао Ли, тогда студента Центральной академии изящных искусств, и экспрессионистские работы учителя Ма Лу, которые открывали нам на уроках

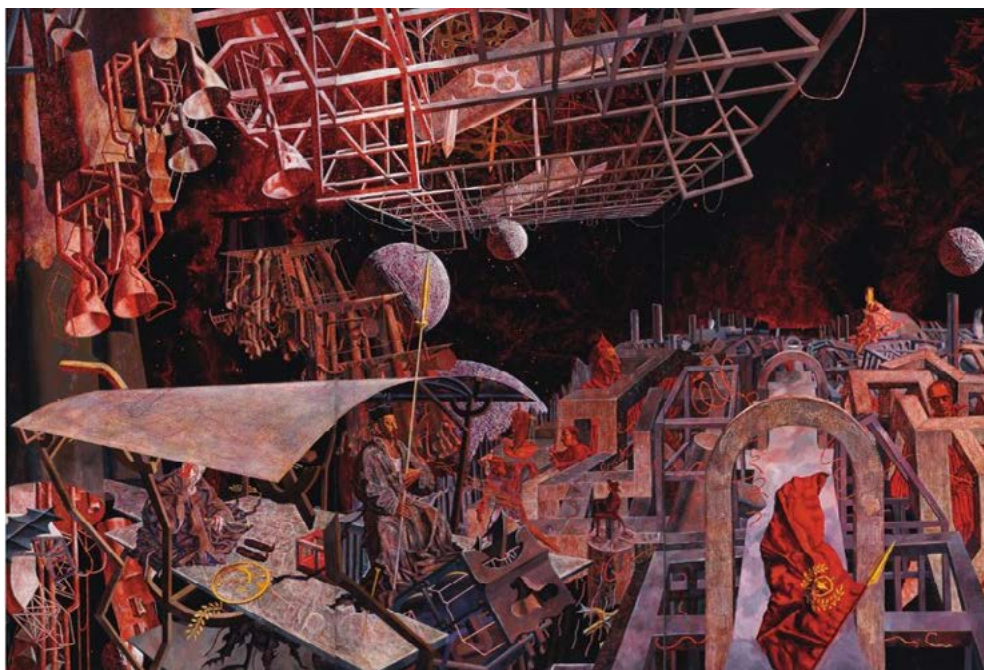
неизведанный мир авангарда. Они активно включали в учебный процесс западные теории искусства, знакомя с концептуальными практиками, экспрессионизмом и экспериментальной живописью» [7].

Таким образом двойственное влияние – советская реалистическая школа и модернистские тенденции – проявилось в ранних работах Тан Хуэя, где композиционная строгость сочеталась со смелыми экспериментами в области формы и цвета. Среди таковых – картина «Мастерская», которая была отобрана для участия на знаменитой «Передовой молодёжной выставке» в Пекине, являющейся официальной точкой отсчёта «Новой волны-85». После этого события Тан Хуэй принимает решение поступить по окончании Хубэйской школы в 1987 году в Центральную академию изящных искусств (Пекин). Данный выбор отражает стремление юноши оказаться в самом эпицентре новаций, расширить культурные, методологические горизонты и интегрироваться в столичную художественную среду.

В Академии он знакомится с передовыми молодыми живописцами со всей страны, начинает участвовать в дискуссиях и осваивает новые приёмы и техники. Его работы начала 1990-х гг. отражают многовекторность процессов, происходящих в изобразительном искусстве Поднебесной, став ярким свидетельством трансформации китайской арт-сцены. Среди художников, повлиявших на его мировоззрение, можно выделить Янь Шаньчуня (严善淳), занимавшегося исследованием концептуального искусства, Ван Гуанъи (王广义), известного своими работами в духе «поп-реализма», Вэй Гуанцина (魏光庆), чьё творчество сочетало традиционные символы и постмодернистские стратегии. В то же время Тан Хуэй оказался в стороне от деклараций политического поп-арта с его деконструкцией идеологических символов, игрового реализма, ироничного осмысляющего социальные клише.

В поисках новой визуальной грамматики и изобразительного синтаксиса на первый план у Тан Хуэя выходит создание сложного мифопоэтического пространства, где исторические аллюзии переплетаются с личными фантазийными мирами, а художественные формы приобретают метафорическое измерение, приближаясь к сюрреалистическому нарративу. Репрезентативным примером данного тезиса служит картина Тан Хуэя «Удар в пространстве и времени» (1991 г.) – его дипломная работа, представленная по окончании Пекинской академии изящных искусств, которая стала визуализацией пёстрой стиливой атмосферы, созданной «Новой волной-85» (Рисунок 1).

<sup>4</sup> Как отмечает Ли Цзяци, самая масштабная выставка «Новой волны 85» под названием «Китай/Авангард», которая прошла в Пекине в 1989 году, «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”» [Цзяци, с. 107].



**Рисунок 1.** Тан Хуэй. «Удар в пространстве и времени». 1991. Акрил, холст, 362×244 см.

Место хранения: Музей искусств Центральной академии изящных искусств (CAFA), Пекин.

Источник: <https://cafamuseum.org/en/artist/detail/379>

Концептуально это полотно, объединяющее в пространственной структуре макро- и микрокосмос, отражает способность времени преодолевать границы от прошлого к будущему. Интерес к техно-космической теме обусловлен ещё детскими впечатлениями художника, связанными с уникальными историческими событиями освоения человечеством внеземного пространства во второй половине XX столетия: «Я, как и все мальчишки в то время, мечтал о космосе и космических кораблях, меня восхищал технический прогресс» – рассказывал он в интервью [5].

Композиция картины «Удар в пространстве и времени» представляет собой визуальную многоуровневую систему, где переплетаются мотивы научной фантастики, механики, исторической символики и архитектурных конструкций. Однако несмотря на очевидную технологическую направленность сюжета – космическое пространство, на фоне которого разворачивается сложная сцена техногенной трансформации – произведение не ограничивается футуристическим нарративом. Здесь также очевидно обращение Тан Хуэя к сюрреалистическому методу, нашедшему отражение во внешне абсурдной калейдоскопичности иллюзорно-фантазийного

мира картины, вызывающей ассоциации с работами С. Дали, Дж. Де Кирико, М. Эрнста и др.

Художник предлагает постмодернистскую реконструкцию исторического и культурного времени, где прошлое, настоящее и будущее одновременно сосуществуют в нелинейном пространстве. Ключевой элемент композиции – парящие в космосе технологические конструкции (платформы, заводские, лабораторные установки и др.), взаимодействующие с историческими артефактами. Этот сюрреалистический эффект временного коллажа, где средневековые архитектурные элементы соседствуют с авангардными машинами, создаёт рандомное, фрагментированное пространство цивилизаций разных эпох. Внутри этого разрушенного и одновременно создаваемого мира фигурируют люди, которые либо наблюдают за механизмами, либо активно взаимодействуют с ними, будучи помещёнными в «разломы времени».

Цвет становится средством построения цельной пространственной структуры, где все элементы композиции соединены с исключительной точностью. Тёмный фон, насыщенный оттенками металла и «холодного» космического свечения, формирует у зрителя дополнительное ощущение дистанции,

внеисторического контекста. Однако этот эффект нарушается наличием красных фигур. Они движутся сквозь архитектурные конструкции, разрушая статичность пространства и придавая сцене мифоритуальное измерение. «Красный цвет, как наш флаг, символизирует общество и государство. – Говорит Тан Хуэй. – В университете я размышлял о социализме и капитализме. В моих работах они представлены как механизмы, взаимодействие которых я исследую, в том числе через цветовую символику» [7].

Будучи воспитанным в системе классического академического образования, Тан Хуэй уделяет особое внимание пластической моделировке формы и нюансам объёма. Для него важен тактильный аспект изображения, передача глубины и фактурности в каждой детали картины, что требует скрупулёзного тонального баланса и сложной системы освещения. Художник отказывается от масляных красок в пользу акриловых материалов, обладающих повышенной стабильностью и гибкостью в колористических решениях.

При этом его методика работы демонстрирует глубокую связь с традицией китайской лаковой живописи, известной своей технологией многослойного нанесения пигмента. В частности, Тан Хуэй использует последовательное нанесение краски внутри одной цветовой гаммы, добиваясь «мерцающей» палитры путём наложения слоёв разными оттенками. После многократной полировки краска начинает проступать сквозь верхние слои, создавая сложные градации и глубокие колористические структуры. Особенно это заметно в тёмных зонах и тенях, где появляется оптический эффект фантасмагорического свечения, усиливающий иллюзорную материальность изображаемых объектов. Данный эффект становится одним из важнейших компонентов метода Тан Хуэя, подчёркивая метафизическое измерение произведений мастера.

Важно, что художественная концепция Тан Хуэя не ограничивается заимствованием западного сюрреалистического метода. Отвечая на вопросы о картине «Удар в пространстве и времени» мастер говорит о претворении глубинных традиций древнекитайской эстетики, в частности северосунской живописи: «Здесь нет сюрреалистического абсурда. Я очень далёк от этого. <...> Именно северосунские пейзажи с их концепцией создания многомерного пространства для духовного путешествия зрителя вдохновили меня на создание работ, где я могу размещать людей, механизмы – всё, что хочу» [7]. Рассмотрим этот тезис подробнее. Так, среди фундаментальных законов северосунской живописи необходимо выделить следующие:



**Рисунок 2.** Фань Куань. «Путники среди гор и рек». Тушь, шёлк. 206,3х103,3 см. Гугун, Тайбэй.  
Источник: <https://606.su/5NU0>

**1/** многомерная перспектива: пространство композиции строится не в линейной перспективе, а через систему сопряжённых планов. Например, в знаменитой картине «Путники среди гор и рек» северосунского художника Фань Куаня (范宽, X–XI в.) реализуется концепция «трёх далей» (三远法), когда зритель одновременно воспринимает вершины гор (высокая перспектива), ущелья (глубокая перспектива) и дальние горизонты (плоская перспектива), что создаёт эффект пространственного развёртывания (Рисунок 2).

**2/** психологическое пространство: концепция «трёх далей» интерпретируется и как метод создания временного и ментального измерения. В таком пространстве различная плотность линий, тональные переходы и визуальные ритмы отражают не столько реальную дистанцию, сколько течение времени и динамику восприятия.

3/ принцип пространственной обитаемости: в северосунском пейзаже изображение не замкнуто, оно предполагает «вхождение» зрителя в картину. Наличие архитектурных элементов (мостов, хижин) и природных символов (тумана, рек, облаков) формирует среду, в которой можно мысленно странствовать, реализуя идеал сунской интеллектуальной эстетики «гуанван» (观望) – «духовного блуждания».

Таким образом, сюжетно-композиционная логика картины «Удар во времени и пространстве» отражает сюрреалистический подход с его коллажами, иллюзорностью, нарушением логики, но при этом имеет глубинные связи с традиционной китайской философией, где изображение является местом для созерцания и духовного осмысления мира<sup>5</sup>. Художник поднимает в своей работе актуальную тему о месте истории в эпоху технологического ускорения. Он размышляет над процессами трансформации исторической памяти и задаётся вопросами: «Сохраняет ли история значение в технологическом мире? Изменили ли технологии человеческое мышление, или это лишь новый цикл?» Отсюда все элементы визуальной структуры становятся метафорами столкновения прошлого и будущего, где линейное время утрачивает свою непрерывность, а историческая преемственность оказывается под вопросом. Космические образы, интегрированные в композицию, усиливают философскую рефлексию картины. В постмодернистском дискурсе космос не только символизирует технологическое будущее, но и является символом неизвестного, в котором исчезает устойчивый исторический нарратив. В этом состоянии «невесомости» прошлое перестаёт быть непосредственным источником уроков, превращаясь в открытую зону для интерпретаций.

Исследование данной темы – взаимосвязь космоса и истории – Тан Хуэй продолжает в работе «Красный самолёт» (红色飞行器) (1993). Художник использует метод, который напоминает технику разрезки и монтажа анимационных кадров. Он вновь размыкает традиционные границы живописного пространства, превращая холст в визуальный архив – своего рода скетчбук истории человечества. Контуры летательных аппаратов и конструкций из разных эпох накладываются друг на друга, образуя вневременной культурный ландшафт, нарушающий традиционное восприятие

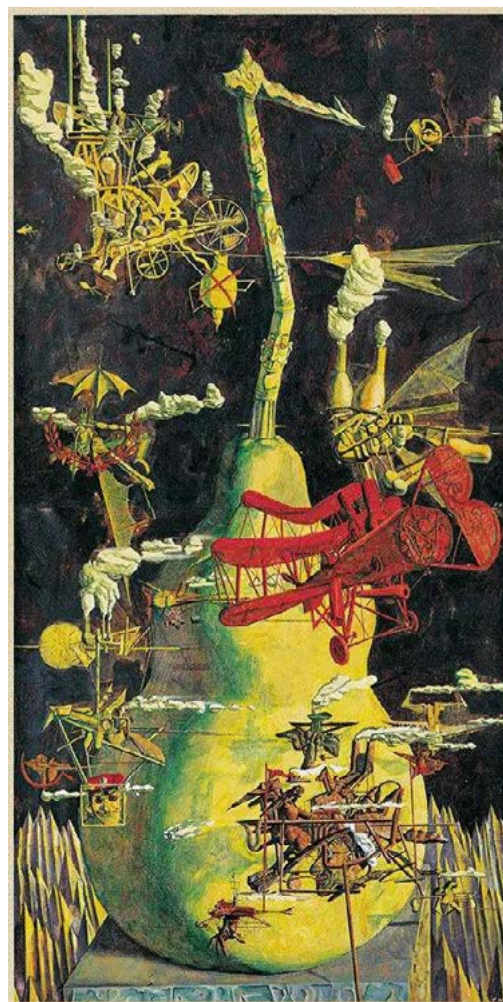


Рисунок 3. Тан Хуэй. «Красный самолёт». 1993. акрил, лён, 110×220 см. Музей Гонконга. Источник: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320540#images-4>

времени и пространства (Рисунок 3). Визуальный акцент сделан здесь на осмысление картины глазами астронавта. Он парит в открытом космосе, наблюдая за феноменом, выходящим за рамки привычного восприятия: Земля представлена в виде гигантского тыквовидного плода, находящегося в безграничном пространстве Вселенной. Вокруг него вращаются различные летательные аппараты, отражающие эволюцию представлений человечества о технике и прогрессе, среди которых особенно выделяется ярко-красный аэроплан, стремительно пересекающий пространство, подобно метеору.

<sup>5</sup> Такой подход к сюрреализму оказывается близок концепции египетского художника Рамзеса Юнана, который, сохраняя инновационный дух сюрреализма, формировал глубинные корреляции с национальным культурным опытом (См. об этом подробнее: [3]).



Тыква (хулу, 葫芦) является одним из ведущих символов в китайской традиции. В даосской и буддийской космогонии она ассоциируется с долголетием, благополучием и вселенским порядком. Так, в мифе о Нюйве<sup>6</sup> тыква олицетворяет целостность мироздания, а в народных верованиях – символ духовного преображения. Включая этот мифопоэтический образ в свою композицию, Тан Хуэй переосмысляет космологическую модель мира, соединяя традиционные представления китайцев о вселенной с футуристическим, технократическим дискурсом.

Нелинейный подход к повествованию, сюрреалистический гротеск, реализуемый на всех уровнях композиции – это не просто художественная техника, а осмысленный ответ автора на вызовы современной урбанистической культуры и эпохи цифровых технологий. В Китае 1990-х годов, особенно в условиях бурного социально-экономического развития, восприятие времени становится фрагментированным. С одной стороны, информационный бум и массовая культура стирают границы между прошлым и настоящим: через телевидение, кино и медиа человек одновременно взаимодействует с различными историческими и географическими «мирами». С другой, ускоренные темпы урбанистических трансформаций разрушают традиционные механизмы преемственности, делая историю разрозненной и не поддающейся последовательному осмыслению.

Тан Хуэй фиксирует разрыв между историческим сознанием и реальностью, но не использует риторику нравов, предлагая зрителю самостоятельно интерпретировать сюжет, используя игровые элементы, образность детской фантазии и абсурдные сочетания. Однако за этим скрывается философский подтекст, связанный с проблемой исторической памяти [8]. Любопытно, что центральным элементом композиции становится красный самолёт, символизирующий, по нашему мнению, китайскую цивилизацию. Его цвет, с одной стороны, вызывает ассоциации с алым фоном национального флага и социализмом, революционными идеями и коммунистической символикой. В то же время красный цвет в китайской традиции с древних времён интерпретируется как символ энергии, процветания, радости, защиты от злых духов. Динамика пересечения самолёта через космическое пространство подчёркивает, что Китай уже

не является пассивным наблюдателем всемирной и собственной истории, а активно формирует вектор её развития. Тан Хуэй словно говорит зрителю, что в процессе цивилизационного движения именно настоящее обладает максимальным воздействием на будущее. Таким образом, «Красный самолёт» оказывается не только экспериментом в области живописной формы, но и интеллектуальным высказыванием автора о сложных взаимоотношениях человека с историческим временем в эпоху постмодерна.

Подведём некоторые итоги. Как показало исследование, профессиональное становление Тан Хуэя определялось многовекторным влиянием: с одной стороны, общим культурным контекстом, характеризовавшимся отходом от социалистического реализма и поиском новых стратегий в условиях движения «Новая волна 85», с другой – личным опытом, впитавшим как авангардные тенденции, так и элементы китайской традиционной живописи. Анализ картин демонстрирует, что художник не отвергает традицию, а переосмысляет её, решая в своём творчестве вопросы, связанные с процессами глобализации и поиском идентичности в постмаоистском обществе.

Таким образом, Тан Хуэй является одним из ярких представителей нового поколения живописцев КНР, сумевший интегрировать западные модернистские и постмодернистские техники в национальный художественный дискурс и переосмыслить древнекитайскую эстетику через призму техно-космической тематики. Он создал в 1990-е годы авторскую художественную «вселенную», где техногенные образы становятся притчами о человечестве, метафоры социальных и исторических изменений обретают визуальную структуру, древние символы получают новое звучание, а цвет и форма превращаются в язык диалога между прошлым и будущим.

<sup>6</sup> Нюйва – одна из великих богинь китайского (даосского) пантеона, прародительница человечества.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гао Минлу. Современное искусство Китая: кризис? // АНО «Искусство». 2011. № 6. URL: <https://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> (дата обращения 24.08.2025).
- 2/ Цзяци Л. «Новая волна 85»: «Юго-Западное арт-сообщество» и его роль в развитии современной китайской живописи // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 1. С. 104–117. URL: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/364/287> (дата обращения 24.08.2025). EDN QJXIEC.
- 3/ Чжан Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1(36). URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019> URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163> (дата обращения 24.08.2025).
- 4/ Чжан Чаньюань. «Мои работы – связь прошлого и будущего»: творческий портрет художника Тан Хуэя // Искусство глазами молодых: материалы XVII Международной научной конференции, 17–18 апреля 2025 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред. С.В. Бакучо. Красноярск: СГИИ имени Д.Хворостовского, 2025. С. 757–763.
- 5/ 王春辰.王春辰&唐晖访谈: 我和美院.中央美术学院 (Ван Чуньчэнь. «Я и Академия – интервью с Тан Хуэем». 6 июня. 2014 // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320535> (дата обращения 24.08.2025).
- 6/ 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.).
- 7/ 张.唐晖访谈录.中央美术学院 (Чжан Гань. Интервью с Тан Хуэем. 29 июня. 1998 // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320526>. (дата обращения 24.08.2025).
- 8/ 李建春: 唐晖—技术和消费时代的文化立场时间: 2014.6.9 (Ли Цзяньчунь. Культурная позиция Tang Hui – в эпоху технологий и потребления // Информационный портал Центральной академии изящных искусств. 06.09.2014. URL: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320529> (дата обращения 24.08.2025).

## REFERENCES

- 1/ Gao, Minlu (2011), "Contemporary art of China: crisis?", "Art", Available at: <https://iskusstvo-info.ru/sovremennoe-iskusstvo-kitaya-krizis/> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.)

- 2/ Jiaqi, L. (2025), "“New wave 85”: “South-west art community” and its role in the development of modern Chinese painting”, ARTE, No.1, pp. 104–117. Available at: <https://www.sgiiart.ru/jour/article/view/364/287> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.) EDN QJXIEC
- 3/ Zhang, C. (2025), "Pioneer of Egyptian surrealism: Ramses Yunan", Iskusstvo Evrazii E`lektronny`j zhurnal [Art of Eurasia, Electronic Journal], No. 1(36), Available at: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019> Available at: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163> (Accessed 24 August 2025). (In Russ.)
- 4/ Zhang Chanyuan (2025), "“My works are a connection between the past and the future”: a creative portrait of the artist Tan Hui", Iskusstvo glazami molody`x: materialy` XVII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 17–18 aprelya 2025 g. / Sibirskij gosudarstvenny`j institut iskusstv imeni Dmitriya Xvorostovskogo; red. S.V. Bakuto [Art through the eyes of the young: materials of the XVII International Scientific Conference, April 17–18, 2025/Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovskiy; ed. S.V. Bakuto], SGII named after D.Hvorostovsky, Krasnoyarsk, pp. 757–763. (In Russ.)
- 5/ Wang, Chunchen (2014), "“Me and the Academy” – interview with Tan Hui", June 6, Information portal of the Central Academy of Fine Arts, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320535> (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)
- 6/ Gao, Minlu (1997), Art of the Chinese avant-garde, Jiangsu Fine Arts Publishing House, Nanjing, 87 p. (In Chinese)
- 7/ Zhang, Gan (1998), Interview with Tan Hui. June 29. 1998, Information portal of the Central Academy of Fine Arts, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320526>. (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)
- 8/ Li, Jianchun (2014), "Cultural position of Tang Hui – in the era of technology and consumption", Information portal of the Central Academy of Fine Arts. 06.09.2014, Available at: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320529> (Accessed 24 August 2025). (In Chinese)

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжан Чаньюань, аспирант, Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова  
E-mail: 1299357200@qq.com

## AUTHOR INFORMATION

Zhang Chanyuan, Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov  
E-mail: 1299357200@qq.com



УДК 75.023.22-041

## СОЦИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В АКВАРЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЧЖОУ ГАНА

ЧЭНЬ ЖУЙ

Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В XXI веке искусство акварельной живописи в Китае вступило в новую историческую фазу, отмеченную деятельностью множества талантливых художников, среди которых выделяется фигура Чжоу Гана, ещё не привлекавшая внимание российских учёных. Исследование его произведений позволяет лучше понять процессы, происходящие в современном арт-пространстве Китая, и проследить пути развития акварельной живописи в контексте глобализации искусства. В статье в опоре на историко-культурный, иконологический, формально-стилистический методы анализируются картины из масштабного цикла «Шахтёрские портреты», где наиболее полно воплотились идейно-творческие установки китайского мастера. Показано, что в поисках собственного стиля Чжоу Ган глубоко осмыслил пути выражения художественной индивидуальности. Его кредо – «местный реализм» – стало важнейшей отличительной чертой творчества, где социальная тематика занимает ведущее место. Чжоу Ган объединяет разнородные элементы и мотивы, вкладывая в работы свои чувства и эмоции: сопереживание и любовь к простым людям и трепетное отношение к повседневной жизни современников. Его работы проникнуты ярким духом «неореализма», но при этом отмечены тонким синтезом западной и национальной традиций в формировании самобытного творческого почерка.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** акварельная живопись, Китай, современное изобразительное искусство, Чжоу Ган, «местный реализм», социальная тема, китайская реалистическая живопись, неореализм.

**КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

## SOCIAL THEMES IN ZHOU GANG'S WATERCOLOR PAINTING

CHEN RUI

Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

**ABSTRACT.** In the 21st century, the art of watercolour painting in China entered a new historical phase, marked by the work of many talented artists, among whom the figure of Zhou Gang stands out – a artist who has not yet attracted the attention of Russian scholars. The article, relying on historical-cultural, iconological, and formal-stylistic methods, analyses paintings from the series “Miner Portraits”, in which the ideological and creative principles of the Chinese master are most fully embodied. The study of his works allows for a better understanding of the processes taking place in China’s contemporary art scene and helps trace the development of watercolor painting in the context of the globalization of art. It is shown that the talented artist and educator Zhou Gang made a significant contribution to the reform of watercolour techniques. In his search for a personal style, he deeply reflected on the ways of expressing artistic individuality. His credo – “local realism” – has become the most important distinguishing feature of his work, where social themes occupy a leading place. Zhou Gang combines heterogeneous artistic elements and motifs, imbuing his works with his feelings and emotions: empathy and love for ordinary people, and a reverent attitude towards everyday life. His works are imbued with a vivid spirit of “neo-realism”, yet they are also marked by a synthesis of Western and national traditions in the formation of a distinctive creative style.

**KEYWORDS:** watercolor painting, China, contemporary fine art, Zhou Gang, local realism, social theme, Chinese realistic painting, Neo-realism.

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



Искусство акварели в Китае – не просто техника изображения, а целостная эстетическая система, впитавшая философские воззрения и культурные традиции страны. Её многовековое развитие<sup>1</sup> прошло несколько этапов, отмеченных яркими взлётами и спадами, возрождением и взаимодействием в первой половине XX столетия с западными художественными течениями. После окончания «Культурной Революции», с началом политики «Реформ и Открытости» в 1980-е г. акварель, как один из самых демократичных видов искусства, переживает новый подъём. Активизируется выставочная деятельность, в 1990-м учреждается Ассоциация китайских художников-акварелистов, которая инициировала ежегодные экспозиции и научно-практические конференции [9, с. 86] в качестве стимула творческой деятельности как зрелых мастеров, так и молодых авторов. В настоящее время акварель, по справедливому мнению исследователей, выступает одним из ведущих жанров китайской живописи, сохранив «уникальные региональные и национальные характеристики, что придаёт ей значимость в контексте современных идей времени» [3, с. 69].

Среди известных художников-акварелистов КНР, настоящих подвижников этого направления, выделяется фигура Чжоу Гана (周刚, род. 1961). В 1988 году он окончил престижную Китайскую академию искусств (China Academy of Art, 中国美术学院, Ханчжоу, провинция Чжэцзян) и вот уже почти 40 лет преподаёт в своей alma mater, передавая богатый опыт и мастерство молодому поколению. Чжоу Ган – видный деятель изобразительного искусства КНР, занимающий ведущие позиции в академическом сообществе: заместитель директора Комитета акварели Китайской ассоциации художников; директор, профессор и научный руководитель докторантов в Китайском исследовательском центре акварельной живописи при Китайской академии искусств; научный руководитель докторантов на факультете гуманитарных наук и искусств Университета наук и технологии Макао (г. Тайпа); почётный президент Чжэцзянской ассоциации акварелистов.

Произведения мастера демонстрировались на многочисленных выставках в Китае, Европе, США, Японии, Сингапуре, Индонезии, Малазии. Как выдающийся представитель национальной школы изобразительного искусства, он посвятил себя исследованию и инновациям в технике акварели. Чжоу Ган является автором более 30 теоретических и учебно-методических работ – «Техники китайских мастеров акварели», «Архитектурная акварель», «Преподавание акварельной пейзажной живописи» и многих других. Его планомерное изучение закономерностей, методов и техник акварельной живописи принесло ему широкое признание в китайском художественном сообществе.

В искусствоведении КНР имеется корпус научных трудов, посвящённых искусству акварели прошлого и настоящего. Среди них необходимо выделить исследования Ван Шуанчэна [12], Цзян Юэя [15], Чжан Мэна [17], Чжан Хуэя [18], которые обобщают накопленный опыт мастеров, рассматривают вопросы диалога Востока и Запада, техники, используемые национальными мастерами. Вместе с тем деятельность Чжоу Гана, при безусловной констатации китайскими искусствоведами значимости его большого вклада в развитие современной акварели, ещё не получила должного осмысления. Помимо нескольких статей обзорного плана, значимой работой, послужившей основой в построении векторов данного исследования, стала магистерская диссертация Го Цайся [13], где рассматриваются особенности художественного стиля Чжоу Гана на примере его картин разных лет.

В последнее десятилетие в научном пространстве РФ появился ряд статей, связанных с историей и практикой китайской акварели от истоков до современности [1–4; 7–11], однако личность и творчество Чжоу Гана остались за пределами внимания авторов. В связи с этим актуальность и новизна предлагаемой работы определяется отсутствием каких-либо исследований о художнике в русскоязычной специальной литературе по современному изобразительному искусству КНР. Избранный нами ракурс определён значимостью данной проблематики в творческой эволюции китайского мастера. Цель исследования – выявление особенностей воплощения социальной тематики в акварельной живописи художника на примере анализа картин из цикла «Шахтёрские портреты». Введение в научный оборот не востребованных фактов биографии,

<sup>1</sup> Корни китайской акварели уходят в эпоху династии Хань (II век до н.э.), однако подлинный расцвет пришёлся на периоды Тан (VII–X вв.) и Сун (X–XIII вв.), когда искусство акварели обрело особую духовную глубину, демонстрируя способность превращать творческий акт в «путь просветления».



поисков и достижений Чжоу Гана позволит расширить представления российской аудитории о деятельности одного из ярких представителей изобразительного искусства Поднебесной на современном этапе.

Родившийся в 1961 году (провинция Шаньси), Чжоу Ган представляет «среднее поколение» китайских акварелистов. Период обучения в Академии искусств (1982–1987) совпал с политикой «Реформ и Открытости» и началом движения «Новая волна 85» ('85新潮), давшей мощный импульс всей арт-сцене страны. Масштабные преобразования, связанные с освобождением от идеологических догм «Культурной революции» и вхождением в изобразительное искусство Поднебесной европейских художественных теорий и практик, определивших новую культурную парадигму мастеров того периода, позволили ему максимально расширить свой профессиональный кругозор. Закономерно, что в начале творческого пути молодой автор испытал сильное влияние западных течений, что отразилось в его работах 1980–1990-х гг. тушью и маслом, где он активно экспериментировал в рамках диалога Востока и запада. В дальнейшем годы поисков привели Чжоу Гана к акварели, и именно в этом направлении он нашёл себя и обрёл подлинное признание.

В его ранних портретных акварелях заметно существенное влияние художников-модернистов<sup>2</sup> – особенно в композиции и колорите. Ярким примером служит работа «Холодный ветер Цинхая» и многочисленные натюрморты (См. об этом подробнее: [13]). Однако к началу 2000-х гг. стиль и мировоззрение Чжоу Гана претерпевают существенные изменения. С этого времени тематика его творчества прочно связана с социальной реальностью. Он регулярно обращается в своих картинах к жизни простых людей – тружеников, со скрупулёзностью документалиста запечатлевая их повседневный быт, тяжёлые и неприглядные рабочие будни.

Данный поворот Чжоу Гана, по нашему мнению, консолидируется с общей тенденцией в китайском изобразительном искусстве того периода, связанной с развитием «третьей волны» *неореализма* в живописи КНР согласно классификации Чжао Шуая<sup>3</sup>. Как

отмечает исследователь, миссия неореализма – «исходить из реального общества, художники обязаны участвовать в жизни, обращать внимание на среду обитания и условия жизни современных людей, критически ставить вопросы современному обществу и брать на себя социальную ответственность» [10, с. 122–123].

Понимая под «первой волной» расцвет в живописи «деревенского реализма», с его гуманистическими идеями «оздоровления общества», возрождения традиционных национальных символов, «поэтизации деревни» и безыскусного мира простого крестьянина [6, с. 146–147], представители «третьей волны» китайского неореализма «переходят от субъективной реакции на реальный мир *к постановке проблемы отношений между человеком и обществом через произведение изобразительного искусства*» [10, с. 126; курсив наш – Ч.Ж.]. То есть содержание работ художников теперь неразрывно связано с дискуссиями о социальном развитии современного китайского общества.

Согласимся и с позицией российского искусствоведа Г.С. Гульяевой, которая также подчёркивает, что произведения мастеров неореализма – Чэнь Дяньцина, Синь Дунвана, Лю Сяодуна, Ван Хунцзяня, Ян Фэйюаня и других – отличает «сосредоточенность на глубоком изучении эмоционально-психологического состояния персонажей и воссоздании культурно-исторической эпохи своих героев» [1, с. 39], когда в рамках реалистического подхода авторы могут выходить за пределы «объективной реальности» и интегрировать в сюжетный нарратив свой критический художественный взгляд и мировоззрение [2, с. 11].

Далеко не случайно представители «третьей волны» неореализма выбрали в качестве объекта философско-культурологического осмысления проблем трансформации социума КНР особую группу – трудящихся, занимающихся тяжёлой физической работой, которая малооплачиваема. Чэнь Цзяньцзюнь справедливо заключает, что «в отличие от традиционного понимания реализма, реалистическое искусство живописи на новом этапе теряет идеалистические черты, обращаясь к изображению всех аспектов действительности, где особое внимание уделяется уязвимым социальным слоям в современной жизни, показу персонажей, “модулирующих” от героизма к гражданству» [16, с. 18].

Идейно-ценностные установки китайского изобразительного неореализма с его исследованием

<sup>2</sup> В частности, можно говорить о преемственности с исканиями в акварельной живописи, осуществлёнными художником, педагогом и теоретиком искусства Ни Идэ, одним из ярких представителей шанхайского модернистского общества «Шторм», заявившего о себе в изобразительном искусстве Поднебесной в 1930-е гг. (См. об этом подробнее: [4]).

<sup>3</sup> Учёный выделяет три «волны» развития неореализма в современной китайской живописи: 1) «Родной реализм» (1980-е гг.)

2) «Циничный реализм» (1990-е гг.) 3) «Новое поколение» (с 2000-х гг.).

микросоциальной среды для визуализации целостного «портрета современной эпохи» находят яркое отражение в акварельной живописи Чжоу Гана. Как уже отмечалось, с 2000-х гг. его тематический диапазон расширяется. Большой резонанс в общественно-художественных кругах КНР получил «индустриальный» цикл картин о шахтёрах, сформировавших в последние два десятилетия магистральную тему его творчества.

Художник глубоко убеждён, что «истинное искусство должно отражать жизнь и фиксировать время. Если оно отделено от проблем реальности, такое искусство бестелесное, бессильное и не имеет никакого смысла и ценности» [14]. Причина, собственно инициировавшая к жизни творческий цикл «Шахтёрские портреты», заключалась в личных переживаниях Чжао Гана по поводу частых аварий и катастроф в угольных разрезах в 2010 годы. С тех пор он ежегодно проводит полевые исследования по всему Китаю (провинции Шаньси, Аньхой, Шэньси и др.), спускаясь на глубину около 1000 метров. Иммерсивный подход мастера к творческому процессу всегда включает совместную работу и проживание с «братьями», непосредственное общение с шахтёрами, наблюдение за их повседневным трудом и детальное документирование тяжелейших условий работы.

Несмотря на то, что зарисовки с натуры и исследования – в целом стандартная практика для художников, самоотверженная работа Чжоу Гана в чрезвычайно опасных условиях шахт приобрела характер настоящего подвига. Его взаимодействие с горняками породило удивительно живые и запоминающиеся образы, словно мимоходом встреченные в повседневной жизни – тот подход, который авторитетный китайский искусствовед Гао Минлу назвал «моментальными снимками» (см. об этом: [10]).

На картинах Чжоу Гана – не идеализированные или «типизированные» герои, а живые, конкретные люди. Это подчёркивается, например, в пофамильной серии работ 2012–2013 гг. группы китайских горняков, с которыми художник долго сотрудничал: «Шахтёр Тянь Ван», «Шахтёр Ван Эрмао», «Шахтёр Сяо Люцзы» (2012), «Шахтёр Ни Сыфу», «Шахтёр Го Шифу», «Шахтёр Лю Чжичэн» (2013).

Чжоу Ган прибегает здесь к изобретательным композиционным решениям, чтобы подчеркнуть характерные черты центральных образов. Лица шахтёров очерчены простыми мазками, детализация индивидуальных черт (что характеризует жанр портрета) не является для него приоритетом. Главным для мастера



**Рисунок 1.** Чжоу Ган. «Шахтёр Лю Чжичэн», 2013. Акварель, 150×75 см  
Источник: <https://www.artnet.com>



**Рисунок 2.** Чжоу Ган. «Шахтёр Тянь Ван», 2012. Акварель, 150×75 см  
Источник: <https://www.artnet.com>

становится изобразить их сосредоточенное выражение, эмоциональное состояние крайней утомлённости, но с твёрдостью, решимостью взглядов, внутреннего достоинства, передаваемого мимикой, а также позами с их тщательной проработкой пропорций. Художник мастерски сочетает графические и живописные элементы, создавая объёмные, живые образы. Несмотря на лаконичность акварельных контуров, мастерство автора раскрывается в деталях изображения (лессировка, размывка, «угольные» контуры фигур), продуманной игре света и тени, цветовой динамике, где яркие каски, детали интерьера (кресло) контрастируют с «грязно»-серыми и чёрными пятнами на лицах, руках, одежде – неизменный «атрибут» человека, работающего в шахте (например, Рисунок 1, 2). Фон работ, напротив, решён в очень спокойной, сдержанной гамме: молочно-белые и бледно-серые оттенки формируют чистый, естественный контекст, позволяющий зрителю полностью сосредоточиться на главном персонаже, его внутреннем мире.

Картина «Шахтёр у масляной лампы» (2015) ярко репрезентирует творческий метод художника, который превращает акварель в рупор для открытого социального высказывания. Чжоу Гану удалось талантливо соединить в этой работе элементы западной школы импрессионизма и реалистическую основу с традиционным принципом китайской портретной живописи «передавать дух в изображении».

В центре композиции – уставший, продрогший шахтёр на перерыве от работы. Он сидит на табурете в тяжёлой стёганой форме, со скрещёнными руками в попытке сберечь тепло тела. Его застывшее выражение лица под угольной «маской», безучастный взгляд, устремлённый в пустоту, раскрывают насколько изнурительна работа горняка: в редкие минуты отдыха он может лишь прикорнуть при тусклом свете лампы, лишённый возможности понастоящему расслабиться – такова цена современного прогресса. При внешней схематичности прорисовки фигуры и лица, сглаженности контуров и деталей композиции (техника размывки), отказа от детальной проработки форм, плавности тональных переходов – художник достигает почти фотографического эффекта, но с применением импрессионистических «фильтров».

Цветовая гамма здесь обладает особой драматургической функцией. Она становится для художника главным инструментом социальной критики, «голосом реальности», создавая многоуровневый нарратив. Первое впечатление от картины – это холод и сплошная, «безжалостная» темнота: обширные



Рисунок 3. Чжоу Ган. «Шахтёр у масляной лампы», 2015. Акварель, 105×75 см  
Источник: <https://www.artnet.com>

чёрные цветовые плоскости с размывами и протёками в сочетании с тёмно-синей одеждой героя и малодетализированным «угольным» фоном создают визуальную стратегию композиции, формируя эффект «сдавленного» пространства шахты, в которой холод, грязь и тьма – это повседневность. Лицо горняка на картине густо покрыто чёрной угольной пылью, а нос и область вокруг глаз контрастно подчёркнута болезненными тёмно-красными кругами – свидетельство многолетнего тяжёлого труда под землёй.

Всё это не эстетическая игра, а документальная точность в воспроизведении реальных условий жизни и труда шахтёров, что максимально усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Высветленные локальные участки в нижней (отсветы лампы на полу, и верхней части (неартикулированные элементы быта)



полотна лишь усиливают общую мрачность густой цветовой палитры, где использование метода просушки, наслаивание пигмента, ювелирные многослойные переходы (лессировка), создают визуальную и психологическую глубину колористической фактуры.

Подводя некоторые итоги, можно утверждать, что работы из цикла «Шахтёрские портреты» представляют собой глубокое художественное исследование, пример социально-ориентированного искусства, где Чжоу Ган мастерски сочетает технические навыки с глубоким психологическим анализом персонажей, воспевая дух созидания, человеческого достоинства, признавая и прославляя простых людей и их вклад в развитие общества. Его картины становятся «живой хроникой эпохи», символом глубочайшего уважения к человеческому труду и выражением национальной идентичности через призму реалистического искусства.

Творческий метод Чжоу Гана характеризуется ассимиляцией западных художественных практик при сохранении сущностных характеристик традиционной живописи, где личное видение мастера органично переплетается с глубоким пониманием драматургически-выразительных средств акварельной техники и способностью создавать эмоционально насыщенные произведения.

Анализ картин показал, что в раскрытии социальной тематики художник использует композиционные решения, цветовые контрасты, игру света и тени как семиотический инструмент. Особенно примечательно его умение создавать образы через обобщённые контуры, порой даже без детализации черт лица. Такой подход к изображению персонажей, обращает к импрессионистическим приёмам, при этом картины не теряют реалистичной достоверности и смысловой глубины. Благодаря таким подвижникам, как Чжоу Ган, акварельная живопись, сберегая традиции, продолжает успешно развиваться, отвечая на вызовы современности.

В заключение ещё раз подчеркнём, что концептуальной основой творчества Чжоу Гана является «местный реализм» как часть общего движения китайского неореализма. В качестве ключевых принципов художественного мировоззрения мастера выделим следующие:

**1. Искусство как отражение жизни:** по его мнению, живопись, оторванная от реального опыта, становится бессильной.

**2. Искусство – летопись эпохи:** он убеждён, что искусство без связи с современностью лишено смысла и ценности.

Данные принципы обусловили приоритет социальной тематики и заслуживающий безмерного уважения метод «полного погружения». Именно он позволил Чжоу Гану передать в своих произведениях реалии жизни рабочего класса с такой потрясающей достоверностью, создать психологически правдивые, эмоционально насыщенные образы, запечатлеть простоту и искренность шахтёров, показать тяжесть их физического труда, и в тоже время – несгибаемую стойкость духа. Через цвет, композицию и детали художник раскрывает не просто сцены из жизни, а целый мир тех, кто работает в темноте, чтобы другие могли жить в свете. В этом и есть суть его искусства: помогать увидеть реальность и, возможно, изменить.

Идейно-художественные установки Чжоу Гана напрямую консолидируются с убеждениями основоположника «деревенского реализма» Ло Чжунли, который считал, что *«искусство имеет жизненную силу только в том случае, если оно укоренено в народе и отражает дух времени»* [5, с. 106; курсив наш – Ч.Ж.]. В этом плане можно утверждать, что Чжоу Ган выступает достойным продолжателем идей выдающегося китайского гуманиста, «голоса эпохи», вдохновляя новое поколение художников Поднебесной на осмысление фундаментальных вопросов человеческого бытия.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гулятьева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 1. С. 32–43. DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43. EDN DQAZYE.
- 2/ Гулятьева Г.С. Художественная концепция современной китайской живописи «неореализма» // Грани познания. 2023. № 2(85). С. 10–13. EDN PDHLJH.
- 3/ Лю Ш., Мартынова Н.В. О характере китайского акварельного искусства в контексте развития традиционного живописного языка Поднебесной // Миссия конфессий. 2024. Т. 13, № 8(81). С. 61–69. EDN HWGRGY.
- 4/ Лю Т. «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. EDN UZMGIP.
- 5/ Лю Т. «Деревенский реализм» в творчестве Ло Чжунли: истоки, образы, смыслы // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 5–1. С. 97–110. EDN FGAPAPN.
- 6/ Лю Ц. Феномен «деревенского реализма» в творчестве художников юго-запада Китая // Искусство Евразии. 2024. № 2(33). С. 142–161. DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.010. EDN UFFZVV.
- 7/ У Ханьпэн. Расцвет современной акварельной живописи Китая и особенности её изучения // Университетский научный журнал. 2017. № 28. С. 143–152. EDN YPDGDH.
- 8/ Чан Х. Творчество китайских художников-акварелистов в современном искусстве // Современное искусствознание: теоретические концепции и художественные практики: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Улан-Удэ, 11–12 ноября 2022 года. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2023. С. 123–125. EDN VKYYAL.
- 9/ Чжан В. Обзор китайской современной акварельной живописи // Искусство и диалог культур: Сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 27 марта 2018 года / Под редакцией С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. Том 5. Выпуск 12. Санкт-Петербург: Общество с ограниченной ответственностью «Книжный дом», 2018. С. 85–88. EDN TXRXPY.
- 10/ Чжао Шуай. Философско-культурологический дискурс китайского неореализма (на материалах современного изобразительного искусства). Дис... на соискание учёной степени канд. философских наук. Чита, 2024. 226 с.
- 11/ Шапошникова Н.А. Эволюция художественного значения акварели: от древнего Китая до современного искусства // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 12А. С. 199–209. DOI: 10.34670/AR.2023.33.45.029

- 12/ 王双成. 中国水彩画图史 [M]. 广西: 广西美术出版社. 2000. 378页. (Ван Шуанчэн. История китайской акварельной живописи. Гуанси: Издательство изящных искусств Гуанси, 2000. 378 с.).
- 13/ 郭彩霞. 周刚水彩画艺术风格研究[D]. 大连: 辽宁师范大学. 2017. 145页. (Го Цайся. Исследование художественного стиля акварели Чжоу Гана: дис. ... магистра. Далянь: Ляонинский педагогический университет, 2017. 145 с.)
- 14/ Professor Zhou Gang, a famous watercolor painter, was invited to give a speech at City University of Macau // MIN.NEWS: website. 18.02.2023. URL: <https://min.news/en/culture/552f90ae762f90e67d2f602342a78823.html> (дата обращения: 10.08.2025).
- 15/ 蒋跃. 中国当代水彩画研究: 东西方绘画的交汇 [M]. 北京: 中国轻工业出版社. 2007. 180页. (Цзян Юэ. Исследования современной китайской акварельной живописи: переплетение восточной и западной живописи. Пекин: Издательство лёгкой промышленности, 2007. 180 с.).
- 16/ 陈建军. 论新现实主义农民工油画的艺术特征 // 当代艺术. 2009年第3期. 第17–20页 (Чэнь Цзяньцзюнь. О идеологических и художественных особенностях неореалистической масляной живописи рабочих-мигрантов // Современное искусство. 2009. № 3. С. 17–20).
- 17/ 张萌. 水彩写实人物绘画的技法探究 [D] / 张萌; 河北科技大学. – 石家庄: 河北科技大学, 2017. 165页. (Чжан Мэн. Исследование техник реалистичной акварельной портретной живописи: диссертация. Шицзячжуан, Хэбэйский научно-технический университет. 165 с.)
- 18/ 张辉. 由技进道: 现代中国水彩画艺术语言研究[M]. 北京: 清华大学出版社. 2016. 116页. (Чжан Хуэй. От техник к познанию: исследования современного языка акварельной живописи. Пекин: Издательство Университета Цинхуа. 2013. 116 с.).

## REFERENCES

- 1/ Gulyaeva, G.S. (2021), "Realistic Painting of the 20th Century China in the Context of Cultural Visualization", Observatory of Culture, No. 1, pp. 32–43. DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-1-32-43. (In Russ.)
- 2/ Gulyaeva, G.S. (2023), "Artistic concept of modern Chinese painting of "Neorealism"", Grani poznaniya [Facets of knowledge], No. 2(85), pp. 10–13. (In Russ.)
- 3/ Liu, Sh., Martynova, N.V. (2024), "On the Nature of Chinese Watercolor Art in the Context of the Development of the Traditional Painting Language of the Celestial Empire", Missiya konfessij [Mission of Confessions], Vol. 13, No. 8(81), pp. 61–69. (In Russ.)
- 4/ Liu, T. (2022), "I hope i can take on the mission of creating new Chinese art": personality and creativity of the painter Ni Ide", ARTE, No. 4, pp. 103–110. (In Russ.)
- 5/ Liu, T. "Village Realism" in the work of Lo Zhongli: origins,



images, meanings", Bulletin of the International Centre of Art and Education, No. 5–1, pp. 97–110. (In Russ.)

6/ Liu, C. (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. DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.02.010. EDN UFFZVV. (In Russ.)

7/ U, Hanpen (2017), "The Rise of the Modern Chinese Watercolor and Special Features of its Research", *Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University research journal], No. 28, pp. 143–152. (In Russ.)

8/ Chan, H. (2023), "Creative activity of Chinese watercolor artists in Contemporary Art", *Sovremennoe iskusstvovedenie: teoreticheskie koncepcii i xudozhestvenny'e praktiki: Materialy Vserossijskoj (s mezhdunarodny'm uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii, Ulan-Ude, 11–12 noyabrya 2022 goda* [Modern art history: theoretical concepts and artistic practices: Materials of the All-Russian (with international participation) scientific and practical conference, Ulan-Ude, November 11–12, 2022], *Vostochno-Sibirskij gosudarstvennyj institut kul'tury*, Ulan-Ude, pp. 123–125. (In Russ.)

9/ Zhang, V. (2018), "Review of Chinese contemporary watercolor painting", *Iskusstvo i dialog kul'tur: Sbornik nauchny'x trudov XII Mezhdunarodnoj mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Sankt-Peterburg, 27 marta 2018 goda / Pod redakciej S.V. Anchukova, T.V. Gorbunovoj, O.L. Nekrasovoj-Karateevoj* [Art and dialogue of cultures: Collection of scientific works of the XII International Interuniversity Scientific and Practical Conference, St.Petersburg, March 27, 2018/Edited by S.V. Anchukova, T.V. Gorbunova, O.L. Nekrasova-Karateeva], Vol. 5, Iss. 12, *Obshchestvo s ogranichennoj otvetstvennost'yu «Knizhnyj dom»*, St.Petersburg, pp. 85–88. (In Russ.)

10/ Shaposhnikova, N.A. (2023), "The evolution of the artistic meaning of watercolor: from ancient China to modern art", *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (12A), pp. 199–209. DOI: 10.34670/AR.2023.33.45.029 In Russ.)

11/ Guo, C.X. (2017), A study of Zhou Gang's watercolor art style: Unpublished master's thesis, Dalian Liaoning Normal University, 145 p. (In Chinese)

12/ Jiang, Yue (2007), *Studies of modern Chinese watercolor painting: the interweaving of Eastern and Western painting*, Light Industry Publishing House, Beijing, 180 p. (In Chinese)

13/ (2023), "Professor Zhou Gang, a famous watercolor painter, was invited to give a speech at City University of Macau", *MIN.NEWS*: website. Available at: <https://min.news/en/culture/552f90ae-762f90e67d2f602342a78823.html>, (Accessed 10 August 2025). (In Eng.)

14/ Wang, Shuangcheng (2000), *History of Chinese watercolor painting*, Guangxi Fine Arts Publishing House, Guangxi, 378 p. (In Chinese)

15/ Zhang, Hui (2013), *From techniques to cognition: studies of the modern language of watercolor painting*, Tsinghua University Press, Beijing, 116 p. (In Chinese)

16/ Chen, Jianjun (2009), "On the ideological and artistic features of neorealist oil painting of migrant workers", *Contemporary art*, No. 3, pp. 17–20. (In Chinese)

17/ Zhang, Meng (2017), *Exploration of Techniques in Realistic Watercolor Portrait Painting* [D], Hebei University of Science and Technology, Shijiazhuang, 165 p. (In Chinese)

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чэнь Жуй, аспирант, Сибирский федеральный университет (Красноярск)

E-mail: 759478910@QQ.com

#### AUTHOR INFORMATION

Chen Rui, PhD student, Siberian Federal University (Krasnoyarsk)

E-mail: 759478910@QQ.com



**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