

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 5

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgjiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Уфа)
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Санкт-Петербург)
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Ефимова Наталья Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)
Камедина Людмила Васильевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Чита)
Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)
Лаврова Светлана Витальевна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Санкт-Петербург)
Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Лузан Владимир Сергеевич, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)
Лукина Галима Ураловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент (Россия, Москва)
Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Красноярск)
Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Мостицкая Наталья Дмитриевна, доктор культурологии, доцент (Россия, Москва)
Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Барнаул)
Нилова Вера Ивановна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Петрозаводск)
Смагина Елена Владимировна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Волгоград)

Умнова Ирина Геннадьевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Кемерово)
Чихачева Мария Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Красноярск)
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)

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

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

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

ISSUE / ВЫПУСК

№4
2 0 2 5



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№4

2 0 2 5

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Гаврилова Л.В., Шипицына А.Л.

«Прекрасны лица спящих» Ю.Б. Абдокова. «Моя душа прольёт лишь свет...»

Шадрина Д.Г., Кром А.Е.

«Камерная музыка» Дж. М. Палмера: в диалоге с Дж. Джойсом

34/ ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

Шкредова И.Н., Ленько К.Н.

Белорусские традиционные обряды и песни, записанные в Тюхтетском районе Красноярского края

48/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Чэнь Жуй

Мастер акварели Гуань Вэйсин (к 85-летию мастера)

59/ ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

Лузан В.С., Замараева Ю.С., Митасова С.А., Москалюк М.В., Тисляноква В.И.

Актуальные вызовы формирования культурного суверенитета России



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 5/ **ГАВРИЛОВА Л.В.,
ШИПИЦЫНА А.Л.**
«Прекрасны лица спящих»
Ю.Б. Абдокова. «Моя душа про-
лёт лишь свет...»
- 20/ **ШАДРИНА Д.Г.,
КРОМ А.Е.**
«Камерная музыка» Дж. М. Пал-
мера: в диалоге с Дж. Джойсом



УДК 787.1/4

**«ПРЕКРАСНЫ ЛИЦА СПЯЩИХ» Ю.Б. АБДОКОВА.
“МОЯ ДУША ПРОЛЬЁТ ЛИШЬ СВЕТ...”**

Л.В. ГАВРИЛОВА, А.Л. ШИПИЦЫНА

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

АННОТАЦИЯ. Данная статья представляет собой штрихи к портрету современного русского композитора, педагога и профессора Московской консерватории Ю.Б. Абдокова. Будучи человеком высокой духовной культуры и этики, обладая ярким индивидуальным стилем, Юрий Борисович продолжает претворять в своём творчестве традиции корифеев отечественной музыки второй половины XX века – Н.И. Пейко и Б.А. Чайковского. Художественный мир сочинений Ю.Б. Абдокова глубоко поэтичен. Его партитуры отличает высочайший уровень полифонического мастерства и тембровой драматургии. В статье сквозь призму творческих установок Ю.Б. Абдокова предпринимается попытка раскрыть некоторые грани его композиторского облика, а также охарактеризовать образно-интонационный мир одного из репрезентативных произведений Юрия Борисовича – Элегической поэмы «Прекрасны лица спящих» по повести В.В. Курносенко из цикла оркестровых поэм «Архитектура звука».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ю.Б. Абдоков, В.В. Курносенко, элегическая поэма, «Прекрасны лица спящих», интонационно-фазная форма.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**“THE FACES OF THE SLEEPERS ARE BEAUTIFUL”
BY Y. ABDOKOV. “MY SOUL WILL ONLY SHED LIGHT...”**

L.V. GAVRILOVA, A.L. SHIPITSYNA

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

ABSTRACT. This article is a stroke to the portrait of the contemporary Russian composer, educator and professor of Moscow Conservatory Y.B. Abdokov. Being a man of high spiritual culture and ethics, possessing a bright individual style, Yuri Borisovich continues to implement in his creativity the tradition of domestic music of the second half of the XX century – N.I. Pejko and B.A. Tchaikovsky. The artistic world of Y.B. Abdokov is deeply poetic. His scores are distinguished by the highest level of polyphonic mastery and timbre dramaturgy. In this article through the lens of creative attitudes Y.B. Abdokov attempts to reveal some facets of his compositional appearance, as well as to characterize the figurative-intonation world of one of the representative works of Yuri Abdokov – elegiac poem “Beautiful Are the Faces of the Sleeping” according to V.V. Kurnosenko from the cycle of the Four Poems for String Orchestra “Architecture of Sound”.

KEYWORDS: Y.B. Abdokov, V.V. Kurnosenko, an elegiac poem, “Beautiful Are the Faces of the Sleeping”, intonation-phase form.

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



*Когда о тьму я изотрюсь,
Душою не сойду на нет.
Ты не смотри, где мрак и грусть,
Моя душа прольёт лишь свет.*

Виктор Гаврилин

«Большие художники, как правило, не склонны к обнаружению того, что можно назвать историей становления собственной души», – эти слова дирижёра Николая Хондзинского значатся в предисловии к крупному монографическому исследованию его учителя Ю.Б. Абдокова [5, с. 5] – современного российского композитора и педагога. Будучи, бесспорно, большим художником и чутким музыкантом, Юрию Борисовичу удалось разглядеть сквозь «пыль суеты сует» нашего времени давно назревшую необходимость в запечатлении лика эпохи в лицах её творцов.

Являясь автором более чем 100 научных работ, на страницах своих исследований Юрий Абдоков неустанно занимается осмыслением русской музыкальной культуры XX века как «многомерного поэтического феномена» [Там же]. Наше столетие нуждается в таком осмыслении не меньше, поэтому в рамках данной статьи привлечём внимание к музыке самого Ю. Абдокова.

Композитор – выпускник Российской Академии музыки имени Гнесиных, профессор Московской консерватории. В разные годы он также руководил кафедрой композиции Академии хорового искусства имени В.С. Попова и музыкальным образованием балетмейстеров на кафедре Ю.Н. Григоровича в МГАХ. Будучи продолжателем традиций своих великих учителей – Н.И. Пейко и Б.А. Чайковского, композитор пишет музыку, исполненную редкого духовного содержания и идейно-философской глубины. Его творчество многогранно и включает в себя оперы, балеты, симфонии, музыку к театральным постановкам, камерно-оркестровые и хоровые сочинения, вокальные циклы и инструментальные ансамбли, а также произведения для фортепиано, клавесина, органа, альты и других инструментов.

В 2023 году под управлением Ивана Никифорчина – одного из самых ярких оперно-симфонических дирижёров современной России – на закрытии XXI Международного фестиваля камерно-оркестровой музыки «Азия-Сибирь-Европа» в Красноярске прозвучали

три оркестровые поэмы Юрия Абдокова: «Осенние молитвы» (2010), «Птицы под дождём» (2011), «На грани таяния и льда» (2011). Это событие и предопределило интерес авторов к творчеству Ю.Б. Абдокова, которое до сих пор не становилось объектом изучения музыковедов.

По замыслу Юрия Борисовича, исполненные сочинения составляют метацикл «Архитектура звука», в сопряжении образуя сложносоставную симфонию. В 2016 году цикл был дополнен четвёртой частью – элегической поэмой «Прекрасны лица спящих» для скрипки и струнного оркестра¹. В статье привлечём внимание именно к этому произведению: предпримем попытку выявить влияние поэтического мира и музыкальности прозы В. Курносенко на образную сферу сочинения, обозначим особенности его формообразования, тональной организации и тематического развития.

При беглом взгляде на программные подзаголовки оркестровых поэм, становится очевидно, что главным импульсом к их возникновению стали литературные сюжеты: стихотворения Г. Иванова, В. Гаврилина, проза В. Курносенко. Литература и музыка действительно тесно спаяны в творчестве композитора. Союз двух вечных искусств – отличительная черта мышления Ю. Абдокова, но совсем не потому, что вербальная основа определяет логику и образный строй его сочинений... Вот что об этом говорит Иван Никифорчин в аннотации к первому изданию «Архитектуры звука» на диске фирмы «Мелодия»: «Не стоит преувеличивать “литературно-сюжетный” подтекст партитур только из-за их названий, казалось бы, ориентирующих иногда даже на конкретные литературные

¹ Первым исполнителем всех поэм была Камерная капелла «Русская Консерватория» под управлением Николая Хондзинского. По мнению критиков и самого композитора «Русская консерватория» – один из лучших камерных оркестров страны, вровень с коллективами К. Хогвуда, Дж. Э. Гардинера, М. Минковского, Дж. Антонини и Ж. Савалля.



произведения и ассоциации. Нет, это не программная музыка в привычном смысле. Наименования дают импульс для свободного движения мысли и каждый самостоятельно входит в этот лабиринт. Для меня очевидно, что стержневым для всех поэм является их скрытая, по-настоящему религиозная сущность: иногда кажется, что значительные пласты музыки идеально соответствуют (не только ритмопластически, но по своему духу) важнейшим христианским молитвословиям и евангельским образам. Автор не афиширует это, и я никогда не решался обсуждать с ним подобное, удовлетворяясь, как и оркестранты, атмосферой зачарованности, которая не отпускает нас ни на репетициях, ни на выступлениях...».

«Музыкальная поэтика хореографии», «Поэтика оркестра», «Тембровая поэтика» – всё это названия крупных исследований композитора, где, выражаясь словами Протагора, «мерой всех вещей» становится благородство тона и чистота художественной интонации. Этому Юрия Борисовича ещё в студенческие годы научили его выдающиеся наставники, наследники Н.Я. Мясковского и Д.Д. Шостаковича по композиторской линии, – Николай Иванович Пейко и Борис Александрович Чайковский. Со времён учёбы в Академии имени Гнесиных они стали для него «образцом достоинства и творческого исповедничества» [1, с. 20].

Так, в очерке «Борис Чайковский: отзвуки» Ю. Абдоков пишет: «Уверен, Чайковский прекрасно осознал кто он – не в распространённом нарциссическом смысле и не в ощущении своего превосходства над кем бы то ни было, а по части соизмерения своих творческих возможностей с моралью, совестью, в широком смысле – духом данного ему дара от Бога. Мало кто из действительно выдающихся композиторов XX века обладал таким гармоничным сочетанием физического и метафизического» [Там же].

Элегическая поэма «Прекрасны лица спящих» для скрипки и струнного оркестра одноимённая повести выдающегося русского писателя Владимира Курносенко². Партитура посвящена памяти Янины Иосифовны Чайковской-Мошинской, супруги Б.А. Чайковского. Несмотря на то, что внутреннее содержание поэмы ни в коей мере не следует сюжетной канве повести В.В. Курносенко, авторов объединяет очевидное духовное и эстетическое родство. Повесть «Прекрасны лица спящих» была создана писателем в 2004 году

и вошла тогда в шорт-лист премии Белкина, а спустя 12 лет обрела своеобразное *продолжение* на страницах оркестровой партитуры. Именно продолжение, поскольку нравственный, поэтический заряд литературного «первоисточника» стал для композитора важнейшим импульсом для рождения совершенно самостоятельного музыкально-живописного замысла.

В. Курносенко и Ю. Абдоков хорошо знали друг о друге, но встретиться им не удалось. В 2012 году Владимир Курносенко, живший уединённо и занимавшийся исключительно литературным трудом в древнем Пскове, скончался. Посредницей духовного общения писателя и музыканта стала сестра Владимира Курносенко – искусствовед Нина Литварь. «В том мире, который объёмлет звук и слово, границ нет, все связано и неизбежно» [2], – сказал в одном из своих интервью композитор. Эти слова он произнёс накануне исполнения поэмы «Прекрасны лица спящих» во Пскове, на второй Родине В. Курносенко³. Самого писателя музыкант в том же интервью назвал своим «братом по дням». Творческие пути двух авторов во многом, действительно, созвучны.

Вот несколько кратких и весьма показательных фрагментов из рецензий на повести Владимира Курносенко, которые могли бы стать и эпиграфами к сочинениям Юрия Абдокова:

1) «В доверительно-лирической форме молодой писатель из Челябинска стремится утвердить *высокую моральную ответственность каждого человека не только за свою судьбу, но и за судьбы других людей [здесь и далее выделено нами – Л.Г., А.Ш.]*»;⁴

2) «В книгу известного челябинского прозаика вошли новые повести и рассказы, продолжившие тему его прежних книг – *поиск выхода из духовного тупика современности*»;⁵

3) «Тихий, проникновенный голос тонкого, совестливого и человеческого прозаика. Главная тема его творчества – мучительный, бескомпромиссный *поиск*

³ С Псковом Ю.Б. Абдокова связывала и работа в этом городе его ученика Николая Хондзинского. С 2018 по 2022 гг. он являлся художественным руководителем и главным дирижером Симфонического оркестра Псковской филармонии. «Псков с его историей заслуживает, чтобы музыкант такого класса, такого дарования знакомил слушателей с лучшим, что есть в музыке», – говорил о Н. Хондзинском в интервью «Псковской ленте новостей» Ю.Б. Абдоков (2018).

⁴ Курносенко В.В. Милый дедушка. М.: Сов. писатель, 1988. 254 с.

⁵ Курносенко В.В. Дежурство со следователем. Челябинск: Форум-издат, 1992. 158 с.

² В.В. Курносенко родился 2 июля 1947 года в Челябинске. В 1981 году заочно завершил обучение в Литературном институте им. А.М. Горького. Член союза писателей СССР и России.



смысла жизни человека, поиск бога <...>»;⁶

4) «Сперва как врач-хирург, затем как литератор, он понял простую, но многим людям недоступную истину: прежде чем сделать операцию больному, надо самому почувствовать боль человеческую. А задача врача и вместе с ним литератора – помочь *убавить боль и уменьшить страдания человека*» [8];

Сравним последние слова с высказыванием композитора: «Главная духовная проблема современной эпохи – *тотальная глухота к чужой боли*» [10]. Тема боли, *преодоленной светом*, важна и существенна как для В. Курносенко, так и для Ю. Абдокова. В этом чувствуется значительное духовное воздействие его учителя – Б. Чайковского. В статье «“Музыка для струнных” Револя Бунина» Юрий Борисович пишет, что «на закате своей жизни Борис Чайковский иногда говорил ученикам: “Беспросветность – это ад. Свет – не данность, его надо добывать”» [3, с. 98]. Неустанная тяга к свету, к Богу, растворение музыки в абсолютной чистоте и искренности – объединяют собой все оркестровые поэмы композитора. «Есть только явь и свет» – писал Арсений Тарковский.

Свет рождается в партитурах Юрия Абдокова из очень чуткого понимания им оркестровой ткани и возникающей отсюда *тембровой тонкописи*. Художник считает, что музыкальная композиция должна воплощать нечто вроде живой судьбы. Слепок одной из таких судеб он запечатлел в звуках своей «Элегической поэмы». Сочинению автор предпослал следующую условную программу: «Эскиз человеческой судьбы: от “эмбрионального” света и младенческой улыбки во сне – до момента, когда боль превращается в свет...»⁷.

Как уже говорилось, своё произведение Ю. Абдоков посвятил памяти супруги Б. Чайковского – Янины Иосифовны Чайковской-Мошинской (1920–2013)⁸. В литературе о её жизни сохранилось не так много свидетельств. Будучи спутницей великого музыканта,

она умела находиться как бы в тени и при этом именно она была в течение многих десятилетий первым слушателем большинства сочинений композитора. Известно, что в годы Великой Отечественной войны Я.И. Чайковская-Мошинская работала санитаркой в Пермском эвакогоспитале, спасала жизни тяжело раненных солдат. После войны она поступила в Московскую консерваторию, блестяще окончила её как музыковед в классе В.А. Цуккермана и И.В. Способина. Затем работала на радио в детской музыкальной редакции. «Женщина высокого ума и душевной чистоты», – пишет о ней Ю. Абдоков. «Мы очень дружили. Ростропович говорил мне, что в молодые годы она во всех смыслах “украшала консерваторию”»⁹. Отчасти эти детали биографии Я.И. Чайковской-Мошинской приоткрывают и завесу тайны посвящения элегической поэмы.

Повесть В.В. Курносенко была создана на исходе XX столетия. Она рассказывает о людях, потерявших себя в смене эпох. С первых же страниц читатель знакомится с её главным героем: Константин Чупахин – литератор, недавно выписанный из неврологического отделения и сбежавший в небольшой, «не искорёженный воспоминаниями» старорусский город Яминск¹⁰. Духовное спасение Чупахин видит в служении человеку. И потому идёт работать фельдшером скорой помощи. В недавнем прошлом, ударом для Константина стала судьба его приятеля, писателя Николая Колодея: будучи «костроумным, справедливым и честным, то, что называется весёлым сердцем», в итоге он «подобно другим сокрушённым сердцем шестидесятникам, повесился...» [8, с. 467].

Проблема болезненного восприятия шестидесятниками окружающей действительности конца XX века выносятся В.В. Курносенко едва ли не в первый ряд вопросов, поднятых в его прозе. На рубеже 1960–1970-х годов в жизни большой страны произошли кардинальные перемены: сдержанно оптимистический взгляд на будущее сменился настроением откровенно пессимистическим. Курносенко был тогда двадцатилетним юношей. По возрасту он близок следующему, как говорят, «цементному» поколению семидесятников. Жившие в условиях открытого двоемыслия, семидесятники понимали необходимость приспособления

⁶ Немзер А.С. Отложенный выбор // Время новостей. 2004. № 30. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2004/30/10/92237.html> (дата обращения: 23.10.2025).

⁷ Из беседы Ю.Б. Абдокова с авторами статьи.

⁸ «Утром пятого мая в Светлый день Пасхи на 94-м году из жизни ушла старейшая прихожанка нашего храма, Иоанна (Янина) Иосифовна Чайковская-Мошинская. Она была удивительно талантливым, скромным и доброжелательным человеком и прожила пусть сложную, но долгую жизнь, всегда при этом отдавая себя людям» [7]. Этими словами открывается размещённый на сайте храма святителя Николая в Толмачах некролог памяти Янины Иосифовны.

⁹ Из письма композитора авторам статьи.

¹⁰ Впервые Яминск появился у Курносенко ещё в романе «Евпаний» (1996). Так писатель «зашифровал» свой родной город Челябинск, где подобно другим известным русским писателям освоил профессию врача (получил специализацию хирурга в Челябинском медицинском институте).



к реальной жизни, без грёз о человеческом лице социализма. Революционный дух предшествующего десятилетия как будто бы уступил место выживанию в предлагаемых обстоятельствах. Однако к личности В. Курносенко это не имеет отношения. Хотя молодость писателя и пришлась на 1970-е годы, его литература по своему этосу всё же близка честности и той «скальпельной жестокости взгляда» [8, с. 772], которые культивировали в своём творчестве лучшие шестидесятники. «Спрямять и упрощать – значит фальшивить» [8, с. 796]. И потому Чупахин тоже не терпит фальши.

Куря в «тамбурке промеж гаража и станции», он размышляет о наличии у его покойного друга Коли Колодея «метафизического истинного слуха», даже не подозревая, что он, Чупахин, мучительно ищущий смысл жизни, уже обладает им. Тонкая настройка его слуха позволяет расслышать не только тихие голоса тяжело больных пациентов или старых друзей, но и интонационно безупречный голос врача Любови Иконниковой. *«Нужно вглядываться, нужно выявлять слышащих»*, – говорит она. Резонируя с её словами, эпиграф к одной из глав повести В. Курносенко гласит: *«Перестают привлекать циничность, скептицизм и насмешка, хочется более музыкальной жизни»*.

Музыкальность является одним из определяющих качеств литературы Владимира Курносенко. На это указывают и его авторские жанровые подзаголовки («ювенильная сюита в семи рассказах»¹¹, «беллетристическая импровизация в жанре фуги-токатты»¹² или просто «фуга»¹³), и объединяющий его с Ю. Абдоковым интерес к поэтике Андрея Платонова¹⁴. Не последнюю роль играют также исключительная значимость музыкальных образов и специфическая терминология, часто используемая В. Курносенко в его литературе:

Несмотря на то, что «Элегическая поэма» имеет «литературный» подзаголовок, тип «программности», как уже отмечалось, в данном произведении всё же носит обобщённый характер: «Здесь нет никаких сюжетных расшифровок и связей, нет попытки быть похожим. Гораздо важнее другое: современного читателя, в том числе и музыканта, проза Владимира Курносенко может научить видеть, чувствовать и слышать тайную красоту человеческих лиц. Младенческих и взрослых, уснувших на мгновение и уснувших на века...»¹⁵. Как видим, прямых параллелей с сюжетом повести композитор в своей музыке не проводит. Он не стремится к воплощению перипетий повествования в звуках. Ключевой является сфера внутреннего состояния прозы, её смысловая насыщенность. В особенностях формообразования, изложения музыкального материала и в способах его развития композитор ищет не только пути к воплощению этой глубины, но и устанавливает метафизическую связь с идеями писателя.

Пронизанная музыкальностью жизнь главных героев повести окрашена в печальные тона. В жанровом подзаголовке – «Элегическая поэма» – Ю. Абдоков подчёркивает это качество¹⁶. Отсюда – особое соотношение интонационных взлётов и ниспаданий, мотивы «вздохов», разомкнутость кадансов. По мнению И.В. Маричевой, «важнейшим интонационным элементом элегии является исходный скачок обычно на квинту или сексту» [9, с. 17]. Соединение восходящего импульса и нисходящего мелодического контура воплощает характерное для этого жанра состояние высокого печалования и своеобразного «мелодического сопротивления» (по В.А. Цуккерману). Такой синтез есть и в теме элегической поэмы, где вслед за взрывающим ходом на широкий интервал обычно следует вокализованное нисходящее движение (Пример 1). Однако жанровое определение – элегическая поэма – указывает ещё и на свободный характер построения, в связи с чем, в целом, структуру произведения можно определить как интонационно-фазную форму (С.М. Петриков) или форму с континуально-волновым, своеобразно *строфическим* типом становления. По убеждению Всеволода Задерацкого, для последней характерен векторный принцип интонационной

¹¹ «Неостающееся время».

¹² «Совлечение бытия».

¹³ «Гретхен».

¹⁴ «Каждое крупное сочинение Платонова – это живая оркестровая партитура. Каждый его герой имеет свой поэтический тембр и голос» (из выступления Ю.Б. Абдокова на вечере памяти В.В. Курносенко в 2017 году). Высокую оценку творчеству Платонова в одном из писем к критику Валентину Курбатову даёт и Владимир Курносенко: «Честно-то говоря, в период советской, так сказать, литературы мне сейчас отчётливо видятся всего две полноценные фигуры: Андрей Платонов и Даниил Хармс» (цит. по: [В.Я. Курбатов. Надо быть ищущим. URL: <https://vladimirkurnosenko.wordpress.com/воспоминания/надо-быть-идущим/>, дата обращения: 23.10.2025]).

¹⁵ Цитата из слова Ю. Абдокова перед исполнением поэмы «Прекрасны лица спящих» на вечере памяти В. Курносенко в московском ЦДРИ (21.04.2017).

¹⁶ Этимологически слово элегия значит «жалобная песнь».



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
1. Тембры / голос	«Громким баритоном под аккордеон Женя Рыбаков спел про русскую бригаду, бравшую Елисейские Поля, и отчего-то хуже, чем это бывало в туалете под подстукивание, тихо»	С. 17
	«Это был от природы, от Бога поставленный голос, которому музыкальные училища и консерватории “во вред один”».	С. 74
	«Под известные всем аккорды дешевенькой семиструнки он негромким тускленьким тенорочком пел бог весть откуда навывявившуюся приказчицкую сентименталь, а ты сидел, слушал и, будучи не в силах избыть закравшееся подозрение, все-таки не уходил, не мог, пока не кончилось, заставить себя».	С. 78
	Так-то, вишь, без маломалейшей промашки-фальши, идеально попадал Геня в ноты, такой уродился музыкальный...»	С. 87
	«<...> о тимпаническом баритоне Олджаса Сулейменова» «И грубоватым, с хрипотцою, но приятным полубасом не без артистизма и даже иронически запевал: “Я тебя по кабакам искал...”»	С. 88
	«Голос у Улыбчивого тихий, шелестящий, еле слышимый на расстоянии, а у Геши Узбека, напротив, гортанно вырывается с избыточной силой, ненужно разносясь и распространяясь по всему предбанному либо помывочному пространству...»	С. 110
	«Филя Колонок, клекоча без разбору фистульно-мальчишеским своим альтом, начинал знакомую всем песню про “язык”»	С. 113
	«Подымался в приоконном ряду здоровенный рыжий детина, годок Василия, и рыкающим на оттягах басом полувывевал, поводя в такт веснушчатым, недоотмытым в казанах кулаком: “Нам солнца не надо – Нам партия светит! Нам хлеба не надо...”»	С. 115
	«Жора прочел стишок про семерых козлят и о безумной человеческой надежде, что вот на сей-то который раз они, дураки-ребятушки, не отпрут дверей на поддельно притворный волчий контртенор...»	С. 136
	«<...> И наконец в последнем ряду, дрожа и гримасничая, вскакивает почему-то Николай Яковлевич Сам-ин (Василий сразу узнал его) и, надрывая голос, сорванным, беспомощно-хриплым фальцетом кричит: “Гниль! Гниль в Датском королевстве!”».	С. 152
	«И из небытия, из не существовавшего раньше рождаясь в есть, в тресках и шорохах тысячеверстного расстояния раздался высокий, замечательно певучий, немного даже насморочный (Василий различил) голос-тенорок. <...> И внезапно, разом меняя регистр, перешел не то на «убаюкивающий» скоренький говорок-речитатив, не то в поминальный бабий плач, вводя в это свое полупение иные, не внешние и формальные, а задушевнейшие кровные обертона».	С. 158
«Голос тягучий, плоский, на одной оскомной ноте»	С. 489	



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
	«Да еще очки эти. Да <i>скрипка (альт)</i> »	С. 12
	«Ашники под водительством <i>альтиста Трубецкого</i> спели про травой поросший бугорок не дождавшейся “героя мужа своего” Прасковьи»	С. 17
	«Э-эх, грустно что-то, братцы! <...> <i>Гитару</i> б сюда, что ли... <i>Аккордеон</i> ...».	С. 29
	«Гонькин, Серега Иеремиев, Тарщиков, Евтюхович... – идущие следом внахлест поколенческой черепахи (субпоколения, по Науму Коржавину)... Хотя зазор в шесть-семь лет и не разница почти будто, а <i>лад, строй и гармония на гитаре у них другая, своя</i> . У Устина с Василием, у Сам-на, у Рубцова – <i>семиструнка</i> , как в прошлом веке, как у Пушкина, а у «этих», субпоколения, она другая, <i>ше-стиструнная</i> , под “Битлз”...».	С. 148
	«В первом же «шукшинском» фильме народная мелодия ее <i>рефреном</i> звучит то исполняемая на <i>балалайке</i> , то оркестром, а потом, когда Михаила Петровича не будет, наверное, и в живых, по ней, буквально “по песне”, снимут полнометражное художественное кино...».	С. 154
	«У славянофилов девятнадцатого века (Хомяков, Самарин, братья Киреевские, семья Аксаковых) во главе угла были Православие, собор, священное предание, святые отцы, а только уж после вызывавшие улыбку Льва Толстого <i>гусли, рожки, армяки</i> и фольклорные песни...»	С. 164
2. Инструменты	«На <i>скрипочке</i> только и умеют... пиликать! – И, уже хмыкнув победно, спохватывалась (а вдруг да не так поймется все-таки), присовокупляла: – И на ней-то, <i>скрипочке</i> , чужое тоже...»	С. 167
	«В трамвае Василий намечал как темы возможных отвлекающих бесед джангарчи (певцов-сказителей калмыцкого эпоса «Джангар»), <i>поющих под свои домры</i> исключительно ночами, и далеких предков Шахбатыя ойратов, о которых он читал недавно в “Сокровенном сказании”...»	С.190
	«Ерема, Тюха, Леша Тарщиков, Гоня... – младшие братья (вместо <i>семиструнной гитары</i> их вслед за «Битлз» сделалась уже шестиструнной), одно «субпоколение» – с Устином, а старшие братья, безусловно, эти три, “три богатыря”...»	С. 212
	«Есть любительская съемка раннего таганского закулисья, где он, Шаповалов и еще двое-трое из своих бьют, <i>стоя с гитарами</i> в кружок (у Шаповалова <i>банджо</i>), бьют что-то такое частяще-скоренькое по струнам, то, что, по-видимому, может получиться, а может и нет... И поскольку пленка любительская, звука нет, можно «без помехи» наблюдать, как нарождается в риске, как вытанцовывается что-то <i>в этой общей их музыкальной затее-авантюре</i> ...»	С. 217
	«И Генка, мой друг, <i>с белым баяном</i> в смуглых руках. Одно в другое, ах, неуловимо... Иди, иди ко мне, сюда, на самый край – не бойся, посмотри. <i>Это музыка</i> . Это играет Генка, это темные мышцы перекачиваются на сутулых его плечах».	С. 489
	«Из двора – <i>музыка. Тревожные звуки прекрасной музыки... Скрипка</i> . Иди сюда, ко мне, на самый край, не бойся...»	С. 503
	«В окне второго этажа, по пояс голый, стоял белокожий мускулистый парень <i>со скрипкой</i> на плече. Иди, иди сюда...»	С. 503



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
3. Жанры	«Насунув на плечо ремешок, то подымая горе, то опуская непроницаемое лицо долу, Мотя, с тем отстраненным выраженьем, коим овладевают вкупе с самую игрой, исполнил на раз нечто вроде кратенького <i>вальсо-романсового попури</i> . Играл он почти <i>без аккордов</i> , словно <i>на одной, запростецки-непритязательной струне</i> , но по-хорошему чистенько, печально. Словно глуховатым, надтреснутым <i>домашним голосом поет</i> тебе спроста, напевает родной и бесконечно поэтому приятный человек».	С. 30
	«С последнего стола в среднем ряду поднимался бывший паровозный машинист Митрич и, шумно вздыхая, неслышным шагом в подшитых валенках шел к трибуне, на ходу, как в <i>оперетте</i> , обранивая как бы вненарок: “Угу... Пряма тебе повести Белкина...”»	С. 113
	«В рекомендации любо-дорого было то, что автор ее являлся автором и <i>народной песни...</i> »	С. 154
	«У славянофилов девятнадцатого века (Хомяков, Самарин, братья Киреевские, семья Аксаковых) во главе угла были Православие, собор, священное предание, святые отцы, а только уж после вызывавшие улыбку Льва Толстого гусли, рожки, армяки и <i>фольклорные песни...</i> »	С. 164
	«”Страна моя, страна моя...” В авторском исполнении это были не стихи, не чтение их, а горячее забывающееся камлание, акт сакрального ритуала, специфически театрализованный <i>полузаговор-полуплач...</i> »	С. 191
	«Дружба. Многозначительно-сдержанные <i>песни</i> с магнитофона»	С. 491
	“Длинный шутит: “ <i>Ария</i> голодных <i>из оперы</i> «Дай пожрать»”.	С. 495
4. Ритм	«Новый директор <...> ходил туда-сюда между рядами парт наших, помахивал согнутой рукой и читал: “Я лежу, – Палатка в кэмпе Нит-Гедайке...” – без усилия попадая в <i>ломано-неясный будто бы, а в реалии грациознейший, из черного несгораемого серебра кованный ритм...</i> »	С. 16
5. Аппликатура	« <i>Пальцы, второй и третий</i> , которыми держится сигарета, были у обоих изжелта-буры уже от табака...»	С. 167
6. Мелодия	«Но и мелодия – не в вяловатом припеве, а в деловито-энергичном “куплете” больше – была не простая, а с паузами, с подкрутами и прибабасами и отчего-то моментом, с первого же разу, запомнилась, не отвязывалась».	С. 79
7. Музыка как фон	«Из автобусного репродуктора струился поднимающий дух “прибывших пассажиров” “ <i>Марш энтузиастов</i> ”»	С. 24
	«Фросю ж я представляю плоховато и неотчетливо, однако почему-то живой-невредимую, в райцентровском восстановленном как-нибудь храме, на службе, на <i>воскресной литургии...</i> Она стоит в сторонке в притворе, а с клироса <i>дементственным распевом</i> поют что-то такое простое, тихое...»	С. 61



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
8. Обороты речи, содержащие музыкальные образы	«<...> балтеровская вещь, <i>выпетая сердцем</i> »	С. 15
	«Они именно сопровождали кого-то третьего, “обыкновенного”, шустренького и злого, кто непосредственно “наводил порядок”, и он-то дрался, вернее карал по своему усмотрению, бил под столь <i>обезоруживающе-убедительный аккомпанемент</i> ».	С. 63
	«Оплотнение, одебеливание... и очевидное разрушение невозстановимых уже <i>музыкально-душевных структур</i> ...»	С. 104
	«Не знаю, – гася светящуюся сквозную улыбку, простодушно вздыхает чингизид, – не знаю, как с вами разговаривать... <i>В каком регистре</i> ...»	С. 127
	«В ту его пору Курилке-Кирику вправду мнилось, что у русского человека врожденная тяга к христианству и справедливости, что он генетически <i>обречен слышать</i> , а у выживающего на чужбине иудея есть в душе некий метафизический блок...»	С. 137
	«Бесконечность и хрупкая и <i>музыкальная сложность чувств</i> , идей и предметов...» (Блондель)	С. 185
9. Характеристика исполнения	«Оля спела нам одну такую штуку <i>а капелла</i> , “орифлему”. <...> <i>Голосок</i> у певуны был небольшой, не шибко-то и музыкальный, но <i>не фальшивящий, ясный</i> . <...> Получилось – ночь, костер и вот такая девочка-снежинка, поющая изъятого у народа, у языкотворца... звонкого забулдыгу-подмастерья. Тут были и открытие, и риск, и какая-то неведомая еще мной красота. Духовная, как догадался я спустя время. Красота и радость пребывания в Духе Божиим»	С. 18–19
	«<...> он набычивал шею, раззявливал особым своим манером рот и <i>нутряным безмелодическим сипом</i> выводил, “задушевно” прикрывая глаза: “Был я весь, как запущенный сад,/ Бел на женщин и зелие падкий...”»	С. 20
	«Как и Валя Мотягин, он глубоко, смертельно волновался, голос у него подрагивал и то спадал до трагического шепотного шипения, то сызнова шел в накал, чтобы в коде, точно в укор кому-то, <i>патетически зазвенеть</i> ...»	С. 117
	«Как он пел, как враскачку, по-моряцки передвигался, как благодарно поклонился однажды поясным народным поклоном на каком-то награждении...»	С. 135
	« <i>Справившись</i> , как уж ему дал Бог <i>с попаданием в ноты</i> , Курилко-Кирик пропел: Раньше думай о Родине, А потом о себе...»	С. 178
	«Курилко-Кирик снял телефонную трубку и по засочившемуся оттуда мускатно-медовому “сюсюку” узнал высокий <i>шахбатыевский баритон</i> »	С. 184
	«В спектакле он играл более чем хорошо, “на последнем кончике ножа”, слыша и слушая, казалось, самой <i>музыку сфер</i> ...»	С. 216
	«Солдаты <i>пели глухими голосами</i> , будто одним: гхо, гхо, и, когда замолкали, было слышно, бум-бум-бум, как бьют сапоги по асфальту».	С. 486
« <i>Брал гитару, фальшивил, пел</i> . Апостолы слушали, разливали, поднимали брови – такие страсти-мордасти. «И не мешают больше пятна плесени, и профиль Нефертити не задет...» Пел. Слушали. Заражались. Уйдут, забудут, все у них так, понарошке. Он – останется».	С. 501	



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
10. Место	«Моментально по нему, по Афоне, я почему-то провидчески бесповоротно проник, что никакой “референтной группы” из друзей-единомышленников, читающих в предрассвете если не Канта, то Платона и <i>посещающих филармонию по баховскому абонементу</i> , здесь, среди новых товарищей, у меня не будет»	С. 70
11. Тон как выражение истины	«Умри, мой стих”, – <i>безукоризненно в интонации</i> читал нам В.А.»	С. 16
	«И вот вокруг – я возвращаюсь на третий курс наш мединститутский – ни шатко ни валко передвигалась серая, секуляризованная, сама себя на две трети не осознающая социалистическая жизнь, в столицах и еще кой-где истекали шестидесятые с их неучастьем во лжи, “Утиной охотой”, Битлами и Чехословакией, а тут, в Яминске, <i>тон и смысл</i> по-прежнему задавали те, чья душа, казалось, еще в зачатии согласилась на отлив в форме выживально-безъ”я”нного стереотипа...»	С. 72
	«Любой из нас, сколько б дряни ни извергал в общемировую ассенизацию, в совокупный общак похоти плоти, похоти очес и гордости житейской, будь плотяной блудник он, беззаветный слуга мамоны или вконец заблудивший сатаноид даже, создавался-то по образу и подобию, а значит, какая б гордыня либо прелестная ересь ни застили свет и какая эклектическая каша ни варилась в победной его головушке, у всех, когда требовалось, находилось чем откликнуться на <i>безупречную Афонину интонацию...</i> »	С. 95
	«Утишить страсти, усмирить волнения, усиливаться ежемгновенно в чистоте сердечной, в различении добра и зла... это ведь чуть не в противосторону от привычных векторов изящной словесности! Но коль <i>нащупать и подудержать всё-таки звук</i> , если вот и в падшести, во внутренней проказе попробовать, попытаться не съехать на плотскую и столь любезную чуть не всем логику побед и услаждений, если не... не... то...»	С. 123
	«Язык-отмычка, посредством которой отмыкали себе тайну поэзии безбожник-позитивист Филя Колонок и православный иудей-христианин Бродский (размышлял с собою Василий), был для него, Рубцова, не более как средством фиксации, чем-то <i>наподобие нотных знаков</i> , а решающей сделалась <i>интонация, мелодия высвобождавшейся (А. Блок) истины-гармонии</i> , которая по языку, по словам могла б, наверно, выразиться и иначе».	С. 173
«Быть может, и поэтому тоже он, Филя, никогда <i>не пел с чужого голоса</i> , не врал, не подличал и не притворялся». Но изощренной бывает и маскировка, мимикрия под эти «попадание и пребывание», когда «бесконечность и <i>хрупкую музыкальную сложность чувств</i> , идей и предметов», образующих плоть художественного произведения, заменяет, как черепахе скелет, выведенный наружу панцирь голого “называнья”...»	С. 210	
12. Характеристика персонажей через музыкальную терминологию	«Супружеская, либо любовная пара, коричнево-черные кучерявые эфиопы, оба высоко-тоненькие, стройные и <i>безупречно – в терцию – вторящие один другому в гармонически взятом аккорде</i> , напоминающие разом и Пушкина, и каких-то точно залетевших сюда взаправду заморских птиц...»	С. 85



Музыкальная терминология В.В. Курносенко	Цитата по книге «Совлечения бытия» (М.: Время, 2017. 798 с.)	Стр.
13. Музыкальные метафоры	«Пластинка, где иголкой кружит твоя память»	С. 491
14. Цитирование конкретных произведений	«В большую перемену Женя небрежно опирался рукой в оконное стекло и, подстукивая себе по нему пальцами, пел что-нибудь негромко из безымянного еще <i>Высоцкого, Киплинга</i> или, скажем, <i>«Полюшко-поле»</i> »	С. 11
	«А ведь вы, товарищ Сосокоб, и сами писали стихи! Вы песню <i>“Сулико”</i> с душой пели!»	С. 101
	«Когда дедушка был пьяный, он пел <i>«Трансвааль»</i> : “Малютка сын, пятнадцать лет, отец, пусти меня...”. На «пятнадцать» дедушка <i>понижал голос</i> , потом <i>голос прерывался</i> , и он <i>сипел</i> : «Я жертвую за родину младую жизнь свою...» Тут уж он не мог петь, только поскуливал и морщил лицо. И еще – самое лучшее: “За кривду бог накажет нас, за правду наградит”».	С. 487
	<i>«Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром. Иди, иди сюда, на самый край...»</i>	С. 491
15. Текстовая полифония	«По соснам ходил, шумел поверху предрассветный озерный ветер, языки и отсветы пламени шевелились по тоненькому ее, Оли, свитерочку, а у покрытого туманом озера выстывающая трава готова уже была принять росу. И все это единилось, нанизывалось на терпко-горькие строчки чужого, почти что предсмертного признания... Все это отныне было Оля...»	С. 19
	«И наступает молчание. В оконном проеме колеблется занавеска. На комод у противоположной стены тикают часы. Было воскресенье, сентябрь, и “солнце стояло среди неба и не спешило к западу почти целый день” (Нав. 10, 13). Слово было сказано».	С. 129
16. Персоналии	«<...> о тимпаническом баритоне <i>Олджаса Сулейменова</i> ».	С. 87
	«Доброту, “добрость” и “русскость” калмык Миша считал чем-то вроде синонимов... Он, к примеру, “догадался”, почему так <i>хорошо, так задушевно поет</i> полячка <i>Анна Герман</i> , когда прослышал, что в детстве, девочкой, та успела пожить у бабушки не то в Сибири, не то в Замоскворечье...»	С. 120
	«Что до заповедной мечты о литературном товариществе, интеллектуально-художественном сообществе вроде <i>Могучей кучки</i> , Зеленой лампы, обэриутов или Серапионовых братьев, то сбыться ей было не суждено».	С. 142
	« <i>“Играйте, Пестель, Глюка...”</i> Слушаем, щуримся».	С. 491

Таблица 1. Музыкальность прозы В.В. Курносенко



Пример 1. Ю.Б. Абдоков. «Элегическая поэма». Тема скрипки-соло

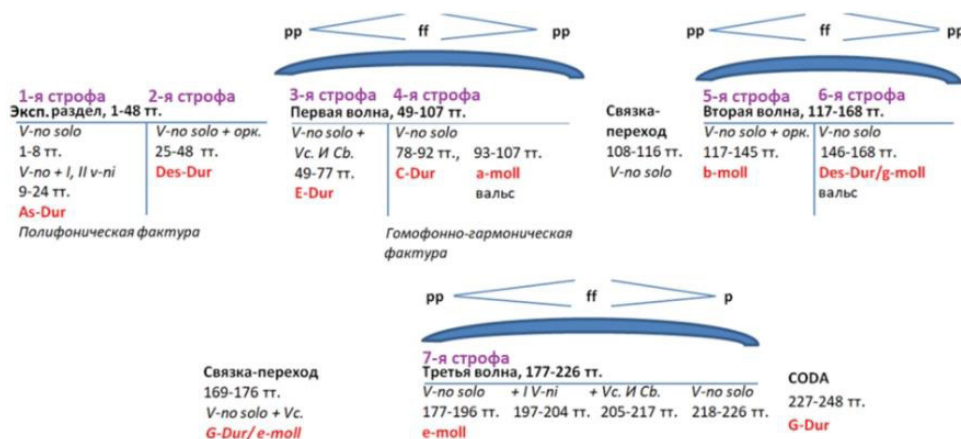


Схема 1. Ю.Б. Абдоков. Форма «Элегической поэмы»

драматургии. Всего в пределах развёртывания тематического материала в поэме можно выделить три волны (фазы) динамического подъёма и спада с вариантным преобразованием основной темы в каждой.

«Макросинтаксис» фаз складывается путём членения их на периоды полифонического развёртывания с интонационным прорастанием тематизма из первоначального *initio*. Инициальным мотивом (*initio*) в элегической поэме выступает пунктирная ритмическая фигура, с первых тактов задающая импульс к развитию и определяющая жанровые истоки всего тематизма: опору на распространённые с эпохи барокко трёхдольные танцы канари и сицилиану. Однако вариантное прорастание тематизма из заданной ритмоформулы образует и другие значимые мелодико-тематические формулы, на уровне всей композиции создающие полиостинатные контрапунктические связи. В контексте произведения они имеют важное значение: это первичные микроструктуры темы, её главные интонации, сохраняющие не только свою

звукорисующую направленность, но и общий ритмический контур. По мнению Е.А. Ручьевской, «фрагмент (инвариант) представляет от первоначального изложения темы как часть от целого, а целое узнаётся по части» [11, с. 83]. В элегической поэме все инварианты сохраняют в себе необходимый для ощущения этой целостности минимум: фактурную формулу, единство ритмических и звукорисующих отношений.

С.М. Петриков в таком сопряжении самостоятельных фаз-стадий, изнутри опирающихся на сквозное движение музыкальной интонации, усматривает черты интонационно-фазной формы, входящей в ряд нетиповых процессуальных форм XX века. Механизм её структурообразования он связывает с динамизацией «потенциальной» интонационной энергии внутри фаз, в ходе развития переходящей в процессуальную или «кинетическую». Причём увеличение динамической стороны музыкального повествования естественным образом коррелирует с уменьшением интонационной информативности, в случае с элегической



Пример 2. Ю.Б. Абдоков. «Элегическая поэма». Тема скрипки-соло

поэмой, всё более ослабевающей от первой строфы к последней. В результате зачин (соло скрипки) оказывается вершиной-источником интонационной плотности, а начало третьей фазы – наиболее разрежённым участком музыкальной ткани.

Отметим, что сотканность формы из целого ряда инвариантов основной темы позволяет рассматривать её и как строфическую или, пользуясь терминологией самого автора, «стихотворно-строфическую». Именно так в предисловии к Четвёртой симфонии Г. Попова Юрий Абдоков обозначает логику её музыкального формования. Принимая во внимание силу поэтических аналогий в музыке композитора, такое определение кажется нам уместным и в случае с элегической поэмой.

Всего в сочинении можно выделить 8 строф (схема 1): первые две представляют экспозиционный раздел, последующие – выполняют функцию развития, заключительная восьмая строфа является Кодой.

Индивидуальный тип интонационного мышления Ю.Б. Абдокова обусловил и фактурную специфику каждой фазы инвариантного цикла: первая – полифоническая, вторая и третья – хорально-полифонизированные, четвёртая – гомофонно-гармоническая, пятая – полифоническая, шестая – гомофонно-гармоническая с чертами полифонии, седьмая – квази-хоральная.

Рассмотрим ещё раз основную тему (Пример 2). Она звучит в высоком регистре в партии скрипки соло, словно очерчивая бесплотное неземное пространство.

Публикуя в одном из своих трудов примерные планы анализа оркестровой поэтики, в разделе, посвящённом оркестру Б. Чайковского, автор элегической поэмы выделяет следующий пункт: *«Люминесцентная разработка оркестрового материала»* [6, с. 45]. Кажется, что, превращая монолог скрипки-соло сначала в её диалог с первой скрипкой, затем добавляя к нему декламационно-выразительные реплики второй, Ю. Абдоков тоже словно бы *высвечивает*

звуковую палитру, постепенно расширяя оркестровое пространство.

Намеченное автором движение от «света эмбрионального к свету вечной жизни» раскрывается в сочинении через тональную организацию, выстроенную посредством ряда модуляций от *As-dur* в первой строфе, в пределах которого, по выражению Ф. Шубарта, лежат «смерть и вечность», к *G-dur* в последней – «чистому и твёрдому в выражении радостного чувства» (В. Носина). Двигаясь по пути сгущения тембровых и ладогармонических красок, наращивая оркестровую плотность и усиливая функции низких струнных инструментов (вплоть до настойчивого органного пункта у виолончелей и контрабасов в 7-й строфе), композитор пользуется также и приёмом светотени, нередко сопоставляя параллельные тональности *G-dur* и *e-moll*, *F-dur* и *d-moll*, *A-dur* и *fis-moll*, *Des-dur* и *b-moll*.

Сжимая «оркестровый континуум» (термин Ю. Абдокова) активной полифонической работой, он увеличивает частоту тональных переходов до крайне высокой концентрации минора в заключении 3-й строфы (63–67 тт.: *cis-moll* – *e-moll* – *a-moll* – *g-moll*). Далее автор ненадолго разреживает вертикаль: в 4-й строфе тональный колорит просветляется, звучит *C-dur*. Оркестр, прерывая выстроенный на имитациях диалог со скрипкой-соло, берёт на себя аккомпанирующую функцию. Однако вскоре мерные аккорды сопровождения сменяются сопоставлением крайних регистров, и звуковысотный контур разрастается здесь введением тембрально насыщенного соло контрабасов (в начале 5-й строфы и второй волны соответственно). Хотя композитор подчёркивает неотждественность музыкальной идеи замыслу литературному, едва уловимую связь между особенностями музыкального развития и сюжетом литературного первоисточника заметить можно. Она не лобовая, а в самом высоком смысле поэтическая.

Постепенно усиливаясь, мрачные перипетии повести В. Курносенко (смерти пациентов, Николая



Колодея, Анатолия Стрюцкова), подобно тембрально ширящейся музыкальной ткани, открывают перед его героем пространство для серьёзных размышлений о жизни, смерти, Боге и любви. *«А мне, знаете, куда больше видится залог бессмертия в лицах спящих, – говорит Чупахину Любовь Иконникова. – Они спят, а душа их далеко, где-то на божиих, быть может, пожитиях... В селениях праведных...»*. В смысловом отношении связка-переход к последней 7-й строфе, как нам видится, и есть заключительный шаг к этим «праведным селениям». Ремарка *allargando* указывает на «рассредоточенный» композиционный хронос, в том числе и за счёт образовавшейся полиритмии. В результате совмещения дуолей и триолей возникает эффект ритмического сопротивления, с возрастанием динамики от *ppp* до *ff* в 205-м такте рождается кульминация «преодоления». *Sul ponticello* у вторых скрипок и альтов усиливает напряжение. В сфере тональной драматургии композитор совершает последний переход из *e-moll* в *G-dur*, и вскоре после кульминации тематизм начинает медленно «истаивать», окончательно растворяясь в скрипичных флажолетах последних тактов. «Смерть – это покой лица. Художественное его совершенство», – говорит один из героев романа «Отчаяние» В. Набокова¹⁷. Схожая мысль звучит и на последних страницах повести В. Курносенко: «Лицо у Толи похорошело и расправилось, быть может, он видит сейчас какие-то прекрасные, непостижимые для остающегося Чупахина сны» [8, с. 491].

¹⁷ В книге «Николай Пейко. "Восполнивши тайну свою..."» Ю. Абдоков использует четверостишья В. Набокова в качестве предисловий ко всем главам.

Юрий Абдоков считает, что «Путь настоящего художника – это путь гармонизации мира, противостояния разрушению» [4]. Принимая данные слова за жизненное кредо композитора, можно предположить, что и музыкальная ткань его оркестровых полотен развивается в соответствии с этой мыслью. Полифонический мелос элегической поэмы крайне интенсивен в своём вариантном обновлении, что рождает пространство огромной философской глубины. Средства музыкальной выразительности становятся здесь полноправными эквивалентами поэтических категорий. Стереоскопической многомерности поэме добавляет также исключительная музыкальность литературного импульса. Из такого интермедиального сопряжения поэзии, музыки и литературы рождается индивидуальный художественный универсум Ю.Б. Абдокова.

Тематизм его элегической поэмы, преображаясь фактурно, жанрово, тонально-гармонически, дробясь на инварианты и микроструктуры, тем не менее, сохраняет удивительную внутреннюю целостность. «Нельзя в пространстве, наполненном светом, выделить область, не сообщающуюся со всякою другою областью». Эта мысль принадлежит Павлу Флоренскому. Анализируя особенности оркестровой поэтики Пятой симфонии Николая Пейко, Юрий Абдоков неслучайно ссылается на них. Он пишет о «преображающей силе света» в созданном его учителем симфоническом макрокосмосе. Но и музыкальный материал элегической поэмы кажется ничуть не менее светозарным. Будучи достойным наследником лучших традиций отечественной музыки XX столетия, Ю. Абдоков продолжает завещанный его наставниками путь к свету и его обретению в музыке.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдоков Ю.Б. Борис Чайковский: отзвуки. К 90-летию со дня рождения композитора // Музыкальный журнал. 2015. Вып. IX. С. 18–21.
- 2/ Абдоков Ю.Б. Всякая музыка обнажает автора: композитор Юрий Абдоков о концерте “Ночь в башне”: Интернет-сайт Псковской областной филармонии. URL: https://philpskov.ru/new/vsyakaya_muzyka_obnazhaet_avtora_kompozitor_yuriy_abdokov_o_koncerte_noch_v_bashne (дата обращения: 23.10. 2025)
- 3/ Абдоков Ю.Б. «Музыка для струнных» Револя Бунина: стиль, тембровая поэтика, интерпретация // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 91–108.
- 4/ Абдоков Ю.Б. Музыка – искусство провиденциальное // Литературная Россия. 2014. № 26. URL: <https://litrossia.ru/item/7140-oldarchive/> (дата обращения: 23.10. 2025)
- 5/ Абдоков Ю.Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская консерватория», Издательство «БОС», 2020. 584 с.
- 6/ Абдоков Ю.Б. Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. 72 с.
- 7/ Абдоков Ю.Б. Упокой, господи, душу [Электронный ресурс]: Интернет-сайт храма-музея Святителя Николая в Толмачах. URL: <https://hramvtolmachah.ru/index.php/news/179-ioanna-chaykovskaya> (дата обращения: 23.10. 2025)
- 8/ Курносенко В.В. Совлечение бытия. М.: Время, 2017. 798 с.
- 9/ Маричева И.В. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения.: 17.00.02. Магнитогорск, 2010. 24 с.
- 10/ Оболенская Е.Б. Классическая музыка и благословенный Кавказ [Электронный ресурс]: Официальный интернет-сайт Пятигорской и Черкесской епархий. URL: <https://blago-kavkaz.ru/6286> (дата обращения: 23.10. 2025)
- 11/ Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.

REFERENCES

- 1/ Abdokov, Y.B. (2015), Boris Chajkovskij: otzvuki. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora [Boris Tchaikovsky: echoes. On the 90th anniversary of the composer's birth], Music Magazine, Moscow, pp. 18–21. (In Russ.)
- 2/ Abdokov, Y.B. (2021), Vsyakaya muzyka obnazhaet avtora: kompozitor Yuriy Abdokov o koncerte "Noch' v bashne" [Any music exposes the author: composer Yuri Abdokov about the concert «Night in the Tower»], website of the Pskov Regional Philharmonic, 7 September, Available at: https://philpskov.ru/new/vsyakaya_muzyka_obnazhaet_avtora_kompozitor_yuriy_abdokov_o_koncerte_noch_v_bashne (Accessed 20 April 2025). (In Russ.)
- 3/ Abdokov, Y.B. (2022), "Muzyka dlya strunnyh" Revolya Bunina: stil', tembrovaya poetika, interpretaciya ["Music for strings" by

Revolj Bunin: style, timbre poetics, interpretation], Theatre. Painting. Movie. Music, Moscow, No. 1, pp. 91–108. (In Russ.)

- 4/ Abdokov, Y.B. (2014), Muzyka – iskusstvo providencial'noe [Music is a providential art], Literary Russia, no. 26, Available at: <https://litrossia.ru/item/7140-oldarchive/> (Accessed 20 April 2025). (In Russ.)
- 5/ Abdokov, Y.B. (2020), Nikolaj Pejko. "Vospolnivshi tajnu svoyu..." [Nikolay Peiko. "Having fulfilled your secret..."], Publishing House of the Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church, Publishing House "BOS", Moscow, 584 p. (In Russ.)
- 6/ Abdokov, Y.B. (2023), Poetika orkestra (Analiz orkestrovyyh partitur) [The poetics of the orchestra (Analysis of orchestral scores)], Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory", Moscow, 72 p. (In Russ.)
- 7/ Abdokov, Y.B. (2013), Upokoj, gospodi, dushu [God rest soul], website of the church-museum of St.Nicholas in Tolmach, 5 May, Available at: <https://hramvtolmachah.ru/index.php/news/179-ioanna-chaykovskaya> (Accessed 20 April 2025). (In Russ.)
- 8/ Kurnozenko, V.V. (2017), Sovlechenie bytiya [The seduction of being], Vremya, Moscow, 798 p. (In Russ.)
- 9/ Maricheva, I.V. (2010), Elegiya i elegichnost' v russkoj muzyke XIX veka [Elegy in Russian music of the XIX century]: Abstract. ... cand. art history, Magnitogorsk, 24 p. (In Russ.)
- 10/ Obolenskaya, E.B. (2014), Klassicheskaya muzyka i blagoslovennyj Kavkaz [Classical music and the blessed Caucasus], official website of the Pyatigorsk and Cherkess Diocese, 30 September, Available at: <https://blago-kavkaz.ru/6286> (Accessed 20 April 2025). (In Russ.)
- 11/ Ruchevskaya, E.A. (1977), Funkcii muzykal'noj temy [Functions of a musical theme], Muzyka, Leningrad, 160 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

Шипицына Анастасия Леонидовна, студентка V курса кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: work_box15@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Liudmila V.Gavrilova, D.Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Anastasia L.Shipitsyna, student of Department Music History at the Dmitry Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: work_box15@mail.ru



УДК 784.3

«КАМЕРНАЯ МУЗЫКА» ДЖ. М. ПАЛМЕРА: В ДИАЛОГЕ С ДЖ. ДЖОЙСОМ

Д.Г. ШАДРИНА, А.Е. КРОМ

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена первому в истории музыкальному воплощению цикла Джеймса Джойса «Камерная музыка» (“Chamber music”, 1907) в творчестве современника и соотечественника поэта – англо-ирландского композитора Джеффри Молинье Палмера (1882–1957). Наследие мастера только начинают открывать на родине, в России же его имя пока остаётся вне поля зрения музыковедов. Дж. Джойс выделял сочинение Дж. М. Палмера как наиболее созвучное его замыслу и отмечал отдельные особенно удачные миниатюры в переписке с композитором. Главным стилевым ориентиром «Камерной музыки» выступает немецкий романтический камерно-вокальный цикл (многие британские авторы рубежа XIX–XX веков испытывали повышенный интерес к немецкой музыкальной культуре). Драматургия, композиция и выбор средств выразительности обусловлены джойсовскими текстами. Дж. М. Палмер озвучивает почти весь поэтический цикл (32 из 36 миниатюр), а наивность и непосредственность образов, связанных с историей первой любви, обуславливают простоту и демократичность музыкального языка. В выводах отмечается, что композитор проявил большую чуткость в интерпретации стихотворений – слово Дж. Джойса оказывается на первом месте, а музыка лишь помогает раскрыть глубину поэтического текста, при этом тонко реагируя на малейшие изменения настроения. Отсюда следует постоянная смена фортепианной фактуры, обилие звукоизобразительных приёмов, выбор форм – от традиционно-вокальных до нестандартных. Ладогармонические обороты позволяют провести параллели с творчеством Ф. Шуберта: отметим стремление к чистым краскам трезвучия и его обращений, колористической игре мажороминора, интерес к пониженным ступеням (II, III, VI). Таким образом, цикл Дж. М. Палмера демонстрирует активное взаимодействие с лирикой Дж. Джойса: личное общение с автором, близость их эстетических и стилевых установок предопределили особенности озвучивания поэзии, романтические методы письма и обусловили полноту выражения образов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Джеффри Молинье Палмер, Джеймс Джойс, «Камерная музыка», Новое английское возрождение, вокальный цикл, английская вокальная музыка.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

“CHAMBER MUSIC” G.M. PALMER: IN CONVERSATION WITH J. JOYCE

D.G. SHADRINA, A.E. KROM

Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, 603950, Nizhny Novgorod, Russian Federation

ABSTRACT. This article examines the first known musical adaptation of James Joyce’s early poetry collection “Chamber Music” (1907) by his contemporary and fellow countryman, the Anglo-Irish composer Geoffrey Molyneux Palmer (1882–1957). Palmer’s legacy has only recently begun to be rediscovered in his homeland, while in Russia, his name remains largely absent from musicological research. Joyce regarded Palmer’s cycle as the most faithful to his artistic vision and, in his extensive correspondence with the composer over the years, singled out the pieces he considered most successful. The main stylistic reference point of “Chamber Music” is the German Romantic chamber vocal cycle (as many British composers of the late 19th and early 20th centuries showed great interest in German musical culture). The dramaturgy, structure, and choice of expressive means are derived from Joyce’s vision: the composer sets almost the entire cycle to music (32 songs out of 36), while the naivety and immediacy of the imagery, associated with the theme of first love, define the simplicity and accessibility of the musical language. Palmer demonstrated great sensitivity in his interpretation of the poems – Joyce’s words take centre stage, while the music serves only to reveal the depth of the poetic text, subtly responding to even the slightest shifts in sentiment. This results in a constant variation of piano texture, an abundance of tone-painting techniques, and a diverse selection of forms, ranging from traditional vocal structures to unconventional principles of musical morphogenesis. The composer’s modal-harmonic techniques allow for parallels to be drawn with F. Schubert’s works. In the field of harmony, we can observe a tendency toward the pure colours of triads and their inversions, a coloristic interplay of major and minor, and an interest in lowered scale degrees (II, III, VI). Thus, Palmer’s cycle demonstrates an active interaction with Joyce’s lyrics: his personal communication with the author, the closeness of their aesthetic and stylistic principles at the beginning of the 20th century, and the use of Romantic compositional techniques all contributed to the distinct musical realization of Joyce’s poetry and enhanced the expressive completeness of the cycle’s imagery.

KEYWORDS: Geoffrey Molyneux Palmer, James Joyce, “Chamber Music”, New English Renaissance, vocal cycle, English vocal music.

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



Цикл стихотворений Джеймса Джойса «Камерная музыка» (1907) более ста лет вызывает исключительный интерес у композиторов разных национальных школ, стилей, направлений и культурных пластов. Число имён превышает 80. Возможно, причины популярности кроются в музыкальности джойсовской лирики, в которой лаконизм и внешняя простота литературного языка сочетаются с глубоким психологизмом и накалом чувств. Со многими вариантами переложения «Камерной музыки» Дж. Джойс был знаком. Среди них он выделял первый образец – одноимённый вокальный цикл соотечественника, англо-ирландского композитора Джеффри Молинье Палмера (1882–1957) как наиболее созвучный его литературному слову. Музыкальное сочинение создавалось в тесном контакте с поэтом: велась активная многолетняя переписка двух современников.

Дж. М. Палмер относится к числу авторов, несправедливо забытых после смерти. Избранный цикл, равно как и личность самого композитора, абсолютно не освещены в отечественном музыкознании. В европейском искусствоведческом пространстве интерес начинает пробуждаться: в настоящее время немецкий исследователь А. Кляйн работает над созданием монографии, посвящённой Дж. М. Палмеру. Обращение к новому материалу направлено на расширение представления о путях развития английской вокальной лирики первой половины XX столетия. Это предопределило актуальность избранной темы. В последние годы в России усилилось внимание к британскому репертуару, в частности, со стороны исполнителей. Приведём в качестве примера работу Ф.П. Коробова о вокальных циклах Бенджамина Бриттена [3]. Однако пока взгляд учёных преимущественно направлен на классиков музыки XX века.

Цель данного исследования: рассмотреть первое в истории музыкальное прочтение «Камерной музыки» Дж. Джойса, осуществлённое Дж. М. Палмером. Выбранный ракурс, подразумевающий работу с циклом ирландского композитора, обусловил обращение к англоязычной научной литературе, которая пока также невелика: части монографий и отдельные статьи. Доступной информации о его жизни и деятельности крайне мало. Нам удалось познакомиться с работами немецкого музыковеда А. Кляйна: «Палмер Джеффри

Молинье» [8], «“Далёкая музыка скорбно звучит...” – Влияние Джеймса Джойса на ирландских композиторов» [9], а также с публикацией П. Дикинсона «Камерная музыка (Джеймс Джойс). Тридцать две песни для высокого голоса и фортепиано Дж. Молинье Палмера» [6]. Ценнейшим источником стали сохранившиеся письма Джойса к Палмеру [12] и к первому издателю «Камерной музыки» Э. Мэтьюзу [11]¹.

Новизна предлагаемой статьи обусловлена целым рядом факторов. Имя Дж. М. Палмера впервые вводится в отечественный музыковедческий обиход: выполнена реконструкция биографии и жанрового наследия мастера, обозначена его роль в становлении первой волны Нового английского возрождения. На основе изучения документальных материалов – переписки поэта и композитора – выявлены факторы личного взаимодействия двух авторов. На примере цикла «Камерная музыка» установлены взаимосвязи с австро-немецкой вокальной традицией и жанром романтического вокального цикла.

Методология опирается на музыковедческие методы исследования, при помощи которых выполнен детальный анализ средств выразительности палмеровского вокального опуса; используется компаративный метод (при рассмотрении специфики образно-драматургического прочтения одноименного сочинения Дж. Джойса); стилевой подход (позволяющий обнаружить в «Камерной музыке» черты романтического вокального цикла), исторический подход, предоставляющий возможность соотнести избранное произведение с процессами, протекающими в английской вокальной культуре первой половины XX века; в изучении жизненного пути композитора авторы опирались на метод биографической реконструкции.

Имя Джеффри Молинье Палмера сегодня практически неизвестно исследователям, а тем более слушателям. Даже в Ирландии его сочинения не вошли в устоявшийся исполнительский репертуар. Почему так сложилось – мы можем лишь предполагать. Несомненно, сильное влияние на качество жизни композитора и на его профессиональную деятельность оказала серьёзная болезнь (многие годы музыкант

¹ Все переводы иностранных источников сделаны авторами статьи самостоятельно.



провёл в инвалидном кресле и сильно зависел от своих сестёр)². Другая причина, которая, на наш взгляд, способствовала забвению творчества Дж. М. Палмера, состоит в том, что он оказался в тени своих более ярких, неординарных современников. Поколение старших коллег представлено именами Пэрри Хьюберта (1848–1918), Эдварда Элгара (1857–1934), Гренвилла Бантока (1868–1946), ровесники и младшие современники – крупные фигуры – Ральф Воан-Уильямс (1872–1958), Густав Холст (1874–1934), Фрэнк Бридж (1879–1941), Артур Блисс (1891–1975), Бенджамин Бриттен (1913–1976). Наконец, третья возможная причина – музыка Дж. М. Палмера не вполне соответствовала запросам времени, постепенно освобождавшегося от реминисценций романтизма. Однако в силу недоступности его творческого наследия³ о стиле композитора мы можем судить лишь по единственному сохранившемуся циклу «Камерная музыка».

Джефффри Молинье Палмер родился в Англии [8] (Стейнс, Мидлсекс), в религиозной ирландской семье. Его отец был викарием церкви Святой Троицы в Вудфорте, имел степень доктора богословия, увлекался лексикографией и мифологией. Между тем, Джефффри получил прекрасное светское образование: в 19 лет (1901 год) он окончил музыкальный факультет Оксфорда и стал самым молодым бакалавром музыки в истории заведения. С 1904 по 1907 год обучался сочинению в лондонском Королевском музыкальном колледже у крупнейшего представителя английской музыкально-педагогической школы, ирландского композитора Чарльза Вильерса Стэнфорда (1852–1924), воспитавшего целую плеяду выдающихся музыкантов Великобритании (среди его учеников – Р. Воан-Уильямс, Г. Холст, Дж. Айрленд, Ф. Бридж, Ю.Э. Гуссенс, А. Блисс, Томас Ф. Данхилл).

Дж. М. Палмер оставил внушительное наследие в разных жанрах [10], преимущественно монументальных. Он автор трёх опер: “Finn Varra Maa” («Финн Варра Маа»: «Ирландская сказочная пантомима», 1917, сохранилось только либретто), “Sruth na Maoile” («Ровный поток», 1923), “Grania Goes” («Грания идет», 1924); целого ряда инструментальных сочинений: квартета для двух скрипок, цитры и фортепиано (1901), двух сюит для оркестра – “Feis Ceoil” («Музыкальный

фестиваль № 1», 1915), “Feis Ceoil № 2” («Музыкальный фестиваль № 2», 1922), пьес “Knickerbocker Lane” («Никкербоккер-лейн» для оркестра, 1941), “Slip Jig” для двух фортепиано и бокового (малого) барабана.

В 1910-е – 1930-е гг. внимание Дж. М. Палмера привлекает звучание хора: “Sir Galahad” op. 3 («Сэр Галахэд», 1909) для смешанного хора и оркестра, “The Abbot of Innisfallen: A Killarney Legend” op. 5 («Настоятель Иннисфаллена: легенда Килларни», 1908) для баритона хора и оркестра, “Anthems” («Антемы», 1911), “Three Irish Folksongs” op. 15 («Три ирландских народных песни», 1913), “Goodbye to Summer” («Прощай, лето», 1915), “Serenade” («Серенада», 1920), “Suntraidhe” («Колыбельная», 1931), “On Music” («О музыке», 1935), “A Bhean úd Shíos” («Женщина, которая сидит», 1936).

Камерно-вокальная музыка занимает особое место в творческом списке композитора: на сегодняшний день – это единственная жанровая сфера, вызывающая интерес исполнителей. При выборе литературных источников Дж. М. Палмер нередко обращался к фольклорным текстам («Народные песни», 1911), к поэзии своих современников и соотечественников – Дж. Джойса (“Chamber music” / «Камерная музыка», 1907–1949), Ч. Дж. Левера (“The Man for Galway” / «Человек из Голуэя», 1912) Т. Дэвиса (“Nationality” / «Национальность», 1914), У. Аннингема (“Lovely Mary Donnelly” / «Прекрасная Мэри Доннелли», 1916), У.Б. Йейтса (“When You Are Old” / «Когда ты состаришься», 1950), Ш. Т. О’ Келли (“Holiday Song” / «Праздничная песня», 1957). Нельзя не отметить обращение к английской поэзии прошлых столетий – XVI–XVII – У. Шекспира (“Come Away Death” / «Уходи, смерть», 1912), Р. Херрика (“To Sylvia” / «К Сильвии», 1912), XIX века – К. Россетти (“Hush Song” / «Тихая песня», 1913), А.П. Грейвс (“Dumb” / «Тупой», 1931), немецкой романтической лирике – Г. Гейне (“The Heart-Beat” / «Биение сердца», 1904).

Выдающимся явлением камерно-вокального наследия ирландского мастера стал цикл «Камерная музыка». Работа над ним прошла через всю его творческую жизнь: первые песни датированы 1907-м (сразу после выхода сборника Дж. Джойса в печати), а последние относятся к послевоенному (1949).

Дж. М. Палмер – первый композитор, озвучивший практически весь круг стихотворений «Камерной музыки» Джеймса Джойса (32 из 36 миниатюр). В 1907 году двадцатипятилетний музыкант, ознакомившись с только что вышедшим циклом подающего надежды молодого автора, был очарован дарованием

² Две сестры Палмера содержали самую уважаемую частную школу в городке Сэндикоуве, расположенную рядом с башней Мартелло Джойса.

³ Нотный архив композитора либо не сохранился, либо сочинения ещё не были опубликованы.



своего современника. Известно, что в период с 1909-го по 1931-й Дж. М. Палмер и Дж. Джойс вели переписку. Поэт поддерживал, всячески поощрял инициативу композитора, оказывал посильную помощь в исполнении и издательстве нот: «Если я приведу мои дела в порядок к июню, мы попытаемся опубликовать Ваши пьесы. Знаком ли Вам Ли Генри, музыкальный критик? Быть может, он бы Вам посодействовал» [11, р. 159]. «Я рад слышать, что наши бедные песни будут опубликованы» [11, р. 73]. Дж. Джойс даже отмечал наиболее удачные на его взгляд миниатюры: «Я предпочитаю (1) “Я помню тропку в Донникарни”, (2) “В тот час, когда все в мире спит”, (3) “О, скорбных песен мне не пой”...» [11, р. 73]. Несмотря на то, что работа над произведением растянулась на несколько десятилетий, Дж. М. Палмеру удалось сохранить внутреннее единство и стиливую целостность сочинения.

К сожалению, мы не можем детально проследить за хронологией создания цикла. Однако из письма Джойса к композитору от 19 июля 1909 года, узнаём, что к тому моменту было написано уже 8 вокальных сочинений: «Вторые три песни мне нравятся больше, чем первые пять» [11, р. 67]. Только в письме к издателю Э. Мэтьюзу от 15 мая 1910-го появляются указания на конкретные миниатюры: «...Мистер Молинье Палмер переложил номера I, III, VI, VIII, XVI, XXVIII, XXXXI, IX...» [11, р. 69].

В своей статье «“Далёкая музыка скорбно звучит...” – влияние Джеймса Джойса на ирландских композиторов» Алекс Кляйн указывает на то, что поэт самостоятельно предпринял несколько попыток опубликовать песни от имени Дж. М. Палмера. Реакция музыканта была неоднозначной: он либо был против, либо молчал. В 1909 году в письме Дж. Джойсу читаем следующие строки: «Боюсь, что музыка вряд ли будет популярной» [у широкого круга слушателей – Д.Ш.] [9]. В 1913-м композитор отмечал: «Это не те песни, которые принесут издателю успех в нашу коммерческую эпоху!» [9]. Через шесть лет он констатировал: «Песни для Камерной музыки ещё не напечатаны – я жду “светлых дней”, чтобы сделать это» [9].

Исходя из писем, процитированных выше, мы можем предположить, что сомнения Дж. М. Палмера насчёт возможности публикации песен были связаны, по его мнению, с отсутствием коммерческой выгоды для издателей. Однако позднее сложности усугубила цепочка трагических событий в истории Ирландии: в 1914-м началась Первая мировая война (на тот момент Ирландия ещё была частью Соединённого Королевства Великобритании и Ирландии), в 1916 году

– Пасхальное восстание, результатом которого стали война за независимость Ирландии (1919–1921) и гражданская война (1922–1923).

Неизвестно какое количество джойсовских стихотворений композитор успел озвучить к тому моменту, когда политическая ситуация в стране стабилизировалась. Однако на пути к изданию появилась новая преграда. В 1922 году Дж. Джойс опубликовал свой самый знаменитый роман «Улисс», который и по сей день считается одним из наиболее сложных литературных сочинений XX столетия. Текст был подвергнут жёсткой цензуре: критики сочли его «непристойным», а некоторые даже социально и политически опасным для умов читателей. Наступило сложное время: любые открытые взаимоотношения с опальным писателем грозили привести к серьёзному скандалу, который мог навредить репутации и лишиться дохода. Дж. М. Палмер сильно зависел от финансовой поддержки своих сестёр и не мог так рисковать. В итоге песни остаются неизданными и неизвестными никому, кроме их создателей.

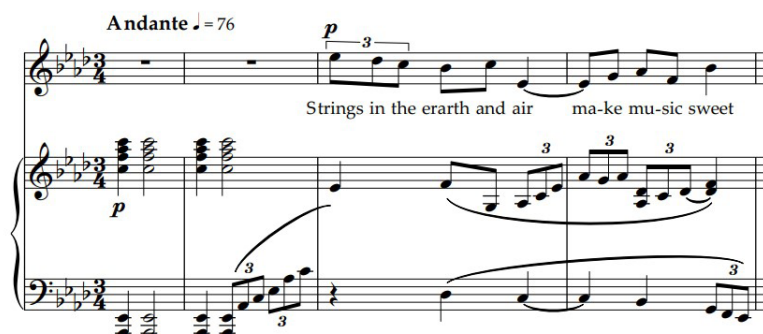
Рукопись «Камерной музыки» долгое время считалась утерянной. Спустя несколько лет после смерти композитора к его сёстрам обратился американский коллекционер рукописей Дж. Джойса, желавший узнать судьбу песен. Женщины были крайне удивлены, ведь даже для них существование этого сочинения осталось тайной. В результате коллекционер увёз ноты в США и перед самой смертью завещал их библиотеке Иллинойского университета в Карбондейле, где они и были обнаружены в 1982 году⁴ американской исследовательницей творчества Джойса Майрой Тейчер Рассел⁵. Переписка поэта и композитора подтолкнула литературоведа к поискам документальных материалов и привела к ценным архивным источникам. Уже в 1986-м состоялась премьера и запись цикла⁶ на диск.

По замечанию А. Кляйна, при жизни Дж. М. Палмер в основном был известен как автор лёгких баллад в стиле ирландских народных песен, часто звучавших в салонах начала XX века. Джойсовская же «Камерная музыка» раскрыла совершенно другую грань его композиторского таланта, связанную «с гораздо большей глубиной выражения, нетрадиционным подходом к форме и высоким общим уровнем, несмотря на порой [шаблонный] романтизм» [9].

⁴ А. Кляйн указывает на 1981 год.

⁵ Майра Тетчер Рассел (1920–2005) – профессор, специалист по творчеству Джеймса Джойса.

⁶ Цифровая запись сочинения вышла только в 2020 году.



Пример 1. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“Strings in the earth and air Make music sweet” (тт. 1–4)



Пример 2. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“At that hour” (тт. 9–12)

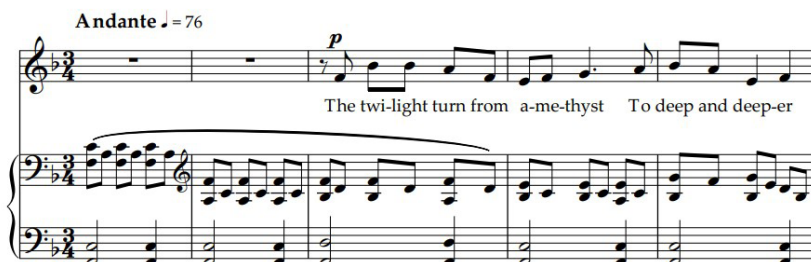
Музыкант избирает своим жанрово-стилевым ориентиром романтический цикл, рассказывая историю любви от лица безымянного юноши. Следуя логике поэтического первоисточника, автор выстраивает композицию в условно хронологическом порядке, как лирический роман в песнях. Внимательный слушатель с лёгкостью может проследить за развитием основной линии – от зарождения любовного чувства до полного разочарования. Из повествования Дж. М. Палмер исключает XII⁷, XXIX, XXXII, XXXIII миниатюры Дж. Джойса, последние из которых отмечены одновременно печатью одиночества, безысходности, сожаления об ушедшей любви, и в то же время призрачной надеждой на будущее.

В центре внимания композитора – образ лирического героя: нежного, несколько наивного, впервые беззаветно влюблённого молодого человека. Свежесть переживания эмоций влечёт за собой непосредственность высказывания. Как отмечает отечественный

музыковед Л. Ю. Зыкова, «содержание [романтических – Д.Ш.] циклов составляет исследование духовного мира героя в своеобразном ракурсе – “диалектики души”, под которой подразумевается гибкая, но сохраняющая единство состояния эмоциональная реакция героя на происходящее» [1, с. 7]. Этим обусловлена принципиальная монологичность палмеровского сочинения: из уст юноши мы узнаем о его чувствах и отношении к событиям. Образ девушки, напротив, лишён собственного голоса, и предстает лишь как объект любовных переживаний молодого человека. Не прописывая внешность героя, автор глубоко погружается в его богатый внутренний мир. Иная ситуация выстраивается с прекрасной девушкой – из небольших фрагментов, как пазл, складывается описание её облика, но в то же время, чувства героини остаются скрыты.

Важно отметить, что верными спутниками юноши выступают романтические образы природы и музыки, влекущие за собой высокую степень звукоизобразительности. Уже первая песня цикла открывается полноточными аккордами: на фоне глубоких квинтовых басов звучит квартсекстаккорд VI ступени в верхнем регистре (Пример 1). Такое наложение создаёт эффект

⁷ Римские цифры указывают на порядковый номер в цикле Дж. Джойса, в то время как арабские соответствуют номеру в сочинении Дж. М. Палмера.



Пример 3. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“The twilight turns” (тт. 1-5)



Пример 4. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“Go seek her out” (тт. 4-5)

бескрайнего пространства, в котором резонируют «воздуха струны и струны земные»⁸ (“Strings in the earth and air Make music sweet”).

В песне 3 “At that hour” на словах “and the sight of harps playing unto Love to unclothe the pale” («Как арфы, жалуюсь навзрыд, зари торопят ход») – в партии фортепиано появляются арпеджированные трезвучия, напоминающие перебор арфовых струн (Пример 2).

Фактура фортепианного аккомпанемента в миниатюре 2 воплощает процесс домашнего музицирования юной девушки, выраженный в поэтическом тексте (Пример 3).

The old piano plays an air, Sedate and slow and gay; She bends upon the yellow keys, Her head inclines this way.	Старинный слышится рояль, Звучит мажорный лад; Над желтизною клавиш вдаль Её глаза скользят.
--	--

В миниатюре 12 “Go seek her out” («Любезный ветерок, лети...») фортепианная партия подражает

лёгкому дуновению ветра, выраженному краткими арпеджированными построениями (Пример 4):

В миниатюре 31 “All day I hear” («Весь день в ушах как будто море...») остигатный триольный аккомпанемент восьмьюми на протяжении всей песни олицетворяет беспокойный «гул тяжёлых волн», «кипенье вод», «ветра стоны» (Пример 5).

I hear an army charging upon the land And the thunder of horses plung- ing, foam about their knees. Arrogant, in black armour, behind them stand, Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.	Весь день в ушах как будто море Шумит, ревёт... Так чайка в сумрач- ном просторе, Летя вперёд, Внимает гулу волн тяжёлых, Кипенью вод.
--	--

О единстве цикла свидетельствует продуманная тональная драматургия. Дж. М. Палмер отдаёт предпочтение нескольким мажорным тональностям – G-dur (миниатюры: 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 24, 30), F-dur (2, 4,

⁸ Здесь и далее перевод поэтических текстов Г.М. Кружкова.



Пример. 5. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“All day I hear” (тт. 1–4)

5, 27, 28, 29), B-dur (6, 21, 22, 23), E-dur (8, 9, 10), C-dur (19, 20), A-dur (11), As-dur (1). Минорных тональностей заметно меньше: они представлены лишь в нескольких миниатюрах: g-moll (25, 26, 31, 32), a-moll (18, 19), f-moll (3). Казалось бы, если в драматургии «Камерной музыки» Дж. Джойса темы отверженности, слёз, одиночества занимают важное место, то и у композитора должна сохраниться эта тенденция. Однако, как мы можем заметить, он делает акцент на светлых, мажорных красках и настроениях.

В структуре джойсовского цикла можно выделить три основных раздела, предваряемых вступлением (I–III). В первом (IV–XIV) экспонируется образ лирического героя, зарождение и расцвет его чувства к девушке. Второй раздел (XV–XXIV) повествует о постепенном угасании любви. Третий (XXIV–XXXVI) – раскрывает горькое разочарование, окончательно разрушившее былую страсть. Поскольку Дж. М. Палмер идёт вслед за драматургической логикой поэтического первоисточника, можно проследить общие тенденции на уровне словесного текста, связанные с трёхчастной структурой. Однако музыкально, с одной стороны, композитор прибегает к мелкому/дробному делению на микроциклы, стараясь более тонко отразить смены психологического состояния лирического героя, а с другой – при помощи интонационных связей, порой возникающих на большом расстоянии, обращения к избранному кругу тональностей, темпов и настроений, формирует ощущение целостности и единства вокального цикла.

Желая озвучить всю «Камерную музыку», Дж. М. Палмер создаёт масштабный цикл из тридцати двух миниатюр, в котором можно выделить девять микроциклов, песни в них объединены общим характером, кругом интонаций и тональной драматургией:

- 1–6 (As – F – f – F) – вступительный раздел, создание общего настроения, экспозиция образа лирического героя;
- 7–10 (G – E – E – E) – зарождение чувства влюблённости;
- 11–13 (A – G – G) – устремленность к кульминации;
- 14–16 (G) – главная лирическая кульминация;
- 18–19 (a – a) – возникновение сомнений, герой всеми силами сопротивляется недоброму предчувствию;
- 20–24 (C – B – B – G) – пребывание в мире мечты, песни сближаются и на уровне регистрово-фактурного решения;
- 25–26 (g – g) – драматический «всплеск», досада и разочарование;
- 27–30 (F – F – F – G) – погружение в мир воспоминаний;
- 31–32 (c – c) – кульминация отчаяния, полное осознание героем невозможности вернуть утраченную любовь.

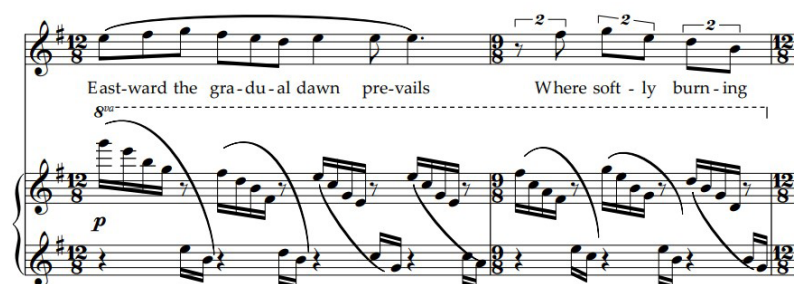
Необходимо отметить, что некоторые номера выполняют роль связок между микроциклами, например, 17 “O sweetheart, hear you” («Внемли, дорогая, печали моей»).

Первый микроцикл, включающий шесть песен (1–6) – самый масштабный: в трёх начальных миниатюрах обрисовывается внешняя обстановка – преобладает медленный темп, сдержанно-спокойный характер, звукоизобразительность. Выбивается из этого ряда только пятая песня (“Lean out of the window, Goldenhair” / «Слышу запела ты, Златовласка») – бойкая и решительная по характеру, она больше вписывается к контекст второго микроцикла (7–10), песни которого отмечены игривостью, лёгкостью, подвижностью темпа.

Особое место, на наш взгляд, занимает четвёртый микроцикл (миниатюры 14–16), выступающий



Пример 6. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“From dewy dreams” (тт. 14–15)



Пример 7. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка».
“From dewy dreams” (тт. 8–9)

лирическим центром сочинения. Он отмечен тональным единством (G-dur), интонационным родством тем в вокальной партии (14, 16, отдельные интонации 14-й и 15-й миниатюр). Остановимся на нём более подробно.

Миниатюра 14 “From dewy dreams” («Очнись от грёз, душа моя») содержит две части: вокальная партия первой проста, силлабична и насыщена поступенным движением. Вторая часть, начинающаяся с фразы: “While sweetly, gently, secretly...” («Все сокровенней и нежней...»), выделена скачками (на чистую кварту, квинту, малую септиму). Примечательно, что слова “sweetly”, “gently”, “secretly” отделены друг от друга паузами, словно произносятся с придыханием и все возрастающей взволнованностью (расширение диапазона от кварты до септимы) (Пример 6).

В этой миниатюре сосредоточена главная тихая кульминация цикла, отмеченная высокой концентрацией лирического чувства. Фортепианная партия нарочито прозрачна, практически невесома, композитор намеренно выбирает звенящий высокий регистр. Мелодия единым потоком плавно перетекает из одной руки в другую, погружая слушателя в атмосферу пред-рассветного часа, наполнена звукоизобразительными эффектами, идущими от поэтического текста.

Eastward the gradual dawn
prevails
Where softly-burning fires
appear,
Making to tremble all those
veils
Of grey and golden gossamer.

While sweetly, gently, secretly,
The flowery bells of morn are
stirred
And the wise choirs of faery
Begin (innumerable!) to be
heard.

Восхода тёплые огни
Рассеяли туман седой:
Взгляни, как зыблются
они
На паутине золотой.

Всё сокровенней
и нежней
Звенят бубенчики весны,
И голоса лукавых фей
(Неисчислимы!) слышны.

Выразительные арпеджированные созвучия в партии фортепиано вызывают ассоциации с зыбкими бликами утреннего восхода. Прозрачный высокий регистр символизирует и звенящие бубенчики, и «голоса лукавых фей». Колорит миниатюры наполнен светлыми, солнечными красками (Пример 7).

Заканчивается песня аккордовой связкой, ведущей к следующему номеру. Подчеркнём этот факт, как одну из особенностей формообразования цикла

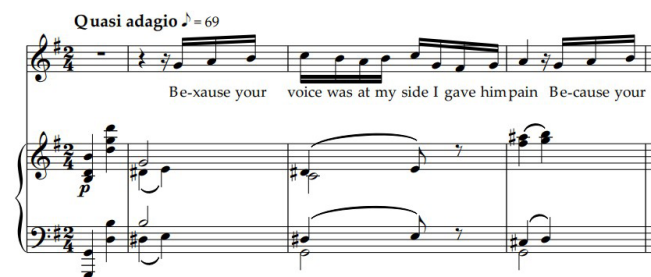


O cool is the valley now And there, love, will we go For many a choir is singing now Where Love did sometime go.	В долине той сейчас прохлада... Любимая, уйдём Туда, где ждать любви не надо, Где будем мы вдвоём.
--	---



Пример 8. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». Кульминация миниатюры “O cool is the valley” (тт. 8–9)

Because your voice was at my side I gave him pain, Because within my hand I had Your hand again. There is no word nor any sign Can make amend – He is a stranger to me now Who was my friend.	Чтоб руки милые вернуть И голос твой, Я сердце друга уязвил Обидой злой. Ни словом, ни мольбой урон Не поправим: Тот, кто был другом для меня, Стал мне чужим.
---	---



Пример 9. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». “Because your voice” (тт. 1–4)

– миниатюры словно «срастаются», становятся неразрывной частью друг друга.

В песне 15 “O cool is the valley” («В долине той сейчас прохлада») – вокальная партия пластичная, широкого дыхания, мелодические фразы закруглённые – это привносит в музыку элемент повествовательности. Отметим, что все утвердительные реплики начинаются с затакта, будто с трепетом и волнением, оставляя на слабую долю междометие «о» и словасвязки “and”, “for”, “where”. Так Дж. М. Палмер воплощает любовный восторг лирического героя перед тем краем, «где живёт Любовь».

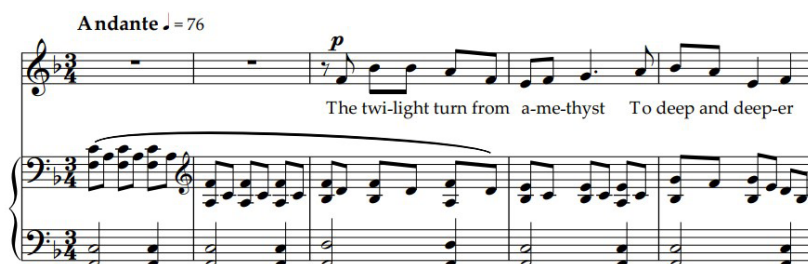
Главная кульминация – смысловая, звуковысотная, динамическая – выстраивается на распеве слова “Love” (тт. 8–9), тем самым, обнажая истинную потребность героя в любви (Пример 8).

Интонации распева напрямую связаны с выразительными оборотами из предыдущей песни (кварты, квинта, септима) – таким образом, формируются устойчивые связи, позволяющие говорить об единстве микроцикла. Выбор тональности (G-dur), гармонических средств (преобладание трезвучий и их

обращений), практически тотальное доминирование среднего и верхнего регистров, прозрачной фактуры работают на создание нежного, сентиментального образа влюблённого юноши.

В песне 16 “Because your voice” («Чтоб руки милые вернуть») – светлые, солнечные краски G-dur, характерные для предыдущих миниатюр этого микроцикла, настойчиво вуалируются с помощью альтерированных ступеней (VII^b, IV^b, VI^b, II^b) и задержаний на сильную долю, символизирующих печаль, закрашивая в сердце главного героя: от былой беззаботности не осталось и следа (Пример 9).

Вокальная линия – блуждающая, наполненная волнообразным движением – указывает на процесс внутреннего размышления о цене сказанных слов, дружбы и любви. Прослеживается интонационное родство с миниатюрами 14 “From dewy dreams” («Очнись от грёз, душа моя») и 19 “In the dark pinewood” («Я бы хотел, чтоб мы были одни...»): общий круг интонаций подвергается ритмическому варьированию. Авторский приём позволяет проводить параллели между миниатюрами на уровне всего сочинения.



Пример. 10. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». Начальные такты миниатюры 2. “The twilight turns” (тт. 1–5)

Пример. 11. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». Начальные такты миниатюры 28 “Love came to us” (тт. 1–6)

Важным признаком музыкальной драматургии романтического камерно-вокального цикла выступает принцип контраста «как тип соотношения между образными сферами» [1, с. 8]. В произведении Дж. М. Палмера это средство художественной выразительности проникает на все уровни музыкального материала, проявляясь как внутри отдельных песен и микроциклов, так и в их межтекстовых связях. Обращает на себя внимание смена темпов; эмоциональных состояний, например, в миниатюре “At that hour” (№ 3) ладовое сопоставление в 1-й части спроецировано на строение всей песни, разделы которой противоположны по настроению: первая наполнена печальными, минорными красками (f-moll), а вторая отмечена печатью просветлённой мечтательности (F-dur). Контраст обнаруживает себя на уровне фактуры и регистрового решения: поскольку композитор чутко следует за поэтическим текстом, для каждой миниатюры он выбирает индивидуальное решение, а не работает по единому строго выбранному шаблону.

Вместе с тем, в цикле можно выделить несколько важных интонационных арок, усиливающих его внутреннее единство. Например, музыкальный материал

первой части (тональность, фактура, вокальная мелодия) песни 2 “The twilight turns” («Вечерний сумрак – аметист...») возвращается в начале миниатюры 28 “Love came to us” («Всё, помню, начиналось так...») с новым поэтическим текстом (Примеры 10, 11):

Этот приём можно рассматривать как знак репризности на уровне всего цикла. Буквальный повтор мог быть использован автором и как элемент, подчёркивающий стилевую целостность сочинения, создававшегося на протяжении многих лет. Однако, вторые части указанных песен существенно отличаются друг от друга, поскольку герой пребывает в разных психологических состояниях: если в миниатюре 2 сердечное чувство ещё только зарождается, то в миниатюре 28 на смену любви уже пришло разочарование. Реальные, живые переживания уходят в сферу воспоминаний: черта драматургии, присущая многим романтическим циклам⁹.

⁹ К примеру, в цикле Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» фортепианная постлюдия, завершающая сочинение, возвращает тему первой песни.



Пример 12. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». «Gentle lady» (тт. 1-2)



Пример 13. Дж. М. Палмер. «Камерная музыка». «Gentle lady» (тт. 13-15).

Дж. М. Палмер проявляет большую чуткость в интерпретации стихов, слово Дж.Джойса оказывается на первом месте, а музыка лишь помогает раскрыть глубину поэтического текста. Так, он избегает излишних комментариев в виде повторов, длинных прелюдий, интерлюдий или постлюдий. Вокальные партии миниатюр – силлабичны, композитор практически отказывается от распевов, для того чтобы более чётко донести смысл слов. Повышенное внимание Дж. М. Палмер уделяет лишь неоднократно повторяемому на протяжении всего цикла слову “Love”, которое распевается в песнях 1 (т. 9), 8 (т. 36), 15 (т. 8–9), 19 (т. 18), усиливая лирическую доминанту содержания. Длинный распев (10 звуков) представлен в миниатюре 19 (т. 7–8) и приходится на слово “Enaisled” («влекомый»), связанное с воспоминаниями о сладких мгновениях любовного свидания. Не менее важно подчеркнуть пластичность, гибкость вокальной линии; сквозные интонации, проникающие из вокальной партии в фортепианную и наоборот; широкий певческий диапазон от *d* малой до *h* первой октавы.

Отметим и тот факт, что музыка очень чутко реагирует на малейшие изменения в тексте. Отсюда

следует и постоянная смена фортепианной фактуры, и выбор форм – от традиционных для романтической вокальной лирики до нестандартных. Их применение обусловлено стиранием границ между некоторыми песнями: миниатюры становятся единым целым, логичным продолжением друг друга, например, 7–8, 14–15, 20–21–22, 23–24–25, 31–32. В ряде случаев можно отчётливо проследить и жанровые влияния, выбор которых вызывает прямые ассоциации с романтической эпохой: баркарола (2, 6, 9, 28), колыбельная (3), баллада (19).

Ладогармонические приёмы композитора позволяют провести параллели с творчеством Ф. Шуберта. В области гармонии отметим его стремление к чистым краскам трезвучия и его обращений, колористической игре мажоро-минора, особенно во второй половине цикла (миниатюры 19, 23, 25, 27). Наряду с этим Дж. М. Палмер довольно часто прибегает к выразительным особенностям гармоний с пониженными ступенями (II, III VI). Однако в основном автор использует их точечно (миниатюры 5, 6, 11, 14, 16, 18, 25, 28, 29, 31, 32), в большей степени для красочной звуковой игры, в то время как в миниатюре 27 “Gentle



lady” («О, скорбных песен мне не пой»): II53b и его обращения, VI53b, III53b помогают создать выразительный, глубокий и сложный образ. После пережитого любовного потрясения лирический герой не сможет быть прежним, палитра доступных ему чувств расширилась, и композитор стремится отразить произошедшую психологическую трансформацию в музыке (Примеры 12, 13).

Начиная с миниатюры 26 “*Though I thy Mithridates were*” («Хоть я уже, как Митридат...»), становится очевидным, что любовная история осталась в прошлом, герой обессилен и разочарован. Тонкая образно-смысловая нить связывает 30-ю песню “*Sleep now*” («Усни, моё сердце, не бойся, усни!») с «Колыбельной песней ручья» из цикла «*Прекрасная мельничиха*» Ф. Шуберта. Об этом свидетельствует обращение к жанру колыбельной, выбор светлой, мажорной тональности (G-dur) при глубоко трагическом внутреннем содержании.

Заключительные миниатюры – 31 “*All day I hear*” («Весь день в ушах как будто море...») и 32 “*I hear an army*” («Я слышу: мощное войско штурмует берег земной...») – проникнуты драматизмом: максимально обнажаются душевные терзания юности, покинутого любимой. Его страстную речь, полную страдания и сожалений, выраженных при помощи ярких метафор, словно сопровождают бурлящие морские волны, олицетворяющие хрупкое, нестабильное эмоциональное состояние лирического героя.

Итак, сочинение Дж. М. Палмера создавалось в тесном контакте с автором текста, который во многом вдохновлял и поддерживал своего творческого единомышленника, высоко оценивая его усилия. Дж. М. Палмер озвучивает джойсовскую поэзию, опираясь на традиции австро-немецкого романтического цикла, проявляющие себя в творчестве многих британских авторов, испытывавших повышенный интерес к немецкой музыке (П. Хьюберт, Ч.В. Стенфорд). Однако, по замечанию Л.Г. Ковнацкой, «уже на рубеже веков [XIX–XX] английские композиторы делали настойчивые попытки выйти из-под влияния немецких классико-романтических традиций, пустивших на английской почве столь глубокие корни» [2, с. 71]. В этот период многие мастера Великобритании начинают интенсивно обращаться к опыту современной французской музыки, отмеченной печатью импрессионизма (назовём С.М. Скотта, Г. Бантока, А. Бакса, Ф. Дилиуса). Таким образом, Дж. М. Палмер остаётся в стороне от ведущих тенденций своего времени.

Композитор наследует характерные черты, сложившиеся в немецком романтическом камерно-вокальном цикле [1]:

1. Монологический тип высказывания, обусловленный особым типом содержания;
2. Группировка частей на основе какой-либо общности (ладотональных, интонационных связей);
3. Интонационно-тематическое единство;
4. Контраст как тип соотношения между образными сферами;
5. Кульминация – утверждение ведущего образа;
6. Заключительная часть как итог сюжетного цикла.

В палмеровском произведении прослеживаются явные параллели с вокальным творчеством Ф. Шуберта, проявляющиеся как на уровне циклообразования, так и музыкального языка: большая роль звукоизобразительных элементов, обращение к выразительным возможностям гармоний пониженных ступеней, мажоро-минорных сопоставлений.

Безусловно, романтический круг образов был инспирирован поэтическим первоисточником: музыкальностью стихотворений, простотой и ясностью языка, утончённостью выражения чувств и эмоций. Наивность и непосредственность первой влюблённости, составляющие суть содержания, определили демократичность высказывания. Возможно, особенности средств выразительности связаны и с собственным опытом: напомним, что Дж. М. Палмер приобрёл известность в качестве автора баллад в фольклорном духе, нацеленных скорее на любителей, нежели на профессиональных исполнителей. Можно предположить, что ирландский композитор не ставил задачи поразить слушателей изощрённым музыкальным языком, обусловленным новейшими техниками письма, которыми он, возможно, и не владел.

Природа творчества Дж. М. Палмера по своей сути маргинальна. Несмотря на профильное образование, полученное в престижных заведениях Англии, с двадцати с небольшим лет автор оказался оторванным от профессиональной музыкальной среды. Тяжёлая болезнь (он страдал от рассеянного склероза и многие годы был прикован к инвалидному креслу) вынуждала его жить в изоляции. Композитор не мог путешествовать, а, соответственно, знакомиться с самыми актуальными тенденциями музыкальной культуры европейских стран. В силу ограниченной возможности передвижения, Дж. М. Палмер также не посещал и концерты, на которых звучала музыка его более



радикальных современников; вероятно, он также мало слышал и исполнения собственных сочинений (если вообще слышал хоть однажды)¹⁰. Эти обстоятельства во многом предопределили стилиевой спектр его творчества, судить о котором, мы, к сожалению, можем лишь по «Камерной музыке».

Дж. М. Палмер принадлежит к числу музыкантов, не получивших известности при жизни и забытых

¹⁰ В июле 1923 года состоялась постановка оперы "Sruth na Maole" [The Musical Times, Vol. 64, No. 967 (Sep. 1, 1923), p. 648].

после смерти, до сих пор пребывающих в тени более ярких и успешных соотечественников. Обнаруженное в США произведение вызвало исследовательский интерес в первую очередь из-за его поэтического первоисточника. Имя Дж. Джойса в качестве «соавтора» послужило импульсом к возрождению творчества композитора: благодаря великому современнику его вокальный цикл «Камерная музыка» занял свою нишу в английской камерно-вокальной музыке первой половины XX столетия. Возможно, песенная сфера окажется первой в череде открытий наследия Дж. Палмера.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Зыкова Л.Ю. Структурные особенности жанра камерно-вокального цикла в его исторической эволюции (XIX–XX вв.: от Ф. Шуберта до Д. Шостаковича): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Зыкова Людмила Юрьевна. Алматы, 1994. 23 с.
- 2/ Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
- 3/ Коробов Ф. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена для высокого голоса и струнного оркестра: страницы истории создания и исполнения произведений // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024. № 2 (15). С. 30–36.
- 4/ Маклашова Е.А., Михайлов А.А. Камерно-вокальная музыка в творчестве композиторов Англии начала XX века: особенности формирования стиля // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Вып. 10. Материалы Международной научно-практической конференции. Казань, 05 апреля 2017 года. Издательство Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова, 2018. С. 76–81.
- 5/ Composer Chats: Grammy Contender Brian Byrne Takes Us Behind His Latest Album, "Goldenhair" // Huffpost [сайт]. URL: https://www.huffpost.com/entry/composer-chats-grammy-contender-brian-byrne-takes_b_59ed89c2e4b092f9f241938a/ (дата обращения: 09.10.2024)
- 6/ Dickinson P. Chamber Music (James Joyce). Thirty-two songs for high voice and piano by G. Molyneux Palmer / Peter Dickinson. Tewkesbury: Goodmusic Publishing, 2020. 25 p.
- 7/ Klein A. Die Musik Irlands im 20 Jahrhundert / Alex Klein. Hildesheim: Olms, 1996. 526 s.
- 8/ Klein A. Palmer, Geoffrey Molyneux / Alex Kleine; ed. by H. White and B. Boydell // The Encyclopaedia of Music in Ireland. Dublin: University College Dublin Press, 2013. pp. 818–819.

- 9/ Klein A. "The distant music mournfully murmereth...": The Influence of James Joyce on Irish Composers. URL: <https://www.cmc.ie/features/distant-music-mournfully-murmereth-influence-james-joyce-irish-composers> (дата обращения: 07.08.2024).
- 10/ Klein A. Stage-Irish, or The National in Irish Opera / Alex Klein // The Opera Quarterly, Volume 21, 2005. Pp. 27–67.
- 11/ Letters of James Joyce / edited by Stuart Gilbert. New York: The Viking press, 1957. 456 p.
- 12/ Letters of James Joyce: volumes 2 and 3 / edited by Richard Ellmann. New York: The Viking press, 1966. 666 p.
- 13/ Whellens A. The Sound of Music. Notes on Joyce and G. Molyneux Palmer / Arthur Whellens // The Complete Consort. Saggi di anglistica in onore di Francesco Gozzi / ed. by Roberta Ferrari and Laura Giovannelli. Pisa: PLUS Pisa University Press, 2005. pp. 251–266.

REFERENCES

- 1/ Zykova, L. (1994), *Strukturnye osobennosti zhanra kamernovokal'nogo tsikla v ego istoricheskoi evolyutsii (XIX–XX vv.: ot F. Shuberta do D. Shostakovicha)* [Structural features of the chamber vocal cycle genre in its historical evolution (XIX–XX centuries: from F. Schubert before D. Shostakovich)]: Cand. Sc. Thesis, Almaty, 23 p. (In Russ.)
- 2/ Kovnatskaya, L. (1986) "Angliiskaya muzyka XX veka. Istoki i etapy razvitiya" [English music of the XX century. Origins and stages of development], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 216 p. (In Russ.)
- 3/ Korobov, F. (2024), "Benjamin Britten's Vocal Cycles for High Voice and String Orchestra: pages of the history of creation and performance of works", *Muzikal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical art of Eurasia. Tradition and modernity], No. 2 (15), pp. 30–36. (In Russ.)
- 4/ Maklashova, E.A., Mikhailov, A.A. (2018), "Chamber and vocal



music in the works of English composers of the early twentieth century: features of style formation”, *Current problems of musical and performing arts: history and modernity*, Vol. 10, pp. 76–81. (In Russ.)

5/ Composer Chats: Grammy Contender Brian Byrne Takes Us Behind His Latest Album, “Goldenhair”. Available at https://www.huffpost.com/entry/composer-chats-grammy-contender-brian-byrne-takes_b_59ed89c2e4b092f9f241938a / (Accessed 09 October 2024). (In Eng.)

6/ Dickinson, P. (2020), *Chamber Music (James Joyce)*. Thirty-two songs for high voice and piano by G. Molyneux Palmer, Goodmusic Publishing, Tewkesbury, 25 p. (In Eng.)

7/ Klein, A. (1996), *Die Musik Irlands im 20 Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, 526 s. (In Germ.)

8/ Klein, A. (2013), Palmer, Geoffrey Molyneux, *The Encyclopaedia of Music in Ireland*, pp. 818–819. (In Eng.)

9/ Klein, A. (2004), ““The distant music mournfully murmereth...“: The Influence of James Joyce on Irish Composers”. Available at: <https://www.cmc.ie/features/distant-music-mournfully-murmereth-influence-james-joyce-irish-composers> (Accessed 07 August 2024). (In Eng.)

10/ Klein, A. (2005) “Stage-Irish, or The National in Irish Opera”, *The Opera Quarterly*, Volume 21, 2005. pp. 27–67. (In Eng.)

11/ *Letters of James Joyce (1957)*, The Viking press, New York, 456 p. (In Eng.)

12/ *Letters of James Joyce: volumes 2 and 3 (1966)*, The Viking press, New York, 666 p. (In Eng.)

13/ Whellens, A. (2005) *The Sound of Music. Notes on Joyce and G. Molyneux Palmer, The Complete Consort*. *Saggi di anglistica in onore di Francesco Gozzi*, pp. 251–266. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Шадрина Дарья Григорьевна, студентка кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

E-mail: dasha.shader@yandex.ru

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

E-mail: yannakrom@yandex.ru

AUTHORS INFORMATION

Darya G.Shadrina, student, M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

E-mail: dasha.shader@yandex.ru

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

E-mail: yannakrom@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ЭТНОГРАФИЯ И ФОЛЬКЛОР

35/

**ШКРЕДОВА И.Н.,
ЛЕНЬКО К.Н.**

**Белорусские традиционные
обряды и песни, записанные
в Тюхтетском районе Краснояр-
ского края**



УДК 781.7

БЕЛОРУССКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРЯДЫ И ПЕСНИ, ЗАПИСАННЫЕ В ТЮХТЕТСКОМ РАЙОНЕ КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ

И.Н. ШКРЕДОВА, К.Н. ЛЕНЬКО

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена изучению белорусских традиционных обрядов и песен, зафиксированных на территории Тюхтетского района Красноярского края. В ней рассмотрены исторические предпосылки закрепления белорусских традиций в регионе. На основе сравнения архивных материалов и экспедиционных записей при использовании методов структурно-типологического анализа доказываем принадлежность записанных обрядов и песен к белорусской культурной традиции. В статье представлен подробный анализ песен «Сироточка» и «Божа мой», выявлены общие черты с аналогичными образцами музыкального фольклора, записанными в Беларуси (на уровне поэтических мотивов, ритмической структуры, ладовой организации и мелодических особенностей). Результаты исследования демонстрируют важное значение фольклора белорусских переселенцев Тюхтетского района Красноярского края как неотъемлемого пласта региональной культуры, сохранившего элементы аутентичной белорусской традиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: белорусский фольклор, Тюхтетский район, музыкальная этнография, структурно-типологический анализ, календарные песни, свадебные обряды, «Сироточка», «Божа мой», культурное наследие, переселенцы.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

TRADITIONAL BELARUSIAN RITUALS AND SONGS RECORDED IN TYUKHTETSKY DISTRICT, KRASNOYARSK KRAI

I.N. SHKREDOVA, K.N. LENKO

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

ABSTRACT. The paper is devoted to traditional Belarusian rituals and songs recorded in Tyukhtetsky District, Krasnoyarsk Krai. It examines the historical background to the consolidation of Belarusian traditions in the region. Structural-typological analysis of archives and expedition records confirms that these rituals and songs belong to the Belarusian cultural tradition. The article presents a detailed analysis of the songs “Sirotochka” [Little Orphan] and “Bozha moy” [My God], revealing common features with similar examples of music folklore recorded in Belarus (at the level of poetic motifs, rhythmic structure, mode organization and melodic peculiarities). The results of the study demonstrate the importance of the folklore of the Belarusian immigrants from Tyukhtetsky District, Krasnoyarsk Krai as an integral part of regional culture, which has preserved elements of authentic Belarusian tradition.

KEYWORDS Belarusian folklore, Tyukhtetsky District, ethnomusicology, structural-typological analysis, calendar songs, wedding rites, “Sirotochka” [Little Orphan] “Bozha moy” [My God], cultural heritage, settlers.

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



Фольклор белорусского населения Сибири, в том числе белорусских новопоселенцев Тюхтетского района, до конца XX столетия не становился объектом исследования как самостоятельное явление региональной культуры. И хотя во время фольклорно-этнографических экспедиций собиратели записали от поздних переселенцев большое количество сведений, обрядов, песен, опубликована из них была всего лишь малая часть. Обусловлено это тем, что долгое время наиболее привлекательными для изучения представлялись старожильческие традиции; в связи с новыми научными изысканиями обращение к ним сохраняет актуальность (См. об этом: [8], [17], [19], [21]).

В начале XXI века этномузыковеды всё больше интересуют новопоселенческие традиции Сибири. Показательной в данном отношении является публикация в 2011 году белорусского тома «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» [16]. Это издание в отечественной фольклористике стало первым собранием белорусских песен жизненного цикла, зафиксированных в регионах Азиатской части России от Зауралья до Дальнего Востока. Также в 2021 году была защищена диссертация Т.В. Дайнеко о календарных песнях белорусов Сибири и Дальнего Востока [3].

На территории Тюхтетского района фольклор записывался в большей степени от «новосёлов» – сибирских переселенцев примерно второй половины XIX – начала XX веков. При этом Л.Д. Экард указывает, что практически все информаторы, с которыми она работала в экспедициях 2010 и 2011 гг., имели белорусские корни [2, с. 4]. У других исследователей Тюхтетского района замечаний о белорусском происхождении информаторов или песен не обнаружено.

Тюхтетский район расположен в западной части Красноярского края; основан постановлением Сибревкома и приказом Томского губисполкома 4 сентября 1924 года с центром в селе Тюхтет. С 2020 года район как административно-территориальная единица был упразднён, вместо него образован муниципальный округ. А с 2025 года его территории отнесены к Боготольскому муниципальному округу. В данной статье мы используем название «район», поскольку все фольклорно-этнографические экспедиции осуществлялись именно в Тюхтетском районе.

Основателями первых русских поселений в данной местности стали донские казаки – чалдоны, которые осели в начале XVIII века на юге волости; до их

прихода на территории района жили сибирские татары, кетоязычные племена (кеты, остяки и кержаки), чулымцы. В дальнейшем заселении района можно выделить три волны миграции: первая связана с событиями 1860-х гг. (проведением Московского (Сибирского) тракта, отменой крепостного права, а также польскими восстаниями 1862–1864 гг.), вторая – с революцией 1905–1907 гг. в Польше и с аграрной реформой П.А. Столыпина 1906 года, третья – с массовыми репрессиями 1930–1950 гг.

В контексте формирования фольклорного облика региона наиболее важной, на наш взгляд, является именно вторая волна миграции. В это время на территорию района массово стали прибывать русские переселенцы из центра и запада России, большой поток белорусов и украинцы.

В историко-географическом справочнике Тюхтетского района «О чём шумит тайга» (автор-составитель – Валентина Васильевна Ложкина) [9] в таблицах «Политико-административное деление Тюхтетского района» (1926 г.) а также «Населённые пункты» (1925 г.) приведены статистические сведения о ведущем по численности этносе. Сопоставив эти данные, отметим: в указанные годы на интересующей нас территории было зафиксировано тридцать четыре населённых пункта с преобладанием белорусских жителей, двадцать семь – русских, по три – украинских и латгальских. Таким образом, в 1925–1926 гг. доминировали поселения, где основную часть жителей составляли белорусы.

В настоящее время картина частично изменилась. К примеру, исходя из сведений за 1925–1926 г., в Поварёнкино превалировало русское население. Но Л.Д. Экард в учебном пособии «В одном селе жило три брата» [2], в котором опубликованы результаты экспедиции 2010–2011 гг., отмечает, что практически все информаторы, в том числе из Поварёнкино, имеют белорусские корни.

В других населённых пунктах, не представленных в таблицах В.В. Ложкиной, мы также обнаружим преимущественно потомков белорусских переселенцев. К таким деревням принадлежала, например, деревня Алагирка (на данный момент упразднена). Большинство бывших жителей Алагирки помнили о своих белорусских истоках, сохраняли особенности говора (твёрдая «Ч», использование «Ў» вместо предлога «В», и т.д.). Белорусский след выявляется и в обрядах,



рассказы о которых до сих пор можно услышать от местных жителей. Для примера: в ночь на Ивана Купала творили бесчинства; при похоронном обряде занавешивали зеркала, чтобы не отразилась «зданка» (с бел. яз. здань – призрак), на свадьбу из ЗАГСа перегораживали дорогу молодым и требовали выкуп. А ещё во многих семьях до сих пор готовятся блюда белорусской кухни – бабка, тюпка.

По мнению Л.Д. Экард [20], Тюхтетский район – один из наиболее изученных в Красноярском крае с точки зрения активности музыкально-фольклорных экспедиций. На его территории собирали песенный и этнографический материал:

- Константин Михайлович Скопцов (1974, 1978, 1984 гг.);
- Михаил Лукич Шрамко (1980 г.);
- Елена Геннадьевна Вopilова (1991 г.);
- Маргарита Фёдоровна и Николай Алексеевич Шульпековы (1994 г.);
- Лариса Давыдовна Экард (2010–2011 гг.).

Практически все исследователи отмечали элементы белорусской культуры в Тюхтетском районе. Это подтверждают паспортные данные песен: большинство зафиксировано в местах с преобладанием белорусского населения или у его потомков¹.

Первый собиратель, записавший музыкальный фольклор в Тюхтетском районе, К.М. Скопцов, не акцентировал внимание на белорусских истоках. Однако среди локаций его работы значатся деревня Рубино и село Изотово, которые, согласно таблице В.В. Ложкиной, относятся к группе белорусских поселений. Также, в сборнике «Ты воспой, жаворонушек» [15] подтверждается белорусское происхождение одного из исполнителей.

Экспедиция, организованная в 1994 году М.Ф. Шульпековой и Н.А. Шульпековым, оказалась более результативной в плане публикаций. Зафиксированные фольклористами песни вошли в сборники «Расскажи ты, бабка...» (2007 г.) [13] и «Песни сибирского воинства» (2001 г.) [11]. При этом часть богатейшего материала, собранного М.Ф. Шульпековой в Тюхтетском районе, осталась неизданной, что отражено в авторских тетрадях с расшифровками песен, которые на данный момент хранятся в Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского. В этих рукописях содержится более

ста расшифровок песен Тюхтетского района, выполненных под руководством Н.А. Шульпекова. Работа с данными расшифровками осложняется тем, что песни не паспортизированы: не указаны места записи, имена исполнителей и т. д.

В 2010–2011 гг. под руководством Л.Д. Экард состоялись две экспедиции в Тюхтетский район, в течение которых было зафиксировано более ста пятидесяти фольклорных образцов. Часть материалов (52 песни) вошла в сборник «В одном селе жило три брата» (2015 г.) [2].

Жанровый состав собранных в Тюхтетском районе песен весьма обширен: календарные, свадебные песни, материнский фольклор, лирические, частушки, вечёрочные, игровые, хороводные, плясовые и шуточные, духовный стих, а также свадебный обряд. Особое место в этом ряду занимают календарные песни. Отметим, что у сибирских старожилов в достаточной степени фиксируются песни зимнего и ранневесеннего периодов календаря, в то время как новопоселенческие традиции, сформированные переселенцами из западной части России и сопредельных белорусских и украинских территорий, нередко сохраняют песни полного календарного цикла. В Тюхтетском районе, в частности, были записаны масленичные, волочёбные, троицкая, юрьевская песни, песня «на Николу Вешнего», а также купальские, жнивные и «восеньская» (жанр, характерный только для белорусской традиции) песни.

Помимо преобладающего количества календарных и свадебных песен, в Тюхтетском районе зафиксировано немало лирических песен, большинство из них – позднего стиливого пласта. Однако такие песни не обладают ярко выраженной местной спецификой.

Достаточно ли указаний на белорусские корни или на место записи для того, чтобы определить песню или обряд как белорусский? Безусловно, должны быть соответствия и по жанровому составу, по стилистическим характеристикам (ритмической и мелодической организации напевов), по лексике; при многоголосной записи – по особенностям фактуры и т. д. Также должны обнаруживаться черты сходства на уровне обрядовых действий.

В учебном пособии «В одном селе жило три брата» [2] приведён свадебный обряд с. Поварёнкино, реконструированный из рассказов потомков белорусских переселенцев. Сравнение этих данных с описанием белорусской свадьбы, представленным в книге В.К. Бондарчик «Белорусы» (1998) [1, с. 323–333, 384–387] показывает наличие в свадьбе с. Поварёнкино

¹ Как правило, информация такого плана размещается в заметке от собирателя, а также в сведениях об исполнителях, в том числе при паспортизации песен.



черт, свойственных данному типу обряда². Приведём некоторые из них:

- головной убор невесты – веночек – характерен для свадьбы восточнославянского Запада (есть на Украине, в Смоленской области и т.д.);
- в свадьбе отмечены свадебные чины, типичные для ряда традиций восточнославянского Запада: боярки (среди них выделяются старшая и младшая боярка), дружина;
- невесту сажали на шубу, как это делали в разных традициях восточнославянского Запада, в т. ч. белорусских;
- многие обрядовые действия проходили параллельно в доме жениха и невесты;
- косу невесты выкупали, процесс сопровождался пением корильных песен;
- сват ремнём разгоняет боярок за корильные песни;
- свадебному поезду после застолья в доме невесты перегораживали дороги с требованием выкупа;
- упоминается важность сундука с приданым; в традициях восточнославянского Запада во время застолья в доме жениха действия с сундуком невесты – одна из кульминаций обряда;
- выпечка блинов;
- обменные визиты сторон имеют характерное для белорусской свадьбы название «Перязов».

Сравнение свадебных песен, размещённых в пособии Л.Д. Экард, с данными из белорусского тома «Памятников» [16] и других собраний белорусских песен также показывает принадлежность представленного обряда именно к белорусской традиции. Мы можем наблюдать это на примере корильной песни «Казали сваты богачи», которая исполнялась во время обряда выкупа за косу невесты (Таблица 1).

Песня Витебского уезда Белорусской губернии	Песня Тюхтетского района
<i>А казали сваты богаты, А и сваточки голыши, По шуметнику водзили, Всё по дзенежкѣ сбирали, Ай боярочкамъ давали.</i>	<i>Казали, сваты богачи, А наши сваты беднячи, По шуметничку ходили, По копеечке сбирали. И боярочкам давали.</i>

Таблица 1. «Казали сваты богачи»

Один из вариантов записан в Витебском уезде Белоруссии и опубликован в «Белорусских народных песнях» П.В. Шейна (1874) [18], другой – в сборнике Л.Д. Экард «В одном селе жило три брата» (2015) [2]. Практически полное соответствие этих песен на уровне текста очевидно, и это неудивительно, ведь родители информатора Л.Д. Экард приехали из Витебской губернии.

Признаки белорусского обряда обнаруживаются в свадьбе с. Поварёнкино как в плане соответствия сценария, наличия аналогичных обязательных обрядовых действий, использования различных атрибутов, так и в песенном наполнении.

Принадлежность к той или иной локальной традиции, к группе песенных стилей, единство или мозаичность музыкального фольклора в рамках района, области, региона проявляется и на уровне музыкального строения песен. В современном этномузыкознании в рамках ареальных исследований наиболее репрезентативным, на наш взгляд, является метод структурно-типологического анализа. Перспективы и принципы применения данного метода при картографировании описала О.А. Пашина [10]. Автор справедливо отмечает, что в поздних переселенческих традициях Сибири не сложилась единая культура и применение метода картографирования не имеет смысла. Но, на наш взгляд, при том смешении переселенческих традиций, которое наблюдается, в частности, в Тюхтетском районе, где постепенно нивелировались даже языковые отличия³, именно при помощи структурно-типологического метода возможно определить основные дифференцирующие признаки музыкального фольклора исследуемого района и установить по этим признакам связь с «материковой» культурой» (если речь идёт именно о позднепереселенческих традициях).

Для работы в ходе данного исследования были использованы нотации песен Тюхтетского района из фонда Н.А. Шульпекова, так как в тетрадях с расшифровками представлено наибольшее количество доступных материалов по этому району. Как отмечалось ранее, в тетрадях нет паспортных данных об исполнителях и местах записи. Однако анализируемые образцы были соотнесены с другими записями подобных текстов, в том числе сделанными в Красноярском крае (некоторые – в Тюхтетском районе или от выходцев из него), в результате чего обнаружилась как их общность, так и особенности структуры, характерные для белорусских песен.

² Сразу обозначим, что белорусская свадьба по типу относится к свадьбе-веселью, т.е. обряду восточнославянского Запада [4].

³ Большинство записанных песен исполнялось на русском языке.

$\text{♩} = 200$

Си - ро - точ - ка по мо - ги - лоч - ке хо - ди - ла.
Свой - во пап - ку свой - во род - но - го про - си - ла.
Жел - ты - я пяс - ки ссы - па - ли груд - цы, не у - здох - ну.

Сироточка по могилочке ходила.
Свойво папку, свойво родного просила:
"Устань, устань, да мой папочка, не ляжи.
Ходя ж ты мне одной раненько послужи."
"Не могу никак, моя дитятка, не устану.
Гробовы доски стиснули носки, не устану.
Желтые пяски ссыпали грудцы - не уздохну".

Пример 1. Свадебная песня «Сироточка» (Н.А. Шульпеков, № 1406)

Учитывая ограниченные рамки статьи, рассмотрим в качестве примеров, демонстрирующих ключевые стилистические черты, две песни – «Сироточка» и «Божа мой».

Свадебная песня «Сироточка»

В тетрадах расшифровок Н.А. Шульпекова образец, отмеченный номером 1406, координируется с текстом, в котором лирический герой обращается к отцу, чтобы тот встал с могилы. На это следует встречный ответ батюшки: «не встану» и описание причин (Пример 1)⁴.

Данная песня имеет стиховое строение, по ритмической организации напев является цезурированным, реализован в троичной системе счисления. В основе лежит силлабический стих, слоговую форму которого можно выразить формулой 4+5+3. Эта форма является расширенной по отношению к исходному типу (4+4+3), что отразилось и на слоговой музыкально-ритмической форме напева – далее СМРФ (Схема 1⁵):

IV 1 2 3 2 3 3 4 3 1 3 2 1 1

Схема 1. СМРФ песни «Сироточка» (Н.А. Шульпеков, № 1406)

По отношению к ритмическому типу, указанному Б.Б. Ефименковой в таблице самых распространённых СМРФ составных периодов в классе цезурированных форм [5, с. 66] (Схема 2), во второй ритмической формуле данного напева закрепляется дробление долгого музыкального времени.

Схема 2. Б.Б. Ефименкова, Таблица 2, № 13 в троичной системе счисления

Музыкальная композиция песни «Сироточка» из тетради Н.А. Шульпекова реализуется в рамках квартовой ладовой ячейки с субквартой (см. Пример 1 и Схема 1), напев стиховой, то есть охватывает один мелоритмический период.

⁴ Все примеры из тетрадей Н.А. Шульпекова приведены в соответствии с принципами аналитической нотации; песни, опубликованные ранее в различных источниках – без изменений.

⁵ В схеме показан слоговой ритм, то есть ритм произнесения слогов. Также под текстом указаны ступени в соответствии с системой Коллера-Гиппиуса: арабскими цифрами обозначены ступени выше главного опорного тона, римскими – ниже опоры.

Пример 2. «Сироточка» (Л.Д. Экард, [12, с. 44])

Песня с похожим текстом опубликована Л.Д. Экард в учебном пособии «По садику гуляла» [12, с. 44], где представлены экспедиционные материалы Боготольского района Красноярского края. Свадебная песня «Сироточка» была записана автором сборника в с. Юрьево от Надежды Афанасьевны Зузенковой, которая переселилась в Боготольский из соседнего Тюхтетского района. Л.Д. Экард при этом отмечает, что дедушка и бабушка исполнительницы – переселенцы из Могилёва времени Столыпинских реформ [12, с. 8]. Текст данного варианта песни также начинается с обращения к отцу, чтобы тот встал из могилы и помог дочери встретить гостей. Родитель, в свою очередь, отвечает, что есть мать, она и будет приветчать у столика дорогих гостей. Слоговая музыкально-ритмическая форма песни (Схема 3) схожа с представленной в расшифровках Николая Алексеевича и тоже относится к СМРФ № 13 по Б.Б. Ефименковой (см. выше Схема 2) [5, с. 66].

Схема 3. СМРФ песни «Сироточка» (Л.Д. Экард [12])

В данном случае напев – строфический, структура текста складывается из повторения стиха – АА. Тип стиха – силлабический с исходным строением 4+4+3,

а фактически – с расширенной структурой: 4+5₆+3-4₅. Как и в песне № 1406 из тетрадей Н.А. Шульпекова, цезурированный напев реализован в троичной системе счисления. Отличия ритмического строения этой песни от записанной Н.А. Шульпековым «Сироточки» заключаются в аугментации долгих музыкальных времён в последней ритмоформуле ритмического периода. Строфическая структура напева формируется путём варьированного повтора мелоритмического периода (АА₁). Каждый мелоритмический период напева состоит из двух мелодических ячеек: начальная охватывает первую ритмоформулу напева, вторая – остальную часть периода. Ладовое строение песни соответствует строению № 1406 из тетради Н.А. Шульпекова (то есть квартовая ладовая ячейка с субквартой), при этом контур мелодических ячеек отличается направлением интонации. В частности, в первой мелодической ячейке восходящее движение от субквартового тона через основной опорный тон – к квартовому тону в виде двух сцепленных кварт становится интонационным каркасом напева (Пример 2).

Песня с аналогичным сюжетом встречается и среди сиротских свадебных песен белорусского тома «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» (№№ 144–146)⁶ [16, с. 222–223]. В указанных

⁶ № 144 «Сіротычка па магілачкам хадзіла» представлен только текстом; записан в 1979 г. в г. Омске от Х.М. Акуленко (1916 г. р.). В примечании указано, что это вариант записи № 145.

№ 145 «Ой, сіротачка па магілечку хадзіла», представлен нотным образцом и текстом, записан в 1993 г. в д. Ермиловка Тевризского р-на Омской обл. от А.С. Хоробрых (1923 г.р.)



Пример 3. «Сиротачка» («Фольклор белорусов Сибири...» [16], № 145)



Пример 4. «Сироточка» (Свадьба Обско-Иртышского междуречья [6, с. 148])

образцах представлены варианты поэтических мотивов «Сироточки»: героиня обращается к отцу / к матери / к Богу (чтобы разбил дубовые доски и поднял «мамочку на ножки») / к ветру (чтобы развеял «жёлтые пяски», разбил «гробовы доски на крошки»)

По строению стиха и напева все указанные варианты «Сироточки» близки песням, представленным в белорусском сборнике Л. Малаш «Вяселле. Песні», книга 3 [22, с. 220–221]. СМРФ песни № 145 «Памятников» относится к той же модификации типовой ритмической структуры, что и представленные выше образцы (См. Схема 1, Схема 3). Композиционная единица напева здесь – строфа. Любопытно, что благодаря добавочной частице «Ой» в начале стиха возникает дробление

второго слогового времени, в результате чего ритмизация стиха становится более близкой к двоичной системе; и только последняя ритмоформула указывает принадлежность к ранее выявленному ритмическому типу. Однако и в первой, и во второй ритмоформуле «двоичность» ритмической системы создаётся за счёт дробления типового времени (Схема 4).



Схема 4. СМРФ песни «Сироточка» («Фольклор белорусов Сибири...» [16], № 145)

и М.Ф. Малышевой (1919 г.р.).

№ 146 «Павей, павей, буйные ветры з магілак», представлен только текстом, зафиксирован в 1980 г. в д. Михайловка Седельниковского района Омской области от А.Ф. Борисюк (1897 г.р.).

Пример 5. «Сироточка» (Е.Д. Цеховая [27])

Пример 6. «Сироточка» (Н. Дубень [26])

Форма данного напева имеет некоторые отличия от предыдущих вариантов, поскольку образуется через соединение двух периодов, различных по интонационности: АВ (abc/bb1c) (Пример 3).

Ещё один вариант «Сироточки» с тем же ритмическим строением, но иной мелодической организацией приведён в сборнике «Свадьба Обско-Иртышского междуречья» [6, с. 178] (Пример 4)⁷.

Представленные варианты «Сироточки» были записаны в Сибири. Однако даже в современных материалах, находящихся в открытом доступе в сети Интернет можно найти подобные песни, зафиксированные в Республике Беларусь.

Рассмотрим в качестве примера песни⁸, исполненные в 2016 году белорусскими информантами Евой Дмитриевной Цеховой⁹ и Ниной Дубень¹⁰. При сравнении текстов прослеживаются аналогичные предыдущим вариантам мотивы: обращение к Богу, а затем к ветру, чтобы разбил «гробовы дошки на крошки», развеял жёлтые пески, поднял родственника на ножки. В песне Нины Дубень в отличие от всех других вариантов есть ответ ветра (или, возможно, Бога), что если бы он «ваших мамочек выпускал», то тогда к нему бы «все сироточки ходили» и «шкляные дьявры побили».

СМРФ этих песен идентична предыдущим вариантам, однако обнаруживаются отличия по некоторым параметрам. К примеру, в песне, исполненной

⁷ Песня записана В.И. Самойловой в 1972 году в г. Бердске Новосибирской области с голоса русской переселенки из Орловской губернии А.И. Дубасовой (1899 г. р.). Данный образец свидетельствует о том, что иногда русские жительницы полиэтнических сёл становятся естественными носителями белорусской фольклорной традиции.

⁸ Расшифровка и нотация авторов статьи.

⁹ Жительница д. Леаново Борисовского района Минской области.

¹⁰ Жительница д. Прудиче Борисовского района Минской области.



Божа мой, ой у ситнечку, копытнечку, Божа мой.
Божа мой девочки пяють, смяродку бяруть, Божа мой.
Божа мой, конюшки свищут, коников ищут, Божа мой.
Божа мой, вы девочки, сястрицы мои, Божа мой.
Божа мой, Божа мой, ти (ня) видели наших коней, Божа мой.
Божа мой, наши коняки знакомые, Божа мой.
Божа мой, у одного коня колесом грива, Божа мой.
Божа мой, у другого коня у во лбе звезда, Божа мой.
Божа мой, у третьего коня в копыте дирька, Божа мой.
Божа мой, колесом гривка Андрейков конь, Божа мой.
Божа мой, у во лбе звезда Васильков конь, Божа мой.
Божа мой, в копытье дирька Иванов конь, Божа мой.

Пример 7. «Божа мой» (Н.А. Шульпеков, № 1561 [13, с. 41])

Е.Д. Цеховой¹¹, строение близко «Сироточке» из тетради Н.А. Шульпекова (№ 1406), но последняя ритмоформула ритмического периода редуцирована, а в пении акцент делается в этой формуле на вторую восьмую (Пример 5).

В песне Н. Дубень¹² также сначала редуцируется последняя ритмоформула (Пример 6), а затем исполнительница переходит на уже выявленный нами ритмический тип.

Таким образом, как белорусские варианты песни «Сироточка», так и сибирские (в том числе записанные в Тюхтетском районе) имеют единое ритмическое строение, при этом их звуковысотное воплощение является более вариативным. Однако большинство рассмотренных сибирских образцов по ладово-мелодической организации составляет единый тип с приведёнными белорусскими напевами.

¹¹ Сироточка по могилочкам ходила. Eva D. Tsechovaja. Mëtcha. Магілёў // Видеохостинг Rutube. 2025. URL: <https://rutube.ru/video/554d116d60969ec90d3173cd82de2110/>.

¹² Сироточка по могилачках ходила. Барысаў. Дубень Нина. Folklore // Видеохостинг Rutube. 2023. URL: <https://rutube.ru/video/9ec8fe23f881c27665ca3a885f94b11f/>.

Календарная песня «Божа мой»

В тетрадях Н.А. Шульпекова зафиксированы две песни Тюхтетского района с рефреном «Божа мой»: № 970 и № 1561¹³. Оба варианта имеют одинаковую ритмическую и мелодическую структуру, однако записаны расшифровщиком в разных по высоте звуковых шкалах. Песня № 970 по жанру определена как троичная, а № 1561 – как свадебная. Последний образец опубликован в сборнике Н.А. Шульпекова «Расскажи ты, бабка» [13], где указаны паспортные данные¹⁴, в том числе – приуроченность к празднику Николы Вешнего (Пример 7)¹⁵.

В этом же издании представлена песня с похожей

¹³ Идентичную запись можно встретить в книге «Золотые россыпи России» [7, с. 35], однако в ней песня опубликована с ключевыми знаками (два диеза), что скорее всего является ошибкой редактора (ладовое строение песни в таком случае не соответствует расшифровке из тетради Н.А. Шульпекова и песне, изданной в сборнике «Расскажи ты, бабка»).

¹⁴ Песня записана в 1994 г. в с. Тюхтет Тюхтетского района от Бочаровой Ольги Матвеевны (1914 г.р.).

¹⁵ В целях большей наглядности мы переоформили эту песню в соответствии с принципами аналитической нотации.

♩ = 60

1. Бо-же мой, Пят-ро-ва ноч-ка ма-лень-ка-я. Бо-же мой.

2. Бо-же мой, на-ши де-воч-ки ня выс-па-лись. Бо-же мой.

3. Бо-же мой, на-ш бра-ва-и, а что ви-де-ли. Бо-же мой.

4. Бо-же мой, тор-ги ви-де-ли, как за-ви-де-ли. Бо-же мой.

Пример 8. «Боже мой», петровская (Н.А. Шульпеков, [13, с. 69])

Бо - жа мой, Ю - рье - ва ма - ти

в свет по - шла, зо - ло - ты клю - чи не взна - шла.

Пример 9. «Божа мой», д. Шутовичи (Белорусь)

мелодической и ритмической структурой, но другим текстом; по жанру она атрибутирована как петровская (Пример 8)¹⁶.

Для сравнительного анализа мы обратились, как и при рассмотрении песни «Сироточка», к вариантам, опубликованным в работах сибирских фольклористов¹⁷, а также к аналогичным образцам (в виде аудиозаписей), размещённым в белорусских сборниках [22], на портале «ЭТНАЎСЁ» (медиаотека по этнографии) и на сайте Национальной библиотеки Беларуси¹⁸.

Исходя из сравнения всех вариантов «Божа мой», можно сделать вывод, что напев является *политекстовым*, и может быть приурочен к различным поздневесенним календарным праздникам – не только к Троице, Петрову дню и Николе Вешнему, но и к Юрьеву дню (Пример 9¹⁹).

Все версии напева (сибирские и белорусские) принадлежат к одному и тому же ритмическому и мелодическому типу (Схема 5).

IV 1 4 5 4 3 2 1 3 2 3 4 3 2 1

Схема 5. СМРФ песни «Божа мой»

¹⁶ Записана в 1993 г. в с. Топол Дзержинского района от Нижегородской Полины Тимофеевны (1932 г.р.).

¹⁷ В частности, одна из них была записана в д. Соловьёвка Седельниковского района Омской области и опубликована в научно-методическом пособии «Русский народный праздник» [14, с. 154–155].

¹⁸ Например, см. следующие записи: Божа мой! Юр'ява маці ў сьвет пайшла // Электронная библиотека Национальной библиотеки Беларуси. 2006. URL: <https://elib.nlb.by:8070/viewer?markID=BY-NLB-br0000056654&fileID=10853785> (дата обращения: 21.12.2025).

Божа мой! Юр'ява маці ў сьвет пайшла // ЭТНАЎСЁ: медыятэка па этнаграфіі Беларусі. URL: <https://ethnoby.org/falklor/2576673599> (дата обращения: 21.12.2025).

Песні Вілейшчыны ў запісах 2004–2005 гг. Архіў Зінаіды Крупскай

// ЭТНАЎСЁ: медыятэка па этнаграфіі Беларусі. 2018. URL: <https://ethnoby.org/audyioteka/922297230> (дата обращения: 21.12.2025).

¹⁹ Записана в 2005 году в деревне Шутовичи Сморгонского района Гродненской области Белоруссии от группы носителей традиции, исполнялась на Юрьев день. Размещена на портале ЭТНАЎСЁ (см. предыдущую сноску). Расшифровка и нотация авторов статьи.



Лад этого напева – квинтовый с субквартой; мелодическая композиция (как и ритмическая), включает стабильные и мобильные компоненты. К стабильным относится строгое соответствие границ двух первых мелодических ячеек – границам ритмических формул. Третья мелодическая ячейка охватывает заключительную часть периода. Также стабильны контуры первых двух ячеек: ячейка а имеет восходящий контур от субквартового тона через опорный тон – к квартному тону и строится как цепочка двух кварт. Вторая ячейка представляет собой нисходящее движение от квинтового тона – к опоре. А вот контуры третьей ячейки – волнообразны, но именно здесь находится зона мелодического варьирования. Варианты ритмической структуры также обнаруживают отличия от основной схемы именно в этой части периода: здесь возможно добавление слоговых групп и, соответственно, присоединение ритмических формул.

Нелишним будет сказать, что троичная система счисления, в которой реализуются формулы слогового ритма проанализированных песен (и «Сироточки», и «Божа мой») могла неправильно трактоваться расшифровщиками, оформлявшими первую ритмоформулу триольными группами. Ни в одной из доступных аудиозаписей этих песен нет триолей²⁰.

Таким образом, структурно-типологический анализ записанных в Тюхтетском районе песен «Сироточка» и «Божа мой» в сравнении с аналогичными белорусскими образцами (в том числе зафиксированными от сибирских новопоселенцев) позволяет с уверенностью определить их принадлежность к белорусской фольклорной традиции. Данный вывод основывается на следующих аргументах:

- сюжетные мотивы всех версий песни «Сироточка» едины;
- ритмический тип «Сироточки» представляет собой одну из наиболее распространённых СМРФ составных периодов в классе цезурированных форм; реализуется в троичной системе счисления с силлабическим стихом 4+5+3 (расширенная версия стиха 4+4+3); отдельные ритмические формулы напева могут быть модифицированы;
- мелодическое воплощение «Сироточки» является более вариативным, однако тюхтетские варианты по особенностям ладового и мелодического строения имеют аналоги среди белорусских образцов;
- напев «Божа мой» является политекстовым,

исполняется в контексте различных поздневесенних праздников;

- ритмический тип «Божа мой» стабилен по составу входящих в него формул, но их количество вариативно в разных воплощениях напева;
- лад напева «Божа мой» во всех версиях – квинтовый с субквартой; мелодическая композиция включает стабильные и мобильные компоненты.

Разработанный на материале двух песен аналитический подход был применён авторами к другим образцам, записанным в Тюхтетском районе Красноярского края. Несмотря на то, что работа велась с текстами на русском языке, зачастую без паспортных данных, по структурным признакам они классифицируются как белорусские²¹. В совокупности с этнографическими данными это указывает на *стилистическое и этническое единство* фольклора Тюхтетского района, а также на его соотнесённость с «материковой» *белорусской традицией*.

В заключение отметим, что публикации народных песен Красноярского края не позволяют сформировать целостное представление о микролокальных традициях региона: их границах, а зачастую и о принадлежности к определённому типу переселенческой культуры. В конце XX – начале XXI века материалы, собранные на большей части территории региона, отличались столь значительной неоднородностью, что исследования фольклора ориентировались преимущественно на административные границы (см., например: [2], [12]). При этом традиции северных районов идентифицированы как старожильческие; их изучение опирается как на апробированные методы, так и на современные подходы. Фольклор остальной части Красноярского края, сложившийся в результате взаимодействия различных переселенческих традиций, остаётся малоизученным (фольклористы, как правило, ограничиваются определением такой культуры как новопоселенческой или смешанной).

Проведённое исследование открывает перспективы для выявления закономерностей формирования, сохранения и трансформации региональных фольклорных комплексов на стыке разных культурных традиций и разработки критериев разграничения и взаимодействия этнических пластов в смешанном фольклорном пространстве.

²⁰ Не указывают триоли и нотировщики «Памятников фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» [16].

²¹ Уточним, что такой результат был получен только при анализе обрядовых песен; среди неприуроченных жанров преобладает общераспространённая поздняя лирика.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белорусы. М.: Наука, 1998. 503 с.
- 2/ В одном селе жило три брата: народные песни Тухтетского района Красноярского края (экспедиционные материалы). Красноярск: КГИИ, 2015. 96 с. EDN XYCPLT.
- 3/ Дайнеко Т.В. Календарные песни белорусов Сибири и Дальнего Востока: жанровый состав и музыкальная типология: Дис. ... канд. Искусствоведения. Новосибирск, 2021. 293 с.
- 4/ Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и ее музыкальное наполнение: введение в проблематику. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008. 62 с. EDN HINLCQ.
- 5/ Ефименкова Б.Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. 256 с. EDN BEAWHI.
- 6/ Захарченко В.Г. Свадьба Обско-Иртышского междуречья: Этнограф. описание свадеб. обрядов, тексты и напевы песен. М.: Всесоюзное издательство Сов. композитор, 1983. 224 с. EDN VUFGHE.
- 7/ Золотые россыпи народной песни России. Кн. 2. Красноярск: Буква С, 2010. 431 с.
- 8/ Ловцов Д.С. Песни забайкальских казаков: типологическая систематика напевов // Искусство глазами молодых: Материалы XV Международной научной конференции, 13–14 апреля 2023 г. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2023. С. 420–426. EDN TXNZKV.
- 9/ О чем шумит тайга: историко-географический справочник Тухтетского района. Тухтет, 2014. 373 с.
- 10/ 10. Пашина О.А. Картографирование и ареальные исследования в этномузыкологии // Картографирование и ареальные исследования в фольклористике: сборник трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 154. С. 6–22.
- 11/ Песни сибирского воинства. Красноярск: Буква, 2001. 240 с. EDN UKVWVJ.
- 12/ По садику ходила. Народные песни Боготольского района Красноярского края. Красноярск: ТЦ ФГБОУ ВПО КГАМИТ, 2012. 143 с. EDN TVBYSB.
- 13/ Рассказы ты, бабка: календарный обрядовый фольклор Красноярского края. Красноярск: КаСС, 2007. 96 с. EDN XSWXET.
- 14/ Русский народный праздник. Омск: Издательский дом «Наука», 2006. 284 с.
- 15/ Ты воспой, жаворонущек: народные песни, игры, потешки, записанные в Красноярском крае. Красноярск: КаСС, 2002. 91 с.
- 16/ Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Часть 1: Семейно-обрядовые песни и причитания. Новосибирск: Наука, 2011. 548 с. EDN RVPENJ.
- 17/ Холодова М.В. Сибирское культурное наследие (по следам фольклорных экспедиций в Братском районе Иркутской области) // Северные Архивы и Экспедиции. 2023. Т. 7, № 3. С. 95–102. EDN SBRFTV.
- 18/ Шейн П.В. Белорусские народные песни, с относящимися

к ним обрядами, обычаями и суевериями. СПб.: Типография Майкова, 1874. 566, с.

- 19/ Шкредова И.Н. Песни забайкальских казаков и старожил в собрании В.П. Зиновьева // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № 2. С. 77–88. EDN JAVBED.
- 20/ Экард Л.Д. СобираТЕЛЬСКАЯ деятельность фольклористов в Красноярском крае в XX–XXI веках // Вестник Казгуки. 2022. № 3. С. 31–38. EDN KWEQYI.
- 21/ Яковлева А.С. Музыкальный фольклор русских старожил Северо-Востока Сибири: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2024. 215 с.
- 22/ Вяселле: Песні. У 6-ці кн. Кн. 3. Минск: Навука і тэхніка, 1980. 680 с.

REFERENCES

- 1/ (1998), Belarusy [The Belarusians], Nauka, Moscow, 503 p. (In Russ.)
- 2/ (2015), V odnom sele zhilo tri brata: narodnye pesni Tyukhtetskogo raiona Krasnoyarskogo kraja (ekspeditsionnye materialy) [Three Brothers Lived in a Village: Folk Songs in the Tyukhtetsky District, Krasnoyarsk Krai (Expedition Records)], KGI, Krasnoyarsk, 96 p. (In Russ.)
- 3/ Daineko, T.V. (2021), Kalendarnye pesni belorusov Sibiri i Dal'nego Vostoka: zhanrovyyi sostav i muzykal'naya tipologiya [Calendar Songs of the Belarusians of Siberia and the Far East: Genre Composition and Musical Typology], Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 293 p. (In Russ.)
- 4/ Efimenkova, B.B. (2008), Vostochnoslavjanskaya svad'ba i ee muzykal'noe napolnenie: vvedenie v problematiku [East Slavic Wedding and its Music Content. Introduction to the Issue], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 62 p. (In Russ.)
- 5/ Efimenkova, B.B. (2001), Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klora [Rhythm in Russian Vocal Folklore], Moscow, 256 p. (In Russ.)
- 6/ Zakharchenko, V.G. (1983), Svad'ba Obsko-Irtyshskogo mezhdurech'ya: Etnograf. opisaniye svadeb. obryadov, teksty i napevy pesen [Wedding of the Ob-Irtysh Interfluv. Ethnographic Description of Wedding Rites, Lyrics and Song Melodies], Vsesoyuznoye izdatel'stvo Sov. kompozitor, Moscow, 224 p. (In Russ.)
- 7/ (2010), Zolotyie rossypi narodnoi pesni Rossii [Gold Placers of Russian Folk Songs], Book 2, Bukva S, Krasnoyarsk, 431 p. (In Russ.)
- 8/ Lovtsov, D.S. (2023), "Songs by the Transbaikalian Cossacks: Typological Taxonomy of Melodies", Iskustvo glazami molodykh: Materialy XV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii [Art Through the Eyes of the Young: Proceedings of the XV International Scientific Conference], pp. 420–426. (In Russ.) EDN TXNZKV.



- 9/ (2014), O chem shumit taiga: istoriko-geograficheskii spravochnik Tyukhtetskogo raiona [What the Taiga is Noisy About. A Historical and Geographical Reference Book of Tyukhtetsky District], Tyukhtet, 373 p. (In Russ.)
- 10/ Pashina, O.A. (1999), "Mapping and areal research in ethnomusicology", Kartografirovanie i areal'nye issledovaniya v fol'kloristike: sbornik trudov RAM im. Gnesinykh [Mapping and Areal Research in Ethnomusicology: A Collection of Works from the Gnessin Russian Academy of Music], Moscow, Vol. 154, pp. 6–22. (In Russ.)
- 11/ (2001), Pesni sibirskogo voинства [The Siberian Warriors' Songs], Bukva, Krasnoyarsk, 240 p. (In Russ.)
- 12/ (2012) Po sadiku khodila. Narodnye pesni Bogotol'skogo raiona Krasnoyarskogo kraja [I Was Walking in the Garden. Folk Songs in the Bogotolsky District, Krasnoyarsk Krai], TTS FGBOU VPO KGAMiT, Krasnoyarsk, 143 p. (In Russ.)
- 13/ (2007), Rasskazhi ty, babka: kalendarnyi obryadovi fol'klor Krasnoyarskogo kraja [Tell me, Old Woman: Calendar Ritual Folklore in Krasnoyarsk Krai], KaSS, Krasnoyarsk, 96 p. (In Russ.)
- 14/ (2006), Russkii narodnyi prazdnik [Russian Folk Holiday], Izdatel'skii dom "Nauka", Omsk, 284 p. (In Russ.)
- 15/ (2002), Ty vospoi, zhavoronushek: narodnye pesni, igry, poteshki, zapisannye v Krasnoyarskom krae [Oh, Sing, Little Lark: Folk Songs, Games, and Nursery Rhymes Recorded in Krasnoyarsk Krai], KaSS, Krasnoyarsk. 91 p. (In Russ.)
- 16/ (2011), Fol'klor belorusov Sibiri i Dal'nego Vostoka. Chast' 1: Semeino-obryadovye pesni i prichitaniya [Folklore of the Belarusians in Siberia and the Far East. Part 1: Family Ritual Songs and Lamentations], Nauka, Novosibirsk, 548 p. (In Russ.)
- 17/ Kholodova, M.V. (2023), "Siberian Cultural Heritage (Folklore Expeditions in Bratsky District, Irkutsk Oblast)", Severnye Arkhivy i Ekspeditsii [Northern Archives and Expeditions], Vol. 7, No. 3, pp. 95–102. (In Russ.)
- 18/ Shein, P.V. (1874) Belorusskie narodnye pesni, s odnosyashchimisya k nim obryadami, oby chayami i sueveriyami [Belarusian Folk Songs, with Associated Rituals, Customs, and Superstitions], Tipografiya Maikova, Saint Petersburg, 566 p. (In Russ.)
- 19/ Shkredova, I.N. (2023), "Songs by the Transbaikal Cossacks and Old-Timers in the Collection by V.P. Zinoviev", Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo "ARTE" [The Electronic Research Journal of Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts "ARTE"], No. 2, pp. 77–88. (In Russ.)
- 20/ Ekard, L.D. (2022), "Folklorists' Collecting Activities in Krasnoyarsk Krai in the 20th–21st Centuries", Vestnik Kazguki [Kazguki Herald], No. 3. pp. 31–38. (In Russ.)
- 21/ Yakovleva, A. S. (2024), Muzykal'nyi fol'klor russkikh starozhilov Severo-Vostoka Sibiri [Music Folklore of Russian Old-Timers in North-East Siberia], Cand. Sc.Thesis, Novosibirsk, 215 p. (In Russ.)
- 22/ (1980), Vyaselle: Pesni. [Wedding: Songs], In 6 books, Book 3, Science and technology, Minsk, 680 p. (In Belarusian)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Шкредова Ирина Николаевна, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: irina.shkredova@yandex.ru

Ленько Кирилл Николаевич, преподаватель кафедры хорового дирижирования, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: kiryuha97@gmail.com

AUTHORS INFORMATION

Irina N. Shkredova, Associate Professor at the Department of History of Music, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: irina.shkredova@yandex.ru

Kirill Nikolaevich Lenko, Lecturer at the Department of Choral Conducting, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
E-mail: kiryuha97@gmail.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

49/

ЧЭНЬ ЖУЙ

Мастер акварели Гуань Вэйсин
(к 85-летию мастера)



УДК

МАСТЕР АКВАРЕЛИ ГУАНЬ ВЭЙСИН (К 85-ЛЕТИЮ МАСТЕРА)

ЧЭНЬ ЖУЙ

Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Рос-
сийская Федерация

Цицикарский университет, 161006, Цицикар, Китайская Народ-
ная Республика

АННОТАЦИЯ. Предметом статьи является деятельность Гуань Вэйсина – выдающегося представителя искусства китайской акварели на современном этапе. Его личность и творчество ещё не становились объектом научного внимания в российском искусствоведении, что определяет актуальность заявленной темы. Автор через призму историко-культурных событий второй половины XX века рассматривает профессиональное становление и этапы творческой эволюции художника, обозначает идейно-художественные ориентиры, жанрово-стилевые приоритеты и особенности личного мировосприятия мастера. Отдельное внимание уделено его творческому методу, вбирающему в себя достижения традиционной китайской живописи, советской академической школы и западной акварельной техники. Результатом исследования является целостный творческий портрет Гуань Вэйсина, созданный в опоре на информацию дискретного характера, рассредоточенную в китайских и англоязычных источниках. В выводах подчёркивается, что благодаря раскрытию потенциала акварели как «большого» жанра, художник получил заслуженное международное признание в изобразительных кругах и оказал существенное влияние на развитие акварельной живописи и педагогики в Китае конца XX – начала XXI вв.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Гуань Вэйсин, китайские художники-акварелисты, современное изобразительное искусство Китая, искусство акварели, портретная живопись, диалог Востока и Запада.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

GUAN WEIXING, MASTER OF WATERCOLOR (CELEBRATING THE ARTIST'S 85TH ANNIVERSARY)

CHEN RUI

Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russia

Qiqihar University, 161006, Qiqihar, China

ABSTRACT. The subject of the article is the artistic activity of Guan Weixing – a prominent representative of contemporary Chinese watercolour art. His personality and creative output have not yet been the subject of scholarly attention in Russian art studies, which determines the relevance and novelty of the proposed topic. The author examines the artist's professional formation and the stages of his creative evolution through the lens of the historical and cultural events of the second half of the 20th century. The paper identifies the artist's ideological and artistic landmarks, genre and stylistic priorities, as well as the peculiarities of his personal worldview. Special attention is given to his creative method, which incorporates the achievements of traditional Chinese painting, the Soviet academic school, and Western watercolour techniques. The result of the research is a creative portrait of Guan Weixing, reconstructed on the basis of fragmentary information dispersed across Chinese and English-language sources. The conclusions emphasise that, thanks to his realisation of watercolour's potential as a "major" genre, the artist has earned well-deserved international recognition within artistic circles and has exerted a significant influence on the development of watercolour painting and pedagogy in China at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries.

KEYWORDS: Guan Weixing, Chinese watercolour artists, contemporary Chinese visual art, watercolour art, portrait painting, dialogue between East and West.

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

«Акварель должна не просто изображать – она должна жить, быть посланником любви и красоты, принадлежать всему человечеству»
Гуань Вэйсин

Гуань Вэйсин (关维兴, род. 1940, Рисунок 1) – знаменитый китайский художник-акварелист, чьё творчество стало важным мостом между классической традицией и современностью в изобразительном искусстве КНР. В 2025 году мастер, получивший звание одного из лучших акварелистов мира, отмечает 85-летний юбилей. Удивительно, но при таком масштабе личности Гуань Вэйсина в Китае до сих пор не существует отдельного серьёзного исследования, посвящённого художнику. Поэтому обращение к изучению его личности и наследия представляется актуальным и своевременным. Информация о живописце ограничена интернет-релизами, рецензиями, публикациями обзорного плана, нередко содержащими ряд неточностей и противоречий в датах, фактах и событиях. Данное обстоятельство определило ракурс данной работы, где в фокусе внимания автора – жизненный путь Гуань Вэйсина.

Цель исследования – воссоздать целостный творческий портрет художника, вписанный в «интерьер» эпохи. На основе поисковой работы и компаративного анализа информации о Гуань Вэйсине, рассредоточенной в различных зарубежных источниках, которые не переведены и не комментируются в русскоязычной научной литературе, в настоящей статье реконструируются этапы профессионального становления и развития китайского мастера, характеризуются историко-политические события, социально-художественные процессы и конкретные деятели искусства, повлиявшие на его мировоззрение, рассматривается творческий метод Гуань Вэйсина, в полной мере раскрывшийся в портретной акварельной живописи. В работе привлекаются материалы публикаций самого Гуань Вэйсина, а также бесед и интервью с художником, через призму которых выявляются идейно-ценностные и жанрово-стилевые ориентиры, осмысливается природа его творческой личности.

Теоретическая ценность исследования заключается в расширении представлений целевой аудитории



Рисунок 1. Гуань Вэйсин. Источник:
<https://baike.baidu.com/item/关维兴/3821705>

о личности и художественной стратегии Гуань Вэйсина. Исследование заполняет существующие пробелы в российском и зарубежном искусствознании, связанные с этим выдающимся китайским мастером современного изобразительного искусства.

Методологическую базу работы составляет комплексный подход, включающий сравнительно-исторический, культурологический методы исследования, а также биографический метод, который «как «уникальный рисунок взаимодействия личности и социума» выступает релевантным при рассмотрении творческого пути выдающихся людей с целью выявления доминант в формировании мировоззрения, эстетической платформы» [2, с. 249].

Гуань Вэйсин родился в 1940 году в бедной крестьянской семье в горной деревне Гуанди уезда Дуньхуа (провинция Цилинь). Его детство прошло в тяжёлых условиях японской оккупации и послевоенного

восстановления¹. У него не было доступа к систематическому художественному образованию, однако уже в раннем возрасте, не имея никакого представления о живописцах и музеях, мальчик проявил тягу к рисованию, используя подручные материалы (сухие ветки, угольки) и любые доступные поверхности (старые двери, оконные рамы, землю) [13]. Уже тогда Гуань Вэйсин пытался запечатлеть окружающий мир и жизнь, которая, по его словам, «сама по себе прекрасна». Много лет позже, в одном из интервью мастер скажет: «Я не устаю восхищаться природой: полями, лесами, небом, облаками, закатами, цветами. Но больше всего меня трогает человеческая любовь. Я всегда вспоминаю своё детство, проведённое в маленькой деревне, окружающих меня простых и добрых людей, согревающую и умиротворяющую теплоту материнской любви, что стало для меня, будущего художника, подлинным источником вдохновения» [14]. Глубинная связь с крестьянской культурой, бытом осталась в его сердце навсегда, предопределив в дальнейшем его эстетические установки и художественную стратегию.

В 1955 году скромный деревенский юноша приехал поступать в среднюю школу при Северо-Восточном художественном училище (ныне Академия искусств имени Лу Синя) в Шэньяне. На экзаменах председательствовал именитый художник и профессор Ван Шэнле. Среди всего пяти (!) принятых абитуриентов оказался и Гуань Вэйсин. Его первым наставником стала Лю Фухуэй – супруга профессора Вана, которая заложила фундамент художественного мышления, понимание национальной традиции. Её наставления, подобно «золотым ключам», открывали перед учениками двери в мир изобразительного искусства.

В своих воспоминаниях Гуань Вэйсин писал о первом летнем выезде на этюды. Сидя на лугу, он набросал «невзрачный» акварельный этюд: полевые цветы, несколько лужиц после дождя, отражающих голубо-серое небо. Неожиданно за его спиной оказалась учительница, похвалившая работу. «Я не понимаю, что в ней хорошего», – недоумённо ответил юноша. «Со временем поймёшь», – произнесла она. Хотя сама работа утрачена, её образ остался в памяти художника на всю жизнь. Спустя годы, Гуань Вэйсин скажет, что, вероятно, ему удалось случайно передать



Рисунок 2. Гуань Вэйсин в Академии изящных искусств Лу Синя. 1959 г.

Источник: <http://www.guanweixing.com/imagenavi/guanxmall.jpg>

особое настроение (принцип «свободной кисти») через линию горизонта и общую атмосферу – то, чего он тогда ещё не осознавал [15]. Этот эпизод закрепил в нём постоянное стремление к «духовному созерцанию» на своих картинах.

В 1959 году Гуань Вэйсин после успешного окончания школы был принят на факультет масляной живописи Академии изящных искусств Лу Синя (Lu Xun Academy of Fine Arts), где он получил фундаментальную подготовку в русле реалистической школы (Рисунок 2). Обучение масляной живописи в учреждении проходило строго по советской академической системе, с методологическим акцентом на рисунок, композицию и натурные этюды. Напомним, что 1950-е гг. произошло идеологическое сближение двух держав – СССР и Китая, что обусловило широкую популяризацию советского искусства и образования в Поднебесной. Самым значимым событием в художественной сфере КНР того времени стало приглашение в 1955 году в Пекин вместе с другими представителями науки и искусства выдающегося советского живописца и педагога К.М. Максимова, продолжателя системы А.П. Чистякова. Константин Мефодьевич вёл активную образовательную деятельность в Китае в течение четырёх лет, воспитав плеяду талантливых художников-реалистов и заложив основы

¹ Имеется ввиду кровопролитная Национально-освободительная война китайского народа против японских захватчиков, которая длилась восемь лет (1937-1945).

профессионального преподавания масляной живописи в стране² (См. об этом подробнее: [6]).

Будучи ещё первокурсником, Гуань Вэйсин совершил почти невозможное – вопреки установленным правилам он смог попасть в 1960 году в экспериментальный класс профессора Е. Попы³, румынского живописца из Бухарестской академии художеств (Рисунок 3). Его приезд в Поднебесную стал результатом правительственного соглашения по культурному обмену между Румынией и Китаем в 1960-м – один из немногих примеров международных обменов в художественном образовании того времени, инициированных правительством КНР для усовершенствования методики преподавания масляной живописи (см. об этом подробнее: [8]). По договорённости с руководством Академии Е. Попа организовал на её базе двухгодичные курсы. По условиям румынского профессора на образовательную программу стажировки должны были быть зачислены 14 человек – причём только преподаватели или сотрудники художественных учреждений Китая с квалификацией не ниже ассистента (то есть с высшим образованием).

Сохранились ценные воспоминания Гуань Вэйсина об этом судьбоносном эпизоде его творческой биографии. «Моё участие в отборе проходило без присутствия иностранного профессора, да и весь состав группы предварительно сформировали до его приезда. Когда Попа прибыл, он сразу выразил сомнение в моём зачислении, увидев в документах указание на первый курс. Однако администрация Академии настояла на возможности рассмотреть мою кандидатуру. Каждый из 14 претендентов на курсы представлял три работы: одна – в технике масляной живописи; вторая – рисунок (графика); третья – композиция. Профессор анализировал работы последовательно: 1) давал развёрнутую оценку (сильные и слабые стороны); 2) знакомился с автором, чтобы соотнести



Рисунок 3. Евгений Попа. Автопортрет. 1956 г.
Источник: clck.ru/3Q79QQ

работу с личностью. Я оказался в середине списка кандидатов и очень нервничал. Когда профессор дошёл до моих работ, он уделил им заметно больше времени. В моих дневниках (которые сохранились до сих пор) зафиксировано: критика была минимальной, а похвала – существенной. Профессор прямо заявил: “Сразу видно, что у этого человека настоящий живописный талант”. И он оставил меня в списке. Для меня это стало огромным эмоциональным подъёмом и важным этапом профессионального роста, потому что Попа открыл мне мир западного искусства» [17].

Важно отметить, что Е. Попа выступал за форму искусства, охватывающую художественную индивидуальность, что являлось отходом от ортодоксальности метода советского соцреализма, господствующего в изобразительном искусстве Китая того времени. Для нас важен факт, что румынский профессор познакомил своих учеников с «буржуазными идеями» модернизма (что не особо приветствовалось преподавателями Академии, учитывая социально-политический контекст), и в течение двух лет интенсивных занятий сформировал у них целостное понимание западной живописной традиции и техники, в том числе акварельной. Деятельности Е. Попы демонстрирует редкий пример «подводных течений» европейского

² В его мастерскую были отобраны по строжайшим критериям 21 человек. Позднее её стали называть «школой ректоров», так как большинство членов «группы Максимова» возглавили ключевые художественные вузы Китая.

³ Евгений Попа (Eugen Popa, 1919–1996) – известный румынский живописец, графический дизайнер, гравёр. Обладатель многочисленных премий и наград в области искусства. С 1960 по 1962 г. преподавал вместе со своей женой в Цзиняньской Академии изящных искусств. В это время было организовано несколько выставок их работ, в том числе созданных в Китае [8].

модернизма в стенах Академии⁴ в условиях централизации социалистической масляной живописи и образования в 1960-е гг. (см. об этом подробнее: [8]).

В 1964 году, в возрасте 24 лет, когда молодой Гуань Вэйсин только начинал свою карьеру преподавателя в Академии и готовился полностью посвятить себя живописи, его призвали на службу в высокосекретную воинскую часть на границе. Восемь лет он занимался прикладным искусством в отдалённом гарнизоне, позже был переведён в штаб в Пекине. Этап «отлучения» от живописи совпал с трагическими страницами китайской истории – периодом «Культурной Революции» (1966–1976), когда искусство, в том числе изобразительное, становится идеологическим инструментом агитации и пропаганды политических догм Мао Цзэдуна, утверждается стиль «красного реализма» с его шаблонными героями, сюжетами, воспевающими пролетарскую идеологию, и художественными принципами, закреплёнными партийной цензурой⁵.

Вероятно, только служба в армии уберегла Гуань Вэйсина в годы «культы Мао» от хаоса несправедливых гонений, репрессий и массового уничтожения талантливых представителей китайской творческой интеллигенции. Эти годы стали для него временем глубокого разочарования, но не смирения. Жизнь «на базисном уровне» – среди солдат, крестьян, представителей разных народностей – дала ему бесценный опыт и материал для будущих картин. Погружённость в реальную жизнь народа впоследствии отличала всю его живопись, поражающая своей подлинностью, искренностью и душевной теплотой.

Практически лишённый возможности творить, художник нашёл другое применение своим профессиональным компетенциям, полученным в Академии. Гуань Вэйсин разработал и реализовал пятнадцатилетний план подготовки художественных кадров: систематическое обучение начинающих живописцев



Рисунок 4. Гуань Вэйсин. Портрет из серии «Шэньбэйские старики». Акварель. 38x28 см. 1997.
Источник: <https://i.pinimg.com/736x/8b/c9/c9/8bc9c943001c6d0e5da65c5f0d62afad.jpg>

с начального уровня до профессионального мастерства. В 1990 году программа была успешно завершена: более 50-ти его учеников вступили в Китайскую ассоциацию художников или региональные ассоциации, среди них – известные в дальнейшем живописцы Ло Гэньсин, Чэнь Яомин, Ван Есян, Ли Яцзюнь и другие [16]. Благодаря усилиям Гуань Вэйсина-педагога, оборонное ведомство КНР преодолело отставание в художественной сфере и вышло в число лидеров.

«В армейской среде у меня практически не было возможности заниматься масляной живописью. – рассказывает живописец. – Когда я переехал в Пекин, то оказался в тесном офисе, где работали шесть-семь человек: вокруг железные шкафы, письменные столы. В армии ценились порядок и чёткость – там просто не могло быть атмосферы для живописи. К тому же наша часть занималась оружием, что мало пересекалось с искусством. Тем не менее я находил способы оставаться причастным к художественному творчеству: занимался пропагандой, оформлял газеты, в низовых подразделениях вёл курсы по оформлению стенгазет, рисовал слайды для проектора. Эти занятия, хоть и были далеки от “высокого искусства”, позволили сохранить связь с творческой деятельностью» [17].

⁴ Результатом работы Е. Попы с китайскими художниками стала неафишируемая, закрытая выпускная выставка работ 1962 г., т.к. экспозиция продемонстрировала явные модернистские влияния, усвоенные молодыми авторами КНР [8, с. 137].

⁵ Основополагающей в живописи времён «Культурной Революции» стала концепция «сань тучу» («трёх объектов первого плана»): 1) выдвигать на первый план положительных героев; 2) среди них выдвигать героических персонажей; 3) среди героических персонажей выдвигать в центр главного героя, подлежащего патристическому воспеванию [1, с. 40–41].

В трудных условиях военной службы Гуань Вэйсин обратился к акварели, причём из практических соображений, как к «настойной, не требующей большого пространства». Сначала он рассматривал её как вынужденную замену масляной живописи, но вскоре был очарован её особой выразительностью и эстетикой. Он задался масштабной целью поднять статус акварели в китайском искусстве. «Постепенно я полностью переключился на акварель, технику, которая оказалась наиболее адаптивной к моим обстоятельствам и одновременно отвечала внутренним художественным запросам. – Рассказывает художник. – Я осознал, что акварель отнюдь не просто вспомогательный инструмент для цветочных этюдов. Она, как и любая другая живописная техника, способна рождать подлинные шедевры. Просто мы ещё не до конца раскрыли её потенциал – в ней таятся неизведанные глубины выразительности, ждущие своего часа. И я решил испытать эти возможности» [17].

Отметим, что в 1960–1970-е гг. акварель находилась, по справедливому мнению У Ханьпэна, в отсталом положении и с трудом развивалась в ситуации унификации и политического давления [5, с. 148]. Поэтому Гуань Вэйсина с его подходом можно справедливо назвать одним из пионеров современной акварельной живописи Китая, совершивших подлинный прорыв в этой сфере. Этому во многом способствовали и историко-политические события, происходящие в стране, которая после ухода из жизни Мао Цзэдуна вступила на путь «обновления», «возрождения». Завершение «Культурной Революции», начало политики «Реформ и Открытости» после 1978 года определили новые «сценарии» развития изобразительного искусства Поднебесной, где искусство акварели постепенно выходит на новый уровень⁶.

В начале 1980х гг. появились первые значительные акварельные работы Гуань Вэйсина: «Портрет пожилого крестьянина с севера Китая», «Медсестра в белом», «Зимний туман» и «Ребёнок, глядящий кота». Картины сразу привлекли внимание национально-акварельного сообщества благодаря точности и выразительности образов. Они демонстрировали



Рисунок 5. Гуань Вэйсин. «Богородица на земле». Акварель. 52x87 см. 1994.

Источник: <https://i.pinimg.com/736x/cd/d2/7d/cdd27d76f65f0291f57ae3ea877aae22.jpg>

крепкую академическую школу рисунка и тонкое владение светотенью и объёмом. Стилистически эти произведения выдержаны в духе документального реализма и тематически соответствовали запросам времени – художник изображал рабочих, крестьян, солдат, сцены из жизни пограничных народностей, консолидируясь с устремлениями многих своих современников создавать подлинно реалистическое искусство⁷. Однако в рамках, казалось бы, традиционной манеры, Гуань Вэйсин начал испытывать выразительные возможности собственно акварельной

⁶ С середины 1980-х гг. активизируется выставочная деятельность, в 1990-м учреждается Ассоциация китайских художников акварелистов, «которая инициировала ежегодные экспозиции и научно-практические конференции в качестве стимула творческой деятельности как зрелых мастеров, так и молодых авторов» [7, с. 122].

⁷ В начале 1980-х гг. в живописи КНР оформляется стилевое направление «деревенский реализм», представители которого «сосредоточили творческие силы на изображении быта простых людей, возрождая традиционные национальные символы (“корень”, “почва”, “духовность”, “память”), поднимая тем самым “сельское” искусство на философский уровень гуманистической заботы об обществе» [4, с. 131].

техники – игру протекания воды, прозрачность слоёв краски, спонтанные эффекты фактуры – предвосхищая тем самым свои будущие технические прорывы. Художник впитывал как западную натуралистическую традицию, так и искал пути придать своим реалистичным образам больше духовной выразительности в соответствии с китайскими эстетическими идеалами (концепция «идея важнее формы»).

Период с конца 1980-х – начала 2000-х гг. можно определить как «*пассионарную фазу*» (термин Г.Г. Сильницкого) жизненного пути художника. Окончательно завершив «военный» этап своей биографии в 1990 году, он, наконец, получил возможность полностью сосредоточиться на творчестве. В это время стиль Гуань Вэйсина достиг зрелости, а сам он приобрёл широкую известность как мастер портретной акварели – один из самых трудных жанров в иерархии изобразительного искусства [12]. Именно на данном этапе были созданы произведения, принёсшие художнику славу новатора в искусстве акварели: масштабная серия «Шэньбэйские старики» (портреты крестьян с севера Шэньси) (Рисунок 4), картина «Богородица на Земле» (Рисунок 5), циклы портретов тибетских и уйгурских детей (Рисунок 6) и др.

В 1998-м Китайская ассоциация художников и Политическое управление Главного управления вооружений КНР организовали первую персональную выставку Гуань Вэйсина в Национальном художественном музее, которая получила огромный резонанс: посетители приходили многократно – некоторые возвращались ежедневно в течение недельной экспозиции. СМИ охарактеризовали событие как «беспрецедентный успех» [13]. Критики единодушно назвали произведения живописца «новой высотой акварельного портрета» за удивительную способность вызывать у зрителей сильный эмоциональный отклик и ощущение сопричастности к судьбе изображаемых героев [10]. Сам Гуань Вэйсин говорит, что «модель непременно должна тронуть сердце. А потому художник обязан идти к жизни, черпать вдохновение из неё. Поэтому я иногда очень долго ищу свою модель, о которой хочу рассказать миру. Но одного жизненного материала мало – к нему непременно нужно прибавить труд, скрупулёзную работу души» [17].

Гуань Вэйсин сумел соединить в своих образах строгую реалистическую основу советской и западной школы с традиционным принципом китайской живописи «передавать дух в изображении». Благодаря



Рисунок 6. Гуань Вэйсин. «Уйгурская девочка». Акварель. 31x26 см. 1988.

Источник: <https://i.pinimg.com/originals/d2/28/97/d2289704ecd19fabdea96e02b7b7ebf9.jpg>

этому сочетанию портреты детей и, особенно, стариков, жён и матерей в его исполнении обрели удивительную жизненную правду и философскую глубину: обветренные лица с морщинами и печатью трудной жизни наделены у него одухотворённостью и внутренним светом, далеко превосходящим простое внешнее сходство: «Человеческое лицо, особенно морщинистое, хранит безмолвные истории. Морщины подобны нотам: они создают ритм и уникальную мелодию лица. Чтобы передать эту мелодию, нужно правильно уловить её ритм. Когда я вижу лицо с выразительными морщинами, мне кажется, что из него буквально льётся музыка – и я начинаю рисовать, вдохновлённый этим ощущением» [14].

Технически в эти годы Гуань Вэйсин совершил настоящую революцию в осмыслении техники акварели. Он сломал сложившийся стереотип о том, будто акварель – это непременно воздушная лёгкость, прозрачность и изящество. Мастер, напротив, продемонстрировал, что акварельными средствами можно достичь эффектов монументальности, плотной фактуры, драматической выразительности, не хуже, чем



в масляной живописи [15]. Художник часто экспериментировал с многослойными лессировками, добиваясь «тягучей» густоты цвета и насыщенности тона, применяя метод многократного просушивания и наслаивания пигмента для создания рельефной текстуры, оставлял на листе фрагменты «незаполненного пространства» (приём «лю-бай» 留白) в качестве бликов или конструктивных пауз.

Одновременно произошёл сдвиг и в колористической сфере: палитра работ Гуань Вэйсина стала более насыщенной и эмоциональной. От строго натуральных цветов он перешёл к поиску колорита, передающего внутреннее состояние запечатлеваемых образов: в его картинах появились глубокие охристо-коричневые, тёмно-синие, зелёные тона, которые задавали серьёзный, часто драматический строй, масштабность повествования. Контрасты тёплого и холодного, светлого и тёмного, тонкие нюансы полутонов – всё это служило не только правдоподобию изображаемой сцены, но и выразительной характеристике персонажа. *«Главный вызов для меня – передать живую эмоцию человека в акварели. Это сложно, потому что нужно не просто изобразить фигуру, но и передать внутренний мир персонажа. Это требует постоянного совершенствования техники и умения передавать свои ощущения через картину»* [15]. Вместе с тем содержательным стержнем зрелого периода творчества Гуань Вэйсина остаётся реалистический гуманизм и национальный дух. Его картины воспевают простых людей как носителей лучших качеств нации: стойкости, мудрости, внутреннего достоинства. Через образы своих современников художник осмысляет непростую судьбу китайского народа в XX веке, запечатлевая «дух эпохи» – пережитые тяготы и надежды на лучшее. В этом плане его «Богородица на Земле» и многочисленные образы стариков-земледельцев становятся символическими иконами национального характера, притягивая к себе внимание всей художественной общественности Китая и других стран.

В начале XXI века Гуань Вэйсин снискал славу в международном арт-пространстве. В 2005 и 2007 гг. состоялись его персональные выставки в США, произведшие настоящий фурор. Американские зрители не сдерживали слёз перед его работами, а критики называли его «художником, который принадлежит всему миру» [10]. Картина «Старец» получила тогда главную награду 85-й Национальной выставки акварели США. Президент Королевского общества акварелистов

Великобритании Лесли Уорт после знакомства с работами Гуань Вэйсина сказал: *«Я никогда не думал, что в Китае есть столь выдающийся мастер акварели. Каждая картина – это идеальное сочетание огромного таланта и превосходного мастерства»* [11]. В дальнейшем творчество художника покорило зрителей разных континентов.

Гуань Вэйсин продолжает сегодня активно работать, осваивая для себя новые темы и приёмы. Если в предшествующие десятилетия он прославился прежде всего портретами, то в последнее время в его творчестве возрос удельный вес сюжетов пейзажных и жанровых, хотя человек по-прежнему остаётся центральным объектом визуального повествования мастера. Поздние работы мастера иногда приближаются к полуабстрактному мышлению. Тем не менее, реалистический подход и натурная наблюдательность продолжают быть фундаментом, просто выступают не самоцелью, а средством для достижения выразительности образа. К примеру, серия лирических пейзажей южного Китая «Цзяннаньские водные селения» и некоторые портреты после 2010-х гг. демонстрируют новый баланс между конкретным и условно-образным началом: фигуры и объекты в них узнаваемы и тщательно прописаны, но общее настроение выходит на первый план, создавая ощущение созерцательности, пространственной глубины и некой недосказанности, характерной для восточной эстетики. Гуань Вэйсин всё активнее задействует приёмы размытости, текучести красок, пустоты «белого» пространства, стремясь к воплощению «идеального образа» (исян 意象) – реальности не копируемой, а пронизанной мыслью художника. Тематика его работ также расширилась: помимо продолжающихся серий портретов соотечественников, он пишет тихие уголки старинных городов, сцены народных праздников, детские образы, натюрморты – всё, что отражает богатство и особый колорит китайской жизни. Несмотря на формальные новшества, мастер остаётся верен себе в главном – в устремлённости к внутреннему миру, духовному созерцанию. Каждое его новое произведение продолжает диалог между прошлым и настоящим, Китаем и внешним миром, традицией и новаторством.

В настоящее время Гуань Вэйсин является президентом Китайской ассоциации изобразительных искусств, вице-президентом Национальной ассоциации акварелистов, членом Национальной ассоциации акварелистов США (NWS), председателем жюри Национальной



выставки акварели, наставником молодого поколения акварелистов Поднебесной. Он регулярно даёт мастер-классы, проводит семинары, читает лекции, посвящённые истории и теории акварели. Его работы, завоевавшие престижные премии, представлены в именитых музеях, частных коллекциях, а выставки, которые проходят в разных странах (Китай, США, Великобритания, Япония, Франция и др.), всегда сопровождаются резонансом в художественных кругах, восхищая и завораживая любовь зрителей с первого взгляда.

Как справедливо подчёркивают исследователи, современная китайская акварель разорвала стереотипы и вышла из узких рамок традиционной тематики, демонстрируя тонкий вкус и высокое мастерство художников Поднебесной [3, с. 68]. Роль в этом процессе Гуань Вэйсин сложно переоценить. Как показало исследование, его творческий метод сформировался на пересечении трёх художественных систем: 1) традиционная китайская живопись (эстетические принципы «свободной кисти», «духовного созерцания», «передачи духа через изображение»); 2) советская

академическая школа (система П. Чистякова, акцент на анатомической точности); 3) Европейская живопись (передача световоздушной среды, колористические решения и др.). Художник, наследуя традиции реализма, раскрыл новые выразительные возможности акварельной техники, проявив большую изобретательность в работе с фактурой, цветом. Впоследствии стилиевой почерк мастера, не теряя глубинной связи с реалистическим искусством, эволюционировал в сторону большей свободы и обобщённости, что можно трактовать как влияние традиции живописи «се-и» (写意 – «свободное» письмо тушью). В результате Гуань Вэйсин выступил подлинным реформатором акварельной живописи Поднебесной, мастером, прошедшим богатый путь – от реалистической школы к органичному стиливому синтезу, осуществив интеграцию китайской эстетики в мировую акварельную традицию. Его работы, раскрывающие удивительную палитру человеческих чувств и переживаний, стали источником вдохновения и художественно-методологической базой для акварелистов разных стран.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Лу Фэй. Портретный жанр в творчестве художника Мао Яня в русле новейших тенденций китайской живописи 1990–2010-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2023. 263 с.
- 2/ Лю Тяньцюань. У Гуаньчжун: путь становления мастера // Искусство Евразии. 2023. № 4(31). С. 246–261. URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.016>. EDN CUSVSE (дата обращения: 20.11.2025).
- 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 Ц., Замараева Ю.С. «Искусство смотреть в лицо жизни»: живопись Гао Сяохуа в социокультурном контексте эпохи // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 125–137. EDN CQQQEC.
- 5/ У Ханьпэн. Расцвет современной акварельной живописи Китая и особенности её изучения // Университетский научный журнал. 2017. № 28. С. 143–152. EDN YPDGDX.
- 6/ Чэнь Чжэн Вэй. Традиции русской реалистической школы в китайской живописи (1950–1976) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 61. С. 311–314. EDN KNOAVV.
- 7/ Чэнь Ж. Социальная тематика в акварельной живописи Чжоу Гана // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 3. С. 121–128. EDN RGFNTQ.
- 8/ Shuyu Kong, Julia F. Andrews, Shengtian Zheng. Art and Modernism in Socialist China. New York: Routledge, 2024. 260 p.
- 9/ 关维兴. 观点.我说写实绘画艺术31.08.2011. (Гуань Вэйсин. Пара слов о реалистической живописи – искусстве, которое не боится правды. 31.08.2011). URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_811283 (дата обращения: 20.11.2025).
- 10/ 关维兴 (Гуань Вэйсин). URL: <https://guanweixing.artron.net/about> (дата обращения: 20.11.2025).
- 11/ 关维兴简介 (Гуань Вэйсин. Краткая биография). URL: <http://www.guanweixing.com/ybio/ybio.htm> (дата обращения: 20.11.2025).
- 12/ 王渝菲.关维兴水彩人物画艺术探究及启迪.2023. 40页 (Ван Юйфэй. Исследование искусства акварельных портретов Гуань Вэйсина и его вдохновения. Магистерская диссертация. Тяньцзиньский педагогический университет, 2023. 40 с.).
- 13/ 作者:董克诚 雄深雅健大美至正—我的老师关维兴先生 06.08.2020 (Дон Кэчэн. «Мощь, глубина, изящество и крепость как воплощение эстетического идеала»: к характеристике



творческого метода мастера Гуань Вэйсина). URL: https://amma.artron.net/observation_shownews.php?newid=1082835 (дата обращения: 20.11.2025).

14/ 访谈. 回答美国作家米歇尔的问题20.01.2016. (Интервью с Гуань Вэйсином (ответы на вопросы американского писателя Мишеля. 20 января 2016 г.). URL: https://guanweixing.net/news_detail_811458 (дата обращения: 20.11.2025).

15/ 观点. 天地有大美20.01.2016. («Небо и земля имеют величественную красоту»: о творчестве Гуань Вэйсина. 20.01.2016). URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_811348 (дата обращения: 20.11.2025).

16/ 侯德云. 评论. 关维兴, 一个“亲密的朋友” (Хо Дэюн. Гуань Вэйсин как близкий друг). – URL: https://guanweixing.artron.net/news_index_7 (дата обращения: 20.11.2025).

17/ 陈正. 关维兴: 水彩的世界 突破的人生 (Чэнь Чжэн. «Жизнь в мире акварели»: интервью с Гуань Вэйсином. 2016). URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_806585 (дата обращения: 20.11.2025).

REFERENCES

1/ Lu, Fei. (2023), Portretny`j zhanr v tvorchestve xudozhnika Mao Yanya v rusle novejsix tendencij kitajskoj zhivopisi 1990–2010-x godov: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Portrait Genre in the Oeuvre of Artist Mao Yan within the Framework of the Latest Trends in Chinese Painting of the 1990s–2010s: Ph.D. diss. in Art History], Moscow, 263 p. (In Russ.).

2/ Liu, Tianquan (2023), “Wu Guanzhong: The Path of a Master’s Formation”, *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, No. 4(31), pp. 246–261. EDN CUSVSE. (In Russ.). URL: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.016>. EDN CUSVSE. (Accessed 20 November 2025). (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]*, No. 8(81), pp. 61–69. EDN HWGRGY (In Russ.).

4/ Liu, C., Zamaraeva, Yu.S. (2024), ““The Art of Looking at Life”: Gao Xiaohua’s Painting in the SocioCultural Context of the Era”, *Electronic Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts “ARTE”*, No. 2, pp. 125–137. EDN CQQQEC (In Russ.).

5/ Wu, Xianpeng (2017), “The Blossoming of Contemporary Chinese Watercolor Painting and the Peculiarities of Its Study”, *Universitetskij nauchny`j zhurnal [University Scientific Journal]*, No. 28, pp. 143–152. EDN YPDGDG. (In Russ.).

6/ Chen, Zhengwei (2008), “Traditions of the Russian Realist School in Chinese Painting (1950–1976)”, *Izvestiya RGPU im.*

A.I. Gercena [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia], No. 61, pp. 311–314. EDN KNOAVV. (In Russ.).

7/ Chen, Zh. (2025), “Social Themes in Zhou Gang’s Watercolor Painting”, *Electronic Research Journal of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts “ARTE”*, No. 3, pp. 121–128. N RGFNTQ. (In Russ.).

8/ Shuyu, Kong, Julia, F.Andrews, Shengtian Zheng (2024), *Art and Modernism in Socialist China*, Routledge New York, 260 p. (In Eng.).

9/ Dong, Kecheng (2020), ““Power, Depth, Elegance, and Fortitude as the Embodiment of the Aesthetic Ideal”: Characterizing the Creative Method of Master Guan Weixing”, August 6, URL: https://amma.artron.net/observation_shownews.php?newid=1082835 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

10/ Interview with Guan Weixing (Answers to Questions by American Writer Michel) (2016), URL: https://guanweixing.net/news_detail_811458 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese)

11/ Guan, Weixing (2011), “Perspective. A Few Words about Realist Painting – an Art That Is Not Afraid of the Truth”, August 31, URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_811283 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

12/ Chen, Zheng (2016), “Guan Weixing: A World of Watercolors, a Life of Breakthroughs”, URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_806585 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

13/ Hou, Deyun (2016), “Review. Guan Weixing as a Close Friend”, URL: https://guanweixing.artron.net/news_index_7 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

14/ Wang, Yufei (2023), “A Study of Guan Weixing’s Watercolor Portrait Art and His Inspiration”, Master’s thesis, Tianjin Normal University, 40 p. (In Chinese).

15/ Guan, Weixing, URL: <https://guanweixing.artron.net/about> (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

16/ “Perspective. Heaven and Earth Possess Majestic Beauty: On the Art of Guan Weixing”, (2016), URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_811348 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

17/ Guan, Weixing: Brief Biography, URL: <http://www.guanweixing.com/ybio/ybio.htm> (Accessed 20 November 2025). (In Chinese).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чэнь Жуй, аспирант, Сибирский федеральный университет (Красноярск); преподаватель, Цицикарский университет (Китай)
E-mail: 759478910@qq.com

AUTHOR INFORMATION

Chen Rui, PhD Student, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia; Lecturer, Qiqihar University (China)
E-mail: 759478910@qq.com



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА

60/

ЛУЗАН В.С., ЗАМАРАЕВА Ю.С.,
МИТАСОВА С.А., МОСКАЛЮК М.В.,
ТИСЛЯНКОВА В.И.

Актуальные вызовы формиро-
вания культурного суверенитета
России



УДК 930.85

АКТУАЛЬНЫЕ ВЫЗОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО СУВЕРЕНИТЕТА РОССИИ

В.С. ЛУЗАН^{1,2}, Ю.С. ЗАМАРАЕВА^{1,2}, С.А. МИТАСОВА^{1,3},
М.В. МОСКАЛЮК^{1,2}, В.И. ТИСЛЯНКОВА^{1,2}

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

² Сибирский федеральный университет, 660041, Красноярск, Российская Федерация

³ Красноярский государственный педагогический университет имени В.П. Астафьева, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Предлагаемая статья содержит наиболее значимые материалы научной дискуссии, прошедшей 6 ноября 2025 года на круглом столе «Актуальные вызовы формирования культурного суверенитета России» в рамках V Всероссийского научно-практического форума по устойчивому развитию в новом социо-технологическом укладе «Человек. Экономика. Технологии. Социум. HETS-2025». Авторами рассмотрены подходы к трактовкам понятия «культурный суверенитет», обозначены основные проблемы и перспективы по формированию культурного суверенитета России на современном этапе в рамках реализации стратегических государственных задач по национальной безопасности, изучены тенденции культурной политики в советское время и в современности, определена эффективность применения механизмов сакрализации для ответов на вызовы деструктивных идеологий, выявлены стратегически важные области применения культурных механизмов, направленных на формирование единства региональной и общегражданской идентичностей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: культурный суверенитет, государственная культурная политика, духовно-нравственные ценности, национальная идентичность, этнокультурное разнообразие, региональная идентичность, механизмы сакрализации культуры, историческая память, мотивация, профессиональное образование в сфере искусства.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CURRENT CHALLENGES OF CULTURAL SOVEREIGNTY FORMATION IN RUSSIA

V.S. LUZAN^{1,2}, YU.S. ZAMARAEVA^{1,2}, S.A. MITASOVA^{1,3},
M.V. MOSKALYUK^{1,2}, V.I. TISLYANKOVA^{1,2}

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

² Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian Federation

³ Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

ABSTRACT. The proposed article contains the most significant materials from a scientific discussion held on 7 November 2025, at the roundtable titled “Current Challenges of Cultural Sovereignty Formation in Russia”, as part of the 5th All-Russian Scientific and Practical Forum on Sustainable Development in the New Socio-Technological Order, “Human. Economy. Technologies. Society. HETS-2025”. The authors examine approaches to interpreting the concept of “cultural sovereignty”, outline the key problems and prospects for shaping Russia’s cultural sovereignty at the present stage – in the context of implementing strategic state objectives for national security. They also study trends in cultural policy during the Soviet period and in modern times, assess the effectiveness of sacralization mechanisms in responding to the challenges posed by destructive ideologies, and identify strategically important areas for applying cultural mechanisms aimed at fostering the unity of regional and civic identities.

KEYWORDS: cultural sovereignty, state cultural policy, spiritual and moral values, national identity, ethnocultural diversity, regional identity, mechanisms of cultural sacralization, historical memory, motivation, professional education in the field of arts.

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



Формирование культурного суверенитета России: проблемы и перспективы

(В.С. Лузан)

Процесс формирования культурного суверенитета страны является ключевым приоритетом для государства. Так, в Указе Президента РФ от 02.07.2021 г. № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» отмечается, что «насаждение чуждых идеалов и ценностей, осуществление без учёта исторических традиций и опыта предшествующих поколений реформ в области образования, науки, культуры, религии, языка и информационной деятельности приводят к усилению разобщённости и поляризации национальных обществ, разрушают фундамент культурного суверенитета, подрывают основы политической стабильности и государственности»¹.

Понятие «культура» в контексте государственной политики правомерно рассматривать через призму *концепции идеолообразования*, поскольку ключевой целью выступает воспитание гражданина, разделяющего базовые ценности общества и государства. Данный процесс логически дополняется формированием у населения соответствующих культурных потребностей, что приобретает особую значимость в условиях Российской Федерации, где большинство учреждений социокультурной сферы являются государственными или муниципальными. В современной ситуации столь непростая задача усложняется необходимостью конкуренции с глобальными цифровыми платформами, продуцирующими альтернативные ценностные и поведенческие паттерны.

Однако, формирование культурного суверенитета сегодня невозможно без создания собственных значимых инфраструктур, архивирования и презентации культурного наследия в цифровой форме, а также выработки этических и правовых норм в сфере применения искусственного интеллекта в культуре. Это вопрос не только технологий, но и *сохранения смыслового контура национальной культуры* в глобальном информационном пространстве (См. об этом подробнее: [5]).

В то же время, культурная политика и отрасль «культура» как элементы социально-культурной сферы в последние десятилетия подвергались наименьшим

структурным преобразованиям. Активное реформирование смежных отраслей – образования, науки, здравоохранения – создало концептуальный вакуум и обусловило насущную потребность в выработке целостного видения не только государственной культурной политики в целом, но и её отдельных направлений, таких как музейное дело, библиотечное дело, поддержка творческих индустрий.

В этой связи, знаковым событием стало принятие Указа Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. № 808 «Об Основах государственной культурной политики», в котором впервые с 1991 года были заложены концептуальные основы развития данной сферы. Недавно утверждённая Распоряжением Правительства РФ от 11.09.2024 г. № 2501-р Стратегия государственной культурной политики до 2030-го актуализирует заявленные в Указе подходы, однако её эффективность будет зависеть от наличия конкретных механизмов реализации и ресурсного обеспечения.

Следовательно, с 2014 года наметился переход от узкоотраслевого понимания культуры к признанию её межведомственной, *кросс-отраслевой* природы. В рамках формирующегося подхода культурную политику правомерно определять как систему деятельности по формулированию, сохранению и трансляции значимых культурных идеалов через разнообразные институты. Важно подчеркнуть, что существующие трактовки культурной политики часто не учитывают категорию *«социальное время»*, нивелируя тем самым специфику развития различных типов обществ (премодерн, модерн, постмодерн). Для России с её географическим и культурным разнообразием характерно одновременное сосуществование всех трёх парадигм:

Премодерн: жители удалённых сельских территорий и коренные малочисленные народы, сохраняющие традиционный уклад.

Модерн: население крупных городов-агломераций, составляющее большинство; данной группе присуща ориентация на индустриальные модели и стабильные социальные институты.

Постмодерн: мегаполисы (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород, Новосибирск и др.), для которых характерны цифровая экономика, динамичные формы социальности, виртуальные сообщества и креативные индустрии.

¹ Указ Президента Российской Федерации от 02.07.2021 г. № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046> (дата обращения: 20.11.2025).



Эта многомерность порождает ключевые вызовы:

— *Территориальное неравенство*. Концентрация крупных выставочных проектов и современных культурных институтов в Москве (около 60 %) и Санкт-Петербурге (около 10 %) лишает большинство регионов возможности равного участия в культурном процессе.

— *Кризис ценностных ориентаций*. Сложившаяся система отрасли «культура» не обладает достаточной эффективностью для формирования на общероссийском уровне актуальных ценностных ориентиров.

— *Отсутствие целостного образа*. Не сформирован единый образ российской культуры, интегрирующий многообразие культур народов, проживающих на территории страны.

— *Технологическое отставание*. Традиционные институты культуры испытывают трудности с внедрением инноваций, что снижает их доступность и привлекательность, в том числе для людей с ограниченными возможностями здоровья.

— *Восприятие культуры как развлечения*. В массовом сознании культура зачастую сводится к гедонистической функции, а не к роли социального института, ответственного за воспитание, социализацию и формирование национальной идентичности [6].

Ответом на вызов территориального неравенства становится тренд на регионализацию. Создаются новые культурные кластеры не только в столицах, но и на отдалённых территориях, включая Урал, Сибирь и Дальний Восток. Поддержка локальных культурных брендов, фестивалей, резиденций выступает инструментом децентрализации культурной жизни и формирования *полицентричной модели культурного суверенитета*.

Динамику современной культурной политики России определяют два взаимосвязанных процесса: возвращение государства в качестве активного субъекта культурного строительства и учреждение множества новых негосударственных акторов (НКО, частные институции, творческие сообщества). Этот путь далёк от завершения и сопровождается переосмыслением роли культурной политики среди управленческой элиты, профессионального сообщества и широких социальных групп, которые зачастую отстаивают противоположные интересы.

Анализ показывает, что государство находится в активном поиске оптимальной модели культурной политики в условиях ресурсных ограничений. Налицо стремление организовать данный процесс без радикальных финансовых вливаний в инфраструктуру и перехода от количественных к качественным

показателям эффективности. Однако возникает системный дисбаланс: декларируемые содержательные цели не всегда подкрепляются адекватными управленческими и финансовыми решениями. Этот разрыв может привести к усилению негативных тенденций и дальнейшей фрагментации ценностных ориентаций населения.

Культурный суверенитет – это не изоляция, а стратегическая коммуникация. Необходимо не закрываться от внешнего мира, а напротив – активно формировать и продвигать альтернативную культурную повестку, как это делает, например, Министерство культуры Российской Федерации. Важно интегрировать в единое поле жителей новых регионов, выстраивая диалог на основе общего историко-культурного наследия. Ключевая задача – не реакция на чужие нарративы, а генерация собственных, привлекательных как для внутренней, так и для внешней аудитории.

Таким образом, формирование культурного суверенитета России – это сложный, многомерный процесс, требующий учёта одновременного сосуществования разных типов обществ, преодоления территориального неравенства, активного освоения цифровой среды и выработки гибкой модели управления, которая бы объединила как государственные, так и негосударственные институты. Ключ к успеху лежит не в изоляции, а в активном и стратегическом позиционировании, генерации собственных смыслов и создании современных, доступных и привлекательных форм культурного предложения для всех групп населения и территорий страны.

Основные тенденции национальной культурной политики и процесс формирования культурного суверенитета современного российского государства (Ю.С. Замараева)

В официальный российский дискурс термин «культурный суверенитет» впервые введён в 2015 году. В Указе Президента РФ он определяется как фактор, способствующий укреплению национальной безопасности в области культуры и духовных ценностей². В научном пространстве данная идеологема ещё оформляет своё содержание через диалектические процессы изоляции и открытости, индивидуализма

² Указ Президента Российской Федерации от 31.12.2015 г. № 683 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» (п. 82).



и коллективизма (соборности), национального и транснационального, глобализации и регионализации. Столь сложные процессы как своеобразная борьба на культурном фронте актуализировали смыслы русской культуры и русского наследия, национальной идентичности и культурной памяти, национальной культурной политики и культурного суверенитета. С целью понять, какие целенаправленные действия государства и общества были совершены к достижению культурного суверенитета, представим тезисно результаты анализа этой предельно значимой задачи в период существования Советского Союза и её состояния в современном российском государстве.

Национальная политика советского времени являлась своего рода «предельным основанием», «неоспоримой истиной», в результате чего многоэтапное культурное строительство происходило в строгом соответствии с идеологией и шёл процесс целенаправленного формирования наций как основы «*новой исторической общности*» – «советского народа». Идентификация этнокультурных групп выстраивалась на основе их равного участия в построении социализма и коммунизма.

Роль СССР в реализации культурной политики можно отнести к модели «*государства-архитектора*», осуществляемой за счёт полного контроля над направлением и содержанием культурной жизни. Государство являлось главным субъектом культурной политики, управляющим вертикалью властных институтов. При этом оно избрало роль авторитарного воспитателя, одновременно руководящего, поддерживающего и оценивающего всю национально-культурную политику, достоинством которой стал её длительный результат. За период существования СССР сформировалось национальное самосознание, что позволило этническим элитам самим определять собственные интересы, поэтому в 1991 году бывшие советские республики в достаточно короткие сроки были признаны независимыми суверенными государствами, готовыми к самостоятельному решению собственных проблем. Одной из причин распада Советского Союза стала неспособность объединить в целое формирующиеся нации. Несмотря на это разнообразные формы национальной (территориальной, языковой, элитарной, культурной) идентичности сохраняются в наследственной памяти поколений об этнокультурной принадлежности родителей, предков и в наши дни активно поддерживаются национальной и этнической атрибутикой (См. об этом подробнее: [3]).

Переходя к определению основных тенденций культурной политики в современном российском государстве, отметим, что эти процессы можно условно разделить на две стадии: 1991–2010-е гг. – этап развития новой модели государственного устройства, 2010–2020-е гг. – переход к новой модели национальной культурной политики.

В постсоветской России культурная политика приобрела характер сложного и многоаспектного процесса, сопровождающегося:

- а) децентрализацией управления культурной сферой (налаживанием «обратной связи» с региональными министерствами культуры),
- б) поиском новых программ по развитию сферы культуры (ориентированной на категорию субъекта и учитывающей её сложный и многоуровневый характер),
- в) постепенным переходом от административного управления к косвенному (расширение сети культурных учреждений, их модернизация с помощью привлечения коммерческих механизмов).

С одной стороны, быстрому темпу перестроения не способствовали иные государственные процессы, происходящие с 1990-х по 2010-е годы (социально-экономические, идеологические и т. д.). С другой – именно в период перехода от позднесоветского к российско-гражданскому состоянию в обществе случилось переосмысление советского прошлого, началось возрождение основ национальной идентичности.

Переломный период активизировал горизонтальный уровень саморазвития культуры. С начала XXI века в контексте возрастающей динамики изменений современной цивилизации происходит рост креативных индустрий, туристической и досуговой мобильности, формируется экологическое сознание, интенсивно развиваются информационные технологии, ускоряется процесс музеефикации культуры. Вырабатывается новая поведенческая установка не только на трудовую, но и досуговую деятельность (самозанятость, фрилансерство, прекариат). Культурное потребление стало одним из значимых видов деятельности современных людей (туризм, культурные товары, креативные индустрии в российской анимации, научные онлайн курсы ведущих университетов и пр.). Яркие культурно-досуговые и культурно-образовательные практики транслируются в телевизионных и интернет-программах, социальных сетях, обеспечивая доступ к культурным ценностям каждому, независимо от места проживания.

С 2010-х годов происходит изменение цели



и приоритетов государственной национальной культурной политики, актуализируется поиск новых концептуальных схем в трактовке её содержания. Учёные фиксируют смену *патерналистской* модели культуры (сформированной ещё в СССР) на *партнёрскую*, которую предвидели как «сильную» программу региональных субъектов для инновационного развития. По справедливому мнению Л.Е. Вострякова, «это даёт возможность приблизить культурную политику к реальным социальным практикам, без осознания которых любые концептуальные схемы и любые политические действия по их реализации едва ли будут эффективны» [2, с. 52]. В результате произошло расширение состава субъектов культурной политики. Если в советское время государство выступало единственным субъектом, то в современной России законодательно закреплено их многообразие.

Для перехода с патерналистской модели культуры на партнёрскую послужил ряд основополагающих, ценностно ориентированных государственных документов. В 2014 году Указом Президента РФ утверждены «Основы государственной культурной политики» (дополнены в 2023 и 2025 годах)³. К ним в 2016-м как неотъемлемая часть была добавлена «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года»⁴, посредством которой координируется деятельность и взаимодействие разных субъектов культурной инициативы. А с 2017 года стратегические подходы реализуются координационным органом «Правительственная комиссия по вопросам государственной культурной политики»⁵, в чьи задачи входит налаживание согласованных действий органов исполнительной власти (федеральных, субъектов РФ, местного самоуправления) и организаций. В результате обеспечивается систематический мониторинг культурного развития общества. Ещё одним значимым элементом реализации новой модели культуры стал Ежегодный Государственный доклад о состоянии

культуры в Российской Федерации, издаваемый на протяжении нескольких лет Министерством культуры. Особое внимание ведомства сосредоточено на решении проблем регионов⁶.

Таким образом очевидно, что в последнее десятилетие происходит формирование целостной концепции государственного регулирования и поддержки культурной деятельности. При этом государство становится ключевым субъектом культурной политики и стратегическим инвестором социокультурных проектов (инвестор, меценат, соинвестор).

Анализ «национальных элементов» культурной политики СССР и современного российского государства позволил зафиксировать специфику воздействия механизмов культуры на процессы формирования культурного суверенитета. Суть заключается в формировании (у индивида, всего социума или отдельных групп) способностей к самоопределению по целому ряду или некоторым этнокультурным признакам (территориальным, религиозным, культурным, языковым). Конструктивный характер национальной культурной политики позволяет совершить быструю или постепенную перестройку в связи с изменением ценностей, эталонов, интересов и приоритетов политической и социокультурной жизни. Результатом того или иного решения является итоговый выбор формы культурного строительства: нации-государства или империи, по-разному воздействующих на психоментальный комплекс этнических групп, как правило, усложняя их социальную идентичность. Культурная политика имеет не только декларируемую, но и дискурсивную природу, в совокупности фокусируя те ценности и смыслы, которые актуальны для развития полиэтнокультурного (многонационального) пространства.

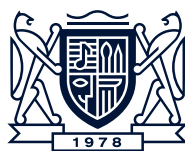
В раннесоветский период в процессе революционного культурного строительства концентрированно проявился аспект «национального» как статусной (элитарной) социальной принадлежности, актуализирующей содержание этнической идентичности, но не тождественной ей. Строительство наций привело к формированию иного – этнокультурного – основания, в котором соединились качества собственно этнической и национальной принадлежности (по территории, языку, культуре). На этом основании в позднесоветский период был осуществлён переход от формирования к сохранению построенного

³ Основы государственной культурной политики: утв. Указом Президента Российской Федерации от 24.12.2014 № 808 // Справочная правовая система «КонсультантПлюс».

⁴ Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года: утв. Распоряжением Правительства Российской Федерации от 29.02.2016 № 326-р // Справочная правовая система «КонсультантПлюс».

⁵ О Правительственной комиссии по вопросам государственной культурной политики: Постановление Правительства Российской Федерации от 10.07.2017 № 817 // Справочная правовая система «КонсультантПлюс».

⁶ Культура в России: факты и цифры 2012–2019. URL: <https://www.mkrf.ru/upload/iblock/37a/37afb75287077b40ee57a017a17d6bf9.pdf> (дата обращения: 25.11.2025).



этнокультурного многообразия, но уже в российско-гражданской модели.

Современная государственная национальная политика, которая рассматривается как часть культурных механизмов, направлена на воспроизводство и сохранение различных форм этнокультурной идентичности, необходимой для эффективного и устойчивого развития многонационального союза равноправных народов. С начала XXI века начался новый этап культурного строительства, в рамках которого выстраивается партнёрская модель отношений и взаимодействий между действующими социокультурными субъектами.

Новая модель государственной национальной политики активно апробируется, что отражено в официальных государственных документах и в современном научном дискурсе. Незыблемым и приоритетным остаётся сохранение и развитие этнокультурного многообразия через механизмы культуры. Ценностная ориентация в «национальных элементах» культурной политики проявлена в подчёркивании необходимости формирования базовой культурной грамотности посредством образования и социально-культурной деятельности: от знания культурных традиций, обычаев, языка, произведений искусства до деятельного соучастия в создании одновременно единого и многообразного этнокультурного пространства.

Культурные механизмы сакрализации традиционных российских духовно-нравственных ценностей (С.А. Митасова)

Современную культурную ситуацию возможно обозначить как *аксиомахия*, то есть «великая битва ценностей» западного либерального мира и России. Битва начинается тогда, когда задеты идеалы и нормы, когда попираются сакральные основы, необходимые для физического и духовного выживания народа.

Приведём цитату А.В. Медведева, который точно охарактеризовал взаимосвязь сакрального в культуре: «Сакральное есть характеристика трансцендентного не столько в онтологическом, сколько в аксиологическом аспекте. <...> Потребность в сакральном – потребность в духовном единении, духовном средстве, обеспечивающем сохранение целостности человеческого коллектива при признании суверенности личности. Сакральное – средство социальной сплочённости и солидарности, незыблемости и вечности какого-либо коллектива. <...> Благодаря сакральному выстраивается иерархия ценностей, приобретающая

законченный вид. Сакральное, принятое личностью, обеспечивает устойчивость её духовных приоритетов. <...> Утеря сакрального ведёт к духовной дезорганизации, к потере личностью смысла бытия» [7, с. 15]. Существуют культурные механизмы сакрализации, которые используются, если необходимо возвести ценности в высшую степень долженствования.

Сакрализация – это процесс, с помощью которого общество превращает определённые нормы, идеи и практики в священные, неприкосновенные и не подлежащие сомнению. Это мощный социальный механизм поддержания порядка, преемственности и коллективной идентичности.

Культурные механизмы сакрализации известны в религии и всегда успешно применялись в строительстве государства. Сакрализованная система базовых идеалов, пишет отечественный автор Д.В. Пивоваров, образует ядро той или иной религии (эгоцентрической, социоцентрической или космоцентрической) и экономики, а система культуры (почти по И. Лакатосу) состоит из этого «твёрдого ядра» и «защитного пояса». Система сакрализации складывается из идеологии, как комплекса идей, психологических приёмов и средств убеждения, знаковых форм воплощения святого, социальных институтов, развитой обрядовости и практических действий [8, с. 142]. Обратная сторона сакрализации – табуирование. То, что угрожает сакральной ценности, объявляется не просто плохим, но «оскверняющим», «кощунственным», нарушитель запретов подвергается суровому наказанию. Ни одна культура в мире не обходилась без негативных санкций, более того, по утверждению З.Фрейда, введение табу на убийство и инцест сделало человека человеком, дало необходимый базис для культуры.

На фоне постмодернистского ценностного релятивизма, провозглашаемого на Западе как обретение «свободы» и «толерантности», в России в 2022 году выходит Указ Президента РФ «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» (от 9 ноября № 809). Ценностный релятивизм опасен для целостности социума: «от смерти Бога» Ф. Ницше и «смерти автора» Р. Барта западные либералы дошли до размывания каких-бы то ни было устойчивых идентичностей (от половых до гражданственных). Есть реальная угроза уничтожения самого Человека как онтологической сущности, что в проблеме взаимодействия людей и искусственного интеллекта воспринимается как никогда остро.

Согласно Президентскому Указу, «традиционные



ценности – это нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие своё уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России. К традиционным ценностям относятся жизнь, достоинство, права и свобода человека, патриотизм, гражданственность, служение Отечеству и ответственность за его судьбу, высокие нравственные идеалы, крепкая семья, созидательный труд, приоритет духовного над материальным, гуманизм, милосердие, справедливость, коллективизм, взаимопомощь и взаимопочтение, историческая память и преемственность поколений, единство народов России»⁷.

Перечня самого по себе недостаточно, считают исследователи В.Э. Багдасарян и архимандрит Сильвестр, так как традиционные ценности могут быть объединены на основе разных смысловых парадигм. Использование понятия «традиционные ценности» предполагает ряд уточняющих вопросов, так как в Указе нет разъяснений. Каковы методологические основания традиционных ценностей? Как отделить традиционные ценности от нетрадиционных? Какие традиции берутся за основу? Все ли они имеют позитивное содержание? По какому принципу осуществляется отбор традиционных ценностей в условиях моноэтничности и многоконфессиональности? В связи с этим авторы предлагают дихотомический подход к ценностям, например, жизнь-смерть, достоинство-унижение, патриотизм-космополитизм (См. подробнее: [1]). С точки зрения сакрализации ценностей данный подход имеет обоснование, так как культура делится на профанное и священное.

Если проанализировать деятельность в России по внедрению традиционных ценностей, то возможно выделить элементы сакрализации. Во-первых, Указ Президента выступает как идеологическое обоснование, необходимый комплекс идей, закреплённый на официальном государственном уровне. Во-вторых, используются различные психологические приёмы убеждения в значимости ценностей; делается это, прежде всего, через новостные, научно-просветительские,

развлекательные каналы средств массовой информации. С целью противодействия деструктивной идеологии необходимо формирование посредством СМИ и искусства единых национальных мифов, которые включают в себя героические истории, связанные с традиционными ценностями. В-третьих, в современном искусстве традиционные ценности обретают знаковую форму: множество творцов с воодушевлением создают картины, скульптуры, фильмы. В-четвёртых, активно работают социальные институты образования и воспитания, науки, внедряются новые учебные дисциплины, проводятся мероприятия, конкурсы, проекты с учётом исторических традиций и накопленного российским обществом опыта. Так формируется специфическая «обрядовость», опирающаяся на общую историческую память.

Безусловно, не всё радужно в данном процессе, высока возможность бюрократизации деятельности по внедрению традиционных ценностей, когда происходит подмена высоких смыслов формализацией и регламентацией. Тем не менее, культурные механизмы сакрализации традиционных ценностей работают комплексно, создавая мощное символическое поле. Они действуют на трёх уровнях: когнитивном (мифы, нарративы), эмоциональном (ритуалы, символы), поведенческом (нормы, табу, институты). Этот процесс делает ценности не просто предпочтительными, а единственно возможными в рамках данной культурной системы, обеспечивая её устойчивость во времени. Однако он же может становиться источником конфликтов, когда сакрализованные традиционные ценности одной группы сталкиваются с ценностями другой или с процессами модернизации. Очевидно главное – в обращении к механизмам сакрализации заключён огромный потенциал интегрирующего характера, если его воспринимать в качестве основы для обретения национально-цивилизационной идентичности.

Художественное воплощение «сибирского кода» как средство формирования региональной идентичности и патриотизма

(М.В. Москалюк)

Всестороннее развитие российских регионов в целом и Красноярского края в частности является необходимым условием экономических и социальных процессов последних лет. При этом всё большее внимание уделяется формированию чувства региональной идентичности, которое позволяет обеспечить

⁷ Указ Президента РФ от 9 ноября 2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 25.11.2025).



не только комфортность территориального проживания, но и дать каждому гражданину ощущение безопасности, устойчивости. Нам важно подчеркнуть, что приобщённость к истории малой Родины, глубокая эмпатия к родной земле, её традициям, позитивная региональная идентичность формируется не только образовательно-воспитательными процессами, но и глубокими эмоциональными переживаниями художественных образов произведений архитектуры, изобразительного искусства, музыкальных творений.

Понятия «региональной идентичности» и «патриотизма» являются в последнее время предметом активных междисциплинарных научных дискуссий в философии, культурологии, социологии, педагогики и др. Однако в современном искусствоведении практически отсутствует глубокая научная проработка потенциала изобразительного искусства и возможных форм его использования в процессах формирования региональной идентичности. При этом на интуитивном, образно-художественном уровне в сибирском искусстве активно отрабатываются этнографические мотивы, археологические артефакты, исторические события, образы знаковых культурных персонажей.

Исследователи отмечают, что «чувство места», региональная идентичность создаётся, прежде всего, за счёт формирования личных символических и эмоциональных скреп с пространством. Примеров художественно наполненных, эмоционально-символических локаций города Красноярска можно отметить немало. Караульная гора с Часовней Параскевы Пятницы – место, связанное с историей освоения Сибири, с духовностью, высоким статусом краевого центра и туристической привлекательностью, так как изображение часовни известно всем российским гражданам по десятирублевой купюре. Площадь у Покровского собора в самом центре города с памятником Василию Ивановичу Сурикову (скульптор Илья Котов) формирует перекрестие исторической архитектуры и динамики современных процессов, суриковская фигура воспринимается как символ гордости за великого земляка, увековечивание памяти о легендарном художнике. Современное пространство, особенно притягательное для студенческой молодёжи, – открытая лесопарковая территория кампуса Сибирского федерального университета, которую в художественные и интеллектуальные диалоги истории, культуры и искусства превращает скульптура “Transformation” Даши Намдакова.

Конструирование личных связей с окружающим пространством подразумевает одновременное

построение «экзистенциальной идентичности» – специфических способов «перевода» физических особенностей ландшафта на язык символики и эмоций. Художественный язык, как никакой другой, символичен и эмоционален, но потенциал профессионального изобразительного искусства (архитектуры, скульптуры, дизайна) в формировании региональной идентичности и патриотизма глубоко и последовательно не изучается. А ведь именно через искусство проходит сакрализация обыденного, трансляция общечеловеческого.

Знаки, символы, коды, на протяжении столетий складывающиеся в российской и сибирской культуре, позволяют не только сохранить национальное художественное наследие, традиции и ценности, но и формировать современную социально-общественную ситуацию. При этом само понятие «культурный код» является для науки достаточно новым, не до конца разработанным. Отсюда формируется научная проблема и новизна исследований «культурного кода» и «сибирского культурного кода» в методологии теории и истории искусства, что позволит обобщить и упорядочить его основные составляющие.

Совершенно очевидно также, что в настоящее время необходимо соединение научно-теоретической работы над художественно-философским содержанием понятия «сибирский культурный код» и выстраивание системы практических механизмов его воплощения в значимых художественных проектах, реализуемых на территории Красноярского края.

Важность для современной социальной ситуации российского общества проблемы сохранения и трансляции духовно-нравственных ценностей и воспитания патриотических настроений определяется программными документами последних лет (например, «Основами государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», утверждены Указом Президента Российской Федерации от 9 ноября 2022 г. N 809). Необходимость целенаправленных усилий по изучению и формированию «сибирского культурного кода» резко обостряется в связи с нарастающим со стороны западной идеологии противодействием российской культуре, нередко с полным её отрицанием.

В изучении проблем региональной идентичности методологические подходы искусствоведения, его ресурсы и потенциальные возможности должны быть подключены к активному полифункциональному диалогу философии, культурологии, социологии, антропологии, педагогики и других гуманитарных наук. Новый взгляд, новый ракурс позволит выявить



сущностные характеристики региональной идентичности и патриотизма и проработать механизмы их формирования. Всё это обеспечит применение результатов подобных исследований в реальных условиях Красноярского края для решения приоритетных задач экономического, эстетического и духовно-нравственного развития.

Работа по теоретическому изучению «сибирского культурного кода» и использованию его составляющих в процессах формирования региональной идентичности должна проходить по нескольким направлениям:

- привлечение большого круга научных источников из разных сфер знания, уточнение понятий, написание научных статей;
- сбор и систематизация большого комплекса произведений искусства и художественных проектов, реализованных на территории Красноярского края;
- искусствоведческий анализ собранного материала для выявления наиболее ярко визуализированных компонентов «сибирского культурного кода»;
- написание и внедрение методических указаний, как для образовательных процессов, так и для проектирования новых художественных пространств.

Многие образы, создаваемые в наши дни, обладают многоплановым синкретизмом, включают в себя воспоминания и знания по истории Сибири, её культурным традициям и уникальным характеристикам природы. Но, как правило, подобные направления художественного процесса не получают должной рефлексии, а значит и не осознаются как практические инструменты формирования «сибирского культурного кода» как компонента региональной идентичности.

Поэтому в эмпирической части на основе проведённых изысканий необходимо разработать методические рекомендации для выполнения курсовых проектов и выпускных квалификационных работ для студентов художественных специальностей колледжей и вузов, воплощающих «сибирский культурный код» в своих произведениях и способствующих формированию региональной идентичности.

Комплексность теоретического и эмпирического направлений исследования «сибирского культурного кода» позволит получить новое, социально ориентированное и социально-реализуемое знание, столь необходимое сегодня российскому обществу, как для территориального развития, так и для укрепления целостности государства.

Инструменты культурной политики как средство повышения учебной мотивации студентов

(В.И. Тислянкova)

Культура как специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности представляет собой совокупность знаний, навыков и опыта, которые передаются от поколения к поколению. Культурные ценности, традиции и история искусства оказывают огромное влияние на совершенствование человека, формируя его мировоззрение и социальное поведение [10, с. 88].

Государственная культурная политика реализуется не только в отрасли культуры. Она затрагивает области образования и воспитания, просвещения и молодёжную сферу, основывается на признании огромного воспитательного потенциала культуры и необходимости его максимального использования в процессе формирования личности [4, с. 9]. Эту мысль ещё раз подчеркнул в своём выступлении Президент Российской Федерации В.В. Путин на XI Санкт-Петербургском Форуме объединённых культур в сентябре 2025 года: «В России на законодательном уровне закреплены задачи всесторонней поддержки молодёжи, содействия в реализации прав на свободу всех видов творчества, помощи в раскрытии талантов и дальнейшего профессионального роста» [9]. Актуальность данных слов обусловлена тем, что студенческая молодёжь – основной кадровый и интеллектуальный ресурс, от которого зависит будущее страны в социально-экономической и культурной сферах. В этом контексте культурная политика играет ключевую роль в формировании ценностей и гражданской позиции молодёжи, помогая ей реализовывать свой потенциал. Только в единстве образования, воспитания и культурной политики мы сможем достичь формирования профессиональной личности, готовой и способной отвечать на вызовы и угрозы культурному суверенитету страны.

Взаимосвязь образования, воспитания и культурной политики отражена в определениях понятий «образование» и «воспитание», данных в Федеральном законе от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», где образование характеризуется как «единый целенаправленный процесс обучения, являющийся общественно значимым благом и осуществляемый в интересах человека, общества и государства, а также совокупность



приобретаемых знаний, умений, навыков, ценностных установок, опыта деятельности и компетенций определённых объёма и сложности в целях интеллектуального, духовно-нравственного, творческого и профессионального развития человека, удовлетворения его образовательных потребностей и интересов» (Цит. по: [4, с. 173]).

Инструменты культурной политики в творческом вузе повышают учебную мотивацию студентов, активизируя их внутренние (познавательные, эмоциональные) и внешние мотивы (через достижения и признание). К таким инструментам относятся различные виды практик, направленных на получение опыта и закрепление знаний.

1. Организация творческих мероприятий:

- проведение выставок, концертов, фестивалей позволяет студентам представить результаты своего труда широкой аудитории, укрепляя их уверенность и мотивируя к дальнейшим достижениям;

- участие в конкурсах и грантах стимулирует конкуренцию и стремление к успеху, а также даёт возможность получить внешнее признание и поддержку.

2. Интеграция обучающихся в творческую жизнь образовательного учреждения:

- участие в студенческих творческих коллективах развивает коммуникативные навыки и позволяет учиться в команде, что важно для будущей профессиональной деятельности;

- проектная деятельность помогает применять полученные знания на практике, развивая навыки самостоятельного поиска решений и творческого подхода.

3. Формирование культурной среды вуза:

- организация встреч с известными деятелями культуры позволяет студентам получить новые знания, вдохновиться примерами успешных профессионалов и понять важность образования в контексте реальной практики;

- поддержка студенческих инициатив предоставляет возможность обучающимся самостоятельно организовывать мероприятия, что способствует развитию лидерских качеств и чувства ответственности.

Данные инструменты помогают обучающимся творческих образовательных учреждений проявить себя через:

- участие в фестивалях и выставках, организуемых вузом, позволяет взаимодействовать с однокурсниками, будущими коллегами, преподавателями и профессионалами, а также демонстрировать свои работы широкой публике, то есть чувствовать себя частью профессионального сообщества;

- получение грантов на создание дипломных проектов или творческих работ, доступ к современному оборудованию и участие в мастер-классах напрямую повышает качество их подготовки и позволяет развивать профессиональные навыки;

- сохранение исторического наследия вуза, например, коллекций работ выпускников, архивные записи выступлений и использование этих материалов для образовательных целей формирует у студентов чувство преемственности и профессиональной гордости;

- участие в культурных мероприятиях и проектах способствует развитию внутренних мотивов, таких как удовлетворение от творческой деятельности, стремление к успеху и возможность самовыражения.

Показательными примерами могут служить проекты Siberian Federal University of Arts and Culture, поддержанные в разные годы Благотворительным Фондом Михаила Прохорова. Так, в рамках конкурса «Академическая мобильность» аспиранты и студенты института неоднократно получали финансовую поддержку для участия в научных конференциях, форумах и работы в архивах с целью пополнения научной базы в ходе подготовки диссертаций и выпускных квалификационных работ. Это позволило представлять результаты исследований на международном уровне, повышая престиж вуза.

Большой резонанс обрёл проект «Лекции и мастер-классы ведущих специалистов в области музыкального искусства», целью которого являлось повышение качественного уровня обучения студентов института благодаря привлечению опыта высоко профессиональных специалистов в сфере музыкального образования и культуры; укрепление творческих связей с ведущими вузами России и зарубежья.

В ходе реализации проекта достигнуты следующие фактические результаты: в обиход научной и педагогической практики СГИИ имени Д. Хворостовского была введена новая научно-теоретическая и методическая информация, полученная в рамках лекций и мастер-классов, они записаны на видео, что дало возможность использовать полученный опыт в педагогической практике института. Благодаря лекциям профессоров ведущих профильных вузов страны состоялось обсуждение процессов развития такой сферы современного искусства, как популярная музыка. Каждый из приехавших педагогов оставил в подарок издания и видеоматериалы, связанные со сферой своей деятельности, получив в ответ исследовательские труды преподавателей СГИИ имени Д. Хворостовского. Благодаря данной инициативе произошёл обмен



научно-методической информацией и укрепились связи между вузами.

Цикл лекций, мастер-классов и концертов ведущих профессоров России и зарубежья стал значимым событием в музыкально-образовательной жизни города и позволил преподавателям Красноярска и близлежащих территорий получить методическую и информационную поддержку в изучении некоторых вопросов теории и практики современного исполнительства, а также истории музыкального искусства. Проект дал возможность преподавателям и участникам мероприятий, проводимых в рамках запланированной программы, посетить мастер-классы и открытые лекции музыкантов, имеющих большой опыт административной, концертной и учебно-методической работы. Был предоставлен уникальный шанс пообщаться с профессионалами высокого класса, не выезжая за пределы своего региона.

Примером сотрудничества СГИИ имени Д. Хворостовского и Красноярской краевой филармонии является создание Сибирского юношеского оркестра, которому предшествовала реализация проекта «Оркестр на траве». Его содержательная направленность состояла не только в популяризации классической музыки среди жителей Красноярска и края, но и в повышении профессионального мастерства студентов-практикантов и молодых музыкантов-стажёров, выпускников высших и средних специальных учебных заведений городов Кузбасса и Новосибирска, Алтайского и Забайкальского краёв, Иркутской и Томской областей, Республик Тыва и Хакасия. С целью реализации образовательной программы проекта приглашались исполнители лучших оркестров страны – Пётр Лундстрем, Владимир Нор, Адель Есина, Георгий Мансуров, Станислав Михайловский, Кирилл Солдатов. Они проводили многодневные мастер-классы, творческие лаборатории и индивидуальные занятия с молодыми музыкантами.

Полученный результат позволил создать коллектив – Сибирский юношеский оркестр, который объединил молодых музыкантов из разных учебных заведений Сибирского федерального округа⁸. В настоящее

время оркестр ежегодно участвует в очных сессиях, включающих в себя пять основных видов деятельности в сфере классической (академической) музыки: репетиционную, образовательную, просветительскую, концертную и популяризаторскую. Руководителем коллектива является выпускник и преподаватель СГИИ имени Д. Хворостовского солист Красноярского камерного оркестра, заслуженный работник культуры Красноярского края Леонид Жуковский.

Коллектив принял участие во многих престижных конкурсах и смотрах. Так, в Фестивале юношеских оркестров мира, прошедшем в рамках Всемирного фестиваля молодёжи в Зимнем театре города Сочи, Сибирский юношеский оркестр представил город Красноярск. Совместно с музыкальным лейблом арт-кластера «Таврида» под управлением художественного руководителя и главного дирижёра Леонида Жуковского коллектив записал два произведения – «Метель» Георгия Свиридова и «Сибирскую пастораль» Владимира Кошелева. В августе 2024 года в рамках «Северной оркестровой академии» в Норильске на сцене Заполярного театра драмы имени Вл. Маяковского состоялись три концерта симфонической музыки, серия мастер-классов и культурная программа для юных музыкантов со всей Сибири. Важно отметить, что «Северная оркестровая академия» реализуется при поддержке Президентского фонда культурных инициатив. В мае 2022 года между Министерством культуры Красноярского края, Красноярской краевой филармонией, Всероссийским юношеским симфоническим оркестром и автономной некоммерческой организацией «Гастрольно-концертное агентство «Концерты, фестивали, мастер-классы» было подписано соглашение о сотрудничестве с Сибирским юношеским оркестром.

Опыт показывает, что регулярный образовательный формат в полной мере позволяет студентам погружаться в музыкальный контекст будущей профессии, формирует у будущих специалистов компетенции, необходимые для генерации идей, способствует выработке ценностно-смыслового восприятия мира и является мощным средством для самовыражения. Работая совместно с мастерами, перенимая лучшие исполнительские практики, обучающиеся получают опыт будущей профессии, развивают собственную мотивацию к роду своей деятельности [11, с. 212–216].

⁸ Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Кемеровского государственного института культуры и искусств, Института искусств и культуры Томского государственного исследовательского университета, Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, Кемеровского областного музыкального колледжа, Иркутского областного

музыкального колледжа им. Ф.Шопена, Норильского колледжа искусств, Тувинского колледжа искусств им. А.Б. Чыргал-оола.



Таким образом, инструменты культурной политики творческого вуза способны эффективно повышать учебную мотивацию студентов через создание стимулирующей среды, организацию мероприятий и поддержку творческих инициатив, а значит через углублённую профессионализацию формировать защиту от чуждых культурных влияний.

Обобщая мнения участников научной дискуссии, сделаем ряд выводов:

- Формирование культурного суверенитета России – это сложный, многомерный процесс, требующий учёта одновременного сосуществования разных типов обществ, преодоления территориального неравенства, активного освоения цифровой среды и выработки гибкой модели управления, которая бы интегрировала как государственные, так и негосударственные институты.
- Новая модель государственной национальной политики активно апробируется, что отражено в официальных государственных документах и в современном научном дискурсе. Незыблемым и приоритетным остаётся сохранение и развитие этнокультурного многообразия через механизмы культуры. Ценностная ориентация в «национальных элементах» культурной политики проявлена в подчёркивании необходимости формирования базовой культурной грамотности посредством образования и социально-культурной деятельности.

- Традиционные духовно-нравственные ценности для укрепления культурного суверенитета нуждаются в системе сакрализации. Данный процесс запущен и продолжает развиваться, создавая мощное символическое поле. В обращении к механизмам сакрализации заключён огромный потенциал интегрирующего характера, это основа для обретения национально-цивилизационной идентичности.

- Всестороннее развитие российских регионов является необходимым условием экономических и социальных процессов последних лет. Вместе с тем всё большее внимание уделяется формированию чувства региональной идентичности. В настоящее время необходимо соединение научно-теоретической работы над художественно-философским содержанием понятия «сибирский культурный код» и выстраивание системы практических механизмов его воплощения в значимых художественных проектах, реализуемых на территории Красноярского края.

- Инструменты культурной политики творческого вуза способны эффективно повышать учебную мотивацию студентов через создание стимулирующей среды, организацию мероприятий и поддержку творческих инициатив, а значит через глубокую профессионализацию укреплять защиту от чуждых культурных влияний. Только в единстве образования, воспитания и культурной политики возможно достичь формирования личности, готовой и способной отвечать на вызовы и угрозы культурному суверенитету страны.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Багдасарян В.Э., Сильвестр (Лукашенко), архимандрит. Традиционные ценности: стратегия цивилизационного возрождения. Ярославль, 2022. 248 с.
- 2/ Востряков Л.Е. Государственная культурная политика: когнитивные модели и страновые различия // Научные труды Северо-Западной академии государственной службы. 2011. Т. 2. № 2(3). С. 166–178. EDN OJNWDX.
- 3/ Замараева Ю.С. Региональные культурные практики формирования сложных форм идентичности (на материале Красноярского края): специальность 24.00.01 «Теория и история культуры»: диссертация на соискание учёной степени доктора культурологии, 2021. 699 с. EDN QBGYLT.
- 4/ Каменец А.В. Основы культурной политики: учебник для вузов. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издательство Юрайт, 2025. 164 с.
- 5/ Лузан В.С. Концепты «российская нация» и «национальное единство» в стратегических документах по реализации культурной политики в Российской Федерации // Государство, Общество и Церковь: российская нация и национальное единство: материалы научно-практической конференции, Новосибирск, 29–30 октября 2019 года. Том Часть 1. Новосибирск: Сибирский институт управления – филиал Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации», 2019. С. 35–44. EDN ZVUJHW
- 6/ Лузан В.С. Культурная политика Российской Федерации в период с 1991 по 2017 годы: культурологический анализ: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. Красноярск, 2018. 56 с.
- 7/ Медведев А.В. Сакральное как причастность к абсолютному. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. 152 с.
- 8/ Пивоваров Д.В. Культура и религия: три модели базиса культуры // Евразия: духовные традиции народов. 2014. № 1–2. С. 169–177. EDN RSTVNZ.
- 9/ Пленарное заседание Форума объединённых культур, 11–13 сентября 2025 г. // Сайт Президента России. URL: <http://krem-lin.ru/events/president/news/77983> (дата обращения: 15.12.2025).
- 10/ Тараканова Д.Н., Игнатович В.К. Влияние музыки на развитие эмоциональной сферы личности в подростковом возрасте // Педагогика: история, перспективы. 2023. Т. 6, № 3. С. 78–103. DOI 10.17748/2686-9969-2023-6-3-78-103.
- 11/ Тислянская В.И. Сибирский юношеский оркестр как платформа для профессионального становления творческих кадров: практика межрегионального и межвузовского взаимодействия // Разработка и реализация проектов в сфере культуры, творчества и креативных индустрий в системе высшего образования: методические рекомендации к образовательной программе дополнительного профессионального

образования и сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции «Развитие проектного подхода к подготовке специалистов для креативной экономики». М.: ООО «Русайнс», 2025. С. 212–216.

REFERENCES

- 1/ Baghdasaryan, V.E., Sylvester (Lukashenko), archimandrite (2022), Tradicionny`e cennosti: strategiya civilizacionnogo vozrozhdeniya [Raditional Values: A Strategy for Civilizational Revival], ООО "SPK", Yaroslavl, 248 p. (In Russ.)
- 2/ Vostryakov, L.E. (2011), "State cultural policy: cognitive models and country differences", Nauchny`e trudy` Severo-Zapadnoj akademii gosudarstvennoj sluzhby` [Scientific works of the North-West Academy of Public Administration], T. 2, No. 2 (3), pp. 166–178. EDN OJNWDX (In Russ.)
- 3/ Zamarayeva, Yu.S. (2021), Regional`ny`e kul`turny`e praktiki formirovaniya slozhny`x form identichnosti (na materiale Krasnoyarskogo kraja): special`nost` 24.00.01 «Teoriya i istoriya kul`tury»: dissertaciya na soiskanie uchyonoj stepeni doktora kul`turologii [Regional cultural practices of the formation of complex forms of identity (based on the material of the Krasnoyarsk Territory): specialty 24.00.01 "Theory and History of Culture": dissertation for the degree of Doctor of Cultural Studies], 699 p. EDN QBGYLT (In Russ.)
- 4/ Kamenetz, A.V. (2025), Osnovy` kul`turnoj politiki: uchebnik dlya vuzov. 3-e izd., pererab. i dop. [Fundamentals of cultural policy: textbook for universities. 3rd ed., Revised and add.], Izdatel`stvo Yurajt, Moscow, 164 p. (In Russ.)
- 5/ Luzan, V.S. (2019), "Concepts "Russian nation" and "national unity" in strategic documents on the implementation of cultural policy in the Russian Federation", State, Society and Church: Russian nation and national unity: materials of a scientific and practical conference, Novosibirsk, October 29–30, 2019. Volume Part 1. Novosibirsk: Siberian Institute of Management – branch of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Professional Education "Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation", pp. 35–44. EDN ZVUJHW (In Russ.)
- 6/ Luzan, V.S. (2018), Kul`turnaya politika Rossijskoj Federacii v period s 1991 po 2017 gody`: kul`turologicheskij analiz: avtoreferat dis. ... doktora kul`turologii: 24.00.01. [Cultural policy of the Russian Federation in the period from 1991 to 2017: cultural analysis: abstract dis... Doctors of Cultural Studies: 24.00.01], Krasnoyarsk, 56 p. (In Russ.)
- 7/ Pivovarov, D.V. (2014), "Culture and religion: three models of the basis of culture", Evraziya: duxovny`e tradicii narodov [Eurasia: spiritual traditions of peoples], No. 1–2, pp. 169–177. EDN RSTVNZ (In Russ.)



8/ Medvedev, A.B. (1999), *Sakral'noe kak prichastnost' k absolyutnomu* [Sacred as involvement in the absolute], Bank of Cultural Information, Yekaterinburg, 152 p. (In Russ.)

9/ (2025), "Plenary meeting of the Forum of United Cultures", September 11–13, 2025, Website of the President of Russia. URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/77983> (Accessed 15 December 2025). (In Russ.)

10/ Tarakanova, D.N., Ignatovich, V.K. (2023), "The influence of music on the development of the emotional sphere of personality in adolescence", *Pedagogika: istoriya, perspektivy* [Pedagogy: history, prospects], T. 6, No. 3, pp. 78–103. DOI 10.17748/2686-9969-2023-6-3-78-103. (In Russ.)

11/ Tislyankova, V.I. (2025), "Siberian youth orchestra as a platform for the professional formation of creative personnel: the practice of interregional and interuniversity interaction", *Development and implementation of projects in the field of culture, creativity and creative industries in the higher education system: methodological recommendations for the educational program of additional professional education and a collection of scientific articles of the All-Russian Scientific and Practical Conference "Development of a project approach to training specialists for the creative economy"*, Rusines LLC, Moscow, pp. 212–216. Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лузан Владимир Сергеевич, ректор, доктор культурологии, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет
E-mail: vladimir_luzan@list.ru

Замараева Юлия Сергеевна, доктор культурологии, первый проректор, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет
E-mail: rybka08@bk.ru

Митасова Светлана Алексеевна, доктор культурологии, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный

педагогический университет имени В.П. Астафьева
E-mail: mitasvet@mail.ru

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет
E-mail: mitasvet@mail.ru

Тисляноква Валентина Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; доцент кафедры рекламы и социокультурной деятельности, Сибирский федеральный университет
E-mail: wita88@list.ru

AUTHORS INFORMATION

Vladimir S.Luzan, Rector, D.Sc. (Culturology), Professor at the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Professor at the Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University

E-mail: vladimir_luzan@list.ru

Yulia S.Zamaraeva, D.Sc. (Culturology), First Vice-Rector, Professor at the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Professor at the Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University

E-mail: rybka08@bk.ru

Svetlana A.Mitasova, D.Sc. (Culturology), Professor, Head at the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Professor at the Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev

E-mail: mitasvet@mail.ru

Marina V.Moskalyuk, D.Sc. (Art Criticism), Professor at the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Professor at the Department of Cultural Studies and Art History, Siberian Federal University

E-mail: mitasvet@mail.ru

Valentina I.Tislyankova, Cand. Sc. (Pedagogy), Associate Professor at the Department of Social Sciences, Humanities, and Art History, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts.

E-mail: wita88@list.ru



DMITRI HVOROSTOVSKY
SIBERIAN STATE
ACADEMY OF ARTS
22, Lenina st., Krasnoyarsk
Russia, 660049
chief editor: Maria V. Kholodova

СИБИРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ДМИТРИЯ
ХВОРОСТОВСКОГО
Россия, Красноярск
ул. Ленина, 22, 660049
главный редактор:
М.В. Холодова

sgiaart.ru
E-mail: holodova-maria@mail.ru

Krasnoyarsk
Красноярск, 2025