

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 6

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: sgiart.ru
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС77-76191 от 08 июля 2019 г. 12+
© Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

ISSUE / ВЫПУСК
№1
2 0 2 6



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№1

2 0 2 6

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сычева Г.С., Петонди Е.Л.

Воплощение теории эпического театра Б. Брехта в балете с пением «Семь смертных грехов» К. Вайля

Колпецкая О.Ю., Холодова М.В., Надеяева С.Г.

В диалоге с У. Шекспиром: сюжетно-композиционные особенности оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» сквозь призму фольклорных архетипов

Алейников М.И., Козьмина Л.Е.

Опера-мистерия «Юнона» и «Авось»»: история, либретто, музыкально-драматургическое воплощение идейного замысла

Найко Н.М., Найко С.Ф.

О некоторых особенностях художественных решений в цикле Олега Меремкулова «Три фрески» для готово-выборного многотембрового баяна

58/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Алексеева Ю.Г.

Женские образы в фотографии Александра Родченко: от индивидуальной репрезентации к коллективному идеалу

Рыбакова П.В.

Роль Владимира и Марии Куликовых в истории становления и развития Красноярской школы графического дизайна

Ян Цзин, Яковлева С.А.

В поисках художественного синтеза: формирование индивидуального метода в творчестве Ван Гуанъи



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 5/ **СЫЧЕВА Г.С.,
ПЕТОНДИ Е.Л.**
Воплощение теории эпического
театра Б. Брехта в балете
с пением «Семь смертных
грехов» К. Вайля
- 18/ **КОЛПЕЦКАЯ О.Ю.,
ХОЛОДОВА М.В.,
НАДЕЛЯЕВА С.Г.**
В диалоге с У. Шекспиром:
сюжетно-композиционные
особенности оперы Б. Бриттена
«Сон в летнюю ночь» сквозь
призму фольклорных архетипов

- 30/ **АЛЕЙНИКОВ М.И.,
КОЗЬМИНА Л.Е.**
Опера-мистерия «“Юнона”
и “Авось”»: история, либретто,
музыкально-драматургическое
воплощение идейного замысла
- 43/ **НАЙКО Н.М.,
НАЙКО С.Ф.**
О некоторых особенностях худо-
жественных решений
в цикле Олега Меремкулова
«Три фрески» для готово-вы-
борного многотембрового баяна



УДК 782.91

ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕОРИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА Б. БРЕХТА В БАЛЕТЕ С ПЕНИЕМ «СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ» К. ВАЙЛЯ

Г.С. СЫЧЕВА, Е.Л. ПЕТОНДИ

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

АННОТАЦИЯ. В центре внимания настоящей статьи – балет с пением «Семь смертных грехов» Курта Вайля, рассматриваемый с точки зрения реализации в нём теории эпического театра Бертольда Брехта. Представленный анализ либретто раскрывает транслируемые в тексте социально-политические идеи. Особое внимание уделяется партитуре балета и выявлению в ней элементов музыкального языка, которые способствуют воплощению принципов брехтовского театра. Их поиск совершается в вокальном и инструментальном пластах произведения. В результатах исследования отмечаются особенности трактовки балетного жанра, реализующие ключевые положения эпического театра. В их числе: одноплановая аллегорическая трактовка персонажей и система музыкальных символов, нацеленных на обличение социума. Также подчёркивается преобладание в раскрытии содержания произведения К. Вайля музыкально-симфонического развития над хореографической составляющей, что может служить поводом к переосмыслению указанного композитором жанра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Курт Вайль, Бертольд Брехт, эпический театр, музыкальная драматургия, балет с пением.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

EMBODIMENT OF THE THEORY OF EPIC THEATER B. BRECHT IN THE SINGING BALLET “THE SEVEN DEADLY SINS” BY K. WEILL

G.S. SYCHEVA, E.L. PETONDI

Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the study of ballet with the singing of Kurt Weill’s “Seven Deadly Sins” in terms of its implementation of the theory of the epic theater of Bertold Brecht. It analyzes the libretto of the work, during which the socio-political ideas broadcast by it are established. Particular attention is paid to the subsequent identification of elements of the musical language aimed at embodying the principles of the Brecht theater. Their search takes place in the vocal and instrumental layers of the musical development of the work. As a result, the peculiarities of the ballet’s decision are noted, realizing some of the provisions of the epic theater: among them, a one-plan allegorical interpretation of characters and an orchestral system of symbols aimed at denouncing society. The predominance of musical development over the dance principle is also emphasized, which may serve as a reason for rethinking the genre indicated by the composer.

KEYWORDS: Kurt Weil, Bertold Brecht, epic theater, musical drama, ballet with singing.

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



Немецкий драматург и писатель Бертольд Брехт – одна из ключевых фигур в истории сценического искусства XX века. На протяжении всей жизни он остро чувствовал проблемы своего времени, ощущая себя «ребёнком, идущим по асфальтированной дороге бетонного города индустриальной эпохи» (Цит. по: [4, с. 12]). Это нашло отражение в творчестве драматурга, неизменно вызывавшем споры у его современников резкой революционной идейностью и смелыми сценическими воплощениями. Все наиболее известные произведения автора («Ваал», (1918), «Трёхгрошовая опера» (1928), «Мамаша Кураж и её дети» (1939), «Жизнь Галилея» (1939), «Кавказский меловой круг» (1945)) демонстрируют его социальную позицию, сформированную под влиянием учения К. Маркса¹.

Важной частью наследия Б. Брехта стала разработанная им теория эпического театра². В дальнейшем на его идеи опирались многие видные театральные режиссёры XX века, в их числе – создатель Авиньонского театрального фестиваля Ж. Вилар, англичанин П. Брук, основатель милонского «Пикколо-театра» Дж. Стрелер. К театральным принципам и пьесам Б. Брехта обращались и российские мастера, среди которых, например, Ю.Н. Бутусов³.

Одним из значительных этапов в биографии драматурга стало непродолжительное, но продуктивное сотрудничество с немецко-американским композитором Куртом Вайлем, начавшееся в 1927 году. Их объединило стремление к созданию нового музыкального театра, отражающего социально-политические проблемы. Формирование творческого союза ознаменовалось появлением зонг-оперы «Махагони», повествующей о придуманном городе порока и разврата. Позднее этот же сюжет был переработан в полноценную оперу «Расцвет и падение города Махагони» (1929). Также к числу ярких совместных сочинений драматурга и композитора относятся «Трёхгрошовая опера» (1928) и детская опера «Сказавший “да”» (1930). Последним их общим проектом стал балет с пением «Семь смертных грехов» (1933).

Данное произведение было написано К. Вайлем в 1933 году для труппы “Les Ballets 1933”⁴. В это время композитор находился в Париже, вынужденный бежать из Германии после захвата власти нацистами. Созданный всего за несколько месяцев для конкретного танцевального коллектива, балет «Семь смертных грехов» был поставлен в Театре Елисейских полей в начале лета того же года. Однако премьера спектакля не увенчалась успехом, вероятно, из-за выбора языка: оценить произведение смогли только проживающие во Франции немецкие эмигранты. При жизни К. Вайля партитура так и не была опубликована и о сочинении практически забыли до 1956 года, когда вышла грампластинка с записью балета в исполнении Лотте Леня. Это событие вызвало волну интереса к данному произведению. Появились его новые интерпретации, пользовавшиеся большим успехом у зрителей.

В настоящее время балет «Семь смертных грехов» довольно активно ставится во всём мире⁵. Неугасающая популярность сочинения свидетельствует об отклике режиссёров и публики на воплощённые в нём идеи. Тем не менее, в отечественном музыкознании практически нет работ о претворении теории эпического театра Б. Брехта в его совместных работах с К. Вайлем. Отчасти указанную проблему решает статья В.А. Ильюшкиной, один из разделов которой посвящён другому их совместному труду – «Трёхгрошовой опере» [4]. В публикации С.О. Снегирёвой балет с пением «Семь смертных грехов» рассматривается в ракурсе конкретной постановки, представленной П. Бауш в 1976 году [7]. Среди зарубежных исследований можно отметить очерк Р.К. Шулла, раскрывающий историю создания данного сочинения [11],

⁴ “Les Ballets 1933” – основанная Б. Кохно и Дж. Баланчиним балетная труппа, действующая в Париже и Лондоне летом 1933 года. В проекте принимали участие выдающиеся европейские художники, композиторы и танцоры того периода.

⁵ Только за прошедшую четверть века это произведение звучало в музыкальных театрах Копенгагена (Copenhagen Opera House, 2001), Варшавы (Teatr Wielki – Opera Nardowa, 2001–2003), Парижа (Théâtre des Champs-Élysées, 2009), Вены (MusikTheater an der Wien, 2010), Берлина (Komische Oper Berlin, 2012–2013), Милана (Teatro alla Scala, 2021), Рима (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009) и многих других городов. Также в 2017 году состоялась яркая премьера балета «Семь смертных грехов» на сцене «Геликон-оперы».

¹ Основные тезисы учения К. Маркса изложены в его труде «Капитал. Критика политической экономии».

² Принципы брехтовского театра будут рассмотрены далее.

³ Реализации принципов брехтовской теории в его известной постановке «Барабаны в ночи» посвящена статья А.Д. Шиганковой [8].



музыкальный анализ, описанный в учебном курсе гимназии Таунсштайн [9], и ряд кратких аннотаций к различным постановкам балета [10]. Ни в одном из перечисленных трудов не фигурирует аспект претворения идей драматурга в указанном произведении. В связи с этим цель данной статьи состоит в изучении балета с пением «Семь смертных грехов» с точки зрения реализации в нём теории эпического театра Б. Брехта.

Разработку своей теории драматург начал в середине 1920-х гг., хотя первая пьеса, названная автором «эпической», – «Ваал» – датирована 1918 годом [2, с. 39]. Политически нестабильное время в Европе, Первая мировая война, последовавшие за этим революции в России и Германии, приобщение к трудам К. Маркса окончательно сформировали и определили пути развития брехтовских идей относительно роли искусства в жизни общества. Существующий в то время театр он считал «лживо-идеологическим» (согласно выражению философа Р. Барта [1, с. 94]), подчинённым буржуазной культуре. Всё это привело к формированию в середине 1920-х гг. его собственной теории эпического театра, которая стала весомой частью творческого наследия драматурга и повлияла на развитие сценического искусства в XX веке.

В чём же заключаются основные принципы эпического театра Б. Брехта? Одной из важнейших его составляющих является создание в ключевых так называемого «эффекта очуждения», смысл которого состоит в том, чтобы обратить внимание зрителя на некую привычную вещь, сделав её особенной, бросающейся в глаза. Сам драматург отмечал: «Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто данная вещь не нуждается в объяснении. Как бы она ни была обычна, скромна, общеизвестна, теперь на ней будет лежать печать необычности» [2, с. 113].

Для достижения «очуждения» Б. Брехт предлагает отказаться от изложенной Аристотелем теории катарсиса и исходящего из неё «вживания» зрителей в судьбы и чувства персонажей, достигаемого через эмоции страха и сострадания. Эпическое повествование вытесняет иллюзию, и благодаря этому рациональность и объективность дискурса противопоставляются вовлечению зрителей в действие. Актёр на сцене предстаёт как рассказчик, не переживающий события в настоящем времени, а повествующим историю своего героя. Приёмами, разрушающими ощущение идентификации зрителя с персонажем, становятся: введение прологов и эпилогов, описательных ремарок

перед каждым новым эпизодом, остановок действия посредством включения монологов-комментариев, обращённых к публике, гротескных песен-зонгов. Индивидуальная коллизия не исключается, но помещается в центр социально-политического конфликта. Текст пьесы в такой ситуации трактуется не как эпизод реальной жизни, а как некий общественный комментарий.

Также «эффекту очуждения» способствует предложенный Б. Брехтом принцип разъединения видов искусств, прямо противоположный идее “Gesamtkunstwerk” Р. Вагнера. Если в последнем случае речь идёт о синтетическом театре, где все его элементы (поэзия, музыка, танец, живопись, архитектура) объединяются в стремлении дать эстетический идеал высшего, аполлонийского искусства, то Б. Брехт призывает к разделению составляющих сценического произведения в такой форме, чтобы они решали общие задачи различными путями воздействия на аудиторию.

Данный принцип влечёт за собой изъятие музыки из действия, что выражено в обращении к жанру зонга, который, по мнению драматурга, должен «доносить до зрителя социальный подтекст сценического действия» [2, с. 167]. Так, например, на премьере спектакля по пьесе «Трёхгрошовая опера» оркестр был размещён на виду у публики, а зонги исполнялись на авансцене с изменением освещения.

Мизансцена в брехтовской драме также проецирует идею «очуждения» и выявления социальной сути. Согласно представлениям автора, в частом чередовании картин нет необходимости, поскольку в жизни человек значительно реже меняет окружающую его обстановку, а движение в эпическом театре должно быть куда более скупым, чем в реальности.

Ещё одной важной особенностью драмы Б. Брехта становится ярко выраженная потребность в воплощении идей активного преобразования социальной действительности, которая сформировалась вследствие увлечённости автора марксистской теорией. В труде, посвящённом его эпическим принципам, он выражает главную задачу театра: «Так показать мир, чтобы вызвать желание изменить его» [2, с. 108]. Из данного утверждения следуют некоторые особенности брехтовской драмы, обозначенные в статье Н.Н. Крыгина. Первую из них исследователь формулирует как нивелирование, полное лишение индивидуализированных черт главного героя, трактовку персонажа как представителя определённого класса в зеркале исторических событий; второй особенностью выступает принцип двуплановости сюжета, содержащего «две



истории, одна из которых является параболой (аллегорией) того же текста с более глубоким смыслом» (Цит. по: [5, с. 58]). Сцена в новом театре оформляется намеренно бедно, лишается красочности. Её основная роль – отстранить зрителя от происходящего действия. К ряду визуальных приёмов также относится отрицание занавеса, вывод из тени машиниста сцены, яркое освещение и видимость источников света.

Далее рассмотрим, как выражаются обозначенные принципы брехтовского театра в балете с пением «Семь смертных грехов»⁶. К моменту работы над этим сочинением основные теоретические тезисы эпического театра уже были сформулированы драматургом, потому многие из его идей нашли отражение в либретто произведения. Так, на создание «эффекта очуждения» направлены следующие принципы работы с текстом: большая часть реплик персонажей обращена непосредственно к зрителю и повествует об уже свершившихся событиях; присутствуют традиционные для Б. Брехта пролог и эпилог, в которых происходят завязка и развязка действия.

Для либретто балета характерно введение повторов фраз и даже текстовых рефренов: например, молитва семьи⁷ («Пусть Господь просветит наших детей, чтобы они знали путь, ведущий к благоденствию»), которая звучит при первом её появлении и впоследствии повторяется во второй, третьей, пятой и седьмой сценах. Более локальной по своему значению представляется рефренная фраза родственников Анны: «Праздность – начало всех пороков» – она появляется только в первой сцене.

Примечательно, что и в либретто, и в партитуре произведения К. Вайля отсутствуют описательные ремарки, конкретизирующие место действия. О том, в каком городе находится Анна, мы узнаём из речи персонажей, сцена же никак не характеризует окружение рассказчиков. Всё перечисленное позволяет отстранить зрителя от действия и сделать повествование более объективным.

Важнейшим драматургическим принципом, связывающим рассматриваемый балет с теоретическими представлениями Б. Брехта, является трактовка героев как носителей социальных идей. Собственно, политический подтекст опосредованно отражён и в самом названии балета – «Семь смертных грехов» (причём в первом варианте заголовка – «Семь смертных грехов мещанства» (“Die Sieben Todsünden der Kleinbürger”) – эта идея была заявлена более конкретно [10, с. 1]).

«Две сестры» в данном сочинении трактуются как грани одной личности: первая, поющая, олицетворяет «разум», вторая же, танцующая, – «чувство». В прологе Анна I указывает, что они «на самом деле не два человека, а только один», и в дальнейшем это подчёркивается репликами семьи, говорящей о героине в единственном числе. В каждой из семи сцен расчётливая и практичная сторона сознания девушки, представленная в балете как Анна I, подавляет импульсивные желания второй «сестры». Единственной целью, принимаемой «разумом», является навязанное семьёй обогащение ради постройки дома в Луизиане. Для достижения этой мечты героиня должна «одержать победу над собой».

Ведущей темой произведения становится подмена моральных и религиозных ценностей. Каждый из семи смертных грехов, которые вынуждена преодолеть «чувственная» Анна во время своего путешествия, обретает извращённый смысл в устах семьи и «первой сестры». «Ленью» они называют отказ от беспринципной гонки за деньгами, опасаясь в первой сцене, что Анна не будет достаточно усердна на «пути, ведущем к процветанию». «Гордыня», согласно их мировидению, проявляется в желании девушки заниматься искусством вместо исполнения откровенных танцев для богатой публики, о чём с укором говорит первая сестра во второй сцене. Под «гневом» Анна I понимает протест против человеческой жестокости. Она наставляет: «Кто падает в объятия несправедливости, тот нигде не нужен, а кто гневается на жестокость, пусть будет похоронен тотчас». Потребность девушки в пище семья называет «чревоугодием», беспокоясь исключительно о сохранении её контракта танцовщицы; любовь к бедняку – «блудом», и только верность богатому человеку является праведным решением по мнению первой сестры. В шестой сцене родители и братья читают наставление о «жадности», опасаясь, что Анна перестанет отсылать им деньги, «отнимет у людей последнюю рубашку». И даже взгляд Анны II в сторону других, более счастливых и свободных в своём

⁶ В балете представлена история девушки Анны и её «сестры», на протяжении семи лет путешествующих по семи американским городам. В каждом новом месте они сталкиваются лицом к лицу с одним из смертных грехов, который должны преодолеть, чтобы заработать на «маленький домик в Луизиане». В эпилоге они добиваются своей цели и возвращаются домой, где их ожидают родные.

⁷ Семья главной героини, состоящая из братьев и обеих родителей, в основном показана как единый, внутренне недифференцированный образ (за исключением нескольких идеологически важных моментов, где автор осознанно выделяет реплики матери).



Пример 1. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Пролог, первый раздел монолога Анны I

выборе людей, подвергается осуждению, трактуется как греховная *«зависть»*.

Духовное лицемерие, тиражируемое в образе семьи, олицетворяет молитва, проходящая в виде рефрена через все сцены («Пусть Господь просветит наших детей, чтобы они знали путь, ведущий к благоденствию»). Само их воззвание к Богу искажено: традиционное прошение о духовных богатствах подменяется стяжанием материальных благ. Именно денежное благополучие мыслится ими как «благоденствие» дочери. Прикрываясь мнимой набожностью, эти люди становятся главным довлеющим фактором, вынуждающим девушку переступить через мораль и самоуважение.

Ещё один важный аспект трактовки содержания произведения – это отношение к женщине в обществе 1930-х годов. В контексте времени кажется странным, что семья отправила на заработки девушку, тогда как вся мужская её часть осталась пассивно ожидать в Луизиане. Это можно было бы трактовать как стремление к проявлению свободы женщины, однако в развитии сюжета становится очевидной подмена данного понятия. Анне даруется возможность реализовать себя, но при попадании в «мужской» мир она оказывается заложницей собственной семьи, вынужденной действовать исключительно в их интересах, соглашаться на самые бесчеловечные условия контрактов и даже торговлю собственным телом. В результате автор либретто подчёркивает только видимость свободы, в то время как единственной реальной целью героини становится ублажение окружающих её мужчин. Особенно ярко эта проблема была обозначена в постановке П. Бауш 1976 года, главная тема которой определялась как «падение женщины в жестоком мире»⁸.

Немаловажным вопросом, на котором Б. Брехт сосредотачивает внимание в либретто, оказывается подмена стремления к творческой реализации человека желанием угодить богатой публике. Данная проблема впервые заявляется во второй сцене балета («Гордыня»), где желание «быть художником и заниматься искусством» противопоставляется низким требованиям посетителей кабаре. Эта же тема находится в основе некоторых других разделов произведения. Так, работа, которую выбирает Анна, тесно связана с творческим началом: в разных городах она предстаёт как танцовщица (сцены II. «Гордыня» и IV. «Чревоугодие») и статист (III. «Гнев»), но во всех случаях служение искусству подменяется необходимостью держаться в рамках желаний публики и работодателей, терпеть унижения от вышестоящих людей (мужчин). Примечательно, что в пятой сцене («Блуд») стремление заниматься творчеством уступает место торговле любовью, а в последних двух сценах описание, кем работает девушка, полностью опускается – возможно, вопрос того, каким именно способом Анна добывает деньги для семьи, становится незначительным даже для самой героини.

Таким образом, либретто транслирует широкий спектр социально-политических проблем, а персонажи являются в первую очередь носителями той или иной общественной идеи.

Смысловые аспекты, заложенные Б. Брехтом в либретто, были органично дополнены музыкой К. Вайля. Необычный жанр, обозначенный авторами – балет с пением – явился новым экспериментом для немецкой публики⁹. Соединение танцевального и вокального начала в сочинении «Семь смертных грехов»

⁸ П. Бауш преобразовывает балет, привнося в него элементы культуры кабаре. Кроме того, она изменяет структуру произведения, добавляя новую часть под названием «Не бойтесь!», опирающуюся на музыку из «Трёхгрошовой оперы», «Взлёта и падения города Махагони» и кантаты «Берлинский реквием» К. Вайля. Подробнее о данной постановке пишет в своей статье С.О. Снегирева [7].

⁹ Стоит отметить, что данное произведение имело жанровые аналоги среди созданных ранее сочинений для «Русских сезонов»: таковыми были «Пульчинелла» И.Ф. Стравинского (1920) и «Лани» Ф. Пуленка (1924). Примечательно, что основу труппы «Les Ballets 1933» составляли бывшие участники «Русских балетов» Б. Кохно и Дж. Баланчин.



a) *Anna I*
p

Meine Schwester ist schön, ich bin praktisch Sie ist et-was ver-rückt ich bin bei Ver-stand.

b) *Anna I*
mf

"Schwe-ster, wir al - le sind frei ge - bo - ren und wie es uns ge-fällt, kön-nen wir ge - hen in Licht.

Пример 2. К. Вайль. «Семь смертных грехов».

а) Пролог, четвёртый раздел монолога Анны I

б) Сцена VII («Зависть»), маршевая тема монолога Анны I

обостряет одну из важнейших коллизий – внутреннюю борьбу двух сторон личности главной героини. Разные части сознания Анны сопоставляются посредством применения вербального и невербального способов выражения мыслей и чувств.

Вокально оформленная речь Анны I трактуется в сюжете как голос разума. Её музыкальная характеристика появляется уже в Прологе и основывается на романсно-песенном тематизме, который, однако, излагается в искажённом виде за счёт опоры на три-тоновую интонацию (Пример 1).

Различные тематические элементы, представленные в её вокальной партии в начале произведения, играют важную роль в дальнейшем музыкальном развитии. Так, исходная интонация первого монолога Анны I, вариантно преобразуется в третьей (партитура, сцена III, ц. 13) и пятой (партитура, сцена V, ц. 1, 2 т.) сценах; тема из третьего раздела монолога, основанная на интонации опевания ("Den auf uns warten unsre Eltern..."; партитура, Пролог, ц. 3, 4 т.), звучит в увеличении и обращении в пятой сцене (партитура, сцена V, ц. 3, 5 т.), а следующий за этим разделом материал ("Meine Schwester ist schön...") интонационно предвосхищает тему марша в седьмой, кульминационной, сцене («Зависть») (Примеры 2а, 2б). Некоторые разделы монолога героини, звучащего в Прологе, повторяются и в Эпilogue балета, причём в практически неизменном виде.

Вербальная характеристика Анны II показана предельно скудно – она выражена в разговорных репликах, где девушка соглашается с «сестрой».

Необычна и музыкальная трактовка образа семьи, изображённой в виде мужского квартета, в котором самый низкий голос принадлежит матери. Подобное решение, вероятно, связано с желанием обострить противопоставление Анны и её родственников при помощи регистра и тембра. С другой стороны, это

можно интерпретировать как музыкальное выражение социальной проблемы мнимой свободы женщины: семья, вынуждающая девушку торговать собой ради обогащения, изображается карикатурно, с обострением «мужских» признаков. Интересна и семантика басового тембра, отданного матери. Довольно часто низкий певческий голос связан с проявлением власти, авторитетности персонажа, и при такой интерпретации героиня оказывается главным носителем извращённых идей, на кого опираются в своих суждениях остальные члены семьи. Аналогичная функция образа матери подчёркивается и в первой экспозиции квартета (сцена I, «Лень»), где ей отдаётся роль солиста в ансамбле, организованном по типу респонсория. При такой трактовке персонажа возникает ощущение неестественности, «вывернутости» взаимоотношений в семье Анны. Кроме того, становится ясно, что ведущей силой, навязывающей девушке ложное понимание свободы и морали, является её мать.

Музыкальный материал в партиях семьи по большей части связан с жанрами духовной музыки. При первом появлении квартета (сцена 1, «Лень») звучит ансамбль, основанный на принципе респонсорного пения. Он завершается четырёхголосным хоралом ("Der Herr erleuchte unsere Kinder..."/ «Да просветит Господь наших детей»), который сопровождается ударами гонга, имитирующего колокол. Данный материал приобретает роль рефрена для всего балета (Пример 3), фигурируя в различных жанровых условиях: во второй сцене – в соединении с вальсом (партитура, сцена II, ц. 19, 2 т.); в третьей – обретая черты токкаты (партитура, сцена III, ц. 12, 4 т.); в пятой – сливаясь с маршевым ритмом из Пролога (партитура, сцена V, ц. 6, 9 т.); в седьмой – в сочетании с маршем (партитура, сцена VII, ц. 13, 6 т.).

Ещё один, новый по тематическому содержанию,



Пример 3. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Сцена I («Лень»), тема хорала семьи

хорал звучит в крайних разделах четвёртой сцены. Некоторые из отмеченных песнопений опираются на полифоническую технику: так, начальный раздел третьей сцены представляет собой канон, в четвёртой вводятся приёмы имитации, а эпизоды шестой сцены («Жадность») строятся на принципе контрастного контрапункта. Сатирическую карикатурность образа семьи-тирана подчёркивает смысловая рассогласованность её низменной содержательной сущности и музыкальной характеристики, воплощаемой посредством возвышенного жанра хорала. Усугубляет несоответствие его совмещение с «полярными» бытовыми жанрами вальса и марша.

Важной характеристикой большинства данных песнопений является наличие тритоновой интонации: в первой сцене это выражается через обращение к фригийскому ладу с движением мелодии в пределах интервала *des-g* (партитура, сцена I, ц. 1, 9 т.); в заключительном разделе – звучит внутри аккорда с двумя уменьшенными квинтами (Пример 3). В основе канона третьей сцены лежит имитация в тритон, на который опирается и сама его тема (партитура, сцена III, 9 т.). В шестой сцене балета начальная фраза солирующего баритона охватывает интервал *ges-c* (партитура, сцена VI, ц. 1, 7 т.). Такая ладовая основа, не свойственная традиционным церковным песнопениям, служит музыкальным свидетельством лживости, извращённости излагаемых персонажами постулатов. Как упоминалось ранее, на тритоновой интонации строится и вокальная партия Анны I, что сближает её с музыкальным материалом семьи и может истолковываться как покорность (и даже согласие) девушки с насаждаемыми нормами «морали».

Указанные характеристики героев, основанные на символизации тех или иных элементов музыкального языка (изображение внутренней борьбы героини

как появление двух разных актёров, наделение человека несвойственным ему тембром голоса, введение жанров с нехарактерной для них ладовой опорой), подчёркивают свойственную театру Б. Брехта трактовку персонажей как носителей социальной идеи.

Помимо пласта духовных песнопений, изложенных исключительно в вокальной партии, значительную роль в драматургическом процессе играют два оркестровых лейткомплекса балета, опирающиеся на жанры марша и токкаты. Остановимся подробнее на каждом из них.

Маршевый комплекс, звучащий в первых же тактах пролога, становится основой всего оркестрового материала указанной сцены. Он включает в себя размеренный ритм шага, совмещённый с пунктирными ходами в партиях деревянных духовых инструментов. Марш в данном случае передаёт состояние надломленности, подавленности героя, выражаемое мерным движением траурного шествия и «безвольными» интонациями нисходящих интервалов, не получающих заполнения.

В момент вступления солистки ритмоформула несколько изменяется: с одной стороны, в ней сохраняется ощущение размеренного шага, с другой же – проявляется связь с ритмическими фигурами, свойственными игре на банджо. В таком виде маршевый комплекс сопровождает вокальную партию Анны в Прологе (Пример 4). Кроме того, он появляется в инструментальной постлюдии третьей сцены, трансформируясь из танцевальных ритмов предшествующего раздела (партитура, сцена III, ц. 19–20). В начале пятой сцены маршевость представлена как своего рода пульс, напоминающий ритм сердцебиения. Далее, во время повторного проведения хорала семьи (“Der Herr erleuchte unsre Kinder...”), она преобразуется в точный вариант ритмической формулы из Пролога (партитура, сцена V, ц. 6, 9 т.).



Пример 4. К. Вайль. «Семь смертных грехов». Пролог, оркестровый маршевый комплекс



Пример 5. Сцена VII («Зависть»), тема марша

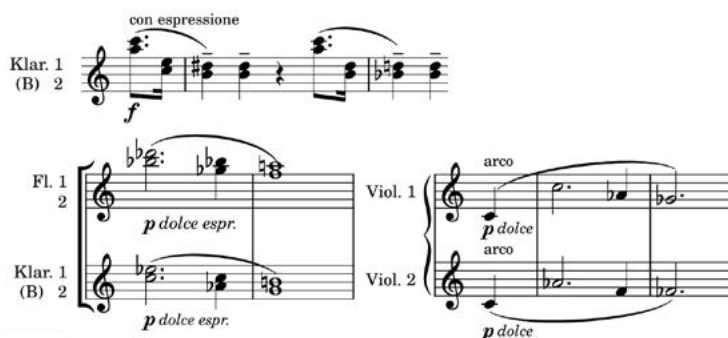
Большое значение маршевый комплекс имеет в седьмой сцене – кульминации балета¹⁰. В средней части первого крупного раздела (“Der seine Tage...”, партитура, сцена VII, ц. 1) он представлен как усложнённый репетициями вариант условного «ритма сердцебиения» из пятой сцены, что делает его более тревожным и динамичным в сравнении с предшествующим вариантом. Также нагнетание происходит за счёт введения коротких тират в высоком регистре и резких акцентов, как бы «ударов» всего оркестра, завершающих каждую фразу солистки. После репризы первой части монолога Анны I вторгается звучание агрессивного марша, представляющего собой итог развития лейткомплекса. В его основе находится инструментальная тема из Пролога балета (*Alla marcia, un poco tenuto*, Пример 5).

Марш в седьмой сцене выражает окончательный слом моральных устоев девушки и торжество насаждаемых внешне бездуховных ценностей. Достижение максимального выразительного эффекта

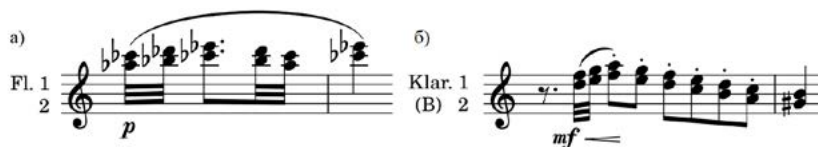
происходит в момент одновременного звучания марша и хора семьи, в котором поётся о победе над самим собой (партитура, сцена VII, ц. 10, 7 т.). В данной сцене проявляется коллективная природа данного жанра, которая выводит его интерпретацию на уровень социальной проблематики: на протяжении всего балета трансформации маршевого комплекса выступали как маркеры внутреннего состояния Анны. В седьмой сцене при обращении к эталонной модели жанра также раскрывается его связь с образом семьи, сфокусированной на материальном обогащении (которая, будучи переданной множеством лиц – вполне может трактоваться как образ буржуазного общества, противопоставленного героине).

В Эпilogue происходит возвращение к точному музыкальному материалу Пролога, что подчёркивает очевидное несоответствие образного и текстового содержания и усиливает трагедийность сценической ситуации. Воодушевлённые слова о возвращении в построенный силами героини «маленький домик на реке Миссисипи в Луизиане» сопровождаются совершенно безрадостной темой траурного шествия из Пролога. Восстановление исходного тематизма свидетельствует об отсутствии значимых изменений в жизни Анны и её семьи, символизируя безвыходность, обречённость

¹⁰ Согласно сюжету, Анна, оказавшись в городе Сан-Франциско, испытывает зависть по отношению к людям, живущим более свободно, нежели она, а «сестра» героини отвергает её желания, собирая воедино все «нравственные» наставления семьи и обещая триумфальную победу в конце их праведного пути.



Пример 6. Варианты мотива «покорности Анны», представленные в Прологе



Пример 7. а) «саркастическая» интонация из Пролога; б) «саркастическая» интонация из сцены I («Лень»)

положения девушки, движущейся по замкнутому кругу.

Примечательной особенностью обозначенного лейтмотива становится его связь с тембром банджо, который неоднократно включается в маршевых разделах и поддерживает их ритмическую основу. С одной стороны, этот инструмент, как неотъемлемый атрибут стиля диксиленд, зародившегося в Луизиане, подчеркивает американский национальный колорит. С другой – пустоватый резкий звук банджо совершенно не соответствует классической традиции оркестровки маршей, и искажает его восприятие, привнося некий саркастический подтекст. Ощущение противоречия усиливается, когда тембр данного инструмента, семантика которого неразрывно связана с лёгким, танцевальным стилем дикси, сопровождает «возвышенное» хоральное звучание квартета семьи (партитура, сцена IV, ц. 3, 3 т.), что вскрывает ложность их моральных принципов.

Вместе с маршевым комплексом в Прологе также экспонируется мотив, представленный в виде нисходящего хода на терцию и следующего за ним секундового спуска без заполнения первого интервала у духовых и струнных инструментов (Пример 6). Он часто сопровождает слова Анны II, выражающей своё

согласие, в результате чего приобретает значение символа бессильной покорности девушки.

В дальнейшем этот мотив появляется в заключении первой сцены, после молитвы семьи (партитура, сцена I, ц. 13, 6 т.); завершает пятую сцену, сопровождая слова согласия танцовщицы, в более развёрнутом виде обрамляет первый раздел седьмой сцены и вводится во вступлении к маршу, знаменующему кульминацию балета (Пример 5). Этот же мотив звучит в последних тактах Эпилога (партитура, эпилог, ц. 13, 3 т.).

Другой значимый для музыкальной драматургии балета лейтмотив – токкатный – формируется из экспонируемого в Прологе «саркастического» мотива (Пример 7а), вводимого композитором в момент, когда Анна I говорит об ожидающих её родителях и братьях (“Denn auf uns warten unsere Eltern und zwei Brüder in Louisiana”). В дальнейшем этот мотив оказывается связан с образом семьи. В первой сцене, где представлены родственники Анны, он буквально рассекает ткань токкатного движения струнных инструментов, напоминая звучание сатирического смеха (Пример 7б). В следующем разделе балета мотив становится основой темы быстрого вальса (партитура, сцена II, ц. 9, 3 т.), в третьей сцене – предстаёт как один



из элементов, сопровождающих канон семьи, позднее преобразующийся в саркастический танец, близкий по трактовке некоторым исследователям к стилистике диксиленда¹¹ (партитура, сцена III, ц. 7). Использование одного из самых популярных направлений джазовой музыки того времени в качестве стилевой составляющей характеристики семьи героини выступает ярким приёмом музыкальной пародии, который обличает низменные моральные устои этих персонажей. Тот же «саркастический» элемент становится основой токатной фактуры в шестой сцене. В седьмой сцене он играет важную роль, преобразовываясь в агрессивную, резкую тирату (партитура, сцена VII, ц. 1). Как видим, совершенно очевидна гротескная трактовка бытовых танцевальных жанров, выступающих в балете символами зла, бездуховности.

Указанные варианты интонации насмешки, с одной стороны, служат ироничным откликом на описываемые героями события. С другой, они оказываются связаны с жанром токкаты, неоднократно появляющимся в балете, который, в свою очередь, воплощает идею бесконечного бега, замкнутого круга, откуда невозможно вырваться. Эта же мысль находит выражение в структурном решении балета: Пролог и Эпилог объединяются общим музыкальным материалом, в результате чего возникает эффект возвращения в исходную точку.

Жанры марша и токкаты, подвергающиеся на протяжении всего произведения различным трансформациям, приобретают значение лейтжанров и наделяются символическим смыслом. Они играют важную роль в драматургическом процессе, также становясь трансляторами определённых социальных идей.

Если говорить о других положениях теории эпического театра, то стоит вспомнить и о принципе «очуждения». Согласно идее Б. Брехта, на музыкальном уровне он может быть реализован через изъятие музыки из действия, однако такой вариант не получает воплощения в балете К. Вайля. В отличие от системы разрозненных зонгов, применённых композитором в «Трёхгрошовой опере», произведение «Семь смертных грехов» опирается на непрерывную линию музыкального развития. Это может быть связано с условиями балетного жанра, не подразумевающего отсутствие сопровождения. С другой стороны, музыкальные средства значительно обогащают драматургию данного сочинения, выступая не только внешней

необходимостью, но и полноправным участником развития сюжета, невербально выражая истинное наполнение слов и чувств персонажей.

В то же время в балете с пением «Семь смертных грехов» обнаруживаются музыкальные особенности, свойственные эпическому типу драматургии в целом. Одним из существенных признаков становится преобладание в произведении репризных и рондальных форм сцен и их разделов. Так, в Прологе репризой выступает первая часть монолога Анны («Meine Schwester und ich...» (партитура, ц. 1, 7 т.) и повтор от слов «Wir heißen beide Anna...» (партитура, ц. 5, 5 т.)), в первом разделе сцены «Лень» (до хора) инструментальный токатный комплекс является репризой двойной трёхчастной формы, в то время как ансамблевые разделы представлены в качестве двух эпизодов (краткая схема сцены: АВА₁В₁А₂С). При этом сам жанр песнопения подразумевает наличие ансамблевых рефренов («Müßiggang ist aller Lasters Anfang» (партитура, сцена I, ц. 2, 3 т.)). Остальные сцены балета тоже опираются на различные варианты повторности: это могут быть концентрические (вторая сцена), рондальные (третья и шестая сцены), репризные (четвёртая и первый раздел седьмой сцены) и куплетные формы (пятая сцена).

Некоторые эпизоды участвуют в организации формы всего произведения: хорал семьи, экспонируемый в первой сцене, приобретает значение рефрена, появляясь практически во всех сценах балета (за исключением четвёртой, где он подменяется иным по тематическому содержанию хоралом a'cappella, и шестой сцены); музыкальный материал Пролога в неизменном виде возвращается в Эпилоге, образуя тематическую арку в масштабах всего балета.

Ещё одним важным драматургическим принципом, характерным для эпоса, является отсутствие качественных изменений в музыкальной характеристике героев при акценте на внешней событийности. Согласно сюжету балета, путешествие Анны разворачивается на протяжении семи лет. За это время девушка оказывается в восьми разных штатах и городах (включая Луизиану, где начинается и завершается история героини), попадает в различные ситуации, трактованные через призму того или иного христианского греха. Вместе с тем, несмотря на динамичность действия, музыкальные характеристики всех участвующих в процессе персонажей практически не претерпевают изменений. Исключением представляется седьмая сцена, раскрывающая слом нравственных ценностей Анны и её полную покорность идеологическим постулатам

¹¹ В частности, об этом говорится в анализе из учебного курса гимназии Таунусштайн [9].



семьи. Однако данная идея не находит полноценного развития: в Эпilogue происходит возвращение к исходному тематизму, и героиня вновь оказывается в роли практически бесстрастного повествователя. Также немаловажно, что на протяжении всего балета слушатель отстранён от самих событий: они описываются в прошедшем времени через посредничество рассказчика, коим является Анна или её родственники.

Третий признак эпической драматургии заключается в особенностях изображения конфликта. На первый взгляд, его можно было бы охарактеризовать как коллизию лирико-драматического типа: внутреннее противостояние личности, разрывающейся между духовными и материальными богатствами. Однако переживания одного человека показаны иносказательно и воплощаются в виде взаимодействия двух актёров, выражающих свои мысли и чувства принципиально разными способами (слова и интонация / язык тела). Таким образом, за счёт предельного разделения сторон внутреннего конфликта до состояния отдельных (наделённых одноплановыми характеристиками) персонажей лирическая по своей природе основа коллизии приобретает эпические черты.

Музыкальное развитие балета выстраивается как сопоставление контрастных образных сфер (так выражается «внешняя» дихотомия Анны и её семьи, усугубляющая внутренний конфликт героини), при этом каждая из них отражает в той или иной степени основную идею балета. Через внутреннюю противоречивость различных комплексов и интонаций (специфическое ладовое решение духовных жанров, «искажённый» романсовый комплекс на тритоне в партии Анны I и т. п.) обнаруживается лживость, извращённость духовных и нравственных представлений «мелкой буржуазии» в целом.

Все перечисленные признаки, являясь характерными особенностями эпического типа драматургии, способствуют созданию дистанции между зрителем и сценическим действием, выступая оригинальным музыкальным воплощением метода «очуждения», свойственного концепции театра Б. Брехта.

Подведём итоги. Принципы брехтовского эпического театра в значительной степени повлияли на особенности музыкальных характеристик персонажей. И главная героиня Анна, и её семья интерпретируются в первую очередь как представители мещанства, окружённые определённой социальной обстановкой. В музыке это выражается через обращение к бытовым жанрам, либо пародийно «обмирщённым» духовным песнопениям. При экспонировании

образ Анны не лишается личностных переживаний, однако автор умышленно выстраивает дистанцию от них, как словесно (через форму повествования в прошедшем времени, позиционирование Анны I как рассказчицы, которая винит в испытываемых чувствах не себя, а свою мнимую «сестру», будто это другой человек), так и музыкально (через отсутствие в вокальной партии персонажа интонаций, свойственных для выражения чувства скорби – все они перенесены в оркестровое развитие, тем самым «отделяясь» непосредственно от образа девушки).

Введение в балет двух персонажей, отражающих разные стороны личности одной героини, и довольно одноплановая характеристика образа семьи (члены которой принципиально лишены каких-либо индивидуальных черт, за исключением тембров голосов) подтверждают аллегорическую трактовку всех участников действия: музыкальное описание каждого из них направлено не на создание реалистичного, наделённого искренними переживаниями, героя, а на иносказательное отражение какого-либо социального явления.

Оркестровая линия балета обладает собственной системой символов, выраженных через два жанровых лейткомплекса и ряд устойчивых интонаций. Их развитие становится неотъемлемой частью драматургии произведения, дополняя словесную и вокальную характеристику героев. Некоторые заложенные в содержание балета идеи реализуются исключительно музыкальными средствами: например, интонация насмешки и опирающиеся на неё варианты токатного лейткомплекса, описывающие ироничное отношение социума к героине, не имеют аналога в тексте либретто. Не единожды возникает ситуация, при которой музыкальные процессы вступают в конфликт с произносимым персонажами текстом. На данном несоответствии основаны и искажённые религиозные песнопения семьи, и монолог Анны из Эпilogue, соединённый со сдержанно-скорбным маршевым движением. Всё это придаёт повествованию особый, гротескно-обличительный подтекст.

Важной чертой музыкального решения балета является значительная роль массовых демократических жанров, представленных маршем, быстрым вальсом и танцем в стиле диксиленд. На смысловом уровне близким к ним оказывается пласт религиозных песнопений, также связанный с проявлением коллективности, церковной общности. В идейно-смысловом контексте все перечисленные жанры становятся выразителями социального начала, общества, окружающего главную героиню во время её семилетнего



путешествия. Таким образом, можно говорить о полноценном отражении в музыке одной из важнейших особенностей драмы Б. Брехта – речь идёт о проявлении двуплановости сюжета, в котором довольно камерная история Анны и её семьи может быть истолкована как аллегория на более глобальный конфликт человеческой личности и социума.

В заключение отметим, что существенная роль вокального начала, выраженная в музыкальном оформлении сочинения, влечёт за собой совершенно новое понимание указанного композитором жанра – балет с пением. К моменту начала его работы над произведением «Семь смертных грехов» уже существовали аналогичные по жанру сочинения, написанные И.Ф. Стравинским и Ф. Пуленком, однако ни в одном из них нет явного акцента на вокальной стороне содержания. Партитура К. Вайля выстроена так, что практически не требует наглядного визуального объяснения для

раскрытия её художественного смысла¹². Роль музыкального (и, в частности, вокального) развития определённо преобладает над хореографией, в результате чего в произведении К. Вайля отчётливо проявляются черты оперного жанра¹³, что, с одной стороны, стало закономерным следствием синтетических тенденций времени, с другой – предвосхитило пути развития театрального искусства на десятилетия вперед.

¹² Это обеспечивает возможность прослушивания балета в виде глубоко музыкального сочинения – вспомним выпущенную в 1956 году грампластинку с записью произведения в исполнении Л. Леня.

¹³ Данную точку зрения разделяют зарубежные исследователи, в частности, в своей аннотации Д. Дрю трактует «Семь смертных грехов» как совершенно особое, находящееся на границе между сценической кантатой и жанром маски [10].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
- 2/ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5/2: Теория эпического театра; «Покупка меди»; Театральная практика. М.: Искусство, 1965. 566 с.
- 3/ Гераськина М.И. Творчество Бертольда Брехта в реалиях современности // Этнос. Культура. Молодежь. Сборник материалов XIX межвузовской научной студенческой конференции. Смоленск: Смоленский государственный институт искусств, 2016. С. 51–54.
- 4/ Ильюшкина В.А. «Опера Нищего»: жанровая природа и концепция // OPERA MUSICOLOGICA. 2019. № 3. С. 6–19.
- 5/ Крыгин Н.Н. Эпический театр: теория и практика в специальном образовательном процессе // Художественное образование и наука. 2023. № 1. С. 54–63.
- 6/ Никольская О.А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX веков (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2010. 184 с.
- 7/ Снегирева С.О. Кабаре и танцтеатр: опыт сопоставления // Современный танец: дискурс и практики: сборник статей. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С. 92–108.
- 8/ Шиганкова А.Д. Реализация принципов «эпического театра» Б. Брехта в спектакле Ю. Бутусова «Барабаны в ночи» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского

государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 2. С. 154–162.

9/ Die sieben Todsünden – Analysen. Leistungskurs Musik Q2 am Gymnasium Taunusstein, Schuljahr 2018/19. 28 с.

10/ Drew D. Lotte Lenya in Kurt Weill's Die sieben Todsünden (The Seven Deadly Sins). Ballet mit Gesang. 1 с. URL: <https://www.kwf.org/media/drew%20writings/philips%20abl3363%20web.pdf> (дата обращения 01.06.2025).

11/ Shull R.K. The Genesis of Die sieben Todsünden // A New Orpheus: essays on Kurt Weillaven. New Haven: Yale University Press, 1986. 374 с.

REFERENCES

- 1/ Bart, R. (2014), Raboty o teatre [Works about the theater], Ad Marginem Press, Moscow, 176 p. (In Russ.)
- 2/ Brecht, B. (1965), Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya [Theater: Plays. Articles. Statements], In 5 vols. vol. 5/2: Theory of epic theater; "Buying copper"; Theatre practice. Art, Moscow, 566 p. (In Russ.)
- 3/ Geras'kina, M.I. (2016), "Creativity of Bertold Brecht in the realities of modernity", Etnos. Kul'tura. Molodezh'. Sbornik materialov XIX mezhvuzovskoi nauchnoi studencheskoi konferentsii [Collection of materials of the XIX Interuniversity Scientific Student Conference]. Smolenskii gosudarstvennyi institut iskusstv, Smolensk, pp. 51–54. (In Russ.)



- 4/ Il'yushkina, V.A. (2019), "The Beggar's Opera": Genre Nature and Concept", OPERA MUSICOLOGICA, No. 3, pp. 6–19. (In Russ.)
- 5/ Krygin, N.N. (2023), "Epic theater: theory and practice in a special educational process", Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science], no. 1, pp. 54–63. (In Russ.)
- 6/ Nikol'skaya, O.A. (2010), Zhanr marsha i ego voploshchenie v simfonicheskoi muzyke kontsa XIX – pervoi poloviny XX vekov (G. Maler, D. Shostakovich, Ch. Aivz) [The march genre and its embodiment in symphonic music of the late XIX – first half of the XX centuries (G. Mahler, D. Shostakovich, C. Ives)], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 184 p. (In Russ.)
- 7/ Snegireva, S.O. (2017), "Cabaret and Dance Theatre: The Experience of Matching", Sovremennyyi tanets: diskurs i praktiki: sb. statei [Modern Dance: Discourse and Practices: sat. articles]. Ekaterinburg: Gumanitarnyyi universitet, pp. 92–108. (In Russ.)
- 8/ Shigankova, A.D. (2024), Implementation of the Principles of B. Brecht's "Epic Theater" in the Play by Y. Butusov "Drums in the Night", ARTE, no. 2, pp. 154–162. (In Russ.)
- 9/ Die sieben Todsünden – Analysen. Leistungskurs Musik Q2 am Gymnasium Taunusstein, Schuljahr 2018/19. 28 p. (In Deu.)
- 10/ Drew David. Lotte Lenya in Kurt Weill's Die sieben Todsünden (The Seven Deadly Sins). Ballet mit Gesang. 1 p. URL: <https://www.kwf.org/media/drew%20writings/philips%20abl3363%20web.pdf> (Accessed 01 June 2025). (In Eng.)
- 11/ Shull Roland, K. (1986), "The Genesis of Die sieben Todsünden", A New Orpheus: essays on Kurt Weillaven, New Haven: Yale University Press, 374 p. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Сычева Галина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: sgs-music@yandex.ru

Петонди Екатерина Леонидовна, студентка IV курса, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: katya.petondi@gmail.com

AUTHOR INFORMATION

Galina S. Sycheva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Music History, Rostov State Rachmaninov Conservatoire

E-mail: sgs-music@yandex.ru

Ekaterina L. Petondi, student, Rostov State Rachmaninov Conservatoire

E-mail: katya.petondi@gmail.com



УДК 782

В ДИАЛОГЕ С У. ШЕКСПИРОМ: СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ Б. БРИТТЕНА «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФОЛЬКЛОРНЫХ АРХЕТИПОВ

О.Ю. КОЛПЕЦКАЯ¹, М.В. ХОЛОДОВА¹, С.Г. НАДЕЛЯЕВА²

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

² Независимый исследователь, Самара, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена интерпретации комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» в одноимённой опере Б. Бриттена. В центре внимания – сюжетно-композиционные особенности сочинения британского композитора, обусловленные спецификой жанровой природы пьесы английского писателя. Избранный ракурс обеспечивает научную новизну данной работы, так как произведение Б. Бриттена до сих пор не получило исчерпывающего осмысления в отечественном и зарубежном музыкознании. Авторы исследуют процесс трансформации литературного текста в либретто, характеризуют этапы сюжетосложения, рассматривают принципы отражения архаической картины мира, анализируют структурно-жанровые закономерности мифа и волшебной сказки, претворённые в опере. Задействованные теории В. Проппа (морфология сказки) и М. Тараканова (оперные сюжетные лейтмотивы) позволили выявить глубинную связь образной сферы и композиционно-драматургической логики бриттеновского сочинения с архетипическими фольклорными источниками, которые изначально послужили основой для пьесы английского драматурга.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: У. Шекспир, Б. Бриттен, опера «Сон в летнюю ночь», архетип, волшебная сказка, либреттология,

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

A DIALOGUE WITH W. SHAKESPEARE: PLOT AND STRUCTURAL FEATURES OF B. BRITTEN'S OPERA "A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM" THROUGH THE FOLKLORE ARCHETYPES

O.YU. KOLPETSKAYA¹, M.V. KHOLODOVA¹, S.G. NADELYAEVA²

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

² Independent researcher, Samara, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to Shakespeare's comedy "A Midsummer Night's Dream" interpreted in the opera by B. Britten. The focus is on the plot and structural features of the British composer's work, specified by the genre nature of the English writer's play. The chosen aspect of the study provides its scientific novelty since the work of B. Britten has not yet received an exhaustive understanding in Russian or foreign musicology. The authors analyse the process of transforming the literary source into the libretto, they also consider the stages of plot composition including implementation of structure and genre patterns of myth and fairy tale in the opera. The theories of V. Propp (morphology of the fairy tale) and M. Tarakanov (operatic plot motifs) involved in the study made it possible to identify the deep connection of the figurative sphere and the compositional and dramaturgic logic of Britten's work with the archetypal structures of ritual and myth, originally laid down in the play by W. Shakespeare.

KEYWORDS: W. Shakespeare, B. Britten, opera "A Midsummer Night's Dream", archetype, fairy tale, librettology.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.



«Сон в летнюю ночь» – одна из самых оригинальных комедий У. Шекспира¹. Она производит удивительное впечатление уникальным сочетанием реальности и фантастики, серьёзного и смешного, лирики и юмора. «Многослойность» жанровой природы источников произведения английского драматурга отмечается отечественными и зарубежными шекспироведами [1–3; 5; 6; 10; 14; 24–27]. В пьесе нашли отражение и античная книжная традиция, и рыцарский роман франко-английской литературы, и современные автору театральные постановки эпохи Возрождения.

Вместе с тем, одним из главных источников, определивших специфику сюжетосложения и композиционно-драматургические особенности сочинения, является британский фольклор, который У. Шекспир использовал в качестве своеобразного фундамента для создания «волшебного» мира пьесы, адаптируя и трансформируя мотивы и образы народной мифологии в соответствии с эстетикой елизаветинской эпохи и собственными художественными задачами. Согласимся с мнением Г. Бояджиева, заключающего, что «Сон в летнюю ночь» – произведение

единственное в своём роде; говоря языком комедии, это сама Природа, глянувшая на себя в зеркала озёр и залюбовавшаяся собой» [6, с. 370].

Среди многочисленных музыкальных интерпретаций творения английского драматурга² почётное место занимает одноимённая опера его соотечественника, выдающегося композитора XX века Бенджамин Бриттена. Однако, несмотря на известность и яркую творческую индивидуальность мастера, ряд его произведений для театра, и, в частности, «Сон в летнюю ночь», не получили исчерпывающего осмысления в отечественном музыкознании. Рассмотрению сочинения Б. Бриттена посвящены раздел одной из глав работы Л. Ковнацкой [11, с. 173–197], небольшой фрагмент очерка в книге Л. Данько [9, с. 67–69], статьи С. Гончаренко [8], О. Колпецкой и С. Наделяевой [12; 15], С. Надлер [16]. Назовём также монографии британских авторов Питера Эванса «Музыка Бенджамин Бриттена» [26, р. 236–256] и Эрика Уолтера Уайта «Бенджамин Бриттен: его жизнь и оперы» [27, р. 220–232], где есть обзорные разделы, касающиеся некоторых аспектов музыкально-сценической интерпретации шекспировской комедии.

Таким образом, специфика сюжетного плана и композиции оперы «Сон в летнюю ночь» ещё не становились объектом углублённого изучения российских и зарубежных музыковедов, что обеспечивает актуальность и научную новизну предлагаемой статьи. Её цель – выявить сюжетно-композиционные особенности произведения Б. Бриттена, рассматриваемого с позиций сравнительного анализа либретто и литературного первоисточника, в том числе через призму структурно-жанровых закономерностей мифа и сказки.

Для реализации поставленной цели потребовалось решение следующих задач:

¹ Точная дата создания комедии не известна. Учёные пытались определить год рождения пьесы, исходя из того, что её постановка могла быть приурочена к свадьбе высокопоставленных особ. Однако установить, какое конкретно из брачных торжеств последнего десятилетия XVI столетия инициировало возникновение этого спектакля, так и не удалось. Шекспировед Сидней Ли высказывает следующее предположение: «Вероятно, пьеса была написана <...> по случаю брака всеобщей покровительницы поэтов, Луции Гарингтон с Эдуардом Русселем, третьим графом Бедфордским, состоявшегося 12 декабря 1594 г., или же по случаю свадьбы Вильяма Стэндлея, графа Дерби, 24 января 1594–1595 г. в Гринвиче» (Цит. по: [5, с. 136]). А. Чужкова отмечает: «Сон в летнюю ночь» появился в середине 1590-х годов. <...> Вероятнее, поводом для создания пьесы послужила аристократическая свадьба. Например, графини Саутгемптон – вдовствующей матери патрона Шекспира» [24]. Единственное более или менее достоверное основание для датировки «Сна в летнюю ночь» находится в тексте самого произведения. Так, в диалоге Оберона и Титании сообщается о недавних стихийных бедствиях и наводнении. Очевидно, современникам английского драматурга был понятен намёк на бурную погоду 1593 и 1594 гг. Возможно, что вскоре после этих событий и создавалась пьеса. Достоверно известен лишь факт первого издания комедии – 1600 год.

² Начало обширной музыкальной традиции заложил Г. Пёрселл, создавший semi-оперу «Королева фей» (1692–1693), однако весьма далёкой от шекспировского первоисточника. В дальнейшем к этому сюжету обращались: Ф. Мендельсон (музыка к пьесе «Сон в летнюю ночь», 1826), Ш.Л.А. Тома, свободно адаптировавший пьесу в одноимённой опере (1850), Т. Бенвенутти (опера «Уильям Шекспир, или Сон в летнюю ночь», 1861), Э. Сати (музыка к цирковой постановке «Пять гримас для “Сна в летнюю ночь”», 1915), К. Орф (музыка к пьесе «Сон в летнюю ночь», 1964) и др.



- сопоставить сюжетный и композиционно-драматургический планы пьесы У. Шекспира и сочинения Б. Бриттена;

- рассмотреть принципы работы в процессе трансформации литературного текста в оперное либретто;

- проанализировать этапы сюжетосложения и особенности композиции в соотношении со сказочно-мифологическими структурами.

В связи с важной ролью архетипических фольклорных мотивов и образов в шекспировской комедии, существенными для данной статьи явились теоретические положения, разработанные в трудах В. Проппа [17; 18], А. Байбурина [4], Е. Мелетинского [13], О. Скрынниковой [21], Е. Алимпиевой и Н. Зелезинской [1], Н. Елиной [10]. Избранный ракурс исследования обусловил обращение к теории сюжетного лейтмотива М. Тараканова [22], которая позволяет более полно представить структуру фабульного плана оперы. В изучении сюжетно-композиционных особенностей произведения Б. Бриттена помощь оказали отмеченные ранее работы, посвященные «Сну в летнюю ночь», а также книги С. Гончаренко [7], В. Холоповой [23], шекспироведов А. Аникста [2], Г. Бояджиева [6].

Теоретическая и практическая значимость исследования заключается в возможности использования полученных результатов в учебных курсах «Зарубежная музыка XX века», «Современный музыкальный театр», научных изысканиях, касающихся опусов Б. Бриттена и музыкальной шекспирианы.

Либретто оперы «Сон в летнюю ночь» принадлежит самому композитору³ и его другу, постоянному творческому сотруднику Питеру Пирсу. В процессе работы обнаружилось, что в музыкальном спектакле не могут быть представлены все сюжетные перипетии пятиактной пьесы. Это обусловило необходимость серьезного переосмысления литературного первоисточника: перед авторами оперного текста встала задача реконструирования драматургии комедии с целью извлечения убедительных линий сценического действия.

В результате, сочинение У. Шекспира было переработано в либретто трёхактного произведения Б. Бриттена. Сразу отметим, что английский драматург не выделял в своих пьесах такие композиционные единицы, как действие, картина или сцена: театральные представления в елизаветинскую эпоху ставились

без антрактов. Разбивка на акты и сцены появилась позже – в XVIII–XIX вв., когда постановщики и издатели начали стандартизировать структуру для удобства репетиций и чтения (см. об этом: [3]).

В ходе анализа установлено, что I действие оперы включает ряд сцен первого и второго актов пьесы⁴, следующее – третий акт и эпизод четвёртого, а в заключительном действии сочинения Б. Бриттена воспроизведены как фрагменты из четвёртого акта комедии, так и полностью две её финальные сцены. Вместе с тем, в опере не обозначены композиционные разделы внутри действий. Это можно интерпретировать как сознательный выбор композитора, нацеленный на имитацию аутентичной структурной органичности пьесы, сохранение «необработанной» динамики шекспировского текста, где сюжетные переходы не акцентировались формально⁵.

Сравнение текстов первоисточника и либретто позволило выявить следующие приёмы, направленные на уплотнение темпоритма действия и усиление динамики сюжета: 1) купюры, либо значительные сокращения ряда сцен пьесы; 2) перестановка разных по масштабам фрагментов текста, что в ряде случаев приводит к изменению хронологии событий; 3) свободное комбинирование вербальных блоков из отдельных словосочетаний и строф; 4) перепоручение реплик, высказываний одних персонажей другим.

Несмотря на значительные вмешательства в текст оригинала, Б. Бриттен сохраняет две основные образные сферы комедии. Первая – связана с реальным миром и включает в себя следующие группы персонажей:

1/ влюблённые пары (Лизандр и Гермия, Деметрий и Елена);

2/ афинские ремесленники: плотник Пигва (Пень), столяр Бурав (Тихоня), ткач Основа (Шпулька), продавец раздувальных мехов Флейта (Свисток), медник Рыло и портной Выдра (Заморыш)⁶;

3/ царские особы (Тезей и Ипполита).

⁴ Авторы статьи ориентировались на типизированные композиционные блоки комедии, закрепившиеся в литературоведческой практике и русских переводах.

⁵ Для удобства анализа, при дальнейшей характеристике композиции оперы мы будем условно выделять сцены, которые аналогичны структуре комедии.

⁶ В скобках указан вариант перевода имён ремесленников, фигурирующий в клавире оперы «Сон в летнюю ночь» (Бриттен Б. Сон в летнюю ночь: опера в 3-х действиях: переложение для пения с фортепиано / авт. либр. Б. Бриттен, П. Пирс; пер. Д.Э. Далгат; перелож. И. Холст, М. Пенни. М.: Музыка, 1986. 310 с.).

³ Ранее у Б. Бриттена уже был опыт написания либретто: он принимал активное участие в создании сценария и чернового варианта текста при подготовке оперы «Питер Граймс».

Вторая сфера – мир фантастический, волшебный, к которому относятся такие персонажи британского фольклора, как Оберон, Титания, Пак и эльфы.

Вместе с тем, в либретто отсутствуют Эгей, отец Гермии, а также Филострат – заведующий увеселениями при дворе Тезея. Значительно сокращена роль герцогской четы – Тезея и Ипполиты, в опере они появляются лишь в финале. Подобное решение связано не только с необходимостью концентрации на развитии главных сюжетных линий, но и с желанием композитора усилить фантастический компонент повествования (См.: [15]). В этом же контексте можно рассматривать доминирование лесного пространства как места действия большинства сцен, вследствие чего на первый план выходит сказочно-ирреальная атмосфера, идея влияния волшебной силы на мысли, чувства и поступки влюблённых героев (Рисунок 1).

Благодаря образной системе «двоемирия», лесному локусу как маркеру «киного» бытия, обращению к персонажам народных поверий в шекспировской комедии и в опере Б. Бриттена отчётливо прослеживается связь с жанром *волшебной сказки*. Не случайно в пьесе английского драматурга можно обозначить ряд ситуаций, подобных тем, которые выделяет в своём исследовании В. Пропп [18]. Единство структуры волшебных сказок, как было установлено учёным, опирается на устойчивую логическую последовательность типовых мотивов и сюжетных ходов (функций), этапов развёртывания действия. Для данного жанра, с одной стороны, характерна калейдоскопичность и красочность (в связи с множеством представленных в мировой практике персонажей), с другой – сходство и повторяемость (т. к. действия героев и совершаемые ими поступки идентичны)⁷. Морфологическое исследование волшебной сказки (то есть описание по составным частям и их отношению друг к другу и к целому) позволяет определить её специфику.

Метод анализа, предложенный В. Проппом, нашёл применение и в других сферах художественной деятельности. Так, например, М. Тараканов выявил типичные оперные сюжетные мотивы и сгруппировал их, в так называемые, классификационные ряды (Подробно см.: [22]). Исследователь указывает на варианты их совмещения, пересечения или противостояния, что позволяет «представить оперные ситуации «стереометрически» во многих измерениях



Рисунок 1. Опера Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь». Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург, 2011 г. Источник: <https://clcl.i/rMorU>

и разных отношениях» [Там же, с. 5]⁸.

Задействуя теорию М. Тараканова, выделим сюжетные мотивы в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».

⁸ М. Тараканов отмечает, что понятия «лейтмотив» и «ситуация» не являются синонимами. Если ситуация «представляет собой то слагаемое драматургического движения, где складываются определённые и сравнительно устойчивые взаимоотношения персонажей, то трудно будет отрицать огромное разнообразие таких ситуаций, по-разному реализованных в конкретном драматургическом движении» [22, с. 5]. Сюжетный лейтмотив определяет лишь логическую основу оперной ситуации. Он сообщает «внутренний смысл, но не совпадает с нею (ситуацией), не исчерпывает её конкретного содержания без остатка» [Там же]. Таким образом, определяемый М. Таракановым сюжетный лейтмотив оказывается близким функции действующего лица (в трактовке В. Проппа) [Там же].

⁷ Однако исследователь даёт оговорку: указанная закономерность касается только фольклора.



Рисунок 2. Опера Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».
Постановка Мариинского театра, Санкт-Петербург, 2011 г.
Источник: <https://clc.li/ygkHx>

Первая сцена является экспозицией образов фантастического мира. Текст ансамбля эльфов соответствует *«простому сообщению»*. Волшебные персонажи не только косвенно характеризуют Пака, но и информируют о причине разлада между Обероном и Титанией. Ссора вспыхивает из-за мальчика, которого королева фей усыновила после смерти его матери. В связи с исходной ситуацией образуется «конфликтный треугольник» (Оберон – Титания – мальчик) и возникает несколько сюжетных мотивов, относящихся к классификационному ряду *«любовных отношений»*: лейтмотивы *«ревности»*, *«взаимных упрёков, претензий, ссор на почве гордости, неуступчивости»*.

Оберон

Ребёнка мне отдай –
И я готов идти с тобою.

Титания

За все твои владенья не отдам!
Пока я здесь, мы будем лишь браниться [25, с. 35].

Кроме того, противостояние волшебников приводит к *«катастрофе»* – стихийным природным бедствиям. Такая концентрация сюжетных лейтмотивов оказывается не случайной. Возможно, подобным образом выделяется завязка основного конфликта оперы, последствия которого отразятся на взаимоотношениях четырёх влюблённых, представителей реального мира.

Следующая сцена бриттеновского произведения является экспозицией лирических героев. В диалоге

Лизандра и Гермии повествуется о том, что «грозный афинский закон» принуждает девушку выйти замуж за Деметрия. Следствием такого *«давления»* становится *«активное действие»* персонажей – *«неповиновение»*: молодые люди решают тайно обвенчаться. Побег Лизандра и Гермии соответствует той функции, которую В. Пропп называет *«отлучка»*: *«Один из членов семьи отлучается из дома»*. В поисках Гермии в лесу появляется Деметрий и страдающая от безответной любви к нему Елена.

Напомним, что У. Шекспир в своих комедиях стремился представить основные амплуа актёров, дабы обеспечить равновесие мужских и женских ролей. Любовные отношения персонажей неизменно принимают в сочинениях английского драматурга характер напряжённого противостояния. И это выражается в универсальной, вечной схеме *«конфликтного треугольника»*. Любовная интрига также является существенной основой подавляющего большинства оперных сюжетов. В итоге, на данном этапе развития действия образуются сразу два *«конфликтных треугольника»*: Деметрий – Лизандр – Гермия; Деметрий – Гермия – Елена. Сочувствуя Елене, Оберон принимает решение помочь девушке. Сюжетный лейтмотив *«поддержки справедливого короля»* интерпретируется как покровительство потусторонних фантастических сил.

В третьей сцене I действия оперы впервые появляются афинские мастеровые, которые решают



А	В	С	В	А
сказочно-фантастическая сфера	персонажи реального мира (влюблённые герои)	персонажи реального мира (ремесленники)	персонажи реального мира (влюблённые герои)	сказочно-фантастическая сфера

Схема 1. Композиционно-драматургический план I действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

разыграть *«жестокую комедию»* о Пираме и Фисбе в честь бракосочетания царя Тезея и его избранницы Ипполиты⁹. В следующей сцене начинается активное взаимодействие двух миров – реального и фантастического. Пак доставляет Оберону чудодейственный цветок (*«получение волшебного средства»* в соответствии с терминологией В. Проппа) и окропляет волшебным соком глаза Лизандра (связь с сюжетным лейтмотивом *«заклятья»*¹⁰). В результате герой влюбляется в Елену и признаётся в своей страсти, что формирует очередной *«конфликтный треугольник»* – Лизандр – Елена – Гермия.

Лизандр

Не Гермию люблю я, а Елену.
Кто ж ворона на голубя сменять
Не пожелает? [25, с. 50]

В дальнейшем новые сюжетные лейтмотивы коррелируются с последующими этапами действия. События, происходящие в волшебной сфере, достигают своей кульминации в первой сцене II акта: королева фей влюбляется в ремесленника Шпульку с ослиной головой (Рисунок 2). Здесь возникают следующие лейтмотивы: *«трансфигурация»*, лейтмотив *«обмана»*, лейтмотив *«любовного призыва, чувственного обольщения»*.

Квартет во второй сцене центрального акта оперы – кульминация в сюжетном развитии сферы реального мира. Герои (Лизандр, Деметрий, Гермия и Елена) оказываются в положении *«безвинных жертв»*. Разрешение конфликта в сказочно-фантастической и реальной сферах характеризуется лейтмотивом *«чудесного спасения»*: в отношении четы волшебных повелителей и молодых влюблённых восстанавливается гармония. Эта ситуация соответствует пропповской функции

«ликвидации беды посредством расколдования».

Бракосочетание – заключительная функция волшебной сказки. Отсюда и закономерный итог фантастических приключений, сказочных превращений и трансформаций, произошедших с героями – свадьба Тезея и Ипполиты, Лизандра и Гермии, Деметрия и Елены. В честь новобрачных афинские ремесленники показывают спектакль «Прежалостная комедия и весьма жестокая кончина Пирама и Фисбы», который служит завершающим «аккордом» торжества. Неумелое исполнение актёров превращает трагедийный сюжет в нелепый фарс, усиливающий карнавальную энергию праздника. В финале произведения Пак обращается к зрителям со словами:

Коль вы пьесой недовольны,
Про неё забыть вы вольны.
И считайте, что мы все
Лишь приснились вам во сне¹¹.

Что касается композиционных особенностей оперы «Сон в летнюю ночь», то одним из ведущих принципов формообразования является *концентричность*. Так, в I действии наблюдается чередование драматургических сфер, которое можно отобразить в Схеме 1.

Композиционное строение III действия усложняется введением сценического приёма «театр в театре». Благодаря этому структуру финального акта можно определить как концентрически-сквозную форму со «вставным» разделом [23, с. 378] (Схема 2).

II действие членится на две развёрнутые сцены. Сюжетное развитие здесь основано на взаимодействии персонажей сказочно-фантастической сферы и представителей реального мира (первая сцена – Титания и Шпулька с ослиной головой, а во второй в отношении молодых влюблённых пар вмешиваются волшебники – Оберон и Пак)¹².

⁹ В пьесе У. Шекспира и опере Б. Бриттена сцены с участием мастеровых решены с помощью приёма «театр в театре».

¹⁰ Ещё раз лейтмотив «заклятья» обнаруживается в четвёртой сцене I акта: Оберон, произнося заклинание, окропляет волшебным соком глаза спящей Титании. Таким образом происходит развитие конфликта между враждующими супругами.

¹¹ Цитата приводится по клавиру оперы.

¹² По мнению Л. Данько, «композиционная схема “Сна в летнюю ночь” подобна форме рондо с двумя эпизодами, где роль рефрена выполняют фантастические сцены в ожившем лесу. Фигура



А	В	С	В	Д	А
сказочно-фантастическая сфера	персонажи реального мира (влюблённые герои)	персонажи реального мира (ремесленники)	персонажи реального мира (влюблённые пары)	спектакль ремесленников вставной раздел	сказочно-фантастическая сфера

Схема 2. Композиционно-драматургический план III действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

В центре рассматриваемой оперной формы словно теза-антитеза сочетается драма юных героев (2-я сцена) и антидрама сцены влюблённой Титании и Шпульки. Если для королевы фей мечь мужа обернулась шуткой, безобидным озорством, то для влюблённых пар последствия разлада в фантастическом мире оказались более серьёзными: Гермия испытывает страх и ужас от измены Лизандра, Елена остаётся в недоумении от внезапно возникшей симпатии со стороны сразу двух молодых людей, а спор между Деметрием и Лизандром едва не привёл к дуэли.

Господство логики концентрической формы в композиционном строении «Сна в летнюю ночь» объясняется особенностями сюжетной основы, имеющей фольклорные истоки и связь со структурой обряда, а также волшебной сказкой. Как справедливо отмечают исследователи, этот жанр генетически восходит к архаическому мифу, где «целостная картина мира <...> фиксируется в сопоставлениях и противопоставлениях» [7, с. 8]. Для архетипических моделей о космосе как о мировом порядке было характерно проявление дуальности (см. об этом: [21]). Это отражается в системе бинарных оппозиций, которые представляют собой пары противоположенных друг другу признаков, имеющих положительное и отрицательное значения (верх/низ, небо/земля, север/юг и т. д.; день/ночь, свет/мрак, лето/зима и др.; белый/

чёрный, красный/чёрный и т. п.).

Данный принцип выражался и в делении на два мира – «этот/свой» (сфера обитания живых людей, пространство, освоенное человеком) и «тот/чужой» (область сверхъестественных сил, принадлежащая богам, смерти, нечеловеческая). Е. Мелетинский писал: «Обывательское представление, что в мифах и особенно в сказках изображается борьба добра и зла, весьма упрощённое и в принципе неверное. Речь с самого начала идёт скорее о противопоставлении “своего” и “чужого”, и “космоса” и “хаоса”» [13, с. 45–46]. С мифологическим мышлением связан также феномен обратимости, несущий в себе древнейшие представления о цикличности природных процессов и о вечном обновлении, о зеркальном подобии двух миров. «Отражение – простейший способ порождения нового, другого, близкого, но в то же время отличного от того, что отражается» [7, с. 11]. Аналогичные структуры, реализующие идеи бинарности, зеркала, выявляются в композиции оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь».

Образы «того/чужого» мира противоречивы и многообразны. Как правило, фольклорные и мифологические тексты указывают на «размытость» в определении данного пространства. Основным признаком его местонахождения является удалённость: «Чужое начинается там, где заканчивается своё» [4, с. 185]. Необходимо отметить, что гармоничное сосуществование «этой» и «той/другой» сфер – важнейшая особенность целостности мироздания. Ситуация нарушения равновесия между ними приводит к катастрофическим последствиям, прерывает естественный ход событий.

В сказочно-фантастических произведениях концепция двоемирия воспринимается как эквивалент мифопоэтической системы оппозиций «свое/чужое». В основе архетипической структуры вселенной лежит тождественность микро- и макрокосмоса, которая, в свою очередь, организует и «двоемирие» оперы Б. Бриттена: синхронизируя реальную и ирреальную сферы, мир людей и мир природы. Композитор создал

Оберона в них является центральной. Он предугадывает действие и руководит им, являясь то сторонним наблюдателем, то его активным участником (как, например, в четвёртой картине – кульминации лесной феерии). Дважды внимание переключается на лирические пары (первая и третья картины) и дважды – на бродячих комедиантов (вторая и пятая)» [9, с. 68]. В целом соглашаясь с высказыванием музыковеда относительно рондальной композиции бриттеновского произведения, отметим следующее: во-первых, такая композиционная единица как картина, в клавише оперы отсутствует; во-вторых, в приведённом высказывании не упоминаются две сцены из II акта, основанные на взаимодействии персонажей, представителей сказочного и реального миров.



модель «иног» бытия как отражение принципов человеческого («своего»), обратившись, вслед за У. Шекспиром, к приёмам отождествления, аналогии и параллелизма. Сора волшебных повелителей воспринимается как нарушение порядка (деформация космической гармонии), мгновенно вызывая изменения в среде людей. В результате возникают природные катаклизмы («под водой луга», «жестокий мор»), происходит непосредственное пересечение «того» и «этого» миров, стирается грань между пространственными сферами: королева эльфов Титания влюбляется в ремесленника Шпильку, Оберон и Пак вмешиваются в сердечные дела смертных, что приводит к удивительным метаморфозам чувств влюблённых.

В различных традициях народов мира представлены мотивы обряда инициации. Его социальная функция заключалась в том, что посредством посвящения молодые люди становились полноправными членами родового объединения, приобретая право на вступление в брак. Идея бессмертия определяла суть данного обряда. Именно она создавала универсальную модель инициации: *жизнь → смерть → жизнь*. Для того, чтобы человек получил новый статус, он должен был ритуально «умереть» и снова «родиться» – уже в ином качестве. Существовали различные формы временной смерти: поглощение посвящаемого чудовищем, символическое сжигание и др. (Об этом см.: [13]). Кроме того, обряд, проводившийся преимущественно в лесу, в строгой тайне, часто сопровождался нанесением телесных повреждений.

В опере «Сон в летнюю ночь» путешествие героев и возвращение в реальность регламентируется структурой *ритуала-перехода* (инициации). Лизандр, Гермия, Деметрий и Елена отправляются в лес. С этого момента дальнейшее развитие событий, связанных со сценами в «ином» пространстве, совпадает с циклом явлений посвящения.

Константность локуса обряда инициации В. Пропп объясняет следующим образом: «Лес окружает иное царство, дорога в иной мир ведёт сквозь лес» [17, с. 41]. Входы в подземный мир, как правило, были скрыты в непроходимых чащобах. Таким образом, таинственный лес функционирует как *полисемантический образ*: он кодирует и место проведения обряда, и портал в царство мёртвых. Оба представления коррелируют между собой. По мнению В. Проппа, связь с обрядом обуславливает единообразие именно *волшебных сказок*. Не случайно их герои попадают в глушь на пути в «иное царство». Именно в дремучем, тёмном, таинственном лесу – «своего рода сети, улавливающей

пришельцев» [Там же, с. 40] – начинаются приключения персонажей. «Лес здесь не просто место действия и не условное олицетворение природы, а живой мир, сила чар которого сильнейшим образом воздействует на героев и на весь ход событий» [6, с. 361].

В комедии У. Шекспира и опере Б. Бриттена пространственно-временные описания восходят к важным компонентам темпорального и локативного кодов ритуала. В ряду пространственных характеристик выделяются – *лес*, через который выражена сфера «инобытия», и *дворец* Тезей в Афинах, соотносимый с пространством, освоенным человеком. Местоположение леса композитором точно не обозначено, что присуще изображению локуса «чужого» мира и в волшебной сказке. Согласно либретто, царство Оберона находится *в заколдованном лесу на дальнем Востоке, по соседству с «Вавилонией»*¹³. Пространство реального мира также определено в опере неоднозначно. Это *город Афины*, но в нём правит *герцог Тезей*, напоминающий английского лорда времён Елизаветы. Здесь живут мастеровые, типичные представители ремесленных цехов, а одежда героев соответствует той моде, которой придерживались шекспировские современники. Таким образом, согласимся с мнением Т. Михайловой, что бинарный принцип «своё – чужое» проявляется «через множество более мелких оппозиций: “современность – античность”, “Англия – Греция”, “высокое – низкое”, “город – лес”. Однако эти пары не выстраиваются в линейные ряды, они смешиваются и причудливо переплетаются в духе карнавального веселья, присущего комедии положений» [14, с. 103].

Немаловажно отметить, что одним из мотивов обряда инициации было *испытание сном*. Во многих странах ночь посвящения называлась «ночь бодрствования». Приобщаемому не разрешалось спать: согласно поверью, во сне им могли завладеть злые духи. В волшебной сказке также одним из многочисленных испытаний являлся запрет сна. Таинственный лес вызывал неодолимую дремоту, однако сон мог повлечь за собой смерть, ибо он открывал врата в другой мир. «Отношения между сном и явью определяют особенности сновидческого поэтического текста, его многослойность: от нарративного событийного минимума, связывающего повествование с физическим миром, к переходу к другой форме мышления – трансцендентной, реализуемой с помощью сна» [20, с. 251].

Будучи во власти инобытийной сферы, четверо

¹³ В комедии У. Шекспир отмечает, что Оберон прилетает «из дальних стран индийских» [25, с. 31].



влюблённых в «Сне в летнюю ночь» подвергаются проверке. В волшебном лесу персонажи дважды погружаются в «объятия Морфея». Но если в первый раз сон влечёт за собой собственно испытания, посвящение в таинства любви, то во второй – молодые люди засыпают, чтобы, проснувшись, «возродиться», предстать в новом качестве, обрести великое благо гармонии чувств и право на вступление в брак¹⁴.

К обряду инициации также восходят два характерных персонажа многих сказок – глупец и шут. Образ глупца связан с самим посвящаемым в момент его временного ритуального «безумия». Приведём строки из шекспировской комедии (сцена пробуждения героев в лесу, акт IV, сцена 1), подтверждающие эту мысль:

Деметрий

Это всё

Мне кажется столь бледным и неясным,
Как абрис гор, столь сходных с облаками.

Гермия

Мне кажется, что я на всё смотрю
Раздельными глазами: предо мною
Двоится всё.

Елена

Я то же ощущаю:

Мне кажется, что будто я нашла
Деметрия, как камень дорогой,
Который мой, а вместе и не мой!

Деметрий

Я думаю, что мы все спим и бредим [25, с. 106–107].

Проделки шута (в данном случае Пака) исторически основывались на древнем знании, недоступном разуму обычного человека (здесь – тайна волшебного цветка). Пак – это типичный персонаж-трикстер, плут-озорник¹⁵. Его действия «происходят исключительно в особое, сакральное время, поскольку он руководствуется предписаниями и табу» [19, с. 135]. Все свои деяния Пак должен завершить до восхода солнца. Не случайно своеобразно интерпретируется в сочинении

Б. Бриттена и хронотоп. Происходящие события в I действии композитор фиксирует ремаркой «сумерки». Репетиция ремесленников (II акт) назначена на **12 часов ночи**. После **полуночи** принимается шалить неугомонный Пак по приказу Оберона, а начало финала отмечено **ранним утром** следующего дня. В результате, развитие сюжетно-драматургического плана оперы получает чёткую временную направленность: вечер → ночь → рассвет. В этом заключается архетипическая семантика: вечер/ночь – время суток, выражающее стихию хаоса, связанную с нарушением гармонии, а утро символизирует восстановление порядка.

Напомним, что произведениях У. Шекспира не было деления на сцены, картины и даже на акты. Непрерывность действия требовала особых приёмов, маркирующих начало и конец эпизодов. Так, появление персонажа отмечалось ремаркой «входит» (*enter*), что стало синонимом перехода к новой сцене, а ремарка «уходит» (*departure*) – с её завершением. Подобный принцип оригинальным образом сохраняется в опере Б. Бриттена. Она скомпонована композитором в III акта без дополнительного обозначения разделов в партитуре. Однако все действия содержат ряд важных инструментальных эпизодов (*интерлюдий*). Их стратегическая функция заключается в драматургическом выделении сцен внутри актов, создании смысловых переходов между эпизодами. Особо отметим, что все интерлюдии основаны на лейттеме леса¹⁶, определяющей специфику формообразования оперы¹⁷.

Так, структуру I действия можно обозначить как рондальную, где в качестве **рефрена** выступает инструментальный ноктюрн¹⁸ (тема леса), а **эпизодами** являются сцены, в каждой из которых задействованы различные группы персонажей реальной или фантастической сфер (Схема 3).

Во II действии членение на две развёрнутые сцены также осуществляется с помощью введения темы леса. Интерлюдии в III акте предшествуют сценам,

¹⁴ Отметим, что обряд инициации содержит такой мотив, как *окропление росой* – в комедии У. Шекспира и опере Б. Бриттена Пак окропляет соком волшебного цветка глаза влюблённых героев.

¹⁵ Связь образа лукавого Пака с древними языческими преданиями подчёркивается его принадлежностью к сонму ночных духов, сбивающих людей с пути. «В своей роли помощника Оберона он также является королевским слугой, которому сорока минут вполне довольно, чтобы опоясать всю землю» [1, с. 8]. Пак, как и его фольклорный предшественник Робин Гудфеллоу, «размером с ребёнка, всегда с метлой или молотильным цепом в руках и в основном занят подметанием полов, прядением или перемолкой семян» [Там же].

¹⁶ Рассмотрение музыкальной драматургии выходит за рамки данного исследования. Поэтому отметим только, что в зависимости от контекста, тема леса в интерлюдиях, являющихся пейзажными инструментальными «зарисовками», претерпевает различные изменения, которые обусловлены конкретными художественными задачами.

¹⁷ Тема леса реализует и временную логику сюжетного плана: в каждом действии она связана с определённым отрезком суточного цикла: сумерками, полночью, ранним утром.

¹⁸ Как известно, обозначение «ноктюрн» применялось к оперным «ночным» сценам.



тема леса	сказочно-фантастическая сфера	тема леса	персонажи реального мира (влюблённые)	тема леса	персонажи реального мира (ремесленники)	тема леса	персонажи реального мира (влюблённые)	тема леса	сказочно-фантастическая сфера	тема леса
R	A	R	B	R	C	R	B	R	A	R

Схема 3. Структура I действия оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь»

действие которых происходит преимущественно в Афинах, во дворце Тезея.

Как показало проведённое исследование, уникальность оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» обусловлена специфической жанровой природой произведения У. Шекспира. Литературоведы неоднократно отмечали необычайную пестроту источников пьесы английского драматурга, которая стала вызовом писателя «всякого рода педантизму и догматизму в искусстве» [2, с. 214]. Образная, композиционная и стилистическая многоплановость шекспировской комедии, выявляющаяся на уровне сюжетосложения, структуры, художественных средств и приёмов, находит тонкое преломление в сочинении Б. Бриттена.

На наш взгляд, глубинная, генерализирующая идея пьесы «Сон в летнюю ночь» – в движении к идеальному состоянию вселенной (космоса), гармонии человека, социума и природы. Этот путь реализуется через ритуал, ибо в архаической картине мира он регулировал отношения между двумя сферами. Рассмотрение произведения У. Шекспира и либретто оперы Б. Бриттена с позиций претворения фольклорных архетипов и сказочно-мифологических мотивов позволило выявить сюжетно-композиционные особенности музыкально-сценического опуса и внести коррективы в уточнение художественного замысла британского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Алимпиева Е.Д., Зелезинская Н.С. Трансформация фольклорных образов Пака и фей в драматические: нарушение норм и установление новой традиции в комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» // Норма и отклонение в литературе, языке и культуре. Гродно: ООО «ЮрСаПринт», 2021. С. 5–13.
- 2/ Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Изд-во художественной литературы, 1963. 615 с.
- 3/ Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. 328 с.
- 4/ Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / Рос. АН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Наука, 1993. 237 с.
- 5/ Батюшков Ф.Д. Сон в летнюю ночь // Шекспир В. Сон в летнюю ночь [Пер. с англ. Н. Сатина под общ. ред. Р. Грищенкова]. СПб.: СЗКЭО «КРИСТАЛЛ», 2003. 157 с. С. 135–158.
- 6/ Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия. Испания. Англия. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1973. 471 с.
- 7/ Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX в.). Новосибирск: НГК, 1993. 231 с.
- 8/ Гончаренко С.С. Комическая опера: театр в театре // Моцарт, Танеев, Шостакович: История и современность. Красноярск, 2007. С. 97–101.
- 9/ Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1986. 174 с.
- 10/ Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения: сборник статей, 1977. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=98002&pg=1> (дата обращения: 17.02.2026).
- 11/ Ковнацкая Л.Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974. 392 с.



- 12/ Колпецкая О.Ю., Наделяева С.Г. Репетиция и спектакль ремесленников в опере Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь» // Эволюция научной мысли: Сборник статей Международной научно-практической конференции, Уфа, 21 февраля 2014 года. Том 1. Уфа: Башкирский государственный университет, 2014. С. 17–22.
- 13/ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. М.: РГГУ, 1994. 134 с.
- 14/ Михайлова Т.В. «Свое» и «Чужое»: Греческая античность и английский фольклор в экранизациях комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» // История – текст – экран. М.: Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 2025. С. 102–123.
- 15/ Наделяева С.Г. Поэтика жанра волшебной сказки в комедии Шекспира и опере Бриттена «Сон в летнюю ночь» // Художественный текст. Автор и исполнитель: Всероссийская научно – практическая конференция молодых учёных 10 февраля 2006 г. Уфа: Уфимская государственная академия искусств им. З. Исмагилова (УГАИ), 2007. С. 40–51.
- 16/ Надлер С. «Сон в летнюю ночь» Бриттена: дионисийская вариация на сюжет Шекспира // О музыке, музыкантах и музыкальной педагогике: Сборник научных статей. Таганрог: Таганрогский государственный педагогический институт им. А.П. Чехова, 2011. С. 86–98.
- 17/ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
- 18/ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 143 с.
- 19/ Свод этнографических понятий и терминов. Народные знания. Фольклор. Народное искусство. М.: Наука, 1991. 166 с.
- 20/ Синельникова Л.Н. Поэтическая онейросфера: между сном и явью // Антропология сновидений. Сборник научных статей по материалам конференции. М., 2021. С. 249–255.
- 21/ Скрынникова О.А. Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2000. 23 с.
- 22/ Тараканов М.Е. Сюжетные лейтмотивы в оперном жанре: Попытка классификации. М.: ГИТИС, 2002. 54 с.
- 23/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 489 с.
- 24/ Чужкова А. «Сон в летнюю ночь» // Культура: газета. 21.05.2014. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/43724-son-v-letnyuyu-noch/> (дата обращения: 17.02.2026).
- 25/ Шекспир В. Сон в летнюю ночь / Перевод Н.М. Сатина. СПб.: СЗКЭО «Кристалл», 2003. 159 с.
- 26/ Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: Clarendon Press, 1996. 602 p.
- 27/ White E.W. Benjamin Britten: His Life and Operas. Berkeley: University of California Press, 1983. 322 p.

REFERENCES

- 1/ Alimpieva, E.D., Zeledzinskaya, N.S. (2021), "Transformation of Folklore Images of Puck and Fairies into Dramatic Ones: Breaking Norms and Establishing a New Tradition in W. Shakespeare's A Midsummer Night's Dream", *Norma i otklonenie v literature, yazyke i kul'ture* [Norm and Deviation in Literature, Language and Culture], ООО "YurSaPrint" Publ., Grodno, pp. 5–13. (In Russ.)
- 2/ Anikst, A.A. (1965), *Teatr epokhi Shekspira* [Theatre of the Shakespearean Era], Iskusstvo Publ., Moscow, 328 p. (In Russ.)
- 3/ Anikst, A.A. (1963), *Tvorchestvo Shekspira* [The Works of Shakespeare], Khudozhestvennaya Literatura Publ., Moscow, 615 p. (In Russ.)
- 4/ Baiburin, A.K. (1993), *Ritual v traditsionnoy kulture: Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavjanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rites], Nauka Publ., St. Petersburg, 237 p. (In Russ.)
- 5/ Batyushkov, F.D. (2003), "A Midsummer Night's Dream", *Shekspir V. Son v letnyuyu noch'* [Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream], Transl. by N. Satin, ed. by R. Grishchenkovm СЗКЭО "KRISTALL" Publ., St. Petersburg, pp. 135–158. (In Russ.)
- 6/ Boyadzhiev, G.N. (1973) *Vechno prekrasnyy teatr epokhi Vozrozhdeniya: Italiya, Ispaniya, Angliya* [The Ever-Beautiful Theatre of the Renaissance: Italy, Spain, England], Iskusstvo (Leningrad Branch) Publ., Leningrad, 471 p. (In Russ.)
- 7/ Goncharenko, S.S. (2007), "Komicheskaya opera: teatr v teatre" [Comic Opera: Theatre within Theatre], *Motsart, Taneev, Shostakovich: Istoriya i sovremennost'* [Mozart, Taneyev, Shostakovich: History and Modernity]. Krasnoyarsk, pp. 97–101. (In Russ.)
- 8/ Goncharenko, S.S. (1993), *Zerkal'naya simmetriya v muzyke (na materiale tvorchestva kompozitorov XIX i pervoy poloviny XX v.)* [Mirror Symmetry in Music (Based on the Works of Composers of the 19th and First Half of the 20th Century)], NGK, Novosibirsk, 231 p. (In Russ.)
- 9/ Dan'ko, L.G. (1986), *Komicheskaya opera v XX veke* [Comic Opera in the 20th Century], *Sovetskiy Kompozitor (Leningrad Branch) Publ., Leningrad, 200 p.* (In Russ.)
- 10/ Elina, N. (1977), "On the Folklore Tradition in Shakespeare's Drama", *Shekspirovskie chteniya: sbornik statey* [Shakespeare Readings: Collection of Articles], 1977. Available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=98002&pg=1> (Accessed 17 February 2026). (In Russ.)
- 11/ Kovnackaya, L.G. (1974), *Bendzhamin Britten* [Benjamin Britten], *Sovetskiy Kompozitor Publ., Moscow, 392 p.* (In Russ.)
- 12/ Kolpetskaya, O.Yu., Nadelyaeva, S.G. (2014), "Rehearsal and Performance of the Artisans in Brit Briten's Opera "A Midsummer Night's Dream", *Evolyutsiya nauchnoy mysli: Sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Ufa, 21 fevralya 2014 goda* [Evolution of Scientific Thought: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Ufa, February 21, 2014], Vol. 1, Bashkir State University Publ., Ufa, pp. 17–22. (In Russ.)



- 13/** Meletinsky, E.M. (1994), *O literaturnykh arkhetypakh* [On Literary Archetypes], Russian State University for the Humanities Publ., Moscow, 134 p. (In Russ.)
- 14/** Mikhailova, T.V. (2025), ““Own” and “Alien”: Greek Antiquity and English Folklore in Film Adaptations of W. Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*”, *Istoriya – tekst – ekran* [History – Text – Screen], All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov Publ., Moscow, pp. 102–123. (In Russ.)
- 15/** Nadelyaeva, S.G. (2007), “The poetics of the fairy-tale genre in Shakespeare’s comedy and Brit Brit Britten’s opera *A Midsummer Night’s Dream*”, *Khudozhestvennyy tekst. Avtor i ispolnitel: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh* (10 fevralya 2006 g.) [Artistic text: Author and performer: Proceedings of the All-Russian scientific-practical conference of young scientists (February 10, 2006)], Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov Ufa, pp. 40–51. (In Russ.)
- 16/** Nadler, S. (2011), “Britten’s *A Midsummer Night’s Dream*: A Dionysian Variation on Shakespeare’s Plot”, *O muzyke, muzykantakh i muzykal’noy pedagogike: Sbornik nauchnykh statey* [On Music, Musicians and Music Pedagogy: Collection of Scientific Articles], Taganrog State Pedagogical Institute named after A.P. Chekhov Publ., Taganro, pp. 86–98. (In Russ.)
- 17/** Propp, V. Ya. (1996), *Istoricheskie korni volshebnoy skazki* [Historical Roots of the Fairy Tale], St. Petersburg University Publ., St. Petersburg, 364 p. (In Russ.)
- 18/** Propp, V. Ya. (2001), *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of the Fairy Tale], Labirint Publ., Moscow, 143 p. (In Russ.)
- 19/** *Svod etnograficheskikh ponyatij i terminov* (1991), *Narodnye znaniya. Fol’klor. Narodnoe iskusstvo* [Compendium of Ethnographic Concepts and Terms. Folk Knowledge. Folklore. Folk Art], Nauka Publ., Moscow, 166 p. (In Russ.)
- 20/** Sinelnikova, L.N. (2021), “Poetic oneirosphere: Between sleep and reality”, *Antropologiya snovideniy: Sbornik nauchnykh statey po materialam konferentsii* [Anthropology of dreams: Collection of scientific articles based on conference materials], Moscow, pp. 249–255. (In Russ.)
- 21/** Skrynnikova, O.A. (2000), *Slavyanskiy kosmos v pozdnykh operakh N.A. Rimskogo-Korsakova* [Slavic cosmos in the late operas of N.A. Rimsky-Korsakov] (Doctoral dissertation, Russian Gnesins Academy of Music), Moscow, 23 p. (In Russ.)
- 22/** Tarakanov, M.E. (2002), *Syuzhetnye leitmotivy v opernom zhanre: Popytka klassifikatsii* [Plot Leitmotifs in the Opera Genre: An Attempt at Classification], GITIS Publ., Moscow, 54 p. (In Russ.)
- 23/** Kholopova, V.N. (2001), *Formy muzykal’nykh proizvedeniy: Uchebnoe posobie* [Forms of Musical Works: A Textbook], 2nd ed., rev., Lan’ Publ., St. Petersburg, 489 p. (In Russ.)
- 24/** Chuzhkova, A. (2014), “*A Midsummer Night’s Dream*”, *Kul’tura: gazeta* [Culture: Newspaper], 21.05.2014, Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/450-let-shekspiru/43724-son-v-letnyuyu-noch/> (Accessed 17 February 2026). (In Russ.)
- 25/** Shakespeare, W. (2023), *Son v letnyuyu noch’* [A Midsummer Night’s Dream], Transl. by N.M. Satin, SZKEO “Kristal” Publ., St. Petersburg, 159 p. (In Russ.)
- 26/** Evans, P. (1996), *The Music of Benjamin Britten*, Clarendon Press, London, 602 p. (In Eng.)
- 27/** White, E. (1983), *W. Benjamin Britten: His Life and Operas*, University of California Press Berkeley, 1983. 322 p. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Колпецкая Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Холодова Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Наделяева Светлана Геннадьевна, независимый исследователь

E-mail: meletta-mai@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Olga Yu. Kolpetskaya, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: okolpetskaya@mail.ru

Maria V. Kholodova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Music History Department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: holodova-maria@mail.ru

Svetlana G. Nadelyaeva, Independent researcher

E-mail: meletta-mai@yandex.ru



УДК 782

ОПЕРА-МИСТЕРИЯ «“ЮНОНА” И “АВОСЬ”»: ИСТОРИЯ, ЛИБРЕТТО, МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИ- ЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА

М.И. АЛЕЙНИКОВ, Л.Е. КОЗЬМИНА

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 190068, Санкт-Петербург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В предлагаемой статье рассматривается история создания «“Юноны” и “Авось”» Алексея Рыбникова, выявляются особенности либретто, а также основные закономерности музыкального воплощения ведущих идей оперы-мистерии. Авторами проведён сравнительный анализ поэмы «Авось!» Андрея Вознесенского и написанного на её основе оперного либретто. Как показало исследование, в «“Юноне” и “Авось”» изменён принцип организации сюжета и стиль языка, выделены иные ключевые идеи, переосмыслены образы героев. Актуализирована религиозная тема, в более возвышенном ключе представлена и история любви. Три ведущие драматургические идеи, выдвинутые создателями спектакля, последовательно развиваются как в либретто, так и в музыке. Центральный образ графа Резанова охарактеризован значительно многообразнее в сравнении с героями второго плана.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: поэма «Авось!» А.Вознесенского, А.Рыбников, Николай Резанов, Российская империя, либретто, религиозная тема, советская музыкальная культура, рок-опера.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

MYSTERY OPERA ““JUNO” AND “AVOS””. HISTORY, LIBRETTO, MUSICAL AND DRAMATURGICAL EMBODI- MENT OF THE IDEOLOGICAL CONCEPT

M.I. ALEINIKOV, L.E. KOZMINA

Saint Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov, 190068, St. Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. This article examines the creation of Alexei Rybnikov's ““Juno» and «Avos»” identifying the specifics of the libretto and the key principles of musical embodiment of the mystery opera's central ideas. The authors also conduct a comparative analysis of Andrei Voznesensky's poem «Avos!» and the opera libretto based on it. In ““Juno» and «Avos»” the plot structure and language are modified, key ideas are highlighted, and the characters are reimagined. The religious theme is updated, and the love story is presented in a more elevated light. The three key dramatic ideas advanced by the production's creators are consistently developed in both the libretto and the music. The central character of Count Rezanov is characterized much more diversely than the supporting characters.

KEYWORDS: poem «Perhaps!» by A.Voznesensky, A.Rybnikov, Nikolai Rezanov, Russian Empire, libretto, religious theme, Soviet musical culture, rock opera.

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.



История любви российского дипломата Николая Петровича Резанова и испанской юной красавицы Кончиты в наши дни известна многим. Однако ещё в середине XX столетия имена эти мало кого интересовали.

Первым художественным обращением к данной теме стала поэма Андрея Вознесенского «Авось!». Находясь в 1970 году в Калифорнии, он посетил кладбище Ордена Святого Доминика в городе Бениша близ Сан-Франциско, где ему показали одну из местных достопримечательностей – могилу первой монахини Новой Калифорнии, дочери губернатора, Кончи Марии де ля Консепсьон Аргуэльо. Поэт заинтересовался историей о молодой испанке и русском дипломате, которая имела известность в США и Канаде, но была почти совершенно забыта в России. Позднее А. Вознесенский вспоминал: «Поэму я начал писать в Ванкувере. Сдав билет на самолёт, ломая сетку выступлений, под утро, когда затихают хиппи и пихты, глотал я лестные страницы о Резанове толстого тома Дж. Ленсена, следя судьбу нашего отважного соотечественника. <...> За океаном вышло несколько восхищённых монографий о Резанове. У Брет Гарта есть баллада о нём. Дописывал поэму в Москве. В нашем ЦГИА хранится рукописный отчёт Резанова, частью опубликованный у Тихменева. Женственный, барочный почерк рисует нам ум и сердце впечатлительное» [3]. Действительно, о жизни и деяниях графа Резанова русскоязычной литературы существовало крайне мало, несмотря на его обширный вклад в развитие международных отношений, культуры и образования в Российской империи. Однако самого поэта больше привлекла история любви католички и русского дипломата.

«Авось!» была впервые опубликована в журнале «Дружба народов» (1972) и спустя четыре года в сборнике «Витражных дел мастер» (1976). Вероятно, поэма А. Вознесенского так и осталась бы явлением чисто литературным, но воля случая изменила многое.

В 1976 году в Московском театре имени Ленинского комсомола (далее – «Ленком») прошла премьера спектакля Марка Захарова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», необычного по своей задумке, – это была «современная опера»¹ Алексея Рыбникова. Постановка музыкального спектакля силами драматической

труппы явилась одной из удачных форм, которые ввёл в практику «Ленкома» новый главный режиссёр, увлечённый идеей обновления театра. После успеха «Звезды и смерти» у М. Захарова и композитора возникла идея создания ещё одного произведения в этом жанре. «Мы с Рыбниковым мучительно искали драматургическую основу для новой работы, – вспоминал позднее режиссёр. – Наиболее привлекательным материалом нам стали представляться образцы древнерусской литературы, в частности “Слово о полку Игореве”. С этой идеей мы и обратились вскоре к нашему талантливому современнику, который, только что получив Государственную премию, находился <...> в расцвете творческих сил» [5, с. 378]. Первоначальный замысел М. Захарова и А. Рыбникова не впечатлил поэта, и он предложил обратиться к более «свежим» историческим событиям, познакомив режиссёра с историей Резанова. Впоследствии М. Захаров напишет: «Первое впечатление от поэмы “Авось”, помню, было не самым обнадёживающим. <...> В ней содержался в каком-то спрессованном состоянии довольно мощный энергетический заряд. Постепенно ощупывая слова, сочинённые, сконструированные, свинченные и услышанные поэтом, мы с композитором ощутили некое волнение и смутную надежду» [Там же, с. 379].

Начался процесс создания новой оперы, все нюансы обсуждались в тесном кругу соавторов, нередко в квартире А. Рыбникова. А. Вознесенский написал «пьесу в стихах» (определение М. Захарова), опираясь на собственную поэму, композитор сразу занялся сочинением музыки. Как отмечал позднее режиссёр, довольно протяжённое время работа проходила «за роялем», и когда значительная часть была готова, будущий спектакль стал репетироваться на сцене (См. об этом: [5, с. 380]).

Важно отметить следующее: ещё до времени разработки сюжета на основе «Слова о полку Игореве» А. Рыбников начал писать музыкальные фрагменты – своего рода импровизации на темы православных песнопений, которые впоследствии органично встроились в сюжетную канву поэмы А. Вознесенского, переплетаясь с яркими сольными номерами главных героев.

В процессе подготовки спектакля его создатели столкнулись с множеством препятствий: для Страны Советов и материал оперы, и заложенные в ней идеи были слишком своеобразны, если не сказать

¹ Такое определение фигурировало в программке спектакля.



– провокативны. В своих воспоминаниях исполнитель главной роли Николай Караченцов пишет: «Мы только начали заниматься “Юноной”, тут же нам эту пьесу запретили репетировать, думаю, из-за Андрея Вознесенского. Вышел самиздатовский журнал с его участием, ныне знаменитый, а тогда скандальный “Метрополь”. Если не ошибаюсь, это происходило в самом конце семидесятых, нам сразу же запретили работать с текстом Вознесенского. <...> Андрей Андреевич спустя годик как настоящий советский человек-патриот поехал на Северный полюс, написал что-то про путешественника Шпаро, и нам вновь разрешили вернуться к “Юноне”» [8, с. 57]. А. Рыбников называет иную причину затруднений: «Криминалом были не стихи Андрея Вознесенского, автора либретто нашей оперы, а православные тексты, на которые я написал новую музыку» [11, с. 12].

Рыбникову посчастливилось обрести союзницу в лице литературного редактора фирмы «Мелодия» Е.Т. Лозинской, которая помогла обойти более чем вероятный предстоящий запрет. Было найдено изящное решение: оперу А. Рыбникова преподнесли не как самостоятельное произведение, но как музыкальное сопровождение к поэме, – в этом случае не потребовалось одобрение худсовета, ибо книга А. Вознесенского «Витражных дел мастер» (куда входила и поэма «Авось!») удостоилась Государственной премии СССР. «Мы с женой, певцом Геннадием Трофимовым, певицей Жанной Рождественской и звукорежиссёром, задобрив вахтера, как партизаны, пробирались на “Мелодию” и нелегально работали по ночам и в выходные, – вспоминал композитор. – Мы занимались этим целый год, сделали копии на кассетах, планируя распространять их как самиздат. В надежде на то, что “заграница нам поможет”, я давал послушать “Авось!” московским корреспондентам ведущих западных газет – но ничего не менялось» [13]. На первое публичное прослушивание аудиозаписи, состоявшееся 10 декабря 1980 года в церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Филях, А. Рыбников пригласил западных журналистов, что было воспринято в СССР как вызов власти [11, с. 25–31]. После этого события худсовет «Мелодии» принял решение «навечно положить её на полку» [Там же, с. 51]. Но судьба произведения ещё не была решена окончательно.

Пока западные корреспонденты публиковали сюжеты о прозвучавшей в стенах православной церкви «рок-опере», «Вознесенский взял кассету с записью и увёз во Францию показать Пьеру Кардену <...>. ... Одну передали и в “Ленком”. Геннадий Трофимов <...> сказал, что Марк Захаров начал ставить спектакль.

Нашу запись слушали на худсоветах и редакторских совещаниях, в КГБ и комиссиях ЦК партии. Говорят, её слушал даже Сулов – и ему понравилось! Из нашей истории решили не раздувать скандал. В стране определённо что-то менялось...» [13].

Тем не менее, постановка на сцене советского театра спектакля с религиозным подтекстом не могла избежать внимания цензуры. Так, например, в программке в списке действующих лиц вместо Богоматери фигурировала «Женщина с младенцем» (хотя в клавири, изданном в 1988 году, приводится подлинное имя Героини). Звучание православных песнопений в сопровождении электронных инструментов тоже должно было вызвать неодобрение партийных работников. Однако, несмотря на все сложности, премьера оперы состоялась.

9 июля 1981 года спектакль «“Юнона” и “Авось”» впервые показали в театре «Ленком». «Он произвёл в столице в некоторой степени фурор. Да чего скрывать, впечатление было такое, будто бомба разорвалась. Двери в театр ломали», – фиксирует в своей книге Н. Караченцов [8, с. 55]. Когда в 1983 году вышли пластинки, записанные А. Рыбниковым в 1980 году, возникла небольшая путаница: восторженные поклонники спектакля начали скупать тираж и обнаружили, что песни на пластинках отличаются от тех, что они слышали в театре, ведь в записи поют другие исполнители – не актёры «Ленкома», но профессиональные вокалисты. Да и в целом «звуковой почерк» спектакля и авторской аудиоверсии отличался. По словам композитора, «на двух миллионах пластинок, которые в своё время разошлись, не было никаких рок-групп, бас-гитар, ударников. Там был Государственный оркестр СССР, академический хор. Там вообще не было никакой рок-оперы, была опера симфозлектронная. Рок-опера появилась уже позже, в “Ленкоме”, и во многом из-за того, что там не было большой оркестровой ямы, места для хора» [7].

«“Юноне” и “Авось”» А. Рыбникова посвящена разнообразная литература – отклики на премьеры, мемуары и интервью создателей спектакля, научные публикации. Вместе с тем, нельзя сказать, что даже ключевые аспекты художественного текста оперы-мистерии получили исчерпывающее рассмотрение. А главное – сложность и многогранность самого явления неизбежно порождает множественность оценок, мнений, взглядов, суждений. Так, например, по-прежнему дискуссионным остается вопрос о жанре «“Юноны” и “Авось”». В рецензиях отечественных и зарубежных авторов можно встретить различные



трактовки: мюзикл, «музыкальная смесь из фольклора, церковного хора и рок-зонгов», рок-опера и другие [4, с. 286–288]. Нет полного единомыслия и в научной среде. А.М. Цукер и В.В. Ткаченко относят «Юнону» и «Авось» к «рок-операм», подчёркивая сложность, жанровую многосоставность и принципиальную полистилистичность как этого конкретного произведения, так и явления рок-оперы в целом [15, с. 173; 14, с. 163]. В.В. Лелеко считает, что «такое определение жанра “Юноны” и “Авось” спорно и неточно» [10, с. 82], а М.С. Боброва выступает с утверждением, что «рок-опера – не результирующий жанр, а один из составляющих, поскольку наряду с ним в “Юноне” есть и черты мюзикла, и черты оперетты» [1]. Не вступая в полемику, отметим, что позиция, выдвинутая в работах А.М. Цукера и В.В. Ткаченко, в целом представляется достаточно обоснованной.

Любопытно, что сам А. Рыбников не был склонен к однозначному определению жанра своего сочинения. В приведённом выше фрагменте его суждения о жанровом наклонении «Юноны» и «Авось» находятся в прямой зависимости от задействованного в исполнении инструментального состава, и вследствие этого он признаёт, что в трактовке «Ленкома» произведение приобрело облик рок-оперы. Однако в другом интервью композитор приводит аргументы, которые, по его мнению, опровергают причастность сочинения к жанру рок-оперы: «Да, в Ленкомовской версии “Юнона” и “Авось” названа рок-оперой. <...> Рок-музыка была тогда свежей и очень интересной, она не могла меня не привлечь. Но <...> я никогда чисто роковой музыки не писал. В “Звезде и смерти Хоакино Мурьеты” <...> был симфо-рок, а в “Юноне” – и в партитуре, и на пластинке, которая вышла раньше Ленкомовского спектакля, вообще не рок. Там в основе русская религиозная музыка, русский романс. Опять сошлюсь на западных критиков: в рецензиях никто ни разу не назвал эту вещь рок-оперой. Говорили: это рок – Мусоргский или “электронный симфо-рок”» [4, с. 286]. Суждения автора противоречивы – он и возражает против определения «рок-опера», и признаётся, что был увлечён роком, что рок звучал в театральной версии. При этом на грампластинках и компакт-диске «Юнона» и «Авось» обозначена просто – «опера», в «Ленкоме» – «современная опера» и, наконец, в клавире, опубликованном в 1988 году, – «опера-мистерия».

Далеки от сколько-нибудь полного освещения и вопросы художественного содержания «Юноны» и «Авось». При том, что в работах упомянутых выше

авторов высказано немало ценных наблюдений, мы хотим в продолжение темы предложить свой взгляд на некоторые особенности идейного замысла создателей спектакля и его претворения в либретто и музыкальной драматургии произведения.

В процессе переработки «Авось!» в оперное либретто А. Вознесенский, в сущности, создаёт новый текст, лишь отдельными чертами связанный с первоначальным. Прежде всего, потребовалось привести его в соответствие с законами театрального жанра, ведь в поэме сквозное сюжетное развитие как таковое отсутствует, её строение подобно мозаике (М.С. Боброва не без основания пишет о монтажности как об одном из главных принципов строения «Авось!» [1]). Тексты разного характера и содержания – монологи и молитвы героев, относящиеся к делу Резанова подлинные архивные документы, диалоги Довыдова² и Хвостова, комментарии чина икс и чина игрек, пронизывающие всю поэму реплики и «комментарии» самого поэта, – сменяют друг друга, не образуя последовательной линии развития. Своеобразный «пуантилизм» драматургического метода А. Вознесенского, в частности, проявляется в его свободном обращении с хронологией повествования (например, письмо Резанова императору Александру I от 1804 года цитируется после ряда писем 1806–1807 гг.).

Театральный жанр выдвигает свои требования – для сценического произведения предпочтительнее ясное чередование событий, поэтому в либретто А. Вознесенский отказывается от «мозаичной» формы поэмы в пользу последовательного сквозного действия. Текст либретто разделён на три части, каждая из которых связана с этапами жизни Резанова:

- Часть I «Россия» – похороны жены, зарождение идеи о дипломатической миссии, отплытие в Америку;
- Часть II «Америка» – история любви к Кончите;
- Часть III «Возвращение» – возвращение на родину с целью добиться разрешения на брак, смерть в Красноярске по пути в Санкт-Петербург.

Обрамляют действие Пролог и Эпилог, концентрирующие философско-нравственные размышления о судьбе России и всего человечества (Таблица 1).

При этом авторы оперы-мистерии, выстраивая, по словам М.С. Бобровой, «стройную и логически последовательную» композицию [1], создают по-своему сложно организованное повествование, однако решённое иначе, нежели чем в «Авось!».

² Фамилия этого персонажа претерпела изменения: Довыдов из поэмы становится в опере Давыдовым.



Поэма	Либретто оперы
<ul style="list-style-type: none"> • Письмо Резанова Румянцеву («Исповедь частных моих приключений...») • Вступление: «Авось» (плавание) • Пролог: чередование комментариев Довыдова и Хвастова с молитвами Кончиты и Резанова. • Описание свадьбы «Помнишь, свадебные слуги, после радужной севрюги / апельсинами в вине / обновили не?» • Архивные документы, относящиеся к делу Резанова. <ul style="list-style-type: none"> – О свадьбе – О Хвастове и Довыдове – О дипломатических отношениях с калифорнийцами • Квази-молитва Богородицы • Эпилог: о судьбе героев («Спите, милые, на шкурках россомаховых...») 	<ul style="list-style-type: none"> • Пролог: молитва Резанова («Господи, услышь меня...»); пророк и поэт. • Часть I. Россия (действие происходит параллельно в церкви, в доме Румянцева и в трактире). <ul style="list-style-type: none"> – «Милостивый государь мой граф...» – «Ты меня на рассвете...» – «Душой я бешено устал...» – Молитва с хором «Господи, воззвах к Тебе...» • Плавание • Часть II. Америка <ul style="list-style-type: none"> – Бал у губернатора Сан-Франциско – Дуэт Резанова и Кончиты – Дуэль с Федерико – Обручение • Часть III. Возвращение <ul style="list-style-type: none"> – Смерть Резанова – Смерть Кончиты • Эпилог – «Аллилуйя»

Таблица 1. Структура поэмы и либретто оперы

В драматургическом развертывании «Юноны» и «Авось» принцип монтажности, характерный для поэмы, усложнен средствами музыкально-театрального синтеза. С самого начала оперы-мистерии действие разворачивается параллельно в нескольких планах, что оказывается характерным принципом её организации. А.М. Цукер пишет в связи с этим «о контрапункте событийно-сюжетном, музыкально-драматургическом, жанрово-стилевым. То, что логически должно было бы быть рассредоточено во времени, образовать последование явлений, образов, музыкальной фабулы, композитор сводит в вертикаль, создавая своеобразную стереофонию, отнюдь не только подразумеваемую, но и, с помощью современных технических средств, вполне реальную» [15, с. 183]. М.С. Боброва также отмечает, что «драматургические процессы в сочинении полихронны (симультанны) и полипространственны. Начиная с Пролога и до конца повествования автор прибегает к наложению времён и пространств» [1].

Наряду с внешними изменениями в организации сюжетного развития текста А. Вознесенский меняет стиль языка, выделяет иные ключевые идеи, переосмысливает образы и взаимоотношения героев. С одной стороны, практически нивелированы фигуры офицеров Хвастова и Давыдова, которые в поэме были представлены едва ли не наравне с Резановым. В опере же это – персонажи второго плана. Они принимают участие в исполнении романа «Ты меня на рассвете

разбудишь...» и песни «В море соли и так до чёрта...» (при этом их имена в клавире не приводятся, исполнители обозначены обобщённо – «офицеры»). Хвастова, ведущего разгульный образ жизни, упоминает Резанов в письме на родину. Отдельные краткие реплики Давыдова и Хвастова есть в сцене, предшествующей «дуэли» графа с Федерико.

С другой стороны, образ Богородицы, наоборот, в опере возвышен и наделён особым символическим значением. В тексте поэмы обращения к Деве Марии имеют своеобразный вид – она воспринимается героями (а в действительности, по-видимому, – самим поэтом) как самая обычная женщина, а не Мать Божия (в авторском комментарии к «молитве» Кончиты возникает отождествление: «Ну, а дальше мы знать не вправе, / Что там шепчут две бабы с тоской – / Одна вся в серебре, другая – / До колен в рубашке мужской»). Столь буднично-приземлённый показ Богородицы оказался недопустимым в опере М. Захарова и А. Рыбникова³. Кошунственные «моления» цен-

³ Трудно согласиться с утверждением В.В. Лелеко о том, что «в поэме уже намечена» трактовка образа Богородицы [10, с. 83]. В сочинении А. Вознесенского и опере А. Рыбникова это – два совершенно разных образа. Поэма «Авось!» неслучайно многократно печаталась в СССР, а сборник «Витражных дел мастер», в которой она вошла, был опубликован в 1976 году тиражом в 130 000 экземпляров и, как уже отмечалось, получил Государственную



тральных персонажей из поэмы не были перенесены в либретто – здесь использованы подлинные канонические тексты (как правило, фрагменты) православных и католических молитв, звучащих на церковнославянском и латинском языках.

Так же точно лирический сюжет истории любви главных действующих лиц оказался освобождён в опере от ироничного авторского комментария, столь характерно окрашивающего «Авось!». Были «оставлены за кадром» и едкие реплики пересудов Довыдова и Хвастова об отношениях Резанова и Кончиты⁴. Как справедливо отмечает В.В. Лелеко, в опере «любовь героев предстаёт возвышенной, почти неземной», в поэме же «всё это описывается языком разговорным, местами даже грубым» [10, с. 84].

В либретто в большей степени актуализируются религиозная идея и тема возвышенных чувств, нежели исторический подвиг первых русских мореплавателей в Калифорнии. Православные тексты, насквозь пронизывающие первое действие, Эпиграф в виде молитвы-наставления для будущих поколений, воспевание любви главных персонажей, постоянное незримое для персонажей присутствие Девы Марии, – всё это указывает на переосмысление авторами истории Кончиты и Резанова. По наблюдению А.Д. Звездной, в поэме «Вознесенский выделяет “русский авось”, а духовное начало оставляет, поэтому финал произведения оказывается трагичным, не оставляющим надежды на спасенье», тогда как в либретто «религиозность русского человека и его надежды на лучший исход гармонично существуют в одной реальности» [6, с. 276].

Некоторые новые герои, которых не было в поэме, обогащают драматургическое развитие в опере. Так,

премию СССР. Мягко говоря, не слишком благоговейное отношение поэта к Деве Марии идеально вписывалось в советскую культурную парадигму, но противоречило замыслу нового, оригинального произведения – оперы «“Юнона” и “Авось”». В более поздние годы, уже в начале XXI века, А. Вознесенский старался смягчить смысл собственных ранних стихов и даже утверждал: «Неожиданно главным для меня в поэме оказался сюжет мистический, религиозный» (цит. по: [10, с. 87]). Однако эти слова, думается, отражают изменившееся со временем мировоззрение автора. Есть основания полагать, что эти перемены обозначились уже в период его работы над либретто «“Юноны” и “Авось”».

⁴ Приведём образчик. Хвастов: «А что ты думаешь, Довыдов. <...> О бабе, о резановской. Вдруг нас американцы водят за нос?» Довыдов: «Мыслью, как и ты, Хвастов, – давить их, шлюх, без лишних слов» [2, с. 224].

например, введение образа Федерико, жениха дочери испанского губернатора и соперника Резанова, усложняет лирическую линию сюжета⁵. Румянцев, выступающий в роли секретаря Императора и передающий Резанову его решения, поначалу олицетворяет препятствия на пути к проекту объединения России и Америки. Кроме того, в сочинении А. Рыбникова появляются и другие, символические персонажи, такие как Пророк, Поэт, Звонарь. Их функция связана с выражением этико-философских идей, своеобразных пророческих изречений.

Важно подчеркнуть, что значительная доля либретто не заимствована из поэмы «Авось!»: часть текстов была взята А. Вознесенским из собственного поэтического багажа (этот аспект подробно раскрыт в статье В.В. Лелеко [10, с. 83–85]) и иных источников, другая написана специально для оперы. Некоторые заимствованные фрагменты, не имея прямой связи с сюжетом «“Юноны” и “Авось”», выражают ключевые идеи музыкально-сценического произведения А. Рыбникова. Так, например, органично вписалось в него стихотворение «Сага»⁶ (1977), положенное в основу известного романса офицеров «Ты меня на рассвете разбудишь...», – достигнутый сплав слов и музыки во многом определил облик лирического сюжета оперы. Этот романс, прозвучав лишь дважды, возвышается до символического обобщения судьбы главных героев, воплощая в себе образ вечной преданной любви и одновременно горечи разлуки.

Другие заимствованные тексты стали источником философски-обобщённых высказываний. Например, таковы слова «История, ты стон пророков, распинаемых крестами <...> Профессия рождать древней, чем убивать», взятые А. Вознесенским из опуса «Строки Роберту Лоуэллу» (1966). Фрагмент из стихотворения «Смерть» Микеланджело Буонарроти, переведённого А. Вознесенским в 1975 году, использован в предсмертной арии Резанова; строки, вложенные в уста главного героя, оказываются его прямым обращением к Богу («Устал я ждать, я верить устаю...»)

Интерес автора «Авось!» к истории жизни Резанова ещё до начала работы над созданием спектакля не ограничился только текстом поэмы. А. Вознесенским также были написаны отдельные стихотворения,

⁵ Все реплики Федерико и других калифорнийцев А. Вознесенский написал на испанском языке, желая придать героям оперы оттенок большей реалистичности.

⁶ Его текст использован почти целиком, за исключением двух строк.



которые впоследствии заняли своё место в либретто «Юноны» и «Авось». Созданный в 1975 году «Монолог Резанова» частично используется в Прологе оперы и в финальной арии командора. Текст стихотворения «Кончита» (1977) звучит на мотив «Белого шиповника» в заключительной сцене, когда девушка, не зная о смерти своего возлюбленного, всё ещё верит в его возвращение и ждёт встречи («Десять лет в ожиданье

прошло...»). В том же году сочинена «Предсмертная песнь Резанова», ставшая, вопреки своему названию, основой для арии героя из первого действия (фрагмент «Родилось рано наше поколение...»).

В Таблице 2 наглядно показано, какие тексты были созданы специально для либретто, а какие заимствованы из более ранних произведений самого А. Вознесенского или из других источников.

ЛИБРЕТТО	ИСТОЧНИКИ ⁷
РЕЗАНОВ: «Господи, услышь меня, услыши мя, Господи! По морям бушующим я плыву без компаса...»	Новый текст, написанный для оперы (далее помечается знаком «—»)
ПРОРОК ⁸ : «Бьёт двенадцать годов, как часов...»	А. Вознесенский, «Монолог Резанова», 1975
ПОЭТ ⁹ : «История, – ты стон Пророков, распинаемых крестами!»	А. Вознесенский, «Строки Роберту Лоуэллу», 1966
ПРОРОК: «О, Родина, была ты близорука, Когда казнила лучших сыновей»	Микеланджело Буонарроти, «Ещё о Данте», переложение А. Вознесенского, 1975
ОТЕЦ ЮВЕНАЛИЙ: «Со святыми упокой, Христе, душу рабы Твоя новопреставленной Анны...»	Канон о усопших, глас 3-й. Кондак, глас 8
РЕЗАНОВ: «Мне сорок, но успокоенья нет...»	—
РЕЗАНОВ: «Милостивый государь мой граф Алексей Николаевич РУМЯНЦЕВ! Уповаю на всемилостивейшее покровительство Ваше, вознамериваюсь просить...»	—
РУМЯНЦЕВ: «Милый граф, я желаю Вам Поделить мечты пополам!»	—
ХОР: «Яко земля еси и в землю отъидеши, аможе вси человецы пойдем, надгробное рыдание творяще песнь»	Православный чин Литии
ДАВЫДОВ: «Ты меня на рассвете разбудишь, проводить необутая выйдешь...»	А. Вознесенский, «Сага», 1977
РЕЗАНОВ: «Ваше сиятельство, ежели материальные затруднения окажутся единственной преградой...»	—
РЕЗАНОВ: «Душой я бешено устал...»	А. Вознесенский, «Авось!». Второе письмо Резанова – И.И. Дмитриеву (текст в либретто расширен)
«Родилось рано наше поколение, Чужда чужбина нам и скучен дом...»	А. Вознесенский, «Предсмертная песнь Резанова», 1977

⁷ Все случаи использования А. Вознесенским собственных стихов в либретто «Юноны» и «Авось», как уже отмечалось, ранее были описаны в статье В.В. Лелеко [10, с. 83–85]. Однако источники литературной основы оперы не исчерпываются указанными заимствованиями. В статье А.Д. Звездной приведены (правда, с неточностями) названия четырёх из шести подлинных православных молитв, включённых в либретто [6]. С учётом изысканий В.В. Лелеко и А.Д. Звездной в нашей таблице зафиксировано происхождение каждого фрагмента либретто.

⁸ В клавире обозначен как «бас соло».

⁹ В клавире обозначен как «тенор соло».



«Смешно с всемирной тупостью бороться...»	—
«МОЛЯЩИЕСЯ: О Пресвятая Дево, Мати Господа Вышняго Заступница и покровя всех к Тебе прибегающих!»	Молитва 2-я просительная ко Пресвятой Богородице ¹⁰ (фрагмент)
РЕЗАНОВ: «Я путь ищу, как воин и мужчина, Но буду честен, есть ещё причина...»	—
РЕЗАНОВ И ХОР: «Заступник души моя буди, Боже, яко посреде хожду сетей многих...»	Великое повечерие
«Господи, воззвах к тебе, услыши мя...»	Псалом 140:1
ГОЛОС БОГОМАТЕРИ: «Вечен Божий свет, Сладок Божий свет...»	—
РУМЯНЦЕВ: «Граф! Интересы империи направлены на сложную обстановку в Европе»	—
РЕЗАНОВ И ОФИЦЕРЫ: «В море соли и так до чёрта Морю не надо слёз...»	А. Вознесенский, «Матросы», 1977
«Нас мало, нас адски мало, А самое страшное, что мы врозь...»	А. Вознесенский, «Авось!» Фрагмент вступления
ЗВОНАРЬ: «Мать Богородица, спаси и помилуй! Парус новорождённый в бурях проведи...»	—
РЕЗАНОВ: «Любезный государь мой, граф Алексей Николаевич! Сообщаю о прибытии к берегам Калифорнии...»	—
Приём у губернатора (разговор Резанова с Аргуэльо и Кончитой)	—
ФЕДЕРИКО: «Белый шиповник, дикий шиповник Краше садовых роз...»	—
Вечер после бала (диалог Кончиты с Федерико)	—
КОНЧИТА: «Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam...»	Псалом 51:3–4 ¹¹ на латинском языке
РЕЗАНОВ: «Ангел, стань человеком! Подыми меня, ангел, с колен»	—
«Я тебе расскажу о России, Где злодействует соловей...»	А. Вознесенский, «Авось!». № 11. Резанов – Конче
КОНЧИТА: «O Mater pietatis et misericordiae, beatissima Virgo Maria...»	Католическая молитва Пресвятой Богородице перед обедней
РЕЗАНОВ: «О, горе мне грешному! Паче всех человек окаянен есмь...»	Канон покаянный ко Господу нашему Иисусу Христу. Глас 6-й. Песнь 1
ФЕДЕРИКО: «El deshonor a Conchita! (Он обесчестил Кончиту!)»	—
РЕЗАНОВ: «Объясняя многие характеры, приступлю теперь к прискорбному для меня описанию пребывания русских...»	А. Вознесенский, «Авось!». Архивные документы, относящиеся к делу Резанова Н.П. № 3. Выписка из истории гг. Довыдова и Хвастова. Из второго секретного письма Резанова [от 15 февраля 1806 года]

¹⁰ А. Вознесенский внёс изменения в оригинальный текст молитвы, которая начинается словами: «О, Пресвятая Дево, Мати Господа Вышняго, всемилостивая Заступнице и Покровительнице всех, к Тебе с верою прибегающих!»

¹¹ В православной традиции этот псалом, начинающийся словами: «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей», – известен под номером 50.



ХВАСТОВ: «Ваше Превосходительство! Получено письмо от губернатора»	—
ДАВЫДОВ: «Ваше сиятельство! Гишпанский кухонный мужик Алонсо <...> доносит, что родители Кончиты прибегли к миссионерам»	А. Вознесенский, «Авось!». Архивные документы, относящиеся к делу Резанова Н.П. № 9. «...они прибегнули к Миссионерам, те не знали, как решиться, возили бедную Концепсию в церковь...»
Разговор Резанова с офицерами и Федерико	—
Помолвка Резанова и Кончиты	—
КОНЧИТА: «Я знаю, чем скорей уедешь ты, тем мы скорее вечно будем вместе» и «Ты меня на рассвете...»	—
ЗВОНАРЬ: «Он мечтал, закусив удила, Свесть Америку и Россию»	А. Вознесенский, «Монолог Резанова», 1975
РЕЗАНОВ: «Принесите карты открытий в дымке золота... В дымке золота, как пыльца»	А. Вознесенский, «Авось!». Архивные документы, относящиеся к делу Резанова Н.П. № 9. «Принесите три самых желания...»
ХОР, ЗВОНАРЬ: «Воздайте Господу, сыны Божии! Воздайте Господу славу и честь! Услышь, Господь, и помилуй, меня...»	Псалтирь, псалом 28, стих 1
РЕЗАНОВ: «Устал я ждать, я верить устаю, Когда ж взойдет, Господь, что Ты посеял?»	Микеланджело Буонарроти, «Смерть», переложение А. Вознесенского, 1975
«Я удивляюсь, Господи, Тебе, Поистине – кто может, тот не хочет...»	Микеланджело Буонарроти, «Истина», переложение А. Вознесенского, 1975
«Я пуст! Я нищая падаль! Себя я утратил...»	Микеланджело Буонарроти, «Мадригал», переложение А. Вознесенского, 1975
ГОЛОС БОГОМАТЕРИ: «Вечен Божий свет, Сладок Божий свет...»	—
РЕЗАНОВ: «Кто? Кто ты? Бред или вправду Божья Мать?»	—
КОНЧИТА: «Десять лет в ожиданьи прошло Ты в пути. Ты всё ближе ко мне»	А. Вознесенский, «Кончита», 1977
ЗВОНАРЬ: «Упокой, Господи, душу рабы Твоей Кончиты и раба Божьего Николая!»	Стилизация молитвы об усопших
Эпилог «Жители двадцатого столетья!»	—

Таблица 2. Источники либретто оперы А. Рыбникова «Юнона» и «Авось»

Сравнение первоначального текста с итоговым – поэмы с либретто – вскрывает масштабные и принципиальные различия между ними. «Авось!», в сущности, стала лишь отправной точкой: не случайно в либретто оперы вошло всего пять небольших фрагментов из неё. Поэт не просто значительно переработал собственный текст, но кардинально переосмыслил сюжет, углубив и расширив, прежде всего, линию истории

любви, а также духовных исканий человека, его диалога с Небом, порой исполненного надежды, но зачастую мятежного, оборачивающегося глубоким отчаянием. Использование наряду с фрагментами «Авось!» самостоятельных стихотворений и канонических текстов, а также написанных специально для спектакля номеров, позволило точно и самобытно выразить столь важные эстетические и нравственные константы.



Вектор работы А. Вознесенского над литературной основой оперы, конечно, был обусловлен задачей сфокусировать внимание зрителей на основных идеях сочинения. Композитор, автор либретто и режиссёр, разумеется, не стремились своим спектаклем совершить некий «переворот» в культурной жизни СССР, о котором после премьеры писали зарубежные журналисты. При этом нельзя отрицать определённой «революционности» их творения – ведь замысел произведения, рассчитанного на массового зрителя, оказался глубоким и многогранным.

Создатели «Юноны» и «Авось» стремились воплотить широкий спектр тем¹². Главные из них – следующие:

1/ Тема, которую можно определить словами «человек перед Богом», воплощена в сложном, мятущемся образе графа Резанова, постоянно находящегося в поиске смысла жизни, то обращающегося к Богу с молитвой, то восстающего против Него; тревожит его сознание и образ Девы Марии; за помощью к Ней в минуту опасности спешит прибегнуть Кончита;

2/ Тема страстной и одновременно глубокой любви, «любви до гроба» русского дипломата и испанской красавицы;

3/ «Этико-философская» тема представлена в размышлениях о судьбе России¹³, а шире – о смысле существования человека.

Эти основные линии прослеживаются в сюжетной канве спектакля на уровне либретто, но ещё более ясными они становятся благодаря музыкальному воплощению. Неслучайно, в многоликой и ярко контрастной партитуре «Юноны» и «Авось» выделяются три главных жанровых пласта, отвечающих указанным трём смысловым линиям:

1/ Обращения героев к Богу переданы в молитвах – православных и католических, хоровых и сольных, звучащих благоговейно и опустошённо («Устал я ждать, я верить устаю...»);

2/ Лирическая линия раскрывается в широко-распевных номерах – Романсе «Я тебя никогда не забуду!», Арии Резанова «Ангел, стань человеком!», Песне «Белый шиповник»;

3/ Размышления о Родине, об истории, о человеке

переданы в сложных и острых по музыкальному языку ариозно-декламационных эпизодах из Пролога («Бьёт двенадцать годов, как часов...», «История, – ты стон пророков...») и в Арии-монологе Резанова «Душой я бешено устал...».

Центральный герой оперы – граф Резанов. Он участвует почти во всех эпизодах (прямо или косвенно). С ним связана большая часть самых ярких страниц музыки «Юноны» и «Авось». В душе командора, в его высказываниях сочетаются и размышления о Родине, и желание обрести истинную любовь, и попытки постичь Высший замысел.

Экспозиция образа Резанова разворачивается, преимущественно, в Прологе и в Первой части («Россия»). Перед нами человек с внушительным жизненным опытом, однако «потерявший почву под ногами» – он только что похоронил жену и совершенно одинок: «Господи, услышь меня, услыши мя, Господи!», «Родина, услышь меня, услыши мя, Родина!», «Кто-нибудь, услышь меня, услыши мя, кто-нибудь!»

Опору не может дать и окружающая действительность: «О, Родина, была ты близорука, когда казнила лучших сыновей», «История, – ты стон пророков, распинаемых крестами!»

Итогом служат слова:

Безумствует распад,

Но всё-таки – виват!

Профессия рождает

Древней, чем убивать!

В них – и констатация бедственного положения, и надежда.

Резанов обращается к Богу с мольбой: «Заступник души моя буди, Боже...». Герой ищет своё предназначение, своё служение. Именно как служение России, – а вместе с тем и всему человечеству! – он мыслит задуманное плаванье к берегам Америки:

Всю жизнь бегу за призраком свободы...

<...>

Земли новые – tabula rasa,

Расселю там новую расу,

Третий мир без денег и петли.

Ни республики, ни короны,

Где земли золотое лоно!

Как по золоту пишат иконы,

Будут лики людей светлы!

А ещё герой ищет настоящую любовь. Хотя пока и безуспешно. Его чувства смутны, неопределённые, в чём-то даже пугающие:

Меня по свету гонит страшный бред,

Душой я болен с отроческих лет,

¹² В.В. Лелеко выделяет в опере две основные темы: «тема любви» и «тема России» [10, с. 85]. Нам художественный мир произведения А. Рыбникова представляется несколько более многомерным.

¹³ По мнению А.Д. Звездной: «Главная тема либретто “Юнона и Авось” – тема духовного поиска, поиска ответа на вечный, “проклятый” вопрос, в чем спасенье России?» [6, с. 278].



*Когда на мне остановился взгляд
Казанской Божьей Матери¹⁴!*

Дальнейшее хорошо известно:

- во Второй части («Америка») граф обретёт свою «далёкую возлюбленную» в лице прекрасной Кончи Марии де ля Консепсьон Аргуэльо – здесь кульминации достигает лирическая линия;

- в Третьей части («Возвращение») умирает и сам Резанов, направляющийся в Петербург, и прождавшая его 35 лет Кончита. Казалось бы, это итоговый этап развития действия, и он катастрофичен. Однако подлинной развязкой является Эпилог. Впрочем, о нём – немного позже.

Следует отметить, что музыкальные средства, использованные А. Рыбниковым для воплощения образа того или иного героя, заметно отличаются.

Наиболее многогранно раскрывается образ Резанова: его разнообразные переживания переданы в разговорных репликах, в речитативно-декламационных эпизодах, в напевных ариозо и романсе, в интонационно сложных ариях.

Менее развёрнутые музыкальные характеристики имеют другие персонажи:

- Кончита поёт песню «Белый шиповник», а помимо этого она наделена лишь разговорными репликами и несколькими напевно-декламационными фразами;

- Федерико, кроме партии в «Белом шиповнике», поручены разговорные реплики; в момент острого столкновения с Резановым его речь приближается к экспрессивной декламации, близкой *sprechstimme*;

- офицеры – явно второстепенные фигуры, – лишь единожды участвуют в исполнении романса «Ты меня на рассвете разбудишь», в остальных случаях у них лишь разговорные реплики.

Особняком стоит Богоматерь. Её образ целен в своей неизменности, ибо Она не подвержена человеческим сомнениям, тревогам, страстям. Неслучайно Её единственный номер – Ария «Вечен Божий свет...» – фигурирует во всех трёх частях оперы всякий раз без каких-либо принципиальных изменений. Надчеловеческая сущность Героини накладывает отпечаток на вокальную партию, диапазон которой огромен – захватывает три октавы: от *e* до *e*³. Звучание кантиленных фраз в предельно высоком регистре призвано способствовать созданию

образа возвышенного, неземного. По словам В.В. Лелеко, «тема Богоматери, принадлежащей к образам символически-мистического плана, появляется в трудные, переломные моменты судьбы героя. Первый раз Богородица возникает в I части перед решением вопроса о судьбе главного проекта Резанова – экспедиции. Второй раз – после любовной сцены Резанова и Кончиты во II части. И третий раз – в сцене смерти Резанова, как образ утешения. Богоматерь – заступница Резанова, его “ангел-хранитель”» [9, с. 116].

Вернёмся к Эпилогу, который играет роль синтезирующего финала. В нём сливаются воедино основные идейные линии оперы, и все они сопряжены с образом Резанова. На протяжении спектакля командор был движим поиском Бога и истинной любви, желанием открыть «новые земли», где можно будет построить новое человеческое общество, не отягощённое пороками «старых земель».

Глубоко символичны итоговые слова хора из Эпилога. В них объединяются «любовь» и возглас «аллилуйя», которым в Библии славят Бога. «Аллилуйя любви, аллилуйя!» Поэт и композитор будто хотят сказать нам, что обретение чувства, освящённого Божественной силой, и есть высшее спасительное начало и единственная надежда на будущее счастливое существование рода человеческого. Казалось бы, любовь между столь разными людьми – зрелым мужчиной и совсем юной девушкой, русским и испанкой, православным и католичкой – совершенно невозможна. Здесь, как и повсюду в мире, должен был «безумствовать распад» (слова из Пролога). Однако Резанов и Кончита высоко поднялись над всем земным, над различиями, над разделённостью.

История их вечной любви вдохновила поэта написать слова призыва к современникам и будущим поколениям:

*Жители двадцатого столетия!
Ваш к концу идёт двадцатый век.
Неужели вечно не ответит
На вопрос согласия человек?
Две души несущихся в пространстве
Полтораста одиноких лет,
Мы вас умоляем о согласии,
Без согласия смысла в жизни нет.*

Идея объединения ключевых, сущностных составляющих художественного замысла оперы А. Рыбникова реализована и в музыке Эпилога. В ней – гармоничный синтез широкой распевности, характерной для лирических тем спектакля, с чертами духовной музыки, однако на этот раз имеющей

¹⁴ О постоянных обращениях Резанова в трудные минуты к заступничеству Богородицы, как «о характерной черте русского национального сознания», пишет А.Д. Звезднова (См. подробнее: [6, с. 277–278]).



истоки не в православных обиходных песнопениях, но в «универсальных» западноевропейских церковных опусах эпохи барокко, вызывающей в памяти страницы генделевских ораторий. При этом, в соответствии с замыслом Эпилога, обращённого к настоящему и будущему, квази-барочная музыка «Аллилуйи любви» осовременена (в частности, благодаря

введению синкопированных интонационных оборотов), а в эпизоде, исполняемом солистами («Жители двадцатого столетия!»), прямо приближена к современной эстрадной песне. Хор, в котором все актёры словно снимают маски и обращаются к зрителям, становится финальным торжественным аккордом сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Боброва М.А. Рыбников и его «Юнона и Авось» // Молодой учёный. 2011. № 10 (33). Т. 2. С. 206–210. URL: <https://moluch.ru/archive/33/3731> (дата обращения: 05.12.2025).
- 2/ Вознесенский А.А. Витражных дел мастер: [стихи]. М.: «Молодая гвардия», 1976. 336 с.
- 3/ Вознесенский А.А. Об истории поэмы и оперы // Кастильские розы. URL: <http://rezanov.krasu.ru/roses/opera.php> (дата обращения: 25.02.2025).
- 4/ «Если мир распадается, художник должен принести в этот мир гармонию...». С композитором А. Рыбниковым беседует музыковед В. Ражева // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1 / Сост. А. Алексеева, Р. Косачёва; под общ. ред. Р. Косачёвой. М.: Композитор, 2003. С. 281–299.
- 5/ Захаров М.А. Театр без вранья. М.: АСТ – Зебра Е, 2008. 607 с. («Актёрская книга»).
- 6/ Звезднова, А.Д. Христианские мотивы в либретто Андрея Вознесенского «Юнона» и «Авось» // Язык и культура: взгляд молодых: Материалы V Международной научно-практической конференции, Москва, 24–25 мая 2022 года / Гл. редактор В.И. Карасик. М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2023. С. 275–279.
- 7/ Калядина Е. Алексей Рыбников: Симфоническая «Юнона и Авось» рок-оперой стала только в «Ленкоме» // Российская газета. 2011. № 177. 11 авг. URL: <https://rg.ru/2011/08/12/rybnikov.html> (дата обращения: 10.02.2025).
- 8/ Караченцов Н.П. Авось! М.: Вагриус, 2006. 426 с.
- 9/ Лелеко В.В. Музыкальная драматургия оперы А. Рыбникова «Юнона» и «Авось» // Проблемы исследования культуры. СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та культуры и искусств, 2007. С. 113–121.
- 10/ Лелеко В.В. О либретто оперы А. Рыбникова «Юнона» и «Авось» // Российская культура глазами молодых учёных. Вып. 17. СПб.: Изд-во Акад. обществ, связей, 2006. С. 82–87.
- 11/ Рыбников А.А. Коридор для слонов. М.: Эксмо, 2015. 320 с.
- 12/ Рыбников А.А. Рок-музыка: продолжение разговора // Музыкальная жизнь. 1987. № 10. С. 6.
- 13/ Рыбников А.А. Я мог умереть, не увидев «Юнону и Авось» на сцене // Беларусь сегодня. 09.06.2015. URL: <https://www.sb.by/>

- articles/aleksey-rybnikov-ya-mog-umeret-ne-uvidev-yunonu-i-avos-na-stsene.html (дата обращения: 25.02.2025)
- 14/ Ткаченко В.В. Проблемы рок-оперы на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1993. 22 с.
- 15/ Цукер А.М. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 304 с.

REFERENCES

- 1/ Bobrova, M.A. (2011), "A. Rybnikov and his «Juno and Avos»", *Molodoy uchenyy* [Young Scientist], No. 10 (33), Vol. 2, pp. 206–210, Available at: <https://moluch.ru/archive/33/3731> (Accessed 5 December 2025). (In Russ.)
- 2/ Voznesensky, A. (1976), *Vitrayhnzkh del master* [Stained glass master], *Molodaya gvardiya*, Moscow, 1976, 336 p. (In Russ.)
- 3/ Voznesensky, A. "On the history of the poem and opera", *Kastil'skiye rozy* [Castilian roses], Available at: <http://rezanov.krasu.ru/roses/opera.php> (Accessed 25 February 2025). (In Russ.)
- 4/ (2003), "If the world is falling apart, the artist must bring harmony to this world...", *Musicologist V. Razheva talks with composer A. Rybnikov, Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka)* [Anthology of opera works by Moscow composers (second half of the 20th century)], Issue 1, *Kompozitor*, Moscow, pp. 281–299. (In Russ.)
- 5/ Zakharov, M.A. (2008), *Teatr bez vran'ya* [Theater without lies], *AST – Zebra-E*, Moscow, 606 p. (In Russ.)
- 6/ Zvezdnova, A. (2023), *Christian motifs in Andrei Voznesensky's librettos "Juno" and "Avos"* // *Yazyk i kul'tura: vzglyad molydkh: Materialy V Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 24–25 maya 2022 goda* [Language and Culture: A Young People's Perspective: Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference, Moscow, May 24–25, 2022], *Gosudarstvennyi institut russkogo yazyka im. A.S. Pushkina*, Moscow, pp. 275–279. (In Russ.)
- 7/ Kalyadina, E. (2011), "Aleksey Rybnikov: The symphonic «Juno and Avos» became a rock opera onle at the Lenkom Theatre", *Rossiyskaya Gazeta* [Russian newspaper], No. 177, Available at: <https://rg.ru/2011/08/12/rybnikov.html>. (Accessed 10 February 2025). (In Russ.)



- 8/ Karachentsov, N.P. (2006), *Avos!* [Perharps!], Vagrius, Moscow, 426 p. (In Russ.)
- 9/ Leleko, V.V. (2007), Musical dramaturgy of A. Rybnikov's opera "Juno" and "Avos" // *Problemy issledovaniya kul'tury* [Problems of cultural studies], St. Petersburg, pp. 113–121. (In Russ.)
- 10/ Leleko, V.V. (2006), About the libretto of A. Rybnikov's opera "Juno" and "Avos" // *Rossijskaya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Russian Culture through the Eyes of Young Scientists], Issue 17, St. Petersburg, pp. 82–87. (In Russ.)
- 11/ Rybnikov, A.A. (2015), *Koridor dlya slonov* [Corridor for elephants], Eksmo, Moscow, 320 p. (In Russ.)
- 12/ Rybnikov, A.A. (1987), "Rock music: continuation of the conversation", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], No. 10, p. 6. (In Russ.)
- 13/ Rybnikov, A.A. (2015), "I could have died without seeing «Juno and Avos» on stage", *Belarus' segodnya* [Belarus today], Available at: <https://www.sb.by/articles/aleksey-rybnikov-ya-mog-umeretne-uvidev-yunonu-i-avos-na-stsene.html> (Accessed 25 February 2025). (In Russ.)
- 14/ Tkachenko, V.V. (1993), *Problemy rok-opery na primere muzykal'no-stsenicheskikh sochineniy A. Rybnikova* [Problems of rock opera on the example of musical and stage works by A. Rybnikov], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 22 p. (In Russ.)
- 15/ Tsuker, A.M. (1993), *I rok, i simfoniya...* [Both rock and symphony...], Kompozitor, Moscow, 304 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алейников Михаил Иванович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: m-alejnikov@yandex.ru

Козьмина Лилиана Евгеньевна, студентка IV курса кафедры истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова
E-mail: liliana.kozmi@gmail.com

AUTHORS INFORMATION

Mikhail I. Aleinikov, Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Russian Music History, N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
E-mail: m-alejnikov@yandex.ru

Kozmina Liliana Evgenievna, 4rd year student of the Department of History of Russian Music of the St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov
E-mail: liliana.kozmi@gmail.com



УДК 78

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ЦИКЛЕ ОЛЕГА МЕРЕМКУЛОВА «ТРИ ФРЕСКИ» ДЛЯ ГОТОВО-ВЫБОРНОГО МНОГО-ТЕМБРОВОГО БАЯНА

Н.М. НАЙКО, С.Ф. НАЙКО

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

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в музыковедческой литературе исследуется произведение «Три фрески» для баяна красноярского композитора О.О. Меремкулова, написанное в 1984 году. Дается последовательный анализ тематизма, раскрывается его интонационный генезис, жанровая природа, исходя из чего предлагается музыковедческая интерпретация образного строя сочинения. Выявляется особое значение в композиции музыкального материала, условно претворяющего колокольные звоны, что обусловило повышенную роль фонизма, широкое использование различных септаккордов с внедрёнными тонами. Сделаны наблюдения о закономерностях музыкального формообразования – своеобразной мозаичности композиции и значении принципа обрамления, действующего как на уровне отдельных частей, так и на уровне цикла. Рассмотрены приёмы, способствующие эффекту отключения временного параметра. Как показал анализ, в организации цикла большую роль играют сквозные тематические связи частей, что сообщает всей композиции интонационную цельность и качество симфонизма. Наблюдения, сделанные в ходе исследования, позволили прийти к заключению о иеротопической направленности опуса О.О. Меремкулова – создании специфическими интонационными средствами особого сакрального пространства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Олег Меремкулов, «Фрески», баян, колокольность в академической музыке, временная организация музыкального произведения.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ON SOME FEATURES OF ARTISTIC SOLUTIONS IN OLEG MEREMKULOV'S CYCLE "THREE FRESCOES" FOR A FREE-BASS POLYTIMBRAL BUTTON ACCORDION

N.M. NAIKO, S.F. NAIKO

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

ABSTRACT. This article is the first in musicology literature to examine the work "Three Frescoes" for button accordion by Krasnoyarsk composer O.O. Meremkulov, written in 1984. A sequential analysis of the theme is provided, revealing its intonational genesis and genre nature, on the basis of which a musicological interpretation of the composition's figurative structure is proposed. The composition of the musical material, which conditionally represents bell ringing, is of particular importance, which explains the increased role of the auditory spectrum and the proliferated use of various seventh chords with embedded tones. Observations are made about the patterns of musical form – the unique mosaic-like nature of the composition and the significance of the framing principle, which operates both at the level of individual parts and at the level of the cycle. Techniques that contribute to the effect of disabling a temporal parameter are analyzed. According to the analysis results, cross-thematic connections between parts play an important role in the organization of the cycle, giving the entire composition intonational integrity and symphonic quality. Observations made during the study allowed concluding that O.O. Meremkulov's work has a hierotopic orientation in that it creates a special sacred space using specific intonational means.

KEYWORDS: Oleg Meremkulov, Frescoes, button accordion, bell-like quality in academic music, temporal organization of a musical work.

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



Пример 1. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 1 такт

Баянный триптих «Три фрески» написан красноярским композитором О. Меремкуловым в 1984 году и до сих пор остаётся одним из наиболее значимых произведений для баяна соло, исполнение которого требует самого высокого профессионализма и зрелого таланта. Информация о возникновении замысла этого опуса, его реализации и воплощении на концертной эстраде освещается в публикации «“Три фрески” для баяна Олега Меремкулова: начало истории» [8].

Как известно, фреска с XIV века становится основным видом монументального церковного искусства в России. Фрески в храмах открывают верующим духовный мир, запечатлённый в красках и формах, они наполнены глубоким богословским смыслом, являясь символом веры и молитвы. Композитор не имел в виду конкретные образцы живописи, очевидно, ему, в целом, была важна идея соприкосновения человеческого духа с Духом Божиим.


В период создания «Фресок» и некоторое время спустя, из уст автора можно было услышать ещё одно жанровое определение его сочинения – «триптих», которое указывало не только на значимость визуальных образов, но и приоткрывало идейно-содержательный аспект, ведь традиционно в христианстве в трёхчастной композиции писались иконы или картины на религиозные сюжеты. Нередко в триптихе последовательно, от секции к секции, разворачивается главная мысль.

Части цикла О. Меремкулова имеют заголовки: «Письмена», «Наваждение», «Хорал»¹. В предлагаемой статье последовательно рассматриваются интонационные процессы в каждой из них, что

позволяет приблизиться к пониманию художественно-содержательного плана данного сочинения. Соответственно, особую актуальность в данном случае имеют методы интонационного и семантического анализа.

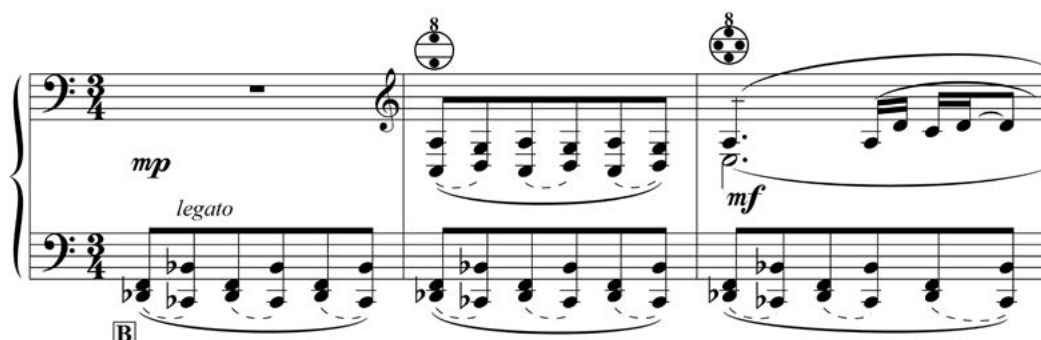
Продолжительность I части в одной из версий исполнения С. Найко составляет немногим более 5 минут (5'18")². Её нотный текст композитор предварил указанием «Lento senza metrum», т. е. «медленно, не соблюдая метра». Как известно, для восприятия метра важно наличие акцентов, являющихся условием группировки длительностей, что, в свою очередь, позволяет ощутить закономерности организации какого-либо процесса во времени.

Впрочем, даже длящийся тон, с которого начинается I часть, сам по себе способен служить знаком времени, поскольку любой тон фиксированной высоты – это периодический процесс, характеризующийся определённой частотой. На первых четырёх строках нотного текста нет тактовых делений (этот фрагмент можно условно считать первым тактом), в пульсации тона си-бемоль отсутствует размеренность – в ней чередуются разные длительности (Пример 1). Движение, динамически нарастая и угасая, свободно ускоряется и замедляется, количество «биений» в рядах условных шестнадцатых длительностей каждый раз меняется.

Важное значение имеет инструментовка. Тон си-бемоль реально звучит с октавными дублировками. В правой руке используется регистр  «баян с фаготом» (что образует октаву), а в левой – регистр «бас», который на готово-выборном баяне даёт сочетание тонов нескольких октав: первой, малой, большой и контроктавы. При этом низкие звуки словно поглощают не только призвуки, входящие в их спектр, но и тоны малой и первой октавы, приближая их

¹ Идеи всех названий были выдвинуты коллегами – Л. П. Казанцевой («Письмена»), Б.А. Тарасовым («Наваждение»), С.Ф. Найко («Хорал») (см. об этом: [8, с. 105]).

² Вторая – 2' 44", третья – 9' 14".



Пример 2. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 2–4 тт.

к обертонам. В результате этого комплекс обертонов, объединённый в некое монолитное единство, становится своего рода утолщением основного тона, выраженным посредством тембра. По мысли Ю.Н. Тюлина, «музыкальный тон, вмещающий в себя такого рода комплекс, приобретает значение *звукового тела* [курсив авторов], обладающего как бы материальными свойствами физических тел: объёмностью и весомостью...» (Цит. по: [10, с. 68]).

В этих условиях, главенствующее качество непрерывности, наличие внутренних импульсов позволяет непосредственно ощутить, как некую живую материю, или какую-то субстанцию, собственно время. Слушатель почти физически воспринимает его вязкую насыщенность и сумрачную глубину, что рождает образ глубокой старины, толщи веков.

Хотя возможно, что в первые мгновения звучания отсутствие направленных изменений, выводит на поверхность идею Вечности как пребывания без начала и конца, вне прошлого и будущего, и параметр времени включается не сразу. В этом отношении первым событием становится «расщепление» вибрирующего основного тона с последующим чередованием пульсации тонов «Н» и «В». Оно знаменует расширение пространства, поскольку каждому тону соответствует свой обертоновый ряд. Следующий важный момент и итог описываемого этапа развёртывания интонационной формы – смещение тона В на Аs и обнаружение нового качества – фонизма малой терции (записанной в тексте как увеличенная секунда). Таким образом готовится переход в новое измерение: от Вечности как особого уровня бытия к плану, в котором осуществляется течение времени.

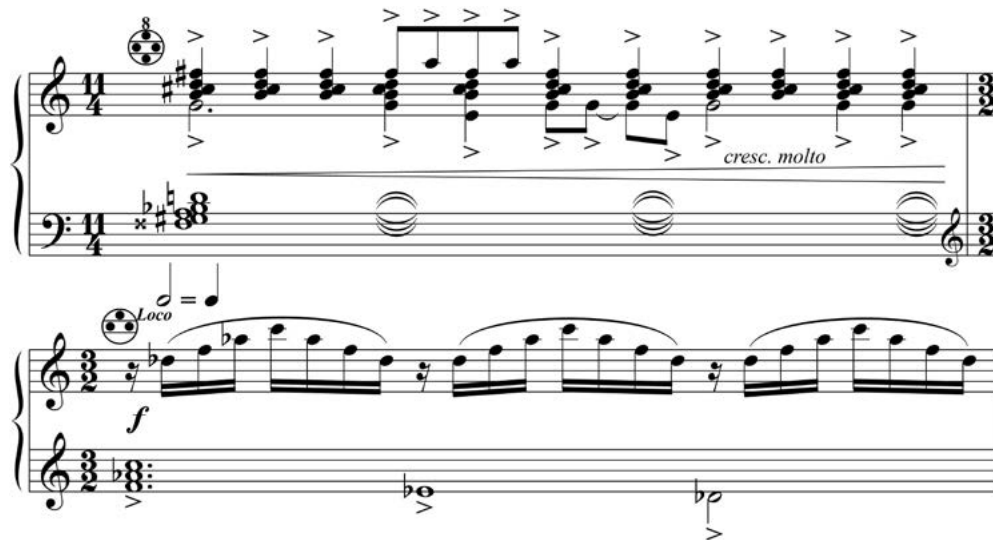
С появлением размера $\frac{3}{4}$ устанавливается мерное движение, причём регулярность охватывает несколько уровней организации. Во-первых, это ровная

пульсация восьмыми в партии левой руки на протяжении пяти с половиной тактов; во-вторых, – повторение «покачивающегося» мотива Des-Ces в басу, сочетающегося с квартовым мотивом F–В. Данный остигатный фактурный элемент исполняется на выборной клавиатуре, при этом более рельефно, весомо звучит именно секундовый мотив, поскольку в реальности он дублируется четырьмя октавами (к голосу в большой октаве присоединяются голоса в малой, первой и контроктаве). Эта двузвучная фигура проводится 14 раз, так как после трёх трёхдольных тактов следует пятидольный.

В описываемом фрагменте принцип регулярности возникает и на уровне такта – каждый раз именно на сильную долю вводится новый элемент, вытекающий из предыдущего, обнаруживающий некое новое качество.

На этой стадии становления музыкальной формы на протяжении 4 тактов сочетается действие принципов остигатности (в партии левой руки) и переменности (в партии правой руки). Ритмическая размерность и неизменность интонационной формулы выявляют качества неспешно текущего времени. Ладогармонические и мелодические характеристики позволяют услышать в данном фактурном элементе отголосок колокольных звонов. В нотных примерах, фигурирующих в статье С.Г. Тосина [12, с. 91], встречается образец Монастырского звона с «шагающим» по секундам басом, исполняемым двумя большими колоколами³. В «Письменах» верхний голос в партии левой руки и затем фигура, появляющаяся в 3 такте в правой клавиатуре, как можно предположить, генетически связаны с фактурной функцией, реализуемой в звонах средними колоколами и называемой «перебор».

³ В терминологии звонарей большой колокол обозначают «большак».



Пример 3. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 9–10 тт.

Сочетание в низком регистре мотивов, имеющих в своей основе разные диатонические звукоряды, обуславливает терпко-суровый колорит. В 3 такте в правой клавиатуре на нижний фактурный пласт накладывается вариант мотива покачивания, на основе которого в 4 такте кристаллизуется песенный трихордовый мотив (Пример 2).

Общая приглушённо-сумрачная тембровая палитра рождает в сознании художественный образ звучания, доносящегося словно сквозь толщу столетий. Вкупе с диатоническим трихордовым мотивом это служит характеристикой древнерусского времени-пространства, времени летописного повествования о каких-то очень давних событиях.

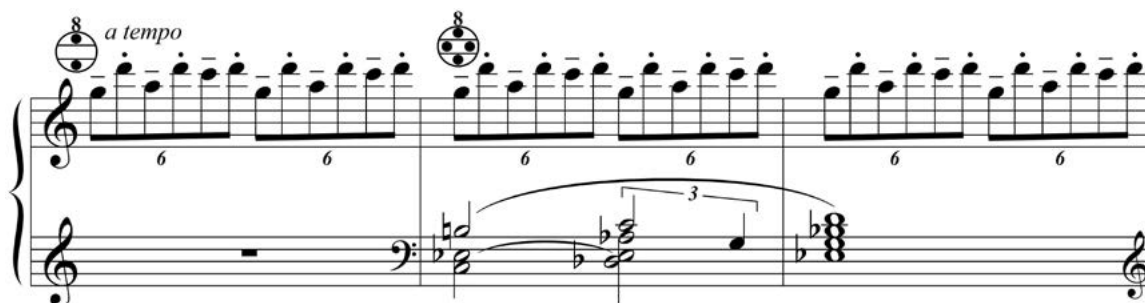
Вместе с тем, время здесь приобретает новое качество: линейная направленность проявляет себя в 5 такте в вариантных преобразованиях песенного мотива, представленного в 4 такте, и затем – в ещё более активных изменениях этого материала в 6 и 7 тт., наряду с модификацией фигуры в левой руке, чему сопутствует и расширение диапазона, и введение всё более мелких длительностей, и возрастающая напряжённость мелодического тока. Переход от объективизированных напевно-повествовательных оборотов к выразительным, лирически взволнованным интонациям (ремарка композитора – *espressivo*) свидетельствует о переключении в плоскость Авторского сознания, предвкушающего встречу с чем-то

неизведанным, взволнованного предчувствием приближения к какой-то сущностно значимой тайне.

Пассаж-«взлёт», устремлённый к тону fis^2 , подводит к высшей смысловой точке данного момента. Она сопряжена с введением в 8 такте мотива колокольного перезвона, отмеченного *pp* и сменой регистра ($\text{C}^{\#}$ орган октавой выше). Терцовой попевке на тонах « fis^2-a^2 » отвечает её же зеркальное обращение на тонах « g^1-e^1 », и этот «диалог-эхо» представлен разными ритмическими вариантами. Данная попевка происходит от «трели» – фигуры, характерной для малых колоколов [12, с. 94].

В 8–9 тт. имитации мотива колокольного звона в зеркальном отражении и контрапунктическое соединение основного и обращённого мотива, данного в увеличении, не только условно воссоздают картину перезвона нескольких колоколов, но и служат знаком особой пространственной организации (Пример 3). Звон земной, словно распространяясь в разных измерениях, заполняет всё пространство на разных планах и в разных проекциях, отзываясь также и в небесной сфере. Не случайно, исследователи полагают, что сама сферическая форма колокола символизирует небесный свод [4, с. 111].

Особое качество колокольного тона, отмечаемое разными авторами, состоит в том, что оно заключает в себе не только гармонические, но и негармонические призвуки. Этот акустический эффект проявляется,



Пример 4. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 15 т.

по словам А.Н. Гусевой, «через постоянно обновляющееся выразительное многообразие созвучий» [1, с. 83]. Звук колокола «несёт в себе и обертоновое богатство, и достаточно протяжённую и наполненную длительность звучания, и различные внутренние модуляции созвучий, их взаимопереходы с огромным обилием оттенков» [Там же].

Диссонирующее созвучие, определяющее фонизм 8 и 9 тактов, имитирующее колокольный звон и изложенное в партиях обеих рук, не только включает в себя большой мажорный септаккорд от «g», но и тоны септаккорда такой же структуры от «d». Помимо этого, условное воспроизведение гармонического спектра колокольного звона достигается за счёт внедрения в аккордовую вертикаль кластеров.

Неизменность созвучия в условиях нерегулярной метрики (размер 9/4 сменяется размером 11/4) способствует отключению временного параметра, что позволяет интерпретировать данное событие как прорыв на тот уровень бытия, который называют Вечностью, подразумевая свойство безначального Божественного бытия [9, с. 32].

Отличающее колокольный звон «богатство разнообразных консонирующих и диссонирующих звуковых эффектов» [1, с. 83] раскрывается на протяжении 28 тактов (с 8 по 35 т. включительно), в чём немаловажная роль принадлежит и смене банных регистров.

В 10 такте становится явственной краска большого мажорного септаккорда от «des», но очищенная от звуковых «примесей». Регистр C^2 (баян с пикколо) характеризуется высокой рельефностью, плотностью (см. Пример 3).

В тт. 11 и 12 остаётся квинтовый каркас этого же аккорда («des» – «as»; однако «des» заменён на энгармонически равный ему «cis»), на который наслаиваются тоны, входящие в предыдущее созвучие («е»

– «g» – «h» – «d» – «cis») и в обращение терцовой певки («g» – «е»). Таким образом, в условиях динамического угасания создаётся эффект мерцания и плавно «выплывающих» тонов, становящихся на какое-то мгновение более плотными, осязаемыми, и затем растворяющихся.

Новый эпизод (с т. 13) начинается с двузвучной «трели» – характерного фактурного элемента, исполняемого зазвонными – малыми – колоколами. Их звоном начинается благовест, которым созывают прихожан на службу. Колокольный перезвон, претворённый в 13,14 тт. повторяющейся терцовой фигурой «f²-d²» в регистре C^3 (орган октавой выше), на которую периодически накладывается такая же фигура на полтона выше «ges²-es²», как будто доносится издали, отзываясь эхом в каком-то затуманенном пространстве.

В 15 такте условно воссоздано сочетание верхнего голоса (тон «d») и перебора среднего колокола – линия «g² – a² – c³», выделенная штрихом (Пример 4). В итоге опорные тоны этой фигуры воспроизводят мелодический каркас трихордового мотива («a – c¹ – d¹» из 4 такта.

В 16 такте распет его вариант, а в 18 и 19 тт. появляется сцепление трихордового мотива «f¹ – g¹ – b¹» со своим свободным зеркальным отражением «b¹ – c² – g¹», что вновь можно расценить, как особую конфигурацию пространства, в котором соприкасаются ячейки из разных измерений. Красочность гармонии определяется бликами большого минорного, большого мажорного, малого мажорного септаккордов. Однако центральное положение в этом эпизоде занимает большой мажорный септаккорд от тона «es».


Восходящий пассаж в 20 такте, ещё более стремительный, охватывающий колоссальный звуковой объём, исполняется в регистре C^4 (тutti октавой выше), обуславливающим полноту, насыщенность



Пример 5. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 21–24 тт.

и рельефность звучания⁴, и предваряет ярчайшую кульминацию всей части, являющую мотив торжественного колокольного звона в его благозвучной мощи (Пример 5).

Его экстаичный характер вновь обусловлен структурой и краской большого мажорного септаккорда от тона «с» с внедрённой секстой (а после – и с наложением других тонов), сменяющегося затем большим мажорным нонаккордом от тона «des» с диссонирующими призвуками. Смысловая значимость этого момента сопряжена с тем, что колокольный звон, по выражению И.С. Колесовой, будучи проводником и распространителем небесных энергий, одухотворяет воздушную среду, сакрализируя окружающее пространство [4, с. 111]. Кульминационная зона охватывает 6 тактов. В 26-м достигается звуковысотная вершина – «b³» и звучность постепенно истаивает, словно уходя за горизонт, растворяясь в небесной выси.

Следующий четырёхтактовый раздел (с 27 т.) отмечен возвращением темпа *Lento*, сменой фактурной организации и включением регистра  (орган октавой выше), что определяет некоторую разреженность тембровых красок с проблеском верхнего тона. Колорит главенствующего на этом участке *a-moll* после переливов сияющего многоцветья в эпизоде колокольных звонов отличается угрюмо-суровой строгостью плагальных оборотов, выявляющих модус заключительного раздела формы.

В двух фактурных планах моделируется новая версия колокольного звона – удары большого колокола (линия басового голоса крупными длительностями

на первую долю каждого такта «а-с-а-d») и малых колоколов (созвучие «h²-dis³-e³). Одновременно проводится выделенный ремаркой *espressivo* и являющийся вариантом попевки из 4 такта трихордовый мотив, свободно реализуя композиционную функцию репризы.

Последняя фаза динамически нарастающего и угасающего колокольного перезвона, тематически основанного на материале, экспонированном в 8 такте, запечатлена в 31–35 тт. (итальянское слово “*perdendosi*”, фигурирующее в нотном тексте, переводится как «теряясь, пропадая»). Здесь воспроизводятся и секундовый шаг большого колокола, и малотерцовый мотив малых колоколов, и диссонирующее созвучие, условно воссоздающее звуковой спектр гула «большака». Наличие фермат позволяет проявиться возникающей игре обертонов и услышать модуляции созвучий, различные оттенки их взаимопереходов.

Яркая узнаваемая деталь – появление большого мажорного септаккорда от тона «des» – способствует возникновению арочных связей с эпизодами в 10, 23–26 тт. и указывает на итоговую – репризно-кодовую функцию.

Уплывающий звон, растворившись в Бесконечности, словно переносит слушателя в другое измерение, обращая его сознание к первоначальной пульсирующей точке *b-a*, в которую свернулось созерцаемое пространство.

Свободно применённый в организации целого принцип зеркальной симметрии, обнаруживающий себя в оформлении фактуры, мелодического рисунка отдельных тем, действует и на уровне композиции, состоящей, в целом, из 5 частей. Разделы с пульсирующими тонами и с трихордовым напевно-повествовательным мотивом обрамляют центральный раздел, который охватывает с 8 по 26 такт и komponуется из нескольких эпизодов. Центральный раздел

⁴ При указании этого регистра, текст играет на клавиатуре октавой выше относительно написания. Его составляющие: фагот, кларнет, концертина, пикколо. Преобладает звучание нижнего тона.



включает 96 метрических долей (четвертей), а крайние – 51 (29+22) и 50 (18+20+12) соответственно.

В центральном разделе на разные лады претворяются колокольные звоны, при этом основополагающее значение имеет фонизм большого мажорного септаккорда и малотерцовые мотивы. Возникает последовательность своего рода звеньев-вариаций на большой мажорный септаккорд от тонов *g, des, es, c, des*. Кульминационная зона приходится на эпизод *Maestoso* в 21–26 тт., начало которого совпадает с точкой золотого сечения. В данном случае выявить её местоположение можно, исходя из соотношения условных метрических долей (четвертей). Всего их приблизительно 197, в большей части композиции их содержится 123, а в меньшей – 74. Таким образом, соотношение бóльшей части к меньшей ($123:74=1,662$) примерно таково же, что и соотношение целого к бóльшей (197:123=1,601) и составляет 1,6.

Как это характерно для концентрической формы, в центре композиции представлен основной образ или выражена основная идея. И это именно картина колокольного звона, распространяющего «святость и вселенский порядок на все пространство, где он слышен» [4, с. 113].

При столь удивительных пропорциях в строении композиции, выявленных на основе соотношения условных метрических долей, метрическая организация отличается свободой и нерегулярностью – чередуются смешанные и сложные размеры (5/4; 9/4; 11/4) с нечётным количеством долей, меняется величина самой доли (11/4; 3/2; 2/2; 4/4) или, как в окаймляющих разделах, вообще нет деления на такты.

Эти процессы прямо противоположны приземлённости и неслыханному динамизму, по выражению Т.С. Кюрегян, мускульно-энергичного метроритма, отличающему музыку эпохи классицизма, в которой сложно дифференцированная система разновесомых акцентов служит напряжённому и точному отсчету времени. [5, с. 12].

В «Письменах» О. Меремкулова эпизоды с мерным остигнутым движением в условиях неизменного тактового размера редки и невелики по масштабам, они вследствие медленного темпа и особенностей тематического материала (а именно – значения остигнутых фигур разного рода – звуковысотных, мелодических, ритмических или ритмомелодических), скорее, запечатлевают неспешно текущее время далёких веков, либо вообще, служат отображению Вечности. То есть, в целом, временной параметр словно отключён, а пространственный, или картинно-пространственный

– выходит на первый план, что соответствует жанровому определению сочинения.

При анализе музыкального тематизма данной части обращает на себя внимание интонационная взаимосвязь всех разделов. В первом разделе конструктивная основа – малая секунда и малая терция. Во втором – большая секунда и кварта, служащие средствами моделирования отдалённого колокольного звона, а затем собранные в трихордовую попевку, обогащающуюся в своём развитии оборотами, включающими трезвучие, плавный ход в пределах терции, ходы на квинту, септиму. Новое качество малой терции проступает в 8, 9 тт. в мотиве колокольного звона, а затем в 13, 14; в 31–35 тт. Нисходящий ход в пределах терции 6 такта получает развитие в 10, 11, 12 тт.

Трихордовый мотив вариантно прорастает одновременно в остигнутых фигурах перезвонов в партии правой руки 15–19 тт. и в широко распетой мелодической линии, включающей «сцепление» зеркально отражающихся трихордов в партии левой руки. Следующими этапами его преобразований являются кульминационный эпизод *Maestoso* 21–26 тт. и репризно-кодовое *Lento*. Созвучие, составленное из трихорда в кварте, проникает и в вертикаль, словно оплотняя обертоны спектра колокольных звонов (8, 9, 11, 12, 21, 22, 25, 27–30 тт.).

Как можно убедиться в ходе анализа, практически каждый конструктивный элемент функционирует в различных пространственно-временных проекциях, обнаруживая способность сжаться до точки или развернуться, предстать одновременно в разных масштабах. Перечисленные характеристики способствуют эффекту вневременности и выражению идеи гармоничного единства невидимого и видимого, небесного и земного, что достигалось средствами храмового искусства, и в частности – фресками.

Музыкальный образ монументальной древнерусской живописи, созданный О. Меремкуловым, неразрывно связан с духом православия, его храмами, колокольнями, колокольным звоном.

Название **II части** – «Наваждение» – не принадлежит автору, но он его принял, ощущая, в целом, его созвучность музыке, хотя это наименование не исчерпывает её образного наполнения. Значение слова «наваждение» в словарях объясняется как «призрак, обманчивое видение, внушённое <...> злой силой с целью соблазна» [11], а в качестве синонимов называются слова – «бред», «кошмар».

Даже если бы композитор оставил данную часть без заголовка, интонационный анализ позволяет выявить



Пример 6. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 1–4 тт.



Пример 7. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 37–40 тт.

её образное содержание. Основными выразительными средствами является токкатное моторное движение восьмью длительностями (подобие *perpetuum mobile*) в условиях ладовой неопределённости и диссонантности в партии правой руки на фоне акцентированных «ударов» кластеров в партии левой руки.

Первое четырнадцатитактовое построение организовано по принципу «волны», достигающей своей вершины в 7–9 тт. В мелодическую линию, с преобладающим в начале движением по узким интервалам, постепенно проникают более широкие интервалы – чистые квинты и кварты, тритоны. Всё это определяет наступательно-зловещий характер темы, усугубляющийся неравномерностью акцентов за счёт метрической переменности в заключительной зоне экспозиционного построения. Регистр $\text{C}^{\#}$ (баян с пиколо) отличается высокой рельефностью, плотностью, «пробиваемостью» во всех октавах (Пример 6).

В следующем разделе (15–26 тт.) в непрерывном движении в мелодическую линию вплетаются трихордовые попевки и плясовая ритмическая формула, сообщающая звучанию оттенок стихийного молодецкого задора, удали, а на вершине волны, в кульминационной зоне, рельефно проступают терцовые колокольные

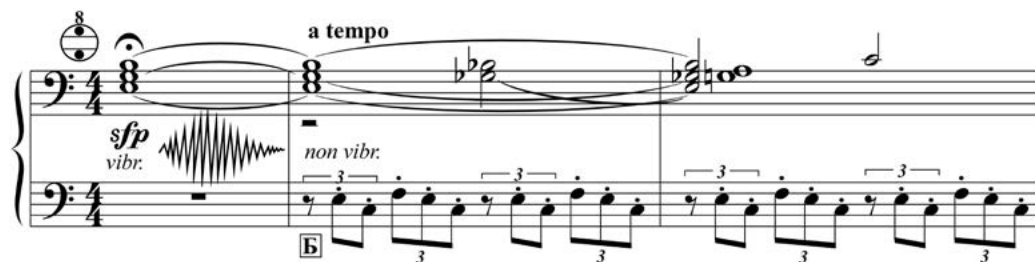
мотивы и трихорд в кварте. Этот момент подчёркнут и полнозвучием регистра $\text{C}^{\#}$ (тутти октавой выше), и гармоническими средствами – диатоническим созвучием нетерцовой структуры на басу «ми» (19–20 тт.), и созвучием на басу «соль» (21–22 тт.), звуки которого образуют большой мажорный септаккорд с внедрённым секундовым тоном. В итоге возникает интонационная арка с I частью цикла.

Охватывающая четырёхтакт заключительная фаза, соответствующая спаду, отмечена стремительным движением нисходящей хроматической гаммы.

Дальнейшее десятитактовое построение (27–36 т.) представляет собой варьированную синтетическую репризу, в которой исходная тема проводится в низком регистре на кварту ниже. Она включает в себя и плясовые формулы, и трихордовые мотивы из середины.

Описанный раздел, скомпонованный в трёхчастную форму с синтетической репризой, выполняет в данной части цикла функцию рефрена.

Первый эпизод рондо (37–48 тт.), сохраняя динамику токкатного движения и соответствующий фактурный план, резко контрастирует, благодаря широко распетой, изложенной в октаву диатоничной мелодии, которую можно расценить как вариант песенной темы



Пример 8. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 61–63 тт.



Пример 9. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 70–71 тт.

из I части, основанный на сцеплении трихордовых попевок (в конце мелодический контур очерчивает тоны «ля – до – ре») (Пример 7). Её взволнованно-устремлённый характер усугубляется за счёт колышущегося фона, а постепенный переход от диатоники к хроматике выявляет напряжённость воплощённого вдохновенного порыва.

Новое проведение рефрена (49–60 тт.) дано в сжатом и обновлённом виде. Оно включает практически точное повторение материала середины (15–18 тт.), за исключением двух последних долей в партии левой руки. На вершине этой волны вводится новый материал – двукратно проведённое двуктактовое построение, в котором обыгрывается неизменная гармония с фонизмом большого мажорного септаккорда от «е» с внедрённым секундовым, квартовым и секстовым тонами (53–56 т.), утверждающее образ праздничного колокольного звона. Однако вслед за этой кульминацией вновь следует нисходящий хроматический пассаж и «кластерная волна».

Второй эпизод также ярко контрастирует рефрену, сохраняя, вместе с тем, напряжённый «нерв» триольной пульсации. Эпизод начинается с вибрирующего ми-минорного трезвучия, окрашенного в регистр C^{\flat} (орган октавой выше), с его несколько разреженным звучанием (Пример 8).

Затем, в 62 такте, он образует вместе с фигурированным басом (на основе трихорда в кварте) большой

мажорный септаккорд с квартой от тона «до». Фонизм этого аккорда сначала затеняется введением хроматических линий в средних голосах, но вновь проявляется в 64 такте, где на первую долю приходится большой мажорный септаккорд от тона «е». Чистота гармонического колорита вновь «размывается» вследствие хроматизации басового голоса, однако в 66–69 тт. дважды проводится малотерцовый ($\text{fis}^1\text{-a}^1$) колокольный мотив, как в 8–9 тт. первой части, но в ритмическом увеличении. При этом обращает на себя внимание и общность напряжённо-сияющей краски большого мажорного септаккорда с секстой от тона «g».

В тт. 70–77 вновь (как и в I части сюиты) находит своё отображение богатейшая тембровая палитра звона, когда одни тоны словно затихают после удара, другие становятся преобладающими, вследствие чего наблюдается мерцание спектра колокольного гула: свободно плывущие в воздушной среде тоны разной протяжённости наслаиваются друг на друга, образуя мажорные и минорные трезвучия и септаккорды, с накладывающимися на них неаккордовыми звуками (Пример 9). При этом, благодаря регистровке C^{\flat} (тutti октавой выше), охватываемый звуковой диапазон достигает более четырёх октав.

Вершина волны вновь отмечена экспрессивной кульминацией–«обрушением», оформленной как нисходящий хроматический кластер (78–81 тт.).

В последний раз рефрен проводится с т. 82, соп



Пример 10. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 1–9 тт.

fuoso, также в сокращённом и изменённом виде, синтезируя материал обоих предыдущих построений. Он включает инверсию каждого такта из первой четырёхтактовой структуры, повтор материала из 5 и 6 тт., вариант 7–8 тт., повтор 15–18 тт. (с небольшими изменениями в партии левой руки на последние две доли такта) и 53–56 тт. на сексту выше (с вариантом партии левой руки), с экзотически сияющим *C-dur*'ом и нисходящей хроматической линией на протяжении двух тактов, являющейся сжатым вариантом 57 такта, но расцвеченной большими увеличенными септаккордами. Завершается этот пассаж ниспадающими гроздьями кластеров, охватывающими звуковое пространство пяти октав и точкой на тоне «es» на *sfff*, что реализует заключительно-итоговую функцию данного раздела в целостной композиции.

Как следует из анализа, во II части претворены контрастные образы – необузданная тёмная стихия (материализовавшаяся в рефрене) и сила, способная противостоять ей, воплощённая в эпизодах и заключённая в колокольном звоне, символизирующем «проявление духовных сил в материальном звуке» [4, с. 113]. Именно логика образного развития обусловила, с одной стороны, динамику и постоянное обновление рефрена, а с другой – внедрение в него некоторых элементов колокольного звона, а также интонационные связи эпизодов между собой и с тематизмом первой части.

Начало III части – Хорала, – благодаря размеру 3/2 и темпу *Largo*, крупным длительностям, унисонному изложению в большой октаве, эолийскому ладу, регистру ♩ (фагот с концертно октавой выше), способствующему особой рельефности именно нижнего тона, вновь погружает слушателя в атмосферу древней старины. Девятитактовое построение, экспонирующее одноголосную тему, замкнуто не просто возвращением к исходному тону «D», но и вариантно распетым повтором трихорда в кварте (Пример 10). При этом на разных участках развёртывания этой мелодии раскрываются различные образно-смысловые грани.

Строгость, даже суровость начального двутактового диатонического оборота, лапидарность трезвучного мотива (7–8 тт.) сочетаются с весомостью, наполненностью каждого тона, придавая ему значение Слова, священного сказания. Глубинная страстность, истовость молитвы соединяется в этой теме с отрешённостью и мудрым принятием высшей воли.

Композитор выстраивает первый раздел композиции финала по принципу вариаций на оstinatный бас. В первой вариации на основную тему накладывается выразительный контрапункт. При этом, целый комплекс средств способствует передаче русского национального колорита.

Новая мелодия также разворачивается из трихордового мотива, образуя цепь свободных вариантов (имитационно перекликающихся с басовой темой)



Пример 11. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 28–29 тт.



Пример 12. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 38–40 тт.

и приближаясь к подголоску, что сообщает данной вариации народно-песенный характер и уподобляет её песенной строфе. Вместе с тем, в псалмодийном повторении неизменных по высоте и длительности тонов, начиная с 13 такта, проступает новое качество – колокольность, что подтверждается проявившейся вдруг в первой половине 15 такта краской большого мажорного септаккорда и введением варианта терцового мотива колокольного звона из 8 такта I части, вобравшего в себя и ключевой трихордовый мотив.

Основная тема символизирует план земной жизни, обращённой к Божественному миру. Регулярность её проведений и замедленность изложения словно выводят её в то измерение, где время не властно. На это измерение, развёрнутое в Вечность, наслаиваются другие интонационно выявленные образно-содержательные пласты, размывая границы между вариациями и образуя в итоге многомерное пространство.

Вторую вариацию отличает регулярность ударов колокола, что отображено повторением четвертными длительностями тона «е» (оно начинается в последнем – 18 – такте 1 вариации) в 18–20, 25, 27 тт., в 23 т. – тона «h». Наиболее рельефно мотив колокольного звона явлен в 25 такте, благодаря фонизму большого мажорного септаккорда.

Во второй вариации с самого начала вводится новый нисходящий малосекундовый мотив, одновременно вызывающий ассоциации с ударом в колокол

и интонацией вздоха-стона. Он получает развитие, преобразуясь в восходящий мотив, и звучит в кульминационной зоне на 2 октавы выше своего первоначального положения. Эпизодически возникают имитации, варианты мотивов, скрепляющие, объединяющие тему и группу вариаций (1 и 2).

Третья вариация отличается наложением на тему контрастного хроматизированного фактурно-интонационного пласта (Пример 11).

Непрерывное фигурационное секстольное движение восьмыми с преобладающими квинтами и квинтами в вертикали являет собой символически-образительный план, вызывающий в сознании образ спускающегося на землю тумана, источающего недобрые энергии. Завершающая эту вариацию пульсация тона «cis», условно воссоздающего удары колокола, воспринимается как сигнал о надвигающейся угрозе, беде.

Из вязкой тёмной субстанции, претворению которой служат хроматические пассажи, кристаллизуется тема следующего раздела (она вступает на последнюю долю 37 такта), резко контрастирующего начальному и, вместе с тем появляющегося закономерно, предвосхищённого третьей вариацией, но имеющего своим истоком ритмически сжатый материал 4–6 тт. темы (Пример 12).

В противоположность мелодической наполненности интонирования первого раздела, здесь



Пример 13. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 60–61 тт.

главенствует стихия ритма, безостановочного механистического движения, разворачивающегося в ином интонационном поле. Время словно ускорилося (ремарка *accelerando poco*). Первое построение организовано по принципу волны. После кратчайшего экспонирования однотактовый мотив секвенционно повторяется, не меняя своей ритмики, но постепенно звуковысотно расширяясь и очерчивая восходящую линию. Этот участок формы характеризуется повышенной интонационно-событийной плотностью. С последней доли 39 такта включается регистр (орган октавой выше). Нагнетанию способствует и возрастающая с 40 такта диссонантность.

Развёртывание материала с последней доли 41 такта отмечено метрической переменностью, динамикой *piano*, ремаркой *dolcissimo* и сменой регистра – (баян с пикколо), – определяющего прозрачность, даже некоторую трепетность звучания. При сохранении ритмической формулы, благодаря диатонике в верхнем голосе на краткий миг проступает народнопесенное начало, в 44 такте проявляются молебноплачевые интонации, далее обнаруживают себя и «раскачивающиеся» колокольные мотивы. А в т. 47 плачевые мотивы переосмысливаются в решительно-утвердительные, подводя итог данной фазе развития.

С последней доли т. 47 начинается новый этап трансформации темы данного раздела, образующий участок стреттного развития. Идея сжатия-ускорения определяет особенности ритмической и синтаксической организации. Стреттные проведения темы в прямом изложении сочетаются с инверсией составляющих её мотивов и возникновением свободных мелодических вариантов. При этом второй элемент темы, изложенный восьмыми длительностями, здесь исполняется *staccato*. В сумме на протяжении 9 тактов последовательно вступают 12 вариантов темы. При этом в 52–53 тт. в крайних голосах по вертикали сочетаются тема в основном виде и её инверсия, в 54–55 тт. – аналогично проведение первого субмотива, в 56 такте тема выписана в двух голосах в большую септиму.

Все эти средства, наряду с нарастанием громкости, фактурной плотности и диссонантности образующихся вертикальных созвучий, а также включением регистра (тутти октавой выше) с конца 55 такта, сообщают целому энергично-наступательный характер.

Кульминацией этого эпизода становится колокольный мотив из I части (где он проводился в 8–9 тт.; 31–35 тт.), звучащий в 57–58 тт. сначала на *ff*, а затем на *sfff*. В его окраске значим фонизм созвучия, образующегося наложением малого мажорного септаккорда от тона «А» на большой мажорный септаккорд от тона «В», подключающегося в басу в 58 такте. Можно предположить, что в образном плане он знаменует силу, способную противостоять натиску недоброй энергии.

Одновременно басовый тон оказывается доминантовым предыктом к следующей, *es-moll'*ной вариации, выполняющей во всей композиции финальную часть функцию репризы.

Четвёртая вариация, восстанавливая девятитактовую структуру темы (с расширенными за счёт укрупнения размера 8 и 9 тт.), в заключительном такте возвращает основную тональность – *d-moll*. Тема излагается в партии правой руки аккордами на *p* в разреженном звучании регистра (орган). В первых тактах преобладает консонирующая вертикаль, а в басу устанавливается мерное движение «приглушёнными» восьмыми, разделёнными паузами (ремарка: *quasi pizzicato*). Тем самым передаётся идея мерного течения времени и вновь проявляется колорит суровой старины, древнего сказания, в чем важную роль играют и ладотональные средства – уход в глубокою бемольную сферу, особенно остро ощутимый по контрасту с ослепительно яркими гармоническими красками кульминационной зоны (Пример 13).

Данная вариация включает в себя также повторение в басовом голосе тонов четвертными длительностями на неизменной высоте (63–64 тт.), метафорически воплощающее раскачивание большого колокола – «большака». Этот образ впервые заявил о себе в «Письменах», а затем – в первой вариации «Хорала».



Пример 14. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 77–80 тт.

Эффект колокольного звона возникает и вследствие широкого охвата звукового пространства, и фонизма различных септаккордов с внедрёнными тонами, воссоздающими сложный обертоновый спектр.

Так реализуется функция общей репризы всего цикла, усиливаемая благодаря тому, что конструктивной основой басовых попевок является трихорд в кварте, определяющий облик тематизма I части и среднего раздела II части.

Кроме того, фигурации в партии правой руки в 68–69 тт. напоминают фигурации 10–12 тт. из первой части, в 69 такте повторяется фрагмент нисходящего пассажа параллельными квартами из третьей вариации (30 т.), а в партии левой руки – мотив восьмыми обнаруживает сходство с мотивом, на развитии которого построен средний раздел III части.


Благодаря возвращению начального мелодического оборота «Хорала» в финальной композиции возникает своего рода конструктивная арка. Вместе с тем, на нём же строится трёхтактовый переход к коде. В 70 такте в басу устанавливается тон «В», звучащий в регистре с дублировкой в 4 октавы (контроктава, большая, малая и первая октава), однако подключение выборной клавиатуры способствует особой рельефности именно тона большой октавы. (Напомним, что его дление обрамляло первую часть.) Здесь же он постепенно истаивает и на поверхность выходит тон «gis¹», вначале замирающий на фермате, потом нарастающий, словно накапливающий силу тяготения к начальному тону варианта попевки из I части – «а¹». Всё это способствует переключению в надвременной план.


На заключительных участках формы мельчайшие элементы тем, представленных ранее и получивших развитие, обладают способностью репрезентировать целое, способствуя операциям обобщения, быстрого охвата мыслью всех предыдущих стадий интонационного процесса. По выражению Е.В. Назайкинского, «мысль уже не отягощена здесь всей предметно-звуковой тяжестью музыкальной материи, эмоциональной вязкостью фабулы развития, она лишь

легко касается этих сторон и парит над ними» [7, с. 280].

Раздел, начинающийся в 72 такте финала, по сути, является и кодой «Хорала», закрепляющей его основную тональность, и кодой всего цикла, организованной по принципу монтажа свободных реминисценций эпизодов из I части.

В 72–74 тт. на фоне колокольных переборов представлен отграниченный цезурой, подчёркнутой ферматой, материал песенно-повествовательного характера из 3–5 тт. I части, возвращающий атмосферу древнего летописного сказания. Далее, в 75 т., следует вариант материала 10 т. I части, с сохранением регистровки, которая была в «Письменах» (баян с пикколо). Его выразительность состоит в запечатлении красочных бликов частичных тонов, специфичных для колокольных звонов.

Следующая грань маркируется нисходящим кластером на фоне выдержанного созвучия в 76 т., характеризующимся матовой окраской благодаря *pp* и регистру  «фагот с кларнетом».

77–80 тт. финальной части воспроизводят мотив колокольного звона из 31–35 тт. I части, данный в ритмическом увеличении (пример 14). Здесь вновь актуализируется фонизм большого мажорного септаккорда в сочетании с кластером, условно воссоздающим «гул» басового колокола. При этом «размытый» тон «А» (как частичка кластера *gis-a-b*, также напоминающего о последних тактах первой части), выполняет доминантовую функцию по отношению к завершающему весь цикл построению, утверждающему тоническое трезвучие «d» с расщеплённой терцией. Четырёхоктавные дублировки баса и баянный регистр  (фагот), обеспечивающий несколько приглушённое и, вместе с тем, сгущенное звучание, в условиях то нарастающей, то угасающей динамики позволяют услышать мерцание обертонов и погружают сознание в тишину, всё растворяющую и выводящую за пределы времени.

Суммируя высказанные наблюдения, обозначим несколько наиболее существенных особенностей исследуемого опуса.



Как неоднократно было отмечено, установка на созерцание, мысленное погружение в условно изображённое пространство, обуславливает ослабление временного параметра. По словам О.Ф. Ендуткиной, «Картинная репрезентация преподносит объекты как статичные, инвариантные, с качественной неизменностью их характеристики до конца произведения (по Л. Акопяну). Поэтому каждый элемент целого выступает в виде самостоятельного эпизода» [2, с. 11,12]. Отсюда – преобладание контрастных сопоставлений и мозаичность композиции, что актуально для каждой части, но наиболее ярко представлено в «Письменах» и «Хорале». Действие принципа обрамления, создающего эффект рамки, замыкающей определённый фрагмент времени, подчёркивающей его самоценность, прослеживается как на уровне каждой «фрески», так и на уровне цикла в целом.

Однако, при значимости эффекта отключённости линейного времени, особенно в крайних номерах, «Три фрески» поражают сквозными тематическими связями частей и интонационной цельностью всей композиции, что продемонстрировал последовательный анализ. Таким образом проявляются

признаки подлинного симфонизма как «непрерывности музыкального сознания» [3, с. 18], порождающего органически-целостные концепции изнутри музыкально-интонационной стихии – концепции, не знающие жанровых и структурных ограничений и различными способами открытые во немусыкальную сферу осмысления бытия [3, с. 32].

В этом отношении своеобразии рассмотренного музыкального триптиха заключается в его иеротопической направленности: в результате творческой деятельности композитора словно создаётся особое сакральное пространство, наполненное колокольными звонами, молитвенной сосредоточенностью, интенсивностью духовной жизни, волей к победе Совершенного. По мысли, А.М. Лидова, «иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека бытийствующего, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, потом осмысленно формирует конкретную среду своего общения с высшим миром» [6, с. 61]. Именно в этом состоит ценность оригинальнейшей сюиты-симфонии О. Меремкулова «Три фрески» для баяна.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гусева А.Н. Звуковой феномен колокола // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 90. С. 77–83.
- 2/ Ендуткина О.Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 24 с.
- 3/ Зенкин К. К вопросу о симфонизме // Музыкальная культура и искусство: наблюдения, анализ, рекомендации / сост. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Вестник НРСО. Вып. 5. 2005. С. 17–33.
- 4/ Колесова И.С. Духовное содержание русского колокольного звона // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. III. С. 111–114. // URL: www.gramota.net/materials/3/2011/6-3/25.html (дата обращения 20.08.2024).
- 5/ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М.: Сфера, 1998. 344 с.
- 6/ Лидов А.М. Иеротопия: Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 60–72.
- 7/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 8/ Найко Н.М. «Три фрески» для баяна Олега Меремкулова: начало истории // Художественные традиции Сибири. Материалы II Международной научной конференции. Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. С. 103–109.
- 9/ Постовалова В.И. Время и вечность в православном мирозерцании // Magister Dixit. 2012. № 2. С. 27–41.
- 10/ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: изд-во Академии наук РСФСР, 1947. 335 с.
- 11/ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://www.efremova.info> (дата обращения 01.11.2025).
- 12/ Тосин С.Г. Функциональные основы музыкальной фактуры современных трезвонов // Вестник музыкальной науки. 2017. № 4(18). С. 90–99.



REFERENCES

- 1/ Guseva, A.N. (2009), "The sound phenomenon of a bell", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], No. 90, pp. 77–83. (In Russ.)
- 2/ Yendutkina, O.F. (2004), *Zhanr muzykalnoy kartiny v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroi poloviny XIX – nachala XX vekov* [The genre of musical pictures in the symphonic works of Russian composers of the second half of the 19th and early 20th centuries], Abstract of dissertation for the degree of Candidate of Arts, Novosibirsk, 25 p. (In Russ.)
- 3/ Zenkin, K.K. (2005), "On the question of symphonism", *Muzykalnaya kultura i iskusstvo: nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [Music culture and art: observations, analysis, recommendations], comp. by A.M. Lesovichenko, *Vestnik NRSOO*, No. 5, Novosibirsk, pp. 17–33. (In Russ.)
- 4/ Kolesova, I.S. (2011), "The spiritual meaning of Russian bell ringing", *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political, and legal sciences, cultural studies, and art history. Questions of theory and practice]. *Tambov, Gramota* 6 (12), in 3 parts, p. III, pp.111–114, URL: www.gramota.net/materials/3/2011/6-3/25.html (Accessed 20 August 2024). (In Russ.)
- 5/ Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke VXII–XX vekov: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo* [Form in music of the 17th–20th centuries: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky], *Sfera* Moscow, 344 p. (In Russ.)
- 6/ Lidov, A.M. (2009), "Hierotopy: The creation of sacred spaces as a form of creativity and a subject of research", *Gosudarstvo, religiya, tserkov v Rossii i za Rubezhom* [The State, Religion, and the Church in Russia and Abroad], No. 2, pp. 60–72. (In Russ.)
- 7/ Nazaikinskiy, E.V. (1982), *The logic of musical composition* [Logika muzikalnoy kompozitsii], *Muzyka*, Moscow, 319 p. (In Russ.)
- 8/ Naiko, N.M. (2019), "“Three Frescoes” for button accordion by Oleg Meremkulov: The Beginning of the Story", *Khudozhestvennyie traditsii Sibiri. Materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*

[Artistic traditions of Siberia. Proc. 2nd Int. Scientific Conf.], *Sibirskiy Gosudarstvennyi institut imeni Dmitriya Khvorostovskogo*, Krasnoyarsk, pp. 103–109. (In Russ.)

- 9/ Postovalova, V.I. (2012), "Time and eternity in the Orthodox worldview", *Magister Dixit*, No. 32, pp. 27–41. (In Russ.)
- 10/ Teplov, B.M. (1947), *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostei* [The Psychology of Musical Ability], *Izd-vo Akademii nauk RSFSR*, Moscow, Leningrad, 335 p. (In Russ.)
- 11/ Efremova, T.F. (2000), *Novy`j slovar` russkogo yazy`ka. Tolkovo-slovoobrazovatel`ny`j* [New dictionary of the Russian language. Explanatory and word-forming], *Russkij yazy`k*, Moscow, URL: <https://www.efremova.info> (Accessed: 01 November 2025). (In Russ.)
- 12/ Tosin, S.G. (2017), "Functional foundations of the musical texture of contemporary change ringings", *Vestnik muzykalnoy nauki* [Journal of Musicology], No. 4(18), pp. 90–99. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mikinai@yandex.ru

Найко Сергей Фёдорович, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: sergeynaiko@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mikinai@yandex.ru

Sergei F. Naiko, Full Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: sergeynaiko@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

- 59/ **АЛЕКСЕЕВА Ю.Г.**
Женские образы в фотографии
Александра Родченко: от инди-
видуальной репрезентации
к коллективному идеалу
- 68/ **РЫБАКОВА П.В.**
Роль Владимира и Марии Кули-
ковых в истории становления
и развития Красноярской школы
графического дизайна
- 82/ **ЯН ЦЗИН,
ЯКОВЛЕВА С.А.**
В поисках художественного
синтеза: формирование индиви-
дуального метода в творчестве
Ван Гуанъи



УДК 7.067

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ФОТОГРАФИИ
АЛЕКСАНДРА РОДЧЕНКО: ОТ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ
РЕПРЕЗЕНТАЦИИ К КОЛЛЕКТИВНОМУ ИДЕАЛУ****Ю.Г. АЛЕКСЕЕВА**

Алтайский государственный университет, 656049, Барнаул, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу женских образов в фотографии Александра Родченко 1920–1930-х гг. и их художественно-идеологической функции в контексте раннесоветской визуальной культуры. Актуальность работы связана с необходимостью уточнить роль женской фигуры в формировании «нового зрения» и в становлении нормативных моделей репрезентации в советском визуальном дискурсе. Цель исследования – проследить динамику перехода образов в портретах ближайшего круга автора к конструированию «женщины нового времени» как коллективного идеала. Материалом анализа выступают работы «Л. Брик в мастерской А. Родченко» (1924), «Портрет матери» (1924), «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) и «Девушка с “Лейкой”» (1933). Методологическую основу составляют формально-композиционный, иконографический и семиотический анализы, дополненные культурологическим подходом. Результаты исследования показывают, что женская фигура у А. Родченко выступает не второстепенным мотивом, а смыслообразующим элементом «нового зрения»: ракурс, диагональная композиция, фрагментация и серийность функционируют как визуальная риторика модернизации, переводя телесность в язык коллективности, идеологической нормативности и социальной включённости. Установлено, что сдвиг от персонализированных образов к типовым формам репрезентации сопровождается изменением статуса портрета от фиксации индивидуальности к производству общественно значимого образца. Основной вывод заключается в том, что женские образы в фотографии А. Родченко выступают медиатором между конструктивистской формой, переводящей частный женский портрет в репрезентацию социальной роли, и типологического образа, соотносённого с проектом преобразования субъекта в советской культуре.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Александр Родченко, советская фотография, конструктивизм, женский образ, визуальная идеология, типология, портрет.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**FEMALE IMAGES IN ALEKSANDR RODCHENKO'S
PHOTOGRAPHY: FROM INDIVIDUAL REPRESENTATION
TO A COLLECTIVE IDEAL****Y.G. ALEKSEEVA**

Altai State University, 656049, Barnaul, Russian Federation

ABSTRACT. The article analyzes images of women in Aleksandr Rodchenko's photography of the 1920s–1930s and their artistic and ideological function within the context of early Soviet visual culture. The relevance of the study lies in the need to clarify the role of the female figure in shaping the “new vision” and in the emergence of normative models of representation in Soviet visual discourse. The aim of the research is to trace the dynamics of the shift from images in portraits of the author's closest circle to the construction of the “new woman” as a collective ideal. The material for analysis includes Lilya Brik in Aleksandr Rodchenko's Studio (1924), Portrait of Mother (1924), Varvara Stepanova. Double Portrait (1925), Girl with a “Leica” (1933). The methodological framework combines formal-compositional, iconographic, and semiotic analysis, supplemented by cultural-historical context. The results show that in Rodchenko's work the female figure is not a secondary motif but a meaning-forming element of the “new vision”: viewpoint, diagonal composition, fragmentation, and series-based approach operate as a visual rhetoric of modernization, translating corporeality into a language of collectivity, ideological normativity, and social inclusion. It is demonstrated that the shift from personalized images to typologized forms of representation is accompanied by a change in the status of portraiture from the fixation of individuality to the production of a socially significant model. The main conclusion is that female images in Rodchenko's photography function as a mediator between Constructivist form and the project of transforming the subject in Soviet culture, as Constructivist devices convert the private female portrait into a representation of a social role and a typological image aligned with this project.

KEYWORDS: Aleksandr Rodchenko, Soviet photography, Constructivism, female image, visual ideology, typology, portrait.

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



В отечественной традиции ключевой массив исследований фотографического наследия Александра Михайловича Родченко (1891–1956) связан с введением в научный оборот архивных материалов, уточнением атрибуции и реконструкцией эволюции фотографической практики художника. Показателен вклад А.Н. Лаврентьева, описывающего А. Родченко как новатора метода «оптики нового видения», исследователя архивов и «школы ракурса», принципов серийности и характеризующего его работу с периодикой [2]. В работах Е.А. Лаврентьевой затрагиваются вопросы развития фотоавангарда как самостоятельного направления визуальной культуры первой трети XX века [3].

Фактический и терминологический фон дополняют обобщающие труды по истории отечественной фотографии В.Т. Стигнеева [6] и И.Ю. Чмырёвой [7]. Внутри современного искусствоведческого поля учёные связывают советский фотоавангард с фотографическим модернизмом. И.Ю. Чмырёва акцентирует, что фотоавангард в СССР не сводим к единому идеологическому вектору и включает разные предпосылки и причины [7, с. 223].

В англоязычной историографии А. Родченко чаще рассматривается через конструктивистскую оптику: выставочные и каталожные проекты, теоретизацию «фактографии» и производственного, а также предлагаются исследования журнальных форматов и репортажных серий, где анализируются механизмы визуальной пропаганды [11, с. 64]. Вместе с тем эти направления важны и для понимания частного материала, поскольку новые методы построения кадра формируются в едином поле авангардной визуальной культуры и затем применяются А. Родченко к разным режимам изображения – от личного альбома до массовой публикации.

К проблематике репрезентации женских образов в творчестве мастера обращается М. Тупицына, в рамках трактовки одного снимка «Девушка с “Лейкой”» (1934), полемизируя с П. Галасси, связывавшим личные фотографии 1930-х гг. с эмоциональным настроением автора и выделявшим данную работу как показательный пример отхода от политико-исторического контекста. Искусствовед показывает расхождение интерпретаций: портрет из личного архива А. Родченко читают либо в идеологическом ключе, либо как автономный модернистский образ; поэтому смысл женской

фигуры задаётся не только формой, но и рамкой прочтения [10, с. 186]. Данное наблюдение принципиально для настоящей статьи, поскольку приватный контур женских образов у мастера как раз находится в зоне двойной адресации: субъективный взгляд может одновременно нести признаки художественной программы и культурной нормы эпохи.

Несмотря на обширную литературу о творчестве А. Родченко, тема фотографических работ, содержащих женские образы, остаётся разработанной неравномерно. Так, например, фотография 1920–1930-х гг. традиционно рассматривается как один из ключевых феноменов формирования эстетики «нового зрения», связанной с радикальным обновлением оптики, ракурса, а также с динамикой, монтажным мышлением и серийностью. Вместе с тем в рамках данной исследовательской парадигмы чаще анализируются репортажные и публичные сюжеты, тогда как приватный контур женских образов, особенно портретов членов семьи, друзей и ближайшего творческого окружения, оказывается менее системно описан. В то же время в программных текстах и практических установках самого А. Родченко граница между «частным» и «общественным» не закрепляется как принципиальная: фотография мыслится им единым методом организации видимого, а художественные формы выступают универсальными инструментами проектирования реальности, применимыми и к повседневному, и к публичному. Таким образом, конструктивистская установка не ограничивается тематикой или институционально заданной функцией изображения, но пронизывает весь жизненный и творческий опыт автора, проявляясь в равной мере в семейном портрете, в образах близкого круга и в репортажных массовых сериях.

Между тем именно женские портреты 1920–1930-х гг. позволяют проследить, как формальные механизмы «новой оптики» (термин Л. Мохой-Надь, Баухаус) производят смысл не только в поле массовой коммуникации, но и в пространстве личного взгляда: от частного портрета к более общим моделям женской субъектности, складывающимся в визуальной культуре эпохи.

Актуальность настоящего исследования заключается в комплексном анализе женских образов в фотографии А. Родченко и обусловлена необходимостью рассмотреть образы женщины в приватном корпусе прежде всего в портретах семьи, друзей и ближайшего

окружения, не сводя их к нейтральной тематике или случайному мотиву. В этих работах женская фигура выступает узлом, где композиционно-формальные стратегии «нового зрения» соединяются с задачами фиксации личной истории, профессионального равенства и культурного самоутверждения. Женский образ в портретной фотографии А. Родченко интересен как элемент визуальной риторики модернистского взгляда, который способен переводить частное в более общие смысловые модели: к репрезентации культурной роли, поколения или типа.

Такие визуальные решения как выбор точки съёмки, фрагментация, работа со светом, контраст, масштабирование, диагональная организация пространства и серийность функционируют не как автономные художественные эффекты, но как способы смыслового конструирования образа. Однако в портретном жанре указанные выразительные средства работают иначе, чем в репортаже: они не столько мобилизуют зрителя в поле массовой нормы, сколько концентрируют внимание на присутствии, жесте, взгляде, опыте и отношениях. В данном контексте ключевым становится анализ функций женских образов в фотографиях А. Родченко: через «новую оптику» выявляется соотношение индивидуального и типического в портрете; прослеживается движение «от частного к общему», вследствие которого портретный снимок начинает считываться как культурный код эпохи. Выбранный комплекс произведений – «Л. Брик в мастерской А. Родченко» (1924), «Портрет матери» (1924), «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) и «Девушка с «Лейкой»» (1933) – позволяет выявить диапазон женских ролей близкого круга художника и устойчивые механизмы их оформления.

Если в публичной визуальности 1920–1930-х годов образ «новой женщины» чаще формируется в логике проекта социальной роли и предъясняется через типизацию, то в портретной фотографии А. Родченко он становится полем тонкой настройки между личным и общим. Камера фиксирует не только психологические черты или внешность, но и формы повседневного действия, где проявляется культурная трансформация эпохи. Здесь особенно важны серийность и принцип «обсматривания» [5, с. 38], позволяющие переводить близкий объект в последовательность наблюдений; крупность и фрагментация делают лицо и фактуру носителями смысла; свет как средство не столько «героизации», сколько идейной концентрации; профильность как способ дисциплинировать образ и одновременно подчеркнуть достоинство



Рисунок 1. А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Двойной портрет, (1925)
 Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

и самостоятельность модели.

Тем самым женские портреты членов семьи и друзей у А. Родченко не являются «отступлением» от программы «нового зрения». Напротив, они демонстрируют, что модернистская оптика может работать как инструмент культурного анализа и в личном пространстве. Именно эта логика «от частного к общему» позволяет рассматривать приватный корпус женских образов как самостоятельный предмет исследования, дополняющий устоявшийся идеологический подход и репортажное прочтение.

Центральным женским образом в личной и творческой биографии А. Родченко была его супруга и соавтор Варвара Степанова – художница-конструктивист, чье присутствие на фотографиях автора подчинено идее профессионального равенства, коллективного

действия и взаимного сотрудничества. В этом отношении работа «В.Ф. Степанова. Двойной портрет» (1925) (Рисунок 1) занимает особое место в ряду изображений ближайшего круга, поскольку переводит жанр портрета в плоскость конструктивистского эксперимента с формой и смыслом, становится визуальной декларацией нового типа женщины деятельной, собранной, включённой в производство формы и смысла. В ряду конструктивистских опытов А. Родченко данный снимок представляет исследовательский интерес, так как демонстрирует оригинальный синтез авангардной оптики, личного взгляда и программы эпохи.

Композиционно фотография решена предельно лаконично и основана на приёме двойной экспозиции: в одном поле совмещены два профильных силуэта Степановой, разведённые в противоположные стороны. Профиль как таковой уже снимает привычную «портретную психологию» фронтального контакта со зрителем: лицо становится линией, контуром, структурой. Удвоение усиливает отказ от единственной точки зрения: субъект конструируется как система направлений. Визуально возникает эффект времени и движения внутри статического изображения: динамика создаётся не жестом, а самой оптикой, которая делит фигуру на две позиции и тем самым превращает портрет в монтажную конструкцию.

Технический приём двойной экспозиции здесь работает как метод аналитической сборки образа: вместо единого портретного образа – наложение, многослойность, принцип монтажного мышления, перенесённый в жанр. А. Родченко демонстрирует, что портрет может быть организован по тем же законам, что и конструктивистская композиция: повтор, сдвиг, совмещение планов. В результате стирается исключительно биографическая данность и начинает функционировать пластическая и смысловая конструкция, где важны не детали характера, а логика построения и роль модели как носителя новой визуальной дисциплины.

Свет и тёмный фон подчёркивают графическую ясность кадра: выделяют силуэт, линию носа, подбородка, причёску, узор платья. В результате профиль работает не как психологический портрет, а как визуальная схема «сконструированного» субъекта.

Данная работа принципиально дистанцируется от эстетических целей дореволюционных портретов. Здесь нет задачи подчеркнуть привлекательность или индивидуальность. Напротив, профильность и удвоение минимизируют мимику и переводят внимание к структуре: линии, ритму, соотношению плоскостей. Женский образ собирается через признаки



Рисунок 2. А.М. Родченко. Л.Ю. Брик в мастерской А.Родченко, (1924)
 Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

профессиональности и мышления, а не через характерность. В этом смысле двойной профиль становится визуальной формулой нового типа субъектности: женщина мыслится активной, многомерной в культурно-функциональном смысле.

Особую роль в данном изображении играет одежда Степановой: видимая часть платья выполнена из ткани с геометрическим рисунком, разработанным ею самой как дизайнером. Эта деталь вводит в кадр тему взаимного авторства и «производственного» статуса женщины-художника. Текстильный узор здесь не декоративен: он воспринимается в качестве знака проектирования и ритма, продолжением конструктивистской логики в сфере повседневности. Тело модели в таком платье становится носителем собственной художественной программы: Степанова представлена не «музой» и не объектом созерцания, а автором, буквально одетым в продукт собственного творчества. Тем самым портрет фиксирует принципиально важную для культуры 1920-х гг. ситуацию становления нового гендерного идеала: женщина одновременно выступает субъектом изображения и субъектом материальной формы, в которой она предъявлена, а приватный портрет превращается в демонстрацию профессиональной субъектности. Биография Степановой участницы художественных объединений и ВХУТЕМАСа, дизайнера и теоретика усиливает смысл портрета: в кадре показана не только жена

А. Родченко, но представительница нового класса творцов и организаторов визуальности. Поэтому формальные особенности снимка минимализм, профиль, жёсткость контуров и монтажный принцип удвоения переводят изображение из сферы психологического портрета в область визуальной схемы человека нового времени.

Таким образом, портрет демонстрирует, как в женских образах портретной фотографии действуют те же принципы, что и в публичных конструктивистских практиках. Личное здесь не отменяет художественной программы, наоборот, становится её полем: образ близкого человека превращается в визуальную декларацию единства искусства и жизни, где Степанова предстаёт соавтором и воплощением конструктивистского идеала.

Портрет «Л.Ю. Брик в мастерской А. Родченко» (1924) (Рисунок 2) относится к тем произведениям, где женская фигура репрезентирована не в качестве объекта эстетического созерцания, а выступает носителем функциональности и знаковой выразительности. С одной стороны, образ непосредственно связан с плакатно-графическим горизонтом конструктивизма: именно в 1924 году А. Родченко создаёт знаменитый плакат для издательства «Ленгиз», призванный пропагандировать книги и знание как массовую ценность. Героиней становится Лилия Брик, фигура творческого объединения «ЛЕФ» и активная участница авангардной среды. В логике конструктивистского проекта она выступает не «моделью» в салонном смысле, а «материалом» для визуальной задачи нового искусства, где фотография, типографика и монтаж образуют единый механизм социальной коммуникации.

С другой стороны, портрет можно прочесть и как изображение человека из ближайшего окружения, в котором частное присутствие переводится в язык типологической формы. Это важно для понимания «оптики нового видения» А. Родченко: у него не существует жёсткой границы между «личным» и «публичным» в способах построения образа. Лицо близкого человека легко становится эмблемой, потому что автор работает не на психологическую индивидуализацию, а на конструкцию субъекта, пригодную для воспроизводства в разных медиумах.

Композиционно снимок решён через профильный ракурс. Профиль, отсылая к классической традиции, в модернистском контексте функционирует как приём схематизации и рационализации: исключая фронтальную «контактность» со зрителем, А. Родченко переносит акцент на контур, плоскости



Рисунок 3. А.М. Родченко. Портрет матери, (1924)

Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

и архитектонику черт. Косынка является ключевым предметно-знаковым маркером: это не украшение и не «женский аксессуар» в декоративной логике, а элемент, который «собирает» образ, дисциплинирует силуэт и придаёт ему плакатную ясность.

Фотографический образ Лили Брик включён в конструктивистскую систему воздействия: композиционное смещение, диагональное построение кадра, концентрация внимания на открытый рот и жест создают эффект голоса, публичного призыва к чтению и просвещению. Важен именно переход: портретный материал у А. Родченко является модулем визуальной риторики, способным работать в пространстве массовой культуры.

Принципиально и то, каким образом изображение разрушает традиционный канон «женского портрета». Здесь нет сугубо эстетической задачи подчеркнуть привлекательность, женственность: минимизация мимики, собранность формы, отсутствие декоративной среды переводят образ в регистр роли и функции. Однако



в случае с Брик типологизация не отменяет личного измерения, она демонстрирует через какие приёмы в кругу А. Родченко частное лицо может быть осмыслено в качестве знака времени, а портрет друга становится элементом общей художественной программы.

По пластике и методике данный портрет сопоставим с изображениями Варвары Степановой: сходны лаконизм, профильность, отказ от салонных кодов. Но если в портретах жены А. Родченко сильнее проявлена линия профессиональной субъектности соавтора и художницы-конструктивистки, то в образе «музы русского авангарда» акцент смещается к плакатной эмблематике и медиальному переходу. Тем самым работа «Л.Ю. Брик в мастерской А. Родченко» выступает показательной точкой пересечения частного и публичного: личное не противопоставлено идеологическому, а включено в единую конструктивистскую систему производства образа.

Важно отметить, что портрет – это один из первых жанров, к которым обращается А. Родченко в фотографическом изображении. Однако, фиксируя начало своих опытов в автобиографии «Перестройка художника», он говорит о «возвращении к абстракции» через искусство фотографии [10, с. 318]. В данном случае «возвращение» проявляется в форме абстрагирования изображения посредством кадрирования и предельно близкой точки съёмки, когда привычная узнаваемость объекта уступает месту пластической структуре лица, фактуре и свету. Данная установка особенно показательна в серии снимков матери, где А. Родченко формулирует принцип «обсматривания» объекта как метод – «нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывать в одну замочную скважину» [5, с. 38]. Именно так он и действует: выстраивает последовательность кадров, постепенно сокращая дистанцию, и в финале предельно акцентирует лицо героини. В результате возникает эффект нарастающей интенсивности образа: серия работает как визуальное «усиление» от общего наблюдения к максимальной концентрации на человеческом присутствии и опыте.

В этой логике фотография «Портрет матери» (1924) (Рисунок 3) занимает особое место в фотографическом корпусе автора, поскольку выводит женский образ из зоны публичного типа и демонстративной идеологической репрезентации в пространство интимного и документального. Моделью выступает Ольга Евдокимовна Родченко – мать художника, которая неоднократно позировала сыну, в том числе для работы

над фотомонтажными задачами. Однако в данном снимке утилитарная функция позирования отступает на второй план: композиция фиксирует тихий, сосредоточенный момент чтения и тем самым передаёт трепетное отношение к близкому человеку. Мать А. Родченко научилась читать уже в преклонном возрасте, и именно это обстоятельство придаёт изображению особую смысловую глубину: «соприкосновение с грамотой» переживается как событие, близкое к чуду.

Композиционно снимок решён в крупном плане, что создаёт эффект приближённости и доверия: лицо занимает большую часть кадра, взгляд опущен, а внимание сосредоточено на жесте чтения. Мягкий боковой свет подчёркивает фактуру кожи, морщины, плотность ткани, усиливая ощущение подлинности и жизненного опыта. Отсутствие развёрнутого фона и лишних деталей направляет зрителя к главному, к лицу и к действию, превращая частный эпизод в выразительный визуальный документ. Мы не видим предмет чтения (книга, газета), семиотически центральным элементом становятся очки, которые выступают знаком включения в культурное поле: чтение здесь не просто бытовой акт, а форма приобретения права на просвещение.

Сосредоточенность героини можно трактовать как «акт познания», что сближает частный портрет с темой культурного преобразования человека. В социально-историческом контексте 1920-х гг., отмеченных программой ликвидации безграмотности (ликбез), образ читающей женщины приобретает дополнительное значение: он фиксирует возможность изменения статуса и горизонта жизни для тех, кто прежде был связан преимущественно с физическим трудом. При этом А. Родченко не прибегает к героизации или плакатной риторике: смысл рождается из момента, проявляется через жест и внимательный взгляд.

Именно сочетание личной интонации и документальной точности делает «Портрет матери» важным элементом типологии женских образов у А. Родченко. Здесь женщина показана не через функцию публичной нормы и не типизированным социальным персонажем, а личностью в процессе культурного самоутверждения. Снимок соединяет частное и социальное: интимный взгляд сына оказывается одновременно свидетельством эпохи, в которой доступ к грамотности и знанию становится маркером нового жизненного опыта.

«Девушка с “Лейкой”. Портрет фоторепортёра Е. Лемберг» (1933) (Рисунок 4) относится к числу характерных работ 1930-х гг., где авангардная

композиционная грамматика соединяется с поздним конструктивистским опытом, уже разворачивающимся в условиях усиливающейся нормативности советской визуальной культуры. В кадре – Евгения Лемберг, ученица А. Родченко, занимавшаяся фотографией. Поэтому изображение может быть понято не только через призму «жанровой» сцены, но и в качестве портрета внутри профессиональной среды, где женская фигура показана субъектом новой визуальной компетенции, человек с камерой, включённый в производство современного взгляда.

С формальной точки зрения работа показательна тем, как автор обращается с пространством и глубиной. Усиленная перспективная деформация превращается в инструмент активного видения: привычная система координат намеренно сдвигается, и изображение утверждается как оптически сконструированная реальность. Зрителю предлагается заново собрать сцену из диагоналей и светотени. Этот эффект перенастройки восприятия является одним из ключевых функций «новой оптики», где факт не просто фиксируется, а организуется.

Композиция держится на системе диагоналей, удерживающих фигуру и предмет в напряжённом равновесии. Диагональ кадра и светлая фигура девушки, направление её взгляда формируют направленный вектор действия. Светотеневой рисунок здесь не вторичен: контрастный свет моделирует пространство тканью из пятен и граней, вписывая фигуру в среду не описательно, а конструктивно. Фон выступает не нейтральной декорацией, а структурным экраном, на котором читаются направления линий, соотношения плоскостей и ритм кадра.

Семиотически фотоаппарат «Лейка» становится ключевым предметно-знаковым маркером. Это знак новой профессиональности и новой культурной роли: камера в руках женщины обозначает не «объект» изображения, а производителя изображения. В контексте 1930-х гг., когда дисциплина фоторепортажа и институты массовой фотографии закрепляют требования к «правильному» взгляду на действительность, женщина с камерой оказывается фигурой на границе приватного и публичного: она одновременно является и конкретным человеком, и типом, представителем современного видения. Тем самым А. Родченко переводит частное в типологическое не через сюжетность, а предмет и форму: камера функционирует как знак включённости в культурное производство, в поле модернизированного труда и знания.

Одновременно работа сохраняет важную для



Рисунок 4. А.М. Родченко. Девушка с «Лейкой». Портрет фоторепортёра Е.Лемберг, (1933)

Источник: Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. 224 с.

автора многослойность. При всей типизирующей силе композиции поза героини остаётся сдержанной и собранной; в ней нет плакатной театрализации, что сближает кадр с линией частного портрета внутри публичной визуальности. Именно на этой границе, между индивидуальным присутствием и коллективной риторикой профессионального действия, и возникает специфическая сила образа: мастер превращает фигуру своей ученицы в знак эпохи, где форма, техника и социальный смысл соединяются в единую систему.

Таким образом, обращение к образам женщины в фотографии А. Родченко позволяет уточнить понимание «нового зрения» не только в виде художественной, но и мировоззренческой технологии, реализуемой в разных регистрах, публичном и приватном. Женская фигура в выбранном визуальном контексте



является медиатором между формой и смыслом, однако реализуется не столько через прямое воплощение идеологической нормы, сколько через оптику отношения: близость, доверие, память, семейную связь. Фотография, иницируя смену способов мышления как автора, так и зрителя, берёт на себя роль одного из ключевых посредников восприятия реальности и одновременно создаёт «видимость участия» [8, с. 22]. В этом смысле камера у А. Родченко оказывается не нейтральным регистратором, а инструментом, способным одновременно сохранить документальную точность и «переформатировать» событие согласно эстетическим и ценностным установкам времени: фактом становится не только происходящее, но и отношение к нему фотографа, переданное средствами «новой оптики».

Показательно, что положения системы «нового видения», развиваемой в европейском модернизме, предполагали расширение привычного физического зрения и формирование современного типа восприятия, камера должна была способствовать концептуальному осмыслению действительности за пределами устоявшихся эстетических традиций. У А. Родченко данный принцип получает конкретное историко-культурное воплощение в том числе в женских образах, но не сводится к демонстрации модернизации через дисциплину тела, труд, спорт или воспитание. В анализируемых портретах женская телесность и жест становятся знаком другого порядка: они фиксируют опыт внутреннего усилия, повседневного присутствия и человеческой биографии, где типизация уступает место индивидуальности и интонации.

Отсюда объяснимо, почему на его фотографиях женщина может выступать и в качестве модели нового субъекта, конструируемая средствами визуальной риторики, и как уникальная фигура близкого круга, удерживаемая через свет, крупность и интонацию взгляда. Ракурс, диагональ и ритм действительно

переводят фигуру в режим публичной нормы и коллективного движения, крупность и фрагментация превращают лицо и жест в эмблему статуса, серийность делает возможным переход от частного наблюдения к типу. Однако одновременно в портретных работах перечисленные приемы работают иначе: приближение и кадрирование усиливают не лозунговую эмблему, а присутствие; свет дематериализует поверхность не ради плакатной ясности, а для концентрации; серия превращается в метод «обсмотравания», позволяющий увидеть человека во всей полноте как событие опыта. В данном контексте женские образы на портретах А. Родченко могут быть поняты в виде «суммы взглядов», но как суммы приближений, где реконструируется не событие публичной истории, а пространство отношений. Именно поэтому женские образы в его фотографии оказываются не случайным мотивом, они являются узловой точкой, где композиционно-формальные стратегии соединяются с художественно-идеологическими задачами эпохи и логикой личных связей.

Такая двойная оптика позволяет говорить о специфической репрезентации коллективного идеала женщины: не отвлечённой «типовой» фигуры, заданной нормативным дискурсом, а идеала, проходящего через личностное измерение и повседневный опыт. В сопоставлении с женским образом в фотографии «старой» эпохи, где он создавался через салонно-репрезентативную, идеализирующую и статусно-семейную визуальную модель, родченковская «новая женщина» предстаёт субъектом действия и восприятия, участницей культурного процесса и носителем современного взгляда. Тем самым приватный корпус женских образов фотографа дополняет привычную идеологическую оптику репортажных серий и расширяет представление о том, каким образом «новое зрение» конструирует современность одновременно в публичной норме и в пространстве человеческой близости.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Аверьянова О.Н. Ман Рэй – фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2021. 72 с.
- 2/ Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Искусство, 1992. 224 с.
- 3/ Лаврентьева Е.А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата – значок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. URL: https://art-journal.hse.ru/issue-1-2025/Ekaterina-Lavrenteva_Aleksandr-Rodchenko-Obektiv-fotoapparata-zrachok-kulturnogo-cheloveka-v-socialisticheskom-obshchestve (дата обращения: 05.09.2029).
- 4/ Родченко А. Опыты для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. Москва: Грантъ, 1996. 415 с.
- 5/ Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
- 6/ Стигнеев В.Т. Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. Москва: КомКнига, 2005. 389 с.
- 7/ Чмырёва И. ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография // Век конструктивизма: по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием / авт.-сост. А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков. Москва: Русский мир, 2021. С. 222–229.
- 8/ Зонтаг С. О фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 9/ Дабровски М., Дикерман Л., Галасси П., Лаврентьев А. Александр Родченко. Нью-Йорк: The Museum of Modern Art, 1998. 336 с.
- 10/ Тупицына М. Александр Родченко: «Женщина с Leica», или «Письма не о любви» // History of Photography. 2003. Т. 27. № 2. С. 172–187.
- 11/ Вольф Э. Когда фотографии говорят, с кем они разговаривают? Происхождение и аудитория «СССР на стройке» // Left History. 1999. Т. 6. № 2. С. 53–82. Т. 8, № 2. С. 53–82.

REFERENCES

- 1/ Averyanova, O.N. (2021), Man Rei – fotograf modernizma: ot izobrazitel'nykh opytov k khudozhestvennomu brendu [Man Ray as a Modernist Photographer: From Pictorial Experiments to an Artistic Brand], Abstract of D.Sc. Thesis, Moscow, 72 p. (In Russ.)
- 2/ Lavrent'ev, A.N. (1992), Rakursy Rodchenko [Rodchenko's Angles], Iskusstvo, Moscow, 224 p. (In Russ.)
- 3/ Lavrent'eva, E.A. (2025), "Alexander Rodchenko: "The Camera Lens Is the Pupil of a Cultured Person in Socialist Society", Zhurnal

VShE po iskusstvu i dizainu [HSE Journal of Art and Design]. Available at: https://art-journal.hse.ru/issue-1-2025/Ekaterina-Lavrenteva_Aleksandr-Rodchenko-Obektiv-fotoapparata-zrachok-kulturnogo-cheloveka-v-socialisticheskom-obshchestve (Accessed 5 September 2025). (In Russ.)

- 4/ Rodchenko, A.M. (1996), Opyty dlia budushchego. Dnevniki. Stat'i. Pis'ma. Zapiski [Experiments for the Future: Diaries, Articles, Letters, Notes], Grant, Moscow, 415 p. (In Russ.)
- 5/ Rodchenko, A.M. (1928), "Paths of Contemporary Photography", Novyi LEF [New LEF], No. 9, pp. 31–39. (In Russ.)
- 6/ Stigneev, V. T. (2005), Vek fotografii, 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoi fotografii [The Century of Photography, 1894–1994: Essays on the History of Russian Photography], KomKniga, Moscow, 389 p. (In Russ.)
- 7/ Chmyreva, I. (2021), VKHUTEMAS and Constructivist Photography [VKHUTEMAS i konstruktivistskaia fotografia], In A.N. Lavrentiev & A.V. Sazikov (Compilers), Vek konstruktivizma: Po materialam Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem [The Century of Constructivism: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference with International Participation], Russkii mir, Moscow, pp. 222–229. (In Russ.)
- 8/ Sontag S. (2013), O fotografii [On Photography], Ad Marginem Press, 272 p. (In Russ.)
- 9/ Dabrowski, M., Dickerman, L., Galassi, P., Lavrentev, A. (1998), Aleksandr Rodchenko, The Museum of Modern Art, New York, 336 p. (In Eng.)
- 10/ Tupitsyn, M. (2020), "Aleksandr Rodchenko: "Woman with a Leica" or "Letters not about Love"", History of Photography, Vol. 27, No. 2, pp. 172–187. (In Eng.)
- 11/ Wolf, E. (1999), "When Photographs Speak, To Whom Do They Talk? The Origins and Audience of SSSR na stroike", Left History, Vol. 6, No. 2, pp. 53–82. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Алексеева Юлия Геннадьевна, аспирант института гуманитарных наук кафедры искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский Государственный Университет (Барнаул)

E-mail: y.alexeeva@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Yulia G. Alekseeva, postgraduate Department of Art History and Creative Industries, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russia).

E-mail: y.alexeeva@mail.ru



УДК 74.01:378

РОЛЬ ВЛАДИМИРА И МАРИИ КУЛИКОВЫХ В ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ КРАСНОЯРСКОЙ ШКОЛЫ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

П.В. РЫБАКОВА

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

АННОТАЦИЯ. В статье впервые рассматривается творческая и педагогическая деятельность Владимира Михайловича и Марии Павловны Куликовых в контексте становления и развития Красноярской школы графического дизайна (КШГД). Анализируются ключевые этапы профессионального пути Куликовых, а также особенности их художественных и методических подходов, сформировавшихся в процессе преподавательской и проектной практики. Особое внимание уделяется влиянию индивидуального творческого опыта и педагогических принципов четы Куликовых на формирование региональной модели дизайн-образования, а также этапам создания и развития КШГД. Выявляются особенности сочетания системного проектного подхода, образного мышления и авторских художественных стратегий в учебном процессе, реализуемые в практических работах, учебных и дипломных проектах студентов. Это позволило проследить специфику педагогической практики Куликовых в рамках КШГД, внёсших большой вклад в формирование визуально-коммуникативной среды Красноярска конца XX – начала первой четверти XXI века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Владимир Куликов, Мария Куликова, графический дизайн, региональные школы дизайна, Красноярская школа графического дизайна, дизайн-образование.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE ROLE OF VLADIMIR AND MARIA KULIKOV IN THE HISTORY OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE KRASNOYARSK SCHOOL OF GRAPHIC DESIGN

POLINA V. RYBAKOVA

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

ABSTRACT. The article examines the creative and pedagogical activities of Vladimir Kulikov and Maria Kulikova in the context of the formation and development of the Krasnoyarsk School of Graphic Design (KSGD). The novelty of the study lies in the attempt to systematically reconstruct and describe for the first time a local, region-specific pedagogical model that influenced the formation of the visual-communicative environment of Krasnoyarsk at the turn of the late 20th and early 21st centuries. The key stages of the Kulikovs' professional development are analyzed, along with the distinctive features of their artistic and methodological approaches, which were shaped through both teaching and practical design work. Particular attention is paid to the impact of the couple's individual creative experience and pedagogical principles on the establishment of the regional model of design education, as well as to the stages of creation and development of KSGD. The study identifies the interplay of systemic project-based methods, visual thinking, and authorial artistic strategies within the educational process, as realized in students' practical assignments, coursework, and diploma projects, thus revealing the specific characteristics of the Kulikovs' pedagogical practice within KSGD.

KEYWORDS: Vladimir Kulikov, Maria Kulikova, graphic design, regional design schools, Krasnoyarsk School of Graphic Design, design education.

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



Рисунок 1. Концептуальный дизайн-проект, посвящённый 45-летию «Красноярской школы графического дизайна», студентка: Мухоченко К., рук. проф. Куликова М.П., 2023 г. Источник: личный архив автора

В 2026 году кафедра «Дизайн» (направление «Графический дизайн») Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского отмечает 45-летие со дня основания – событие, закономерно вызывающее интерес к условиям её становления и тем фигурам, чья деятельность определила её содержательные и методические ориентиры (Рисунок 1). За годы своего существования направление сформировало собственную педагогическую методологию, выработало прочные образовательные ориентиры и подготовило более 500 высококвалифицированных специалистов, многие из которых стали лауреатами престижных международных конкурсов, среди них – Международная триеннале экологического плаката «4-й Блок», проходящая под эгидой Международного совета национальных организаций по графическому дизайну (ICOGRA), форум дизайнерского таланта мирового класса “Cow international design festival” (г. Днепропетровск, Украина), международный студенческий конкурс “Post It Awards” (Россия, г. Москва), международная выставка-конкурс “Exhibition&Competition of Contemporary Arts” в рамках Российской Недели Искусств и многие другие. Выпускники кафедры работают в ведущих полиграфических

и рекламных компаниях, государственных учреждениях и издательствах, а также в сфере информационных технологий и рекламы, активно принимая участие в деятельности Союза дизайнеров России и Союза художников России [13].

Ежегодная отчётная выставка лучших студенческих работ, организуемая Красноярской школой графического дизайна (КШГД) более семи лет, стала важнейшим культурным мероприятием города. Это не просто презентация достижений молодых специалистов, но и площадка для обсуждения актуальных тенденций графического дизайна. Для обучающихся данное событие служит важным этапом профессионального становления, предоставляя возможность показать результаты своей работы и получить экспертную оценку. Выставка подтверждает статус КШГД как образовательного учреждения, влияющего на формирование и развитие отраслевых стандартов и визуальной культуры региона.

Можно с уверенностью констатировать, что к настоящему времени кафедра «Дизайн» СГИИ имени Д. Хворостовского утвердилась не только как устойчивый образовательный центр, но и как значимая институция, принимающая участие в формировании



и развитии региональной визуальной культуры [14]. Тем не менее, аспекты её исторического становления, а также роль отдельных преподавателей в развитии графического дизайна в регионе до сих пор не подвергались комплексному научному анализу. В существующих исследованиях, посвящённых художественной культуре Красноярска и истории института, наибольшее внимание уделяется живописи, скульптуре, музыкальному и народно-декоративному искусству. Это отражено в трудах таких авторов, как М.В. Москалюк [3; 8], Т.М. Ломановой [7], Л.Р. Строй [9], Н.М. Найко [11] и др., которые подробно освещают творческое наследие и инициативы знаковых деятелей культуры и искусства, повлиявшие на формирование уникальной арт-среды сибирского региона. Направление «Графический дизайн», несмотря на его устойчивое присутствие в образовательной и профессиональной практике, упоминается лишь эпизодически – преимущественно в юбилейных обзорах и памятных очерках.

Одним из показательных примеров индивидуального вклада в развитие красноярского дизайн-образования является деятельность Владимира Михайловича и Марии Павловны Куликовых, приехавших в Красноярск в 1987 году [6]. В связи с этим актуальным представляется всестороннее рассмотрение художественной и педагогической работы Куликовых как творческого феномена, формировавшегося на протяжении нескольких десятилетий. Их обучение в Московском высшем художественно-промышленном училище (ныне РГХПУ им. С.Г. Строганова) было связано с многоуровневой традицией, вобравшей в себя богатое наследие ВХУТЕМАСа, опыт кафедры художественного конструирования 1960-х гг., а также академические подходы в области декоративно-прикладного и монументального искусства. В условиях местного, сибирского культурного контекста столичные ориентиры Куликовых претерпели существенную трансформацию, адаптировавшись к локальным задачам и запросам, что породило оригинальный синтез их творческих практик и педагогических установок, в конечном итоге определивших лицо Красноярской школы графического дизайна.

Таким образом, цель данного исследования видится в том, чтобы проанализировать художественную и преподавательскую деятельность В.М. и М.П. Куликовых в контексте становления и развития Красноярской школы графического дизайна как устойчивой региональной модели дизайн-образования.

Особое внимание в статье уделяется специфике индивидуальных художественных позиций дизайнеров, различию стратегий, а также особенностям профессионального взаимодействия – как в рамках совместных проектов, так и в преподавательской практике. Изучение этих аспектов позволит в будущем уточнить картину становления локальной модели дизайн-образования и акцентировать роль авторских методик в учебном процессе.

Методологическую базу исследования составляет культурологический подход, соединяющийся с биографическим, историко-сравнительным методами, элементами структурно-функционального и кейс-анализа.

Формирование творческих взглядов и профессионального мировоззрения Владимира и Марии Куликовых.

Как справедливо отмечает А.Н. Леонтьев, творческая личность складывается через взаимодействие внутренних стремлений человека и внешнего опыта, что приводит к созданию уникального видения мира [5]. Владимир Михайлович Куликов (3.01.1959–24.05.2022 гг.)¹ – фигура, которая стала символом графического дизайна, иллюстрации и анимации в Красноярске. Он выбрал в своём творческом пути годы опыта и мастерства, сформировал глубокое понимание профессии, превратившееся в философию и стиль жизни [10].

После окончания детской художественной школы Владимир продолжил образование в Ярославском художественном училище (1974–1978). Два года службы в рядах Советской Армии стали значимым этапом его жизненного и профессионального опыта, после чего он поступил в Московское высшее художественно-промышленное училище (МВХПУ), известное как Строгановка (1983–1987 гг.). Обучение в МВХПУ заняло особое место в его творческой биографии: именно

¹ В.М. Куликов родился в городе Данилов Ярославской области в рабочей семье. Его отец, Михаил Николаевич, бригадир ремонтной бригады Череповецкого металлургического комбината, был выдающимся первоклассным специалистом в области токарного и слесарного дела, автором ряда запатентованных рационализаторских предложений. Мать, Галина Михайловна, работала закройщицей в ателье меховых изделий. В семье, было двое детей – Володя и младшая сестра Лена. Они выросли в обстановке трудолюбия и заботы. Сформировавшееся в этом окружении уважение к труду стало важной составляющей его жизненного пути и творческого становления.



Рисунок 2. В.М. Куликов. Дипломная работа: три открытки из серии сувенирных открыток-песен о Великой Отечественной войне – «Помнит мир спасённый», заказчик издательство «Плакат» ЦК КПСС, МВХПУ, 1987 г., руководители: Родионова С.М., Волошко В.М.

Источник: личный архив автора

здесь он не только углубил навыки академического рисунка, но и пришёл к осмыслению философских аспектов искусства.

Дипломная работа В.М. Куликова – серия сувенирных открыток-песен о Великой Отечественной войне «Помнит мир спасённый», выполненная по заказу издательства «Плакат» ЦК КПСС (руководители: С.М. Родионова, В.М. Волошко), – наглядно продемонстрировала его способности как художника-иллюстратора, обладающего выраженным чувством смыслового обобщения. Каждое изображение выступало не только визуальным сопровождением текста песни, но и самостоятельным метафорическим образом, вызывающим ассоциации, размышления и эмоциональный отклик (Рисунок 2). Стремление передать не столько сюжет, сколько атмосферу и внутреннее содержание через точно найденные визуальные формы стало характерной особенностью его художественного почерка, сформировавшегося уже в период обучения. Работа получила высокую оценку Государственной экзаменационной комиссии с рекомендацией к вступлению в Союз художников России [2].

В этом контексте следует отметить, что важную роль в формировании авторского стиля В.М. Куликова сыграли особенности образовательного процесса в Строгановском училище, где он столкнулся не с жёсткой регламентацией, а с уважительным отношением к поиску, индивидуальности и внутреннему

развитию студента. Обучение под руководством: С.М. Родионовой, В.М. Волошко, Ф.Ф. Волошко, А.Г. Алтухова, С.В. Курдюкова, С.И. Смирнова и других, было ориентировано не на навязывание готовых решений, а на сопровождение творческого процесса и поддержку самостоятельного художественного мышления. Подобная педагогическая установка позволила выработать и утвердить собственный художественный почерк, которому В.М. Куликов оставался верен на протяжении всей профессиональной деятельности. Полученный опыт впоследствии определил преподавательскую позицию: внимание к индивидуальности, развитие самостоятельного мышления и поддержка личной интонации стали основными принципами его работы со студентами.

В 1987 году выпускники Московского высшего художественно-промышленного училища Владимир и Мария Куликовы приехали в Красноярск, что стало важным этапом не только в их профессиональной биографии, но и для Красноярского государственного художественного института. В этот период молодые преподаватели, обладавшие высоким уровнем подготовки и активной творческой позицией, начали формирование методических и профессиональных оснований будущей Красноярской школы графического дизайна. Они работали в условиях, когда понятие «дизайн» в советском профессиональном поле ещё не получило широкого распространения,



и профессиональные графики мало фокусировались на задачах упаковки и промышленной графики, в основном развивая себя в области станковой графики, в рамках которой искали новые формы и способы выражения художественной мысли.

Владимир Михайлович не ограничивался традиционными видами графики, такими как офорт, гравюра, акватинта или просто рисунок. Его профессиональная практика включала широкий спектр направлений – от коммерческой иллюстрации и театрального плаката до анимации, авторской каллиграфии и разработки концептов для компьютерных игр. Эти области становились для него полем для реализации самых смелых идей. Разные по своей природе виды деятельности в работе мастера не существовали изолированно, а объединялись, подчиняясь общим законам художественного самовыражения. Для него каждый проект, каждая работа или эскиз являлись новым шагом в передаче идей, в поиске новых форм самовыражения.

Педагогическая деятельность В.М. Куликова выстраивалась в тесной связи с его творческой практикой и базировалась на принципах активного вовлечения студентов в процесс осмысления художественной задачи. В учебной работе он уделял внимание не столько формальному освоению техник, сколько развитию способности к самостоятельному мышлению, анализу и образному восприятию. Авторские методики преподавания были направлены на развитие интуиции, фантазии, аналитического и эвристического мышления, а также на понимание взаимосвязи формы, смысла и контекста в проектной деятельности. Такой подход способствовал формированию у обучающихся целостного взгляда на графический дизайн как область художественно-проектного мышления.

Мария Павловна Куликова (род. 25.01.1960 г.)² – профессор, заслуженный работник культуры

Красноярского края, почётный член Союза дизайнеров России, один из основателей Красноярской школы графического дизайна, внёсший существенный вклад в её становление и развитие. Более чем сорокалетний опыт преподавательской деятельности определил её ведущую роль в формировании образовательных традиций и методических основ школы.

Дипломная работа Марии Павловны была посвящена разработке айдентики для телемоста между СССР и США «Познер – Донахью», выполненной по заказу Главного управления внешних сношений (руководители: В.М. Волошко, А.Г. Алтухов). Проект, высоко оценённый комиссией, сразу получил практическую реализацию в сфере телевизионных коммуникаций: созданный знак использовался на фестивале в Каннах, а затем в рекламных изданиях. Стоит отметить, что в 1987 году в журнале «Техническая эстетика» – в то время центральное печатное издание в СССР, посвящённое вопросам дизайна (художественного конструирования) – вышла обзорная статья о дипломных проектах МВХПУ, в котором упоминались и работы Марии и Владимира Куликовых [2].

М.П. Куликова – дизайнер с выраженным системным подходом к решению профессиональных задач. В её мышлении органично сочетаются творческая интуиция и аналитическая строгость, что позволяет одновременно работать с деталями и сохранять целостное видение проекта. Стремление к постоянному развитию и готовность к экспериментам позволяло ей выходить за рамки традиционных подходов и создавать проекты, отличающиеся оригинальностью и актуальностью. Несмотря на заметную противоположность в художественных установках, Мария, как и Владимир Куликов, нашла в образовательной среде Строгановского училища пространство для раскрытия собственной индивидуальности. В её случае это был стиль, основанный на структурности, масштабном мышлении и концептуальной проработке – качества, которые в дальнейшем определили её профессиональную и педагогическую деятельность.

Творческий союз Владимира и Марии Куликовых стал основой множества успешных проектов. Уникальный тандем двух профессионалов с разносторонними взглядами и опытом позволил реализовать ряд значимых инициатив, оказавших заметное влияние на развитие Красноярска культурной среды. Различие их художественных подходов было источником напряжённого, но продуктивного взаимодействия. Обсуждение проектов нередко сопровождалось спорами и принципиальными разногласиями, однако именно

² Она родилась в городе Чапаевск Самарской области в семье служащих. Её отец, Павел Андреевич Сироткин работал в управлении одного из градообразующих заводов, ныне ОАО «Полимер», а мама, Лидия Ивановна Сироткина была врачом-фтизиатром. В семье воспитывались трое детей – старший брат Александр, сестра Наташа и младшая Маша. С детства Мария мечтала стать педагогом, и эта мечта со временем стала реальностью. Окончив с отличием Самарское художественное училище им. К.С. Петрова-Водкина, она планировала продолжить обучение в Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, но судьба распорядилась иначе и выбор пал на Московское высшее художественно-промышленное училище (МВХПУ), где она познакомилась с Владимиром Куликовым.

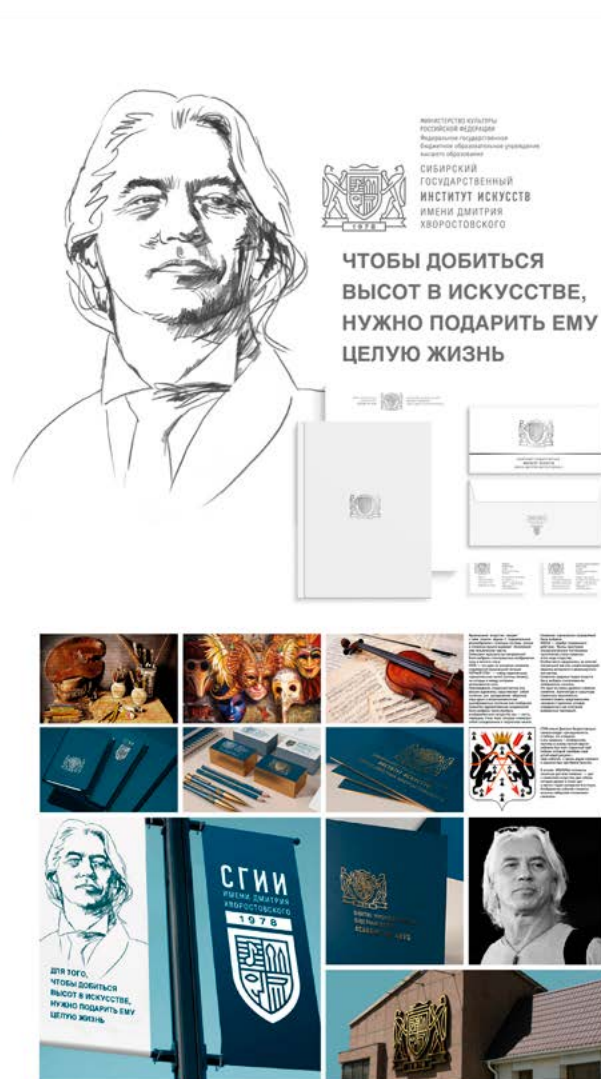


Рисунок 3. Демонстрационные планшеты проектов.
Айдентика и рекламная акция: Адыгея – легенда Кавказа 2016 г.,
Фирменный стиль – Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2018 г.
Источник: личный архив автора

в этих точках несогласия рождались наиболее точные, выверенные решения. В их сотрудничестве не находилось места формальному одобрению – критика, порой жёсткая, рассматривалась как средство роста, как способ не только избежать шаблонности, но и преодолеть ограниченность индивидуального взгляда, найти более объёмное, многослойное решение. Этот устойчивый творческий контакт формировал особую культуру совместной работы, в которой уважение к профессионализму и общей идее всегда оставалось приоритетом. Вместе Куликовы разработали множество интересных проектов, среди которых фирменный стиль

Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярского государственного университета, Первого международного конкурса скрипачей имени Виктора Третьякова, а также многочисленные проекты в области брендинга и визуальных коммуникаций: бренд-айдентика для Электрохимического завода (г. Зеленогорск Красноярского края), Красноярского государственного академического ансамбля танца Сибири им. М.С. Годенко, регбийного клуба «Красный Яр», корпорации «Сибчелендж» (Golden Telecom), компании по производству рыбопродуктов «Делси», санатория «Красноярское



Загорье» и других организаций. В их активе – туристические бренды «Мы ж Новгородцы» для Великого Новгорода, «Жемчужное ожерелье» для Министерства культуры Российской Федерации, а также работы для Республик Адыгея, Тыва, Хакасия и других регионов (Рисунок 3).

Накопленный опыт профессиональной деятельности непосредственно отражался в педагогической практике Куликовых. Синтез работы с реальными проектами, теоретического осмысления и наставничества определял специфику их подхода к обучению и оказал заметное влияние на формирование образовательных стандартов кафедры.

Этапы становления Красноярской школы графического дизайна

В 2006 году профессор М.П. Куликова возглавила кафедру графического дизайна, что ознаменовало переход к обновлённой образовательной стратегии. В этот период были инициированы системные изменения, направленные на совершенствование методики обучения и переосмысление целей профессиональной подготовки. Образовательный процесс получил ориентацию не на краткосрочные тенденции, а на устойчивые ценности профессии, предполагающие формирование зрелого дизайнерского мышления, сочетающего художественную выразительность и практическую целесообразность.

Методологической основой педагогического подхода М.П. Куликовой являлся проектный принцип, реализованный в опоре на модель общей теории дизайна, разработанную Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики Государственного комитета СССР по науке и технике (ВНИИТЭ). Это позволило выстроить структурированную логику обучения, в рамках которой проект рассматривался как последовательный процесс – от постановки задачи и целеполагания до разработки концепции и визуальных решений. Внимание к системности исключало случайность и формальные эффекты, акцентируя точность передачи смысла и эффективность визуальной коммуникации. В педагогической практике органично сочетались теоретическое осмысление и профессиональный опыт, что способствовало развитию у студентов навыков аналитического мышления, саморефлексии и объективной оценки результатов проектной деятельности.

Владимир Михайлович Куликов в свою очередь привнёс в учебный процесс акцент на метафоры и образные смыслы. Его педагогический подход преобразил учебный процесс, делая его более глубоким

и вдохновенным. Он ориентировал студентов на поиск новых визуальных языков проектной культуры, что позволило глубже понять и осмыслить роль образов в дизайне. Развитие языка проектных метафор сыграло важную роль в формировании у обучающихся образного представления объектов дизайна, способствовало их способности воспринимать элементы дизайна не только как форму, но и как средство передачи смысла. Этот процесс открывал новые горизонты в креативном мышлении, позволяя создавать уникальные и проникновенные образы, передающие эмоции и сложные концепции через визуальное искусство. Например, в контексте авторской каллиграфии студенты научились видеть не только красоту формы букв, но и их потенциал в передаче эмоций и идей, а театральная плакат превратился из простого рекламного средства в искусство, вызывающее большой эмоциональный отклик у зрителей³. Под руководством Куликовых студенты не просто учились работать с визуальным рядом, но и развивали критическое мышление, что подготовило выпускников успешно работать в профессии и оперативно отвечать на вызовы времени.

Одним из ключевых направлений в образовательной практике кафедры графического дизайна, которое неизменно сохраняло актуальность на протяжении многих лет, является изучение территориального брендинга. В начале 2000-х гг. само понятие «территориальный брендинг» в русскоязычном профессиональном поле ещё не получило широкого распространения и начало активно использоваться лишь спустя десятилетие. Однако задачи по созданию имиджа региона – «проектное освоение» его истории, уникальных достижений, запоминающихся событий – занимали важное место в дизайнерской практике. Разработка подобных проектов способствует

³ Например, в учебных заданиях по театальному плакату метафорический образ спектакля строился на трансформации привычных символов и графических форм. Так, традиционный образ амура мог интерпретироваться как символ «вооружённой» любви, превращая романтический знак в образ конфликта, а деформация человеческого силуэта использовалась для передачи психологического напряжения и социальной уязвимости персонажа. Важную роль в таких композициях играла и авторская каллиграфия: рукописный жест и пластика букв становились частью образной структуры плаката, усиливая эмоциональную интонацию и смысловое содержание произведения. Подобные решения демонстрировали способность студентов переводить драматургический смысл спектакля в систему визуальных метафор.



Рисунок 4. Фото с защиты дипломных проектов 2009 г.
Источник: архивы кафедры «Дизайн», СГИИ имени Д. Хворостовского

не только формированию визуальной идентичности территории, но и осмыслению её культурной и социальной значимости.

Дипломный проект – «Красноярск. 380», выполненный под руководством профессоров Владимира Михайловича и Марии Павловны Куликовых в 2008 году стал отправной точкой в исследовании территориального брендинга. Уникальность проекта проявляется в его масштабности и проработанности. Он включал в себя разработку юбилейной символики; создание анимационных роликов; концепцию веб-сайта как цифровой платформы для ознакомления с историей и событиями, связанными с юбилеем города; разработку рекламных, презентационных календарей и пиар-акции. Знания и навыки, приобретённые студентами в ходе работы над проектом, способствовали формированию у них чувства ответственности за создание социально значимых и востребованных решений в сфере дизайна. «Красноярск. 380» вызвал большой интерес городской

администрации и профессионального сообщества.

В последующие годы кафедра продолжала развивать тему территориального брендинга, реализуя проекты, которые отражали культурные и исторические ценности Красноярска. Среди них – концептуальный дизайн-проект «100 лет Михаилу Семёновичу Годенко»; навигационное приложение «**OPENART**» – эстетическое и интеллектуальное путешествие, раскрывающее виртуальную карту истории и культуры Красноярска через призму жизни и достижений выдающихся личностей, тесно связанных с этим регионом; фирменный стиль для Межрегионального праздника «ЭЛ-ОЙЫН» народов Республики Алтай и многие другие. Работы студентов стали ярким примером того, как с помощью дизайна можно раскрывать скрытые аспекты города и территории, подчёркивая их уникальную историческую сущность. Приведённые примеры не исчерпывают вклад кафедры в развитие темы территориального брендинга, но наглядно иллюстрируют её значимость в образовательном процессе.



Реализация подобных проектов поставила задачу сохранения и осмысления накопленного педагогического и проектного опыта внутри кафедры. Инициатором этой работы выступила М.П. Куликова, при участии которой была создана серия альбомов и изданий, посвящённых истории и деятельности Красноярской школы графического дизайна. Благодаря масштабной цифровизации методического фонда кафедры, осуществлённой силами педагогов и студентов, лучшие работы обучающихся стали доступны для изучения. Особый интерес представляют проекты, выполненные в единичном экземпляре – «20 лет дизайн-образованию в КГХИ, специальность 052400.01 «Графический дизайн» (7 альбомов, 2007 г.), «Кафедра «Дизайн». 25 лет КГХИ» (альбом, 2009 г.), журнал «ЁШЬ: теория и практика дизайн-образования» (2006–2009 гг.) (Рисунок 4). Они не только засвидетельствовали историю кафедры, но и предоставили возможность «просканировать» методику преподавания, в рамках которой сформировалось несколько поколений специалистов, воспринимающих графический дизайн как способ осмысления и преобразования окружающей среды. Процесс документирования и анализа образовательной деятельности приобретает особую значимость в контексте современного художественного образования, особенно когда речь идёт о региональных учебных заведениях. Как подчёркивается в работе Л.П. Репиной, «изучение культурной специфики региональных сообществ и внимание к социокультурному фактору становятся ключевыми аспектами формирования интеллектуального пространства российской провинции» [12, с. 178–193]. В этом смысле фиксирование лучших педагогических практик, создание образовательных портфолио и архивирование результатов учебной деятельности не только сохраняют уникальный опыт для будущих поколений студентов и преподавателей, но и способствуют глубокому пониманию историко-культурного контекста региона.

От кафедры к школе. Расширение границ и новые горизонты.

Кафедра графического дизайна на протяжении многих лет развивалась как профессиональное сообщество, для которого дизайн был не просто оформительской деятельностью, а важным инструментом социального взаимодействия. Одним из ключевых факторов успеха кафедры стало привлечение талантливых выпускников, которые уже достигли значительных успехов в индустрии. Преподавательский состав, объединяющий опытных преподавателей и практиков, создавал атмосферу, в которой теория органично

сочеталась с реальными проектами и задачами. Они активно внедряли свои оригинальные идеи и методики, обогащая процесс обучения актуальными знаниями и профессиональными навыками.

За сорок лет своего существования кафедра сформировала активное профессиональное поле, в рамках которого происходили события, повлиявшие на развитие графического дизайна в регионе. Важным организационным шагом стало открытие в 2010 году «Сибирской академии дизайна» (САД) под председательством М.П. Куликовой. Деятельность академии была ориентирована на консолидацию профессионального сообщества, создание образовательных и дискуссионных площадок для обмена опытом, а также на повышение культурного статуса профессии и популяризацию дизайна.

В том же году развитие профессиональной подготовки получило продолжение в связи с открытием второй образовательной площадки по графическому дизайну в Институте архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (СФУ). Инициаторами проекта выступили Мария Павловна Куликова, Владимир Михайлович Куликов и Иван Валентинович Арбатский. Появление новой платформы способствовало расширению профессиональной среды, внедрению актуальных методических подходов и формированию более гибкой системы подготовки специалистов, ориентированной на требования современной индустрии. Теперь это не просто отдельные кафедры графического дизайна в Институте архитектуры и дизайна СФУ и в Сибирском государственном институте искусств имени Д. Хворостовского, а единая образовательная платформа – Красноярская школа графического дизайна, которая расширила образовательные горизонты, и способствовала интеграции новых методов и подходов в обучение.

Её появление было бы невозможно без комплексного обновления образовательных программ, направленного на модернизацию дизайн-образования в соответствии с требованиями времени. В рамках проводимой оптимизации на кафедре были тщательно пересмотрены учебные планы, разработаны авторские и экспериментальные учебные курсы, а также методические рекомендации, ориентированные на внедрение актуальных направлений в подготовку дизайнеров-графиков. Это позволило расширить рамки традиционного графического дизайна и включить в образовательный процесс наряду с академическими дисциплинами – живописью, рисунком, каллиграфией – такие направления, как анимация, иллюстрация,



Рисунок 5. Работа студента по дисциплине «Анимация, покадровая отрисовка персонажа», Рук. проф. Куликов В.М.
Источник: личный архив автора

скетчинг⁴, латтеринг⁵, проектные концепции, шрифт и цифровые технологии (Рисунок 5). Ключевые методические установки включали создание условий для авторских педагогических разработок, интеграцию цифровых и компьютерных технологий в учебный процесс, погружение студентов в актуальную профессиональную практику, а также развитие навыков

самостоятельного обучения через стимулирование исследовательской деятельности. Такой комплексный метод обеспечивал формирование универсальных компетенций, необходимых будущим дизайнерам для успешной адаптации и профессионального роста в условиях динамичного развития отрасли.

Разработка новых основных профессиональных образовательных программ стала закономерным продолжением усилий по стандартизации и систематизации знаний в области графического дизайна, таких как «Графический дизайн и иллюстрация» для бакалавриата и «Графический дизайн и цифровое искусство» для магистратуры в СГИИ имени Д. Хворостовского. Эти программы стали важным шагом к обновлению содержания образования, поскольку предусматривали введение новых учебных дисциплин (анимация, иллюстрация, скетчинг, латтеринг), расширение проектной составляющей обучения, а также интеграцию цифровых технологий и современных методов проектного мышления в подготовку дизайнеров. Отметим ещё несколько важных методических аспектов. Так, существенным вкладом в развитие теоретической базы и практического применения графического дизайна стало создание В.М. Куликовым справочника «Словарь терминов графического дизайнера» [4]. Издание, адресованное студентам и преподавателям, было направлено на решение одной из принципиальных задач профессионального

⁴ Скетчинг (от англ. sketch – набросок) – в индустрии дизайна скетчи используют для быстрой и наглядной презентации своих идей заказчику. Но сейчас скетчинг перестаёт быть только лишь эскизной зарисовкой, предшествующей большей художественной работе. Популярность скетчинга растёт и его смело можно уже назвать одним из художественных направлений в современном искусстве. Его основные особенности – быстрота, эмоциональность, эффектность. Материалы для создания – спиртовые маркеры, цветные карандаши, акварель. Скетчинг сейчас – способ передать на бумаге свои идеи, эмоции, впечатления от жизни, путешествий, встреч и т. п. Чаще всего на скетч затрачивается минимальное время, чтобы успеть уловить тот момент или идею, которые вы хотите запечатлеть в своем рисунке. Когда же скетч рисуется в течение нескольких часов, это уже называется скетч-иллюстрацией [4, с. 190].

⁵ Латтеринг (англ. lettering – начертание букв) – графический рисунок, созданный на основе нарисованных букв и знаков, которые сплетены в общую гармоничную композицию. Искусство латтеринга основано на рисовании букв и создания уникальных буквенных сочетаний именно посредством рисования, в этом его главное отличие от каллиграфии [4, с. 121].



Рисунок 6. Отчетная выставка «Красноярской школы графического дизайна» 2024, фото с открытого интернет-ресурса канала Культура24 – Минкультуры Красноярского края.
Источник: https://vk.com/club220151731?w=wall-89881522_30260

образования – формирование и стандартизацию специализированного языка. Эффективная коммуникация внутри профессионального сообщества, равно как и в образовательной среде, невозможна без единого понятийного аппарата. В этом контексте словарь выступил важным инструментом систематизации знаний и структурирования учебного процесса.

Параллельно с данной работой И.В. Арбатский⁶ разработал учебник «Типографика и массмедиа», включённый в перечень обязательных материалов для студентов высших учебных заведений по направлению «Графический дизайн» [1]. Признание этого издания Учебно-методическим объединением вузов Российской Федерации подтвердило его методическую значимость и соответствие актуальным требованиям профессионального образования.

⁶ Арбатский Иван Валентинович – профессор, СГИИ имени Д. Хворостовского, работает на кафедре «Дизайн» с 1997 г., один из основателей Красноярской школы графического дизайна. Преподаёт дисциплины: «Искусство шрифта» и «Типографика». Многие шрифтовые разработки студентов были отмечены на профессиональных конкурсах, включая известный проект «TypeArt».

Совокупность данных разработок способствовала укреплению образовательной и методической базы, обеспечив высокий уровень подготовки как в теоретическом, так и в практическом аспектах. Их внедрение позволило выстроить целостную учебную систему, основанную на комплексном подходе к формированию профессиональных компетенций. Именно такие методические инициативы заложили основу современной образовательной платформы и определили направления её дальнейшего развития.

Знаковым событием для КШГД стал 2022 год, когда был открыт первый набор в магистратуру по направлению «Графический дизайн и цифровое искусство». Оно ориентировано на тех, кто готов осваивать стратегическое мышление, передовые цифровые технологии и философское осмысление новой графической реальности, а также развивать исследовательские и проектные навыки для расширения границ профессии и продвижения искусства и дизайна в будущее креативной эпохи.

Юбилейная выставка, приуроченная к сорокалетию Красноярской школы графического дизайна, выступила итоговым событием, аккумулировавшим результаты многолетней образовательной и проектной



деятельности. Экспозиция представила лучшие практики и достижения школы, охватывая ключевые образовательные институции города: Институт архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета, Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского и Красноярское художественное училище имени В.И. Сурикова. Таким образом, был продемонстрирован полный спектр образовательных учреждений по данной специальности в регионе, которые наглядно демонстрировали отличительные особенности Красноярской школы графического дизайна. Выставочный проект получил широкий отклик в культурной и образовательной среде: в его рамках была сформирована бренд-платформа КШГД и зафиксировано устойчивое присутствие регионального дизайн-сообщества в пространстве образовательных услуг (Рисунок 6).

Выставка стала важным событием для всей профессиональной среды, и мощным подтверждением авторитета КШГД как образовательной платформы, способной не только обучать, но и задавать тренды в сфере графического дизайна. Итогом стало укрепление институционального и профессионального бренда школы как логического результата её стратегического и последовательного развития.

Подводя некоторые итоги исследования, отметим следующее: формирование творческой индивидуальности и профессионализма Владимира и Марии Куликовых во многом было обусловлено получением качественного художественного образования в ведущем учебном заведении страны, что во многом определило их дальнейшую деятельность как специалистов и педагогов. Сформированная ими система подготовки дизайнеров опирается на фундаментальные профессиональные принципы и ориентирована на развитие у студентов самостоятельного творческого мышления, профессиональных компетенций и лидерских качеств.

Важным результатом их педагогической деятель-

ности стало формирование образовательных стандартов, в которых региональные дизайнерские практики органично интегрированы в учебный процесс. Экспериментальный подход, внедрение динамичных методов преподавания и развитие новой педагогической культуры способствовали созданию многомерно-инновационного образовательного пространства. Вовлечение в педагогическую команду опытных преподавателей и молодых мастеров, которые на протяжении нескольких лет приумножали опыт КШГД, усилило связь образовательного процесса с актуальными требованиями индустрии и обеспечило высокий уровень подготовки будущих дизайнеров.

Педагогическая деятельность Владимира и Марии Куликовых стала естественным продолжением их творческой практики, где теоретические знания гармонично сочетались с прикладными аспектами. Разработанная ими методология объединяет профессиональные компетенции с философским осмыслением дизайна как инструмента преобразования реальности. Сегодня данные идеи находят продолжение в работе их педагогической команды, в которой зарождаются новые методики, и формируются оригинальные подходы к обучению. Это динамично развивающееся явление демонстрирует преемственность педагогических традиций Куликовых, подтверждая жизнеспособность их образовательных принципов и их значимость для будущих поколений дизайнеров.

Проведённое исследование позволило уточнить, каким образом профессиональная позиция педагогов, основанная на сочетании художественной индивидуальности и методической последовательности, способствовала формированию устойчивой модели подготовки специалистов в области графического дизайна. Зафиксированные в работе педагогические решения представляют интерес в контексте изучения механизмов развития региональных образовательных практик в сфере дизайна.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арбатский И.В. Шрифт и массмедиа: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по программам магистерской подготовки по направлениям «Дизайн», «Дизайн архитектурной среды», «Градостроительство» Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2015. 270 с. ISBN 978-5-7638-3358-4.
- 2/ Волошко В.М. Дипломы 87 // Техническая эстетика. 1987. № 10 (286). С. 12–15. ISSN 0136-5363. М.: ВНИИТЭ.
- 3/ Волощук К.Д., Москалюк М.В. Пиктографика в художественной культуре: история и современность: монография. Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2012. 200 с. ISBN 978-5-9733-0044-9.
- 4/ Куликов В.М. Словарь терминов графического дизайна: учебное пособие для студентов высших учебных заведений [Электронный ресурс] / сост. В.М. Куликов; ред. М.П. Куликова. – Красноярск: СГИИ имени Дмитрия Хворостовского, 2025. – 242 с.
- 5/ Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность: учебное пособие для студентов вузов по направлению и спец. «Психология», «Клин. психология» / А.Н. Леонтьев. – М.: Смысл: Academia, 2004. – 345, [1] с.; 22 см. ISBN 5-89357-153-3.
- 6/ Ливак С.С., Строй Л.Р. «Жизнь в вузе просто кипела»: интервью со Степаном Ливаком об истории Красноярского художественного института // Художественные традиции Сибири: материалы VI Междунар. науч. конф., 12–13 октября 2023 г. Красноярск: СГИИ имени Д. Хворостовского, 2023. С. 256–260.
- 7/ Ломанова Т.М. Отражение сибирской идентичности в искусстве конца XX – начала XXI веков // Культура и искусство. 2020. № 4. С. 1–11. DOI: 10.7256/2454-0625.2020.4.32188. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32188 (дата обращения: 20.06.2025).
- 8/ Москалюк М.В. Всё, что в сердце. Художники Красноярья вчера, сегодня, завтра Красноярск: Поликор, 2010. 288 с. (Из собраний музеев Красноярского края). 1500 экз. ISBN 978-5-91502-038-1.
- 9/ Москалюк М.В., Строй Л.Р. Художественная жизнь Сибири 1870–1920-х годов. Красноярск, 2010. 168 с.
- 10/ Москалюк М.В., Куликова М.П., Куликов В.М. Первые штрихи к портрету // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2023. № 1. С. 8–15. ISSN 2713-2714.
- 11/ Найко Н.М. Профессиональное композиторское образование в Красноярске: начало истории // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 173–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-173-185.

- 12/ Репина Л.П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. – М.: Кругъ, 2011. 560 с.
- 13/ Рыбакова П.В. Графический дизайн в Красноярске: история формирования профессиональной школы // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2024. № 3 (31). С. 137–154.
- 14/ Рыбакова П.В. Формирование выставочного пространства как важнейшего индикатора профессионального образования дизайнера // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2024. № 4 (21). С. 82–91.

REFERENCES

- 1/ Arbatsky, I.V. (2015), Shrift i massmedia: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po programam masterskoy podgotovki po napravleniyam "Dizain", "Dizain arkhitekturnoy sredy", "Gradostroitel'stvo" [Font and Mass Media: Textbook for Students of Higher Education Institutions, Studying Master's Programs in "Design", "Architectural Environment Design", "Urban Planning"], Siberian Federal University, Krasnoyarsk, 270 p. ISBN 978-5-7638-3358-4. (In Russ.)
- 2/ Voloshko, V.M. (1987), Diplomas 87, Technical Aesthetics, No. 10 (286), pp. 12–15. ISSN 0136-5363. M.: VNIITE. (In Russ.)
- 3/ Voloshchuk, K.D., Moskalyuk, M.V. (2012), Piktografika v khudozhestvennoy kul'ture: istoriya i sovremennost' [Pictography in Artistic Culture: History and Modernity], Krasnoyarsk: Krasnoyarsky Regional Scientific-Educational Center for Cultural Personnel, 200 p. ISBN 978-5-9733-0044-9. (In Russ.)
- 4/ Kulikov, V.M. (2025), Slovar terminov graficheskogo dizaina: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy [Dictionary of Graphic Design Terms: Textbook for Students of Higher Education Institutions] [Electronic resource], compiled by V.M. Kulikov; ed. M.P. Kulikova, Krasnoyarsk: SGII im. D.Khvorostovskogo, 242 p. (In Russ.)
- 5/ Leontiev, A.N. (2004), Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost': uchebnoe posobie dlya studentov vuzov po napravleniyu i spetsial'nostyam "Psikhologiya", "Klin. psikhologiya" [Activity. Consciousness. Personality: Textbook for University Students in Psychology and Clinical Psychology], M.: Smysl: Academia, 345 p. ISBN 5-89357-153-3. (In Russ.)
- 6/ Livak, S.S., Stroy, L.R. (2023), "Life in the University Was Boiling": Interview with Stepan Livak about the History of the Krasnoyarsk



Art Institute, Khudozhestvennye traditsii Sibiri: Materialy VI Mezhdunar. nauch. konf., 12–13 October 2023, SGII im. D. Khvorostovskogo, Krasnoyarsk, pp. 256–260. (In Russ.)

7/ Lomanova, T.M. (2020), “Reflection of Siberian Identity in Art at the Turn of the 20th–21st Centuries”, *Kultura i iskusstvo [Culture and Art]*, No. 4. pp. 1–11 DOI: 10.7256/2454-0625.2020.4.32188. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32188 (accessed: 20.06.2025). (In Russ.)

8/ Moskalyuk, M.V. (2010), *Vso, chto v serdtse. Khudozhniki Krasnoyarya vchera, segodnya, zavtra [All that is in the Heart: Artists of Krasnoyarsk Yesterday, Today, Tomorrow]*, Krasnoyarsk: Polikor, 288 p. ISBN 978-5-91502-038-1. (In Russ.)

9/ Moskalyuk, M.V., Stroy, L.R. (2010), *Khudozhestvennaya zhizn' Sibiri 1870–1920-kh godov [Artistic Life of Siberia, 1870–1920]*, Krasnoyarsk, 168 p. (In Russ.)

10/ Moskalyuk, M.V., Kulikova, M.P., Kulikov, V.M. (2023), “First Strokes for a Portrait”, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*, No. 1, pp. 8–15. ISSN 2713-2714. (In Russ.)

11/ Nayko, N.M. (2021), “Professional Composer Education in Krasnoyarsk: Beginning of the History”, *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, Vol. 9, No. 1, pp. 173–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-173-185. (In Russ.)

12/ Repina, L.P. (2011), *Istoricheskaya nauka na rubezhe XX–XXI vv.: sotsial'nye teorii i istoriograficheskaya praktika [Historical Science at the Turn of the 20th–21st Centuries: Social Theories and Historiographic Practice]*, Moscow: Krug, 560 p. (In Russ.)

13/ Rybakova, P.V. (2024), “Graphic Design in Krasnoyarsk: History of the Formation of a Professional School”, *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kulture*, No. 3 (31), pp. 137–154. (In Russ.)

14/ Rybakova, P.V. (2024), “Formation of Exhibition Space as a Key Indicator of Designer Professional Education”, *Izobrazitel'noe iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka*, No. 4 (21), pp. 82–91. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рыбакова Полина Владимировна, аспирант, доцент кафедры «Дизайн», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, член Союза Дизайнеров России.
E-mail: poli_ka@inbox.ru

Науч. рук. – доктор искусствоведения, профессор, Почётный член Российской Академии художеств, Член Союза художников России, М.В. Москалюк

AUTHOR INFORMATION

Polina V. Rybakova, postgraduate student, associate professor of the Design department, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, member of the Union of Designers of Russia.
E-mail: poli_ka@inbox.ru

Scientific Supervisor – Doctor of Art Studies, Professor, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia, M.V. Moskalyuk



УДК 75.03

В ПОИСКАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА: ФОРМИРОВАНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОГО МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАН ГУАНЬИ

ЯН ЦЗИН^{1,2}, С.А. ЯКОВЛЕВА¹

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

² Институт изобразительных искусств и художественного дизайна Цицикарского университета, 161006, Цицикар, Китайская Народная Республика

АННОТАЦИЯ. В центре внимания данной статьи – творчество современного китайского художника Ван Гуаньи, рассматриваемое через призму поиска новых форм в искусстве, методов работы, развития и философии художественного творчества, перехода от рационализма к поп-арту. Отдельное внимание уделяется становлению мировоззрения молодых китайских живописцев 1980-х гг.; освещена роль ведущих зарубежных художников, тенденций модернизма, постмодернизма, теории искусства и философии Г.В.Ф. Гегеля, Э.Х. Гомбриха, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Ж.-П. Сартра как неотъемлемой части изобразительного творчества современного Китая. Посредством переводов воспоминаний и интервью Ван Гуаньи в научный обиход вводятся сведения о факторах, повлиявших на формирование его стиля. В выводах отмечается воздействие живописи художника на развитие современного искусства Поднебесной. Авторы заключают, что на протяжении всей жизни Ван Гуаньи уделял особое внимание поиску «духа», а не внешней формы, что поспособствовало выработке индивидуального творческого метода.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Ван Гуаньи, рационализм, новое искусство, поп-арт, «Северная арт-группа», «Новая волна 85».

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Исследование выполнено при поддержке грантов:

1. Программа по покрытию расходов на научно-исследовательскую деятельность в высших учебных заведениях провинции Хэйлуцзян. «Художественное искусство малочисленных народов в приграничных областях провинции Хэйлуцзян с точки зрения проекта «Один пояс, один путь». Код: 145109159.

2. Ключевые темы высшего образования, департамент образования провинции Хэйлуцзян, 2021 г.: Разработка и внедрение базовых учебных курсов по специальности «Изобразительное искусство». Код: SJGZ20210076.

IN SEARCH OF ARTISTIC SYNTHESIS: THE FORMATION OF AN INDIVIDUAL METHOD IN WANG GUANGYI'S WORK

YANG JING¹, S.A. YAKOVLEVA¹

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

² Institute of Fine Arts and Art Design of Qiqihar University, 161006, Qiqihar, China

ABSTRACT. The focus of this article is Wang Guangyi's oeuvre, analyzed through his search for new forms, methods of production, and the philosophical shift from rationalism to Pop Art. Special attention is paid to the formation of the worldview of young Chinese painters in the 1980s. The authors examine the influence of foreign artists, modernism, postmodernism, and the philosophical theories of Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ernst Hans Gombrich, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, and Jean-Paul Sartre, treating them as an integral part of modern Chinese visual art. By studying Wang Guangyi's memoirs and interviews, the authors introduce new information about the factors that influenced the formation of his style within academic discourse. The article notes the impact of the artist's painting on the development of modern art in China. The authors conclude that throughout his life, Wang Guangyi searched for the "spirit" rather than the external form, thereby shaping his individual creative method.

KEYWORDS: Wang Guangyi, rationalism, new art, pop art, "Northern Art Group", "New Wave 85".

CONFLICT OF INTEREST. The authors declare no conflict of interest.

The research was supported by grants:

1. The programme for covering research expenses in higher education institutions of Heilongjiang Province. "Arts of minority peoples in border areas of Heilongjiang Province from the perspective of the "One Belt, One Road" project. Code: 145109159.

2. Key topics of higher education, Heilongjiang Provincial Department of Education, 2021: Development and implementation of basic curriculums for the specialty "Fine Arts". Code: SJGZ20210076.



Ван Гуанъи (р. 1957) – живописец из провинции Хэйлунцзян, получил мировое признание как представитель современного искусства в Поднебесной. Он является одним из ведущих мастеров «Северной арт-группы»¹, основателей «Новой волны-85»². Благодаря сериям работ «Великий критицизм» Ван Гуанъи называют «отцом политического поп-арта» в КНР.

«Рационалистическая» живопись «Северной арт-группы» занимает особое место в развитии китайского искусства в 1980-х гг. Будучи одним из основных членов объединения, Ван Гуанъи сравнительно рано стал обращаться к модернизму, получив широкое признание в изобразительных кругах.

Международная известность художника привлекла внимание как китайских, так и зарубежных учёных. Ценным источником, посвящённым исследованию произведений «Северной арт-группы» и Ван Гуанъи, стал труд ведущих китайских искусствоведов Лю Пэна, И Даня «История современного китайского искусства в 1979–1989 гг.» [14]. Ведущую роль Ван Гуанъи среди коллег современников отмечали Лу Хун [13], Лю Янь [12] и др. Философию западного модернизма, идеологические истоки, связь с работами Энди Уорхола и Йозефа Бойса рассматривает Ван Цзюньи [19]. Чэнь Цзянь интерпретирует работы художника в парадигме поп-арта в «китайском стиле» [5]. Своё видение мультикультурализма искусства Китая в труде «30 лет современного искусства Китая: 1978–2008» раскрыл Сы Шуньвэй. По его мнению, Ван Гуанъи является символической фигурой эпохи, чья деятельность маркирует важнейший сдвиг, его коллекция работ охватывает как раз те течения (политический поп-арт, циничный реализм, концептуализм), которые составляли суть китайского мультикультурализма – гибридный синтез западных форм с китайским социальным и культурным

контекстом [16]. Культовой фигурой среди китайских современных художников обозначили Ван Гуанъи исследователи Хуан Липин [7] и Чжоу Вэньхань [22]. Классическим представителем «Новой волны 85» справедливо называет Ван Гуанъи С.А. Горбачёва [1].

Источниками для исследования послужили труды китайских и российских специалистов, где рассмотрены основные аспекты эволюции стиля Ван Гуанъи в контексте диалога национальной культурной традиции и глобального художественного процесса. Однако доминирующий макроисторический подход оставил за рамками исследований анализ конкретных механизмов визуальной риторики и эволюции его художественного образа. Актуальность настоящей статьи заключается в сдвиге фокуса на изучение формирования индивидуального метода в творчестве Ван Гуанъи с целью выявления авторских стратегий цитирования, коллажа смыслов и конструирования историчности. Это позволит переосмыслить Ван Гуанъи не только как классика политического поп-арта, но и как концептуального художника, работающего с памятью культуры и семантикой знаков.

Комплексный подход к изучению наследия Ван Гуанъи с привлечением его воспоминаний и интервью, мнений единомышленников, критиков и историков искусства, до настоящего времени практически не комментировавшихся в русскоязычной литературе, даст возможность проанализировать ключевые компоненты художественного синтеза в творчестве Ван Гуанъи, проследив процесс формирования его уникального метода на стыке восточной и западной культурных традиций.

Данное исследование интегрирует разрозненные аспекты искусствоведческого анализа в целостную интерпретацию феномена творчества Ван Гуанъи. Элементы герменевтического, семиотического методов нацелены на понимание идеи произведения, его смысловой, знаковой системы. Вопросы историко-художественного анализа решаются благодаря формально-стилистическому, иконографическому и иконологическому методам. Они помогают выделить живописные формы, содержательные и структурные особенности, типические признаки, историю сюжета, прочтение творения в рамках эпохи. Факт художественного синтеза искусств – слияние отдельных семантических элементов в единое целое – даёт

¹ «Северная арт-группа» (кит. 北方艺术群体) – одно из самых влиятельных и интеллектуально ориентированных объединений в рамках движения «Новая волна 85». Группа была основана в 1984 г. в Харбине такими ключевыми фигурами, как художник Ван Гуанъи и искусствовед Шу Цянь.

² «Новая волна 85» (кит. 85美术新潮) – масштабное авангардное движение в китайском современном искусстве, зародившееся в середине 1980-х гг. Оно стало ответом на политику «реформ и открытости» и ознаменовало радикальный разрыв с догмами социалистического реализма.



Рисунок 1. Ван Гуанъи. «Снег».

Х., м. 117х187 см. 1984. Галерея Китайской академии искусств.
Источник: https://www.artcm.cn/customer_exhibit_detail/?exhibit_id=41652

возможность понять доминирующие идеи и концепции живописца. При изучении творчества Ван Гуанъи, установлении различных факторов, его формирующих, используются описательно-биографический и историко-типологический подходы для выявления структурной логики творческого пути художника и последующей систематизации его работ. С этой целью привлекаются не востребуемые ранее литературные, устные и личного происхождения исторические источники.

1. Творческий поиск «рационального» в период существования «Северной арт-группы»

Во время обучения Ван Гуанъи на факультете живописи Чжэцзянской академии изобразительных искусств (1980–1984 гг.) на него оказало влияние творчество европейских мастеров Ван Гога, Анри Матисса и Пабло Пикассо [14]. Дипломная работа Ван Гуанъи «Снег» (Рисунок 1) участвовала в Шестой Национальной художественной выставке, относящейся в Китае к самому высокому уровню. На картине представлен зимний пейзаж провинции Хэйлунцзян. На фоне белоснежных просторов изображены возвращающиеся домой охотники и пастухи. Цветовая палитра серо-бело-голубого, акварельная тональность придают всей композиции ощущение сакральности и поэтичности зимних будней. Обобщённая, утрированная трактовка фигур найдёт в дальнейшем развитие в сериях «Замёрзший Северный полюс» и «Постклассическая».

После окончания университета в 1984 году Ван

Гуанъи начал работать в Харбинском политехническом университете провинции Хэйлунцзян. В этот период он официально присоединился к «Северной арт-группе»³. Художественно-эстетические взгляды Ван Гуанъи развивались тогда под влиянием философии Г.В.Ф. Гегеля. Он считал, что самое важное в современном искусстве – это его «дух», а не «чувство формы». В письме к своему учителю Янь Шаньсию Ван Гуанъи высказал мысли о художественном принципе, характерном для новой цивилизации: «Я думаю, что в мире искусства сейчас циркулирует хаос, уничтожающий разум и веру людей. Поверхностный формализм и сентиментальный индивидуализм атакуют душу и тело художника. Они либо превращают искусство в своего рода визуальную игру, либо используют его как инструмент для излияния подростковых

³ 15 сентября 1984 года в зале для собраний редакции журнала «Северная литература» Ассоциации работников литературы и искусства провинции Хэйлунцзян была официально учреждена «Северная арт-группа». В число её основателей вошли Шу Цюнь, Ван Гуанъи, Рэн Цзянь, Лю Янь, Касан, Лин Цзяньцунь, Чжан Чжунда, Мэн Фаньгуо, Ба Вэй, Лю Инь, Чжан Цяньи, Чжан Шугуан и др. Члены группы считали: чтобы стать выдающимися художниками современности, необходимо не просто изучать искусство, но и проводить трезвое и беспристрастное исследование целого ряда вопросов, таких как традиции, культура, общество, жизнь, философия, история, наука и искусство.



Рисунок 2. Ван Гуанъи. «Замёрзший Северный полюс». 25. X., м. 80x100 см. 1985. Частная коллекция. Источник: https://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1608

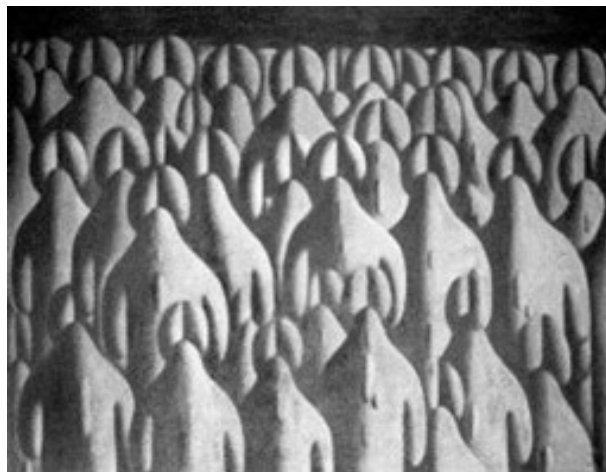


Рисунок 3. Ван Гуанъи. «Замёрзший Северный полюс 30». X., м. 120x150 см. 1985. Токийская галерея. Источник: http://www.333cn.com/shejizixun/200745/43502_86410.html

эмоций. Они избегают внимания и стремления к высшим идеалам человечества» [19].

Знакомство Ван Гуанъи с языком западного современного искусства, оказавшее на него большое влияние, состоялось в 1985 г. на выставке американца Роберта Раушенберга в Пекине, где он впервые непосредственно столкнулся с эстетикой поп-арта. Этот опыт стал катализатором в поисках собственного художественного метода, позволившего ему говорить о реалиях современного Китая. Уже в 1989-м Ван Гуанъи сам стал ключевым участником знаковой выставки «Китай / Авангард» («China / Avant-Garde»), что ознаменовало не только его вхождение в круг ведущих новаторов, но и признание его художественного синтеза – органичного соединения узнаваемых образов поп-арта с китайской социально-политической иконографией. Таким образом, путь от зрителя на выставке Р. Раушенберга до экспонента главного авангардного события страны всего за четыре года наглядно демонстрирует стремительную трансформацию и становление «стиля» Ван Гуанъи.

С 1980-х гг. в Китае стали появляться художественные формы, не использовавшиеся ранее. Некоторые мастера искали способы свободного развития творческого духа. «Фундаментальные задачи “Новой волны 85” заключались в деполитизации, переосмыслении традиционной культурной парадигмы, реформатировании искусства» [2, с. 107]. Движение

«Новая волна-85» представляло собой авангардное художественное течение в КНР, главной целью которого стал радикальный разрыв с догмами социалистического реализма и активный диалог с глобальными современными практиками. Его значимость заключалась в стремлении к интеллектуальной и культурной эмансипации, переосмыслении места китайского искусства в мировом контексте. В этом русле сформировалась и «Северная арт-группа», чья деятельность была направлена на поиск «трансцендентального холода» и метафизической глубины, что стало их уникальным вкладом в общую цель движения – создание нового, современного и критически мыслящего китайского искусства, свободного от идеологических клише [17].

Участниками «Северной арт-группы» ставилась задача формулировки и выражения философских концепций в живописи [19]. Симптоматично, что творчество Ван Гуанъи 1980-х гг. опирается на идеи представителей западного модернизма и постмодернизма (Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Ж.-П. Сартра, Фрейда и др.), а также опыт современного искусства Западной Европы и США, в частности на работы Йозефа Бойса и Энди Уорхола.

«Замёрзший Северный полюс» и «Постклассическая серия», созданные в период существования «Северной арт-группы», служат результатом творческих поисков художника. То, что критики называли «культурным конфликтом» (столкновение

и взаимодействие разных культур в произведении) [6], с точки зрения Ван Гуанъи являлось непредвзятым, открытым и объективным отношением к культурам. По его мнению, элементы из разных эпох теряют своё изначальное содержание благодаря иронии и деконструкции, что позволяет достигнуть определённой абсурдной и абсолютной пустоты. «Между культурами существуют как сходства, так и противоречия. Будучи художником, я не выступаю против чего-либо, я только художественными средствами изображаю связи между явлениями» [8].

В 1984–1986 гг. Ван Гуанъи завершил серию «Замёрзший Северный полюс». «В символическом ключе в огромных застывших формах в безмолвной снежной пустыне холода» [24] считается экстериоризация сознания в условиях арктического климата, приводящего к потере осознания разумом организма. Работы написаны в сурово-ледяной цветовой гамме, изображая зимний пейзаж, с которым был хорошо знаком молодой художник Севера. Однако на самом деле эти картины не имеют прямого отношения к географии и климату, а являются знаками новых идей. Ван Гуанъи ясно дал понять, что фантастический северный мир – это метафора рациональности, в которой усматривался мир гармонии. Серия выражала растерянность, поиски молодым мастером неизвестного в мире, смятение «перед вещами, которые нельзя увидеть и потрогать, вещами за пределами субъективного восприятия реальности» [18].

В центре картины «Замёрзший Северный полюс 25» (Рисунок 2) находится треугольная композиция, созданная из человекоподобных гипертрофированных глыб в трансцендентном пространстве, переданном художником в сине-фиолетовой с жёлтой подцветкой гамме. Ван Гуанъи «стремится радостно смотреть на различные формы жизни», выступая против неестественного искусства, подобного рококо, и всего нездорового, что вредит жизни [23]. В композиции отражена символическая форма собора, осмысленная структура которого вздымается над миром.

На картине «Замёрзший Северный полюс 30» (Рисунок 3) многократно скомпонованы однородные фигуры, упрощённые до конусообразной формы. Монуменальность форм придаёт торжественность композиции, применение метода жёсткого бокового освещения с высокой контрастностью позволяет минимизировать полутона и акцентировать геометрическую структуру форм. Концентрация света на голове и плечах фигур при одновременном погружении остальных объёмов в глубокую тень создаёт чёткие



Рисунок 4. Ван Гуанъи. «Возвращение милосердной любви». Х., м. 119x185 см. 1986. Частная коллекция.
Источник: https://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1608



Рисунок 5. Рембрандт Харменс ван Рейн. «Возвращение блудного сына». Х., м. 205x262 см. 1669. Государственный Эрмитаж.
Источник: <https://ru.pinterest.com/pin/513340057506946916/>

пространственные ритмы и драматическую напряжённость, усиливая восприятие серийной композиции как целостного пластического высказывания. В представлении автора это «священная северная цивилизация». Он сознательно создал образ, отличный от традиционного реалистического, находя в нём классицистический идеал покоя. В отличие от художников юга Китая или других экспрессионистов Ван Гуанъи обращался к вымышленным устойчивым формам. «Северная арт-группа», как и многие другие китайские арт-объединения 1980-х гг., «создавала свой идеал культуры», но коллективный поиск «идеалистических целей», по мнению Ван Гуанъи, не отвечает сути искусства, индивидуальности личности живописца, самооценности в восприятии мира [17].

Развиваясь в направлении абстрактной рациональности и проявляя личный «почерк», художник создал новое художественное творение – «Постклассическую серию». В этих произведениях Ван Гуанъи избрал для переосмысления выдающиеся образцы величайших европейских мастеров. «Возвращение милосердной любви» (Рисунок 4) – это оммаж на картину Рембрандта «Возвращение блудного сына» (Рисунок 5). От «природного пространства» «Замёрзшего Северного полюса» в «Постклассической серии» живописец перешёл к «культурному пространству». На полотне образы сына и отца повторяются и делятся на две симметричные группы.

Соблюдая симметрию и уравновешенность композиции, художник придерживается классицистических основ. Таким образом Ван Гуанъи подчёркивал свою точку зрения: «Этот творческий метод должен дать возможность большему количеству людей ощутить, что в истории человеческого искусства есть здоровая и благородная сила, направленная к возвышенному» [11]. Идея серии обретала свои формы на молодёжных художественных дискуссиях о творчестве Й. Бойса, М. Дюшана, Р. Раушенберга и Э. Уорхола, в публикациях переводов теоретических трактатов по истории искусства издательства «Шанъу иньшугуанъ» («Коммерческое издательство») на китайском языке [17].

Повышенный интерес у Ван Гуанъи вызвал образ в определённый момент истории, общее изобразительное понятие «схема» как основной элемент художественного мышления Э.Х. Гомбриха [2, с. 2]. «Образы памяти» в трактовке британского теоретика формируются с начальных этапов творческого обучения путём глубокого погружения в историю искусств. На основе идеи накопления визуального художественного опыта культур исследователь предлагает

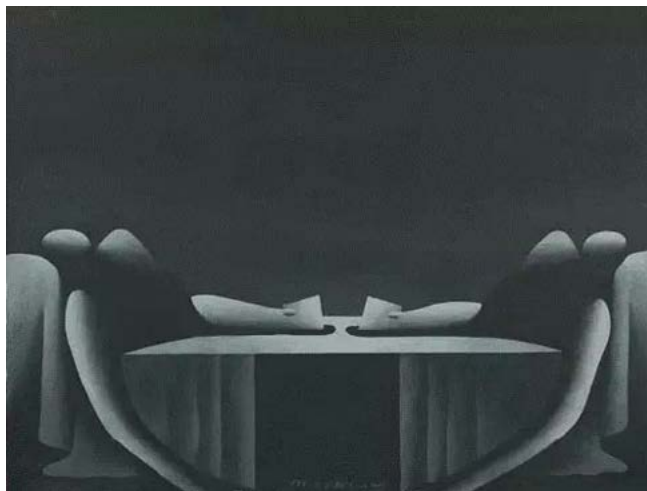


Рисунок 6. Ван Гуанъи. «Смерть Марата В».

Х., м. 200x100 см. 1987. Частная коллекция. Источник: https://tcam.arttron.net/index.php/articles_models/index_a/1608



Рисунок 7. Жак Луи Давид. «Смерть Марата».

Х., м. 128x165. 1793. Королевские музеи изящных искусств. Брюссель. Источник: <https://artchive.ru/exhibitions/6133>

категорию перцептивных понятий, аналога изобразительных, называет «деланием форм» создание индивидуального образа.

Влияние гомбриховской теории представлено «схемой-коррекцией» («Возвращение блудного сына» – «Возвращение милосердной любви», «Смерть Марата» – «Смерть Марата В»), в основе которой лежит не копирование, а применение опыта культуры и осуществления визуальных открытий, выявление смысловой многозначности искусства на основе «переработки культурных факторов исторической эпохи». Такое понимание оказало больше влияние на творчество художника: «Именно поэтому я создал “Постклассическую серию”» [8].

«Смерть Марата В» (Рисунок 6) апеллирует к «Смерти Марата» Жака Луи Давида (Рисунок 7), сохраняя ключевые точки – поза героя, ванна, записка в его руке. Используя симметричную композицию, Ван Гуанъи подчёркивает строгую упорядоченность форм. Уравновешены в правой и левой частях картины застывшие в холодном мрачном безмолвии человекоподобные фигуры. Сумрачное чёрно-серое пространство наполняет картину ужасом смерти. В «Постклассической серии» органично сочетаются модели и символы, а также заложенный в них метафизический смысл, что ярко выражает культурно-ценностную ориентацию живописца [15].

В «Евангелии от Матфея» «Постклассической серии» (Рисунок 8) взаимодействие с классическими произведениями («Святой Матфей» П.П. Рубенса, «Святой Матфей и ангел» Рембрандта, «Святой Матфей» Ф. Халса, «Апостол Матфей» Э. Греко и др.) кажется только предлогом. Мысль Э.Х. Гомбриха о коллективном опыте касалась исторического развития стиля как совместной художественной практики, содержащей конкретные способы передачи форм и сюжетов. Композиционное решение, изломанность, удлиненность, напряжённость поз в работе китайского мастера «выдают» стиль Эль Греко.

В то же время Ван Гуанъи наполняет сюжет новыми смыслами, смыкая христианский образ с супрематистским чёрным квадратом. Письменное свидетельство о земной жизни, учении Христа, оставленное Матфеем, подчёркнуто гипертрофированной рукой, условно держащей Евангелие. Элементы формы, ахроматическая тональность картины напоминают другие работы серии, но с точки зрения психологического воздействия чёрный квадрат, написанный в верхней части полотна с чёрными потоками, создаёт подавляющий эффект скорби и печали. Ван Гуанъи



Рисунок 8. Ван Гуанъи. «Евангелие от Матфея».

X., м. 99x99 см. 1986. Частная коллекция.

Источник: <https://wangguangyi.arttron.net/works?cyear=1986>

подчёркивал: «Художник в своих работах не может преследовать личных целей и не может быть полностью свободен. Работа художника – это переработка или развитие коллективного человеческого опыта, поэтому мои картины – это выражение не моего личного духа, а духа всего человечества» [15].

Культурная ценность «Постклассической серии», по справедливому мнению искусствоведа Ван Цзюньи, заключается в том, что она выражает «абстрактную духовность», цель и смысл жизни [19, с. 188]. Общие черты модификации образов полотен Ван Гуанъи строятся на оригинальном межкультурном диалоге, заимствовании метафорических размышлений Августина, Аристотеля, логики Фомы Аквинского, цитирования религиозных афоризмов 36 начала 10 главы «Евангелия от Матфея». По словам самого художника, «“Постклассическая серия” в значительной степени является проверкой этого мифического эффекта в восприятии искусства людьми» [19, с. 169].

Развитие темы «Постклассической серии» нашло продолжение в работе «Чёрная рациональность – священная пропорция» (Рисунок 9), в которой отразился непрерывный творческий поиск художника. Рационалистический подход продемонстрирован квадратной измерительной сеткой чёрного цвета – «она символизирует рамки анализа, а образ на картине – это объект его анализа» [9].

Данное полотно является ключевым произведением переходного периода в творчестве Ван Гуанъи и важным памятником «рациональной живописи» движения «Новая волна 85». Она воплощает собой интеллектуальный поворот от поисков утопического идеала к «холодному» анализу культуры и власти. Работа визуально сталкивает монохромную чертёжную сетку с контуром классического образа (например, «Моны Лизы»), который «препарируется» измерительными пометками. Это воплощает идею «схемы и правки»: художник подвергает «священный» канон сухому анализу, разоблачая его как культурный конструкт и подрывая его авторитет. Работа является ключевым манифестом перехода от утопических поисков «Новой волны 85» к оценочной аналитике, предвосхищающей «Великую критику».

2. Художественные эксперименты 1990-х гг.

Наиболее ярко черты современного искусства проявились в серии Ван Гуанъи «Великий критицизм» (1990–1998), которая произвела сенсацию в мире живописи КНР. Цикл картин стал визитной карточкой китайского поп-арта, оказав глубокое влияние на развитие современной живописи КНР.

В плакатной форме соединились в одном пространстве времена политических визуальных средств пропаганды Китая с эмблемой новизны зарубежного потребления – «кока-колой». Ван Гуанъи ярко интерпретирует особенности времён Культурной революции, совмещая западный рекламный продукт с политическими девизами и лозунгами, плакатами, историческими фотографиями, старыми газетами периода «культы Мао». Яркими приёмами поп-арта автором даётся оценка этой эпохи.

Ван Гуанъи, максимально избавляясь от набора художественных средств реалистической живописи, покрыл краской и цифрами большую площадь плоского холста. Художник уходит от традиционного стиля, чтобы интуитивно отобразить восприятие реальности и современной истории. Он использует узнаваемые образы и символы, которые не только оказывают прямое визуальное воздействие, но и воспринимаются зрителем. Главным достижением поп-арта Ван



Рисунок 9. Ван Гуанъи. «Чёрная рациональность – священная пропорция». Х., м. 150x110 см. 1987. Галерея Компании экономического развития г. Чэнду. Источник: https://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1608

Гуанъи является его особое мнение о влиянии популярной культуры на общественную жизнь.

На первый взгляд, серия «Великий критицизм» применяет узнаваемые образы. Однако их объединение из двух диаметрально противоположных социальных контекстов провоцирует взглянуть на историю Китая под новым углом. Ван Гуанъи, используя «лёгкую для понимания» форму Энди Уорхола и «глубокое содержание» Йозефа Бойса [20], находит собственное решение. Сочетая «поверхностное» и «глубокое», он создаёт особый контекст в современном искусстве. Значительность работ Ван Гуанъи заключается

в сложном сплаве массовой культуры и идеологической критики, где узнаваемые визуальные коды становятся инструментом для анализа коллективной идентичности, исторической травмы и культурного раскола в Китае эпохи глобализации. Философичность автора – это осмысленность не психологического портрета или живописной фактуры, а концептуального высказывания. Он превращает «поверхностный» язык поп-арта в мощный интеллектуальный инструмент для диагностики состояния общества, находящегося в точке разлома между прошлым и будущим, Востоком и Западом.

Самая известная работа из серии «Великий критицизм» «Кола-кола» (Рисунок 10) создана в 1993 году. На холсте изображены культовые образы рабочих, крестьян и солдат с огромной авторучкой в вытянутых руках. Под ней находится западный коммерческий символ, логотип «Coca-Cola». Чтобы «сохранить неопределённость и непредвзятость» [21] всей картины, художник разместил на полотне большое количество цифр, не несущих смысловой нагрузки. Основные стилистические особенности поп-арта Ван Гуанъи: красочность, условность, упрощённость, гиперболизация.

Произведение индуцирует глубокую рефлексию через целенаправленное создание когнитивного диссонанса и визуальной напряженности. Сопоставление антагонистических символов – идеологем «рабочих, крестьян и солдат» и консьюмеристского бренда «Кока-Кола» – намеренно нарушает устоявшиеся смысловые ментальные схемы, вынуждая зрителя к активной смысловой реконструкции. Этот процесс подкрепляется визуальной риторикой: цветовая оппозиция (революционный красно-жёлтый, коммерческий красно-белый) и плакатная обезличенная композиция генерируют аффективный конфликт, усиливающий переживание социальной отчуждённости. Согласно принципам гештальт-психологии, работа преодолевает простое столкновение знаков, формируя целостную метафору культурного синтеза. Таким образом, произведение функционирует как визуальный архив социального перехода Китая 1990-х, фиксируя кризис идентичности и трансформацию культурной экосистемы в коллективной памяти поколения.

Критики назвали серию «Великий критицизм» политическим поп-артом из-за большого количества понятий и знаков периода Культурной революции и мира потребления. В то же время Хуан Чжуань⁴ считает, что такое толкование слишком узко и является ошибочным прочтением творчества Ван Гуанъи. Он отмечает,



Рисунок 10. Ван Гуанъи. «Великий критицизм – Кока-кола». Х., м. 200x200 см. 1993. Частная коллекция. Источник: https://tcam.arttron.net/index.php/articles_models/index_a/1606

что картины художника содержат в себе более глубокое «трансцендентное» содержание, которое нельзя упрощать и сводить к «политическому поп-арту» [12].

Ван Гуанъи также отверг определение серии «Великий критицизм» как политического поп-арта. В своих произведениях он не выступает с обличением тех или иных явлений, а использует узнаваемые образы, чтобы сформировать свою собственную систему художественных символов. Ван Гуанъи начал «Великий критицизм» в 1990 и завершил в 2009 г., осознавая, что коммерческий успех этой серии нанесёт ущерб первоначальному смыслу работ: «Индустриализация искусства – это очень страшно. Если произведения штампуют, как какие-нибудь чашки, о каком искусстве тут можно говорить? Искусство должно быть исключительным» [10].

Согласно предварительным научным подсчётам, за период с 1990 по 2007 г. художник Ван Гуанъи создал не менее 22 картин. Несмотря на вариативность визуальных решений и композиционных структур, логотип «Кока-Кола» остаётся неизменным семантическим ядром всей серии (Рисунок 11).

Психологической основой для создания цикла стала иконографическая память художника, сформировавшаяся в юности под влиянием массовых пропагандистских плакатов, а включение западного потребительского символа явилось обоснованным выбором для интеграции исторических образов с культурным

⁴ Хуан Чжуань (1958–2016) – китайский искусствовед и критик.

контекстом конца 1980-х гг. [23]. В серии используется ключевая техника поп-арта – апроприация изображений: художник осуществляет межконтекстуальное сопоставление символов коллективной памяти определённого исторического периода (групповые портреты рабочих, крестьян и солдат) с глобальными символами потребления (логотип «Кока-Кола»), формируя двойственную визуальную нарративную структуру и реализуя критический диалог между исторической семантикой и современной потребительской культурой.

Произведения демонстрируют деконтекстуальную реконструкцию схем исторических плакатов: художник отделяет исходные образы от их моносемантического значения, внедряя современные потребительские символы, что придаёт старым визуальным материалам новые интерпретационные измерения. Такой подход позволяет осуществить современную трансляцию коллективной памяти и соответствует теоретическим положениям иконографии о «реконструкции контекста символов».

В визуальном языке серии реализован визуальный фовистский приём: использование контрастных чистых красок (красного, жёлтого, чёрного) в технике плоской росписи и плоскостная композиция в стиле рекламного плаката усиливают визуальное столкновение гетерогенных символов, формируя рефлексивное семантическое напряжение и затрагивая проблему столкновения ценностей в процессе социокультурной трансформации.

Художник выходит за рамки коммерческого потребительского нарратива западного поп-арта, интегрируя местный исторический опыт в язык этого направления. Название серии «Критика» помогает сформулировать уникальную парадигму китайского поп-арта, способствуя процессу конструирования локальной идентичности современного китайского искусства.

Таким образом, проведённое исследование позволило обозначить ключевые этапы творческого поиска Ван Гуанъи: выявить основные компоненты художественного синтеза в творчестве Ван Гуанъи, структурно формирующие его собственный метод, который сложился в результате последовательного и критического осмысления диалога восточной и западной культурных парадигм

Влияние идей Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, Э.Х. Гомбриха, Ж.-П. Сартра, З. Фрейда на ранних этапах творчества – «рационалистическая» живопись – сказались в формировании индивидуальной художественной системы в искусстве художника. Ван Гуанъи отмечал,



Рисунок 11. Ван Гуанъи. «Великий критицизм – Кока-кола».

Размер неизвестен. 1999. Частная коллекция. Источник: http://www.360doc.com/content/21/0608/10/43852940_981086295.shtml

что в своих «зимних» работах он пытался выразить трансцендентный дух, показать благородную красоту, возвышенный, торжественный образ мыслей [24].

«Постклассическая серия» уже строится на принципах рациональности, упрощения и обобщения формы. Обращаясь к каноническим произведениям западноевропейского искусства, таким как «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Возвращение блудного сына» Рембрандта, «Смерть Марата» Жака-Луи Давида или «Евангелие от Матфея» в его иконографической традиции, художник подвергает их деконструкции. В работе «После Моны Лизы» и других полотнах серии он наделяет классические образы новым смыслом, сводя их к аморфным очертаниям в ахроматической цветовой гамме, что позволяет выявить их вневременные, универсальные пластические качества.

Второй этап художественного эксперимента Ван Гуанъи обусловлен социально-экономическими трансформациями в Китае конца XX в., создающими уникальные условия для возникновения новой художественной парадигмы, в рамках которой синтез визуального языка идеологического плаката, авангардных стратегий и эстетики массовой рекламы привёл к формированию саркастического политического поп-арта. Хотя Ван Гуанъи является наиболее репрезентативной и международно признанной фигурой этого направления, его творчество развивалось в общем художественном поле с такими авторами, как Фан Лицзюнь,



Вэй Гуанцин, Ю Юхан, Гу Вэньда и Ли Шань. Таким образом, феномен политического поп-арта 1990-х гг. следует рассматривать не как индивидуальное открытие, а как коллективную художественную реакцию на кризис идентичности и культурные противоречия эпохи.

Таким образом, вклад Ван Гуанъи заключается не только в создании узнаваемого визуального языка на рубеже XX–XXI вв., но и в формулировке новой художественной позиции, оказавшей большое влияние на развитие китайского современного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Горбачёва С.А. Творчество Ван Гуани и политический поп-арт в контексте современного искусства в Китае // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2014. № 34. С. 34–39.
- 2/ Лю Цзяци. «Новая волна 85»: Юго-Западное арт-сообщество и его роль в развитии современной китайской живописи // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного искусств имени Д. Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 104–117. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/364/287> (дата обращения: 07.04.2025).
- 3/ Митасова С.А. Формы трансляции культурных ценностей в современном искусстве // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного искусств имени Д. Хворостовского «ARTE». 2023. № 3. С. 103–110. – URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/219/227> (дата обращения: 07.04.2025).
- 4/ Е-Н-贡布里希. 艺术与错觉-图式再现的心理学研究. 南宁: 广西美术出版社, 2012年. 388页. (Гомбрих Э. Искусство и иллюзия. О психологии живописного изображения. Наньнин: Художественное издательство Гуанси, 2012. 388 с.)
- 5/ 陈健. 解读王广义中国式波普艺术 // 硕士论文. 南京: 江苏师范大学. 2014年. 36页. (Чэнь Цзянь. Интерпретация китаизированного поп-арта Ван Гуанъи // Магистерская диссертация. Нанкин: Педагогический университет Цзянсу, 2014. 36 с.)
- 6/ 郭小力, 董冰峰. 王广义访谈 – 变化之中的艺术 // 广东美术馆. 2006. (Го Сяоли, Дун Бинфэн. Интервью с Ван Гуанъи: Искусство перемен // Музей искусств Гуандуна. 2006.) URL: http://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2006/xgwd_2006/200608/t20060823_5886.shtml (дата обращения: 07.04.2025).
- 7/ 黄立平. 我认识的王广义. (Хуан Липин. Ван Гуанъи, которого я знаю). URL: https://www.sohu.com/a/118422071_490444 (дата обращения: 07.04.2025).
- 8/ 湖南省谭国斌当代艺术博物馆. 2015艺术长沙-艺术家赏析之王广义. (Ван Гуанъи в глазах художников. Государственный музей современного искусства провинции Хунань. Искусство Чанша, 2015.) URL: https://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1608 (дата обращения: 07.04.2025).
- 9/ 李保兴. 雅昌快讯 – 中国嘉德2022春拍: 王广义《黑色理性》以1380万元成交. (Ли Баосин. Экстренное сообщение Ячжан-аукционный дом China Guardian весенний аукцион 2022: «Чёрная рациональность» Ван Гуанъи продана за 13 млн. 800 тыс. юаней.) URL: <https://news.artron.net/20220628/n1111369.html> (дата обращения: 07.04.2025).
- 10/ 李建亚. 王广义: 我不止波普. (Ли Цзянья. Ван Гуанъи: более, чем поп-арт.) URL: http://www.banyuetan.org/chcontent/gd/sdrw/2014414/98984_2.shtml (дата обращения: 07.04.2025).
- 11/ 栗宪庭. 新潮美术家: 王广义. // 中国美术. 1987. № 39. (Ли Сяньтин. Художник новой волны: Ван Гуанъи. // Изобразительное искусство Китая. 1987. № 39. С. 18–20.)
- 12/ 刘岩. 作为当代史书写的“北方”艺术-以王广义为例 // 艺术手册, 2013. 第7期. 107–115页. (Лю Янь. «Северное» искусство как современное историческое письмо на примере Ван Гуанъи // Справочник искусства, 2013. № 7. С. 107–115.)
- 13/ 鲁虹. “八五新潮”时期的青年艺术群体 // 当代艺术. 2022. 第1期. 33–39页. (Лу Хун. Молодые художники в период Новой волны 1985 // Современное искусство. 2022. № 1. С. 33–39)
- 14/ 吕澎, 易丹. 中国近现代艺术史1979–1989. 长沙: 湖南美术出版社, 1992. 409页. (Люй Пэн, И Дань. История современного китайского искусства в 1979–1989 гг. Чанша: Издательство Хунань мэйшу, 1992. 409 с.)
- 15/ 闲聊艺术. 川流不息-艺术家王广义. (Шаньялю Ишу. Художник Ван Гуанъи.) URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1707324894877617321&wfr=spider&for=pc> (дата обращения: 07.04.2025).
- 16/ 斯舜威. 中国当代美术 30 年: 1978–2008. 上海: 东方出版中心, 2009年. 319页. (Сы Шуньвэй. Современное китайское искусство с 1978 по 2008 г. Шанхай: Издательский центр Дунфан, 2009. 319 с.)
- 17/ 搜狐文化. 王广义谈北方艺术群体. (Ван Гуанъи о Северной арт-группе.) URL: https://mt.sohu.com/cul/d20180219/223178562_740896.shtml (дата обращения: 07.04.2025).
- 18/ 托马斯·克伦斯. 2015艺术长沙-王广义. 长沙: 湖南美术出版社, 2015年. 279页. (Кренс, Томас. Искусство Чанша 2015 – Ван Гуанъи. Чанша: Хунань Мэйгу, 2015. 279 с.)
- 19/ 王俊艺. 王广义的艺术与思想-批评与访谈文集. 北京: 中



国青年出版社, 2015年. 387页. (Ван Цзюньи. Искусство и мысль Ван Гуаньи – Критика и интервью. Пекин: Чжунго циньянь, 2015. 387 с.)

20/ 新京报. 王广义: 沃霍尔的单纯比复杂更伟大. (Пекинские новости. Ван Гуаньи: Простота Уорхола превосходит его сложность.) URL: <https://m.bjnews.com.cn/detail/155146925514392.html> (дата обращения: 07.04.2025).

21/ 艺术财经. 王广义的后古典系列时期. (Искусство и финансы. «Постклассическая серия» Ван Гуаньи.) URL: <https://collection.sina.com.cn/cjrw/20110813/210535262.shtml> (дата обращения: 07.04.2025).

22/ 周文瀚. 王广义和草莽时代的当代艺术. (Чжоу Вэньхань. Ван Гуаньи и современное искусство в эпоху роста.) URL: <https://collection.sina.com.cn/cjrw/20121017/112288801.shtml> (дата обращения: 07.04.2025).

23/ 周翔. «批评: 可口可乐» 系列为例的王广义中国波普艺术图像学研究. (Чжоу Сян. Иконография китайского поп-арта Ван Гуан-и – на примере серии «Критика: Кока-Кола»). URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/jibtRjw6LeX7zVWdiFjwZw> (дата обращения: 07.04.2025).

24/ 朱光耀, 曹家麟. 新潮过后的理性回归—由王广义《大批判》说起 // 艺术评鉴, 2020. 第4期. 204页. (Чжу Гуанъяо, Цао Цзялинь. Возвращение рациональности после Новой волны на примере «Великого критицизма» Ван Гуаньи // Художественное обозрение. 2020. № 4. с. 204)

25/ 卓克艺术网. 王广义 «大批判 – 百事可乐2003» (Портал Zhuoke Arts. Ван Гуаньи, «Великий критицизм – Пепси-кола 2003»). URL: <http://www.zhuokearts.com/auction/art/26715603.shtml> (дата обращения: 07.04.2025).

REFERENCES

1/ Gorbacheva, S.A. (2014), "The Art of Wang Guanyi and Political Pop-Art in the Context of Modern Chinese Art", the World of Science and Art: Issues of Philology, Art History and Cultural Studies, No. 34. P. 34–39. (In Chinese)

2/ Liu Jiaqi (2025), "New Wave 85": The South-Western Art Community and Its Role in the Development of Modern Chinese Painting, ARTE, No. 1, pp. 104–117. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/364/287> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese)

3/ Mitasova, S.A. (2023), "Forms of Cultural Values Transmission in Contemporary Art", ARTE, No. 3, pp. 103–110. URL: <https://www.sgiart.ru/jour/article/view/219/227> (Accessed 07 April 2025).

4/ Gombrikh, E. (2012), *Iskusstvo i illyuziya. O psikhologii zhivopisnogo izobrazheniya* [Art and illusion. On the Psychology of Painting], Khudozhestvennoe izdatel'stvo Guansi [Guangxi Art Publishing House], Nanjing, 388 p. (In Chinese) 贡布里希. 艺术与错觉—图式再现的心理学研究. 南宁: 广西美术出版社, 2012年. 388页.

5/ Chen Jian, (2014), *Interpretatsiya kitaizirovannogo pop-arta Van Guanii: Magisterskaiya dissertatsiya* [Interpretation of Wang Guangyi's Sinicized Pop Art: Master's Thesis]. Nanjing: Pedagogicheskii Universitet Tsziansu [Pedagogical University of Jiangsu], 36 p. (In Chinese) 陈健. 解读王广义中国式波普艺术 // 硕士论文. 南京: 江苏师范大学. 2014年. 36页

6/ Guo Xiaoli, Dong Bingfeng (2006), "Interview with Wang

Guangyi: The Art of Change", Muzei iskusstv Guandu [Guandu Museum of Art], available at: http://www.gdmoa.org/Exhibition/Exhibitions/2006/xgwd_2006/200608/t20060823_5886.shtml (accessed 16 July 2024). (In Chinese) 郭小力, 董冰峰. 王广义访谈 – 变化之中的艺术 // 广东美术馆. 2006

7/ Huang Liping (2016), "Wang Guangyi, whom I know", available at: https://www.sohu.com/a/118422071_490444 (accessed 7 April 2024). (In Chinese).

8/ Wang Guangyi in the Eyes of Artists (2015), National Museum of Modern Art of Hunan Province. Art of Changsha, Available at: https://tcam.artron.net/index.php/articles_models/index_a/1608 (Accessed 07 April 2025). (In Chinese) 湖南省谭国斌当代艺术博物馆. 2015艺术长沙 艺术家赏析之王广义.

9/ Li Baoxing (2022), "Yazhang news flash – Auction House China Guardian Spring Auction 2022: Wang Guangyi's "Black Rationality" sold for RMB 13.8 Million", available at: <https://news.artron.net/20220628/n1111369.html> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese) 李保兴. 雅昌快讯 – 中国嘉德2022春拍: 王广义《黑色理性》以1380万元成交.

10/ Li Jianya (2014), "Wang Guangyi: more than pop art", available at: http://www.banyuetan.org/chcontent/gd/sdrw/2014414/98984_2.shtml (Accessed 07 April 2025). (In Chinese)

11/ Li Xianting (1987), "New wave artist: Wang Guangyi", *Izobrazitel'noe iskusstvo Kitaya* [Fine art of China], No. 39, pp. 18–20. (In Chinese).

12/ Liu Yan. (2013), "Northern" art as a modern historical painting on the example of Wang Guangyi", *Spravochnik iskusstva* [Handbook of Art], No. 7, pp. 107–115. (In Chinese)

13/ Lu Hong (2022), "Young artists in the period of the New Wave of 1985", *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art], No. 1, pp. 33–39. (In Chinese).

14/ Lu Peng, Yi Dan (1992), *Istoriya sovremennogo kitaiskogo iskusstva v 1979–1989 gg* [The history of modern Chinese art in 1979–1989], Chansha: Izdatel'stvo Khunan' meishu [Changsha: Hunan Meishu Publishing House], 409 p. (In Chinese).

15/ Shanliao Yishu (2021), "Artist Wang Guanyi", available at: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1707324894877617321&wfr=spider&for=pc> (accessed 05 December 2024). (In Chinese).

16/ Si Shunwei. (2009), *Sovremennoe kitaiskoe iskusstvo s 1978 po 2008 g.* [Contemporary Chinese Art from 1978 to 2008], Shanhai: izdatel'skii tsentr Dunfan [Shanghai: Dongfang Publishing Center], 319 p. (In Chinese) 斯舜威. 中国当代美术 30 年: 1978–2008. (In Chinese).

17/ Wang Guangyi on the Northern Art Group, Available at: https://mt.sohu.com/cul/d20180219/223178562_740896.shtml (accessed 05 December 2024). (In Chinese)

18/ Krens, Tomas (2015), *Iskusstvo Chansha 2015 – Van Guanii* [The Art of Changsha 2015 – Wang Guangyi], Chansha: Khunan' Meigu [Changsha: Hunan Meigu], 279 p. (In Chinese)

19/ Wang Junyi (2015), *Iskusstvo i mysl' Van Guanii – Kritika i interv'y* [Wang Guangyi's Art and Thought: A Collection of Criticisms and Interviews], Pekin: Chzhungo tsinnyan' [Beijing: China Youth Publishing House], 387 p. (In Chinese)

20/ Beijing News (2013), Wang Guangyi: Warhol's Simplicity



Surpasses His Complexity. Available at: <https://m.bjnews.com.cn/detail/155146925514392.html> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese)

新京报. 王广义: 沃霍尔的单纯比复杂更伟大.

21/ Art and Finance (2011), "Postclassical Series" by Wang Guangyi, Available at: <https://collection.sina.com.cn/cjr/20110813/210535262.shtml> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese) 艺术财经. 王广义的后古典系列时期.

22/ Zhou Wenhan (2012), Wang Guangyi and Contemporary Art in the Age of Growth. Available at: <https://collection.sina.com.cn/cjr/20121017/112288801.shtml> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese) 周文瀚. 王广义和草莽时代的当代艺术.

23/ Zhou Xiang (2018), The Iconography of Wang Guangyi's Chinese Pop Art: The Case of the "Criticism: Coca-Cola" Series, Available at: <https://mp.weixin.qq.com/s/JibtRjw6LeX7ZvWdFjwZw> (In Chinese)

24/ Zhu Guangyao, Cao Jialin (2020), The Return of Rationality after the New Wave: The Case of Wang Guangyi's "Great Criticism", *Khudzhestvennoe obozrenie* [Art Review], No. 4. p. 204. (In Chinese)

25/ Zhuoke Arts Portal. Wang Guangyi, "The Great Criticism – Pepsi-Cola 2003". Available at: <http://www.zhuokearts.com/auction/art/26715603.shtml> (Accessed 07 April 2025). (In Chinese)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ян Цзин, аспирант кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского; профессор, зав. кафедрой живописи факультета изобразительного искусства, Институт искусств и дизайна, Цицикарский университет

E-mail: yangjing1978@mail.ru

Яковлева Светлана Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: masdisf555@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Yang Jing, postgraduate student at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Professor, Head of Painting Department, Faculty of Fine Arts, School of Fine Arts and Art Design, Qiqihar University

E-mail: yangjing1978@mail.ru

Svetlana A. Yakovleva, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor at the Department of Social Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: masdisf555@mail.ru



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

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

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

Krasnoyarsk
Красноярск, 2026