

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 6

ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

ISSN 2687-1106 (Online)

[sgiiart.ru]

art criticism / science of culture
искусствоведение / культурология



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

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

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

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

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

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

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 6



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

ISSUE / ВЫПУСК

№3

2 0 2 6

4/ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Останина М.Н. Ансамблевое концертное исполнение
И.Ф. Стравинского и Б. Мартину

Сейберт А.Ю. От вокальной миниатюры к сим-
фонической поэме: формирование тезауруса
danse macabre в музыке западноевропейского
романтизма

34/ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Тимохов С.В., Косенко О.В. Современные подходы
в подготовке художников-графиков (о роли ма-
стер-классов и творческих проектов в форми-
ровании профессиональных компетенций)

44/ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

Портнова Т.В.

Поэтика танца в творчестве Н. Пуссена
и К. Лоррена: сравнительный анализ

Калашникова М.В.

В.Ф. Винклер. Стилистические особенности ре-
льефного декора в архитектуре города Омска
в 1910-е годы

Лю Тяньцюань

Художественный язык портретной акварели
Гуань Вэйсина: традиции и новаторство



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

5/

ОСТАНИНА М.Н.

Ансамблевое концертное
И.Ф. Стравинского и Б. Мартину

16/

СЕЙБЕРТ А.Ю.

От вокальной миниатюры к сим-
фонической поэме: формиро-
вание тезауруса *danse macabre*
в музыке западноевропейского
романтизма



УДК 785.73

АНСАМБЛЕВОЕ КОНЦЕРТИРОВАНИЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО И Б. МАРТИНУ

М.Н. ОСТАНИНА

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация
Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Муро́ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация
Новосибирская специальная музыкальная школа, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Актуальность настоящей статьи связана со всё возрастающим интересом к концептуальному жанру барокко – *concerto grosso*, выявлением его уникальных черт, а также с индивидуальным их воплощением в творчестве крупных композиторов XX в. В центр внимания впервые ставятся вопросы ансамблевого концертирования в знаковых инструментальных сочинениях 1930-х гг.: Концерте *in Es* “*Dumbarton Oaks*” И. Стравинского и Концерте для чембало и малого оркестра Б. Мартину. Данный выбор обусловлен тем, что в них представлены черты концертирования неobarocko в характерном комплексе, который находит продолжение во второй половине столетия. В методологии автор опирается на принцип историзма, избирая аналитический и компаративный методы исследования. Цель работы – выявить общее и различное в неobarockой технике И. Стравинского и Б. Мартину. В задачи работы входят: 1) освещение вопросов специфики структурно-семантического комплекса барочного *concerto grosso*; 2) объяснение причин его возрождения в XX в.; 3) характеристика высоко художественных неobarockих произведений, созданных в первой половине столетия. В основной части статьи сравнение концертов И. Стравинского и Б. Мартину проводится по нескольким параметрам: вариативность инструментального состава *concertini* и *ripieni*, сочетание сольного и ансамблевого концертирования, дробность в сопоставлении концертирующих групп (по два и три инструмента с их тембровой дифференциацией), преобразование барочной концертной формы посредством внедрения лирических разделов, построенных на тематизме, имеющем национальную славянскую природу. В заключении автор проводит линии преемственности от концертов первой половины XX в. к российским неobarockим *Concerti grossi* 1960-х – 1990-х гг., акцентирует внимание на обновлении тембровой драматургии и ансамблевого концертирования, показывает новые композиционные модели *concerto grosso*, в которых происходит синтез старинного жанра и современного медитативно-конфликтного симфонизма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *concerto grosso*, барокко, неobarocko, И. Стравинский, Б. Мартину, концертная форма, сольное и ансамблевое концертирование.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ENSEMBLE CONCERTATION BY I.F. STRAVINSKY AND B. MARTINŮ

M.N. OSTANINA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russian Federation
Murov Novosibirsk Music College, Novosibirsk, Russian Federation
Novosibirsk Special Music School, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The relevance of this article stems from the growing interest in the concerto grosso – a quintessential Baroque genre – and the identification of its unique characteristics and their individual manifestations in the works of major 20th-century composers. The study focuses on the dynamics of ensemble concertation in two landmark instrumental works from the 1930s: Igor Stravinsky's Concerto in E-flat “Dumbarton Oaks” and Bohuslav Martinů's Concerto for Harpsichord and Small Orchestra. These works were selected because they exemplify a distinctive complex of Neo-Baroque concertation traits that would continue to evolve throughout the second half of the century. Methodologically, the author employs the principle of historicism, utilizing both analytical and comparative research methods. The aim of the study is to identify the commonalities and differences in the Neo-Baroque techniques employed by Stravinsky and Martinů. The specific objectives include: 1) examining the structural and semantic characteristics of the Baroque concerto grosso; 2) explaining the reasons for its 20th-century revival; and 3) characterizing significant Neo-Baroque works created during the first half of the century. The main body of the article compares the concertos by Stravinsky and Martinů across several parameters: the variability of the concertino and ripieno instrumentations; the interplay between solo and ensemble concertation; the nuanced juxtaposition of concertation groups (involving two or three instruments with distinct timbral qualities); and the transformation of the Baroque concerto form through the incorporation of lyrical sections based on Slavic-inspired thematic material. In the conclusion, the author traces lines of continuity from the concertos of the first half of the 20th century to the Russian Neo-Baroque Concerti grossi from the 1960s through the 1990s, highlights the renewal of timbral dramaturgy and ensemble-based concertante writing, and demonstrates new compositional models of the concerto grosso that synthesize the early genre with modern symphonism characterized by a blend of meditation and conflict.

KEYWORDS: concerto grosso, baroque, Neo-baroque, I. Stravinsky, B. Martinů, concert form, solo and ensemble concertation.

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



В музыке XX – начала XXI вв. получает новое развитие первый концептуальный инструментальный жанр в истории западноевропейской музыкальной культуры – *concerto grosso*. Радость ощущения красоты и величия мироздания, вера в его незыблемость, передаваемая в концертировании, идущем от древнего ритуального восхваления Творца – гимнов *Alleluia*, составляет семантический инвариант этого жанра. Впервые в имманентно инструментальной форме находят обобщение многовековые представления человечества о всеобщей Гармонии мира и о музыке как её неперменной составляющей. При этом отличительной особенностью в формообразовании данного жанра служит вариативность в ансамблево-оркестровых составах произведений и их композиционных особенностях¹. В настоящее время понятие *concerto grosso* относится к циклическим полиаффектным сочинениям, в которых общее число исполнителей делится на *concertino* – ансамбль солистов и ансамбль (или оркестр) сопровождающих инструментов – *ripieno* [4, с. 174–175].

Основополагающей для автора статьи является концепция А. Хатчингса, зафиксированная в энциклопедическом издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 г. [19], где выделены две циклические модели барочного концерта. Одна модель – римская, включает многократные темповые контрасты, причём медленные части предшествуют быстрым и разомкнуты, образуя с ними ямбическую пару в контрастно-составной форме. Другая модель, североитальянская (Венеция, Болонья, Модена) – трёхчастный цикл, основана на однократном контрастном сопоставлении с темповой симметрией: **быстро / медленно / быстро** с концертной формой в крайних моторных частях, построенной на чередовании *tutti* и *solì* и более камерной медленной центральной частью. Наблюдения о внутренних закономерностях в предложенных А. Хатчингсом моделях *concerto grosso* [13] приводят к заключению о том, что римская модель, дробная в композиционном отношении, даёт константность в трактовке инструментов. Струнное трио – две скрипки и виолончель, составляют *concertino* (концерты А. Корелли и Г.Ф. Генделя). В *ripieno* всегда используется струнный

квартет и *basso continuo*. Стабилизация в структурном плане в североитальянской модели сопровождается усилением дробности в тембро-фактурной организации и вариативностью в сочетании солирующих инструментов *concertino*.

Двенадцать концертов «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди, благодаря амстердамскому изданию 1711 г., получили международное признание. Североитальянская модель – в силу компактности и удобства исполнения – прочно вошла в композиторскую практику во многих странах Европы. Для И.С. Баха знакомство с вивальдиевским ор. 3 и внимательное изучение данной композиционной модели явилось импульсом к созданию в 1721 г. «Шести концертов для различных инструментов». В музыкальную культуру они постепенно входят к концу XIX столетия под наименованием «Бранденбургские», которое присвоено в монографии Ф. Шпитты (1880). Техника ансамблевого концертирования достигла в баховском шедевре совершенства.

Интерес к принципам барочного концертирования, возрастающий с начала XX в., был стимулирован рядом факторов. Среди них: 1) формирование неоклассических тенденций; 2) всё возрастающее распространение в исполнительской практике музыки И.С. Баха, в частности его Бранденбургских концертов²; 3) ощущение исчерпанности форм классико-романтической традиции; 4) нарастание экспериментов в использовании средств музыкальной выразительности, ритме, фактуре, в освобождении мелодии из-под власти гармонической вертикали, усилении линейности.

Последовательная работа с доклассическими жанрами и формами отличает немецкого композитора **Макса Регера** (1873–1916). Его привлекают малый и большой полифонические циклы (ор. 113, 119, 131), он даёт новую жизнь струнной сольной сонате и сюите (ор. 42, 91, 131c, 131d). Девиз композитора «Быть как Бах» [10, с. 124] сочетается с общей позднеромантической направленностью его творчества. В этом русле выполнен **Концерт в старинном стиле F-dur op. 123**

¹ В конце XVII – первой половине XVIII вв. наименование *Concerto grosso* часто использовалось в названиях изданий концертов как понятие собирательное [4, с. 174].

² Этому процессу способствовала также выполненная М. Регером четырёхручная фортепианная транскрипция всех Шести Бранденбургских концертов (1905). Важную роль сыграли новые издания о И.С. Бахе: после исследования Ф. Шпитты конца XIX в. появляются монографии А. Швейцера (1905), Ф. Вольфрума (1910), Ч.С. Терри (1928), Р. Штеглиха (1935), А. Мозера (1935), В. Гурлитта (1936).



(1912), который исследователи считают первым образцом необарочного *concerto grosso*. В духе симфонической поэмы трактована М. Рegerом композиционная модель трёхчастного цикла с концертной формой в крайних частях, утвердившаяся в творчестве А. Вивальди и И.С. Баха. О чертах позднего романтизма свидетельствуют возвышенно-приподнятая лирика в образном строе, особенности мелодики, гармонии, оркестровки (использован тройной состав оркестра). Стоит подчеркнуть, что М. Рeger вносит в барочную композиционную модель важное новшество, которое окажется перспективным: I и III части объединены проведением фанфарной темы эпизода, контрастирующей материалу *tutti*. В I части она появляется в имитации у солирующих труб и валторн в тт. 66–85, в III части звучит трижды: в интермедийных разделах, обрамляя фугато, и в зоне предыкта. Фанфарная тема выполняет, по нашему мнению, функцию циклического рефрена³, встроенного в барочные концертные формы крайних частей.

В первой половине XX в. трёхчастный цикл в необарочных концертах главенствует (опусы В. д'Энди, А. Казеллы, Э. Шульгофа, И. Маркевича, В. Джаннини и др. [9, с. 362–363]). Для последующего рассмотрения избраны сочинения композиторов славянского зарубежья – И.Ф. Стравинского и Б. Мартину. В 1930-е гг. необарочное концертное представление у каждого из них в полном расцвете. Кроме того, высокие по своей художественной значимости, эти концерты оказали влияние на дальнейшее развитие необарочного стиля, в том числе на российское необарокко 1960-х – 1990-х гг.

Структурно-семантический инвариант *concerto grosso* позднего барокко выступает во всей его полноте в Концерте *in Es* “*Dumbarton Oaks*” Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971)⁴. Произведение создавалось в Париже и впервые было исполнено в США (в вашингтонском имении четы Р. и М. Блисс, в тридцатую годовщину их свадьбы) в 1938 г.⁵ Праздничная торжественность пронизывает весь цикл. Крайние быстрые части

написаны в типичной для барокко концертной форме. По мнению И. Стравинского, «барокко – живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее, а потому традиция походит на наследство, которое даётся при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [11, с. 37]. В диалогах с Р. Крафтом он говорил: «Концерт *in Es* выдержан в бранденбургском стиле» [18]. Ссылаясь на это высказывание композитора, С. Савенко пишет о концертном представлении в духе классицизма во второй, более камерной части и о современном концертном представлении в третьей [17]⁶.

В партитуре “*Dumbarton Oaks*” обозначены следующие группы инструментов: три деревянных (флейта, гобой, кларнет), две валторны, по три скрипки и альты, две виолончели и два контрабаса. Задействованы два ансамбля: *concertino* – 5 духовых и *ripieno* – 10 струнных. Отметим, что при сходстве состава с Бранденбургским концертом № 1 И.С. Баха число духовых инструментов у И. Стравинского меньше. Кроме того, гобоям он предпочитает кларнет, введённый в оркестр позднее. Панорама стилей различных эпох делает необязательным использование чембало и *basso continuo*. Главное отличие в трактовке ансамблей от барочных образцов – размытость функций *concertini* и *ripieni*: активизация музыкальной ткани присуща и духовым, и струнным. В Бранденбургских концертах (далее – БК) присутствуют либо дуэты (БК № 6), либо трио (БК № 3), или они соединяются в рамках одной партитуры (БК № 1). В процессе концертного представления в “*Dumbarton Oaks*” образуются ансамбли из двух или трёх инструментов – как однородных (отдельно струнные, дерево или медь), так и неоднородных (фагот и две валторны, флейта, кларнет и валторна, флейта, скрипки и альты и др.). У И. Стравинского, как и в БК № 1, каноническая имитация двух валторн переходит в движение параллельными терциями, образуя самостоятельный, ритмически характерный фактурный слой.

В I части (*Tempo giusto*) по-новому предстаёт сольное концертное представление. В характерный тембровый персонаж превращается фагот, тогда как в БК № 1 он, главным образом, дублировал низкие струнные. Сольным выступлениям фагота И. Стравинский отводит целые разделы. В тт. 41–50 яркая смена тональности с *Es-dur* на *D-dur*, а также синкопированный ритм отделяют партию фагота и двух валторн от низких струнных (Пример 1).

³ Использование рефрена на уровне циклообразования встречается в сюитных циклах («Картины с выставки» М. Мусоргского) и концертных (Пятый фортепианный концерт С. Прокофьева).

⁴ И. Стравинский обращался к принципам концертного представления уже в «русский» период творчества. Они описаны в ряде трудов [1; 2; 5–7; 11; 16, 17].

⁵ Роберт Блисс (1875–1962) – влиятельный американский дипломат. Вместе с супругой, меценаткой Милдред Блисс (1879–1969) коллекционировал византийское искусство.

⁶ Отметим также венгерского кларнетиста-виртуоза Б. Ковача, который обращался ко многим стилевым моделям, в особенности к барочной [3].



Пример 1. И. Стравинский. Концерт "Dumbarton Oaks", I часть.
Ансамблевое концертирование фагота и двух валторн

Тт. 55–62 – реприза этого эпизода: она обновлена благодаря новому сочетанию деревянных и струнных (скрипок и альтов), фагот выходит на первый план.

Струнные концертируют на протяжении всей I части. Дублировка двойных нот у скрипок и альтов создаёт большую плотность звучания в сравнении с барочным стилем (3 т. до ц. 11). В *divisi* фигурируют унисоны, двухголосие (3 т. до ц. 10) или трёхголосие (3 т. после ц. 17). Фугато струнных, занимающее центральный эпизод I части (цц. 13–15), – явление, идущее из барокко.

Новизну концертной формы И. Стравинского определяет в первую очередь специфика его тематизма – эмансипация кратких интонационных элементов «от власти» периода. Краткие формулы в ансамблевом концертировании играют ведущую роль. В I части чётко прорисовываются три мотива: мотив **a** – нисходящее движение по звукам развёрнутого трезвучия с обыгрыванием каждого его звука нисходящим вспомогательным (шестнадцатые длительности), мотив **b** – восходящий по V–VII–I ступеням восьмыми, мотив **c** – волнообразное движение по звукам ломаного тонического трезвучия. Известная особенность стиля И. Стравинского – развитая техника нерегулярного метроритмического варьирования попевочного тематизма. Каждая из трёх основных попевок-мотивов варьируется в соответствии со сменой метра: через такт двухдольность переходит в трёхдольность, и наоборот. Мотивы преобразуются в чередовании простых размеров, сложных и смешанных: 5/16, 7/16, 9/16, 5/8, 2/8 и др. (см. цц. 4, 5, 12, 20, 23).

I часть "Dumbarton Oaks" представляет собой девятичастную концертную форму. Уже в первых тактах мы видим различные группы концертирующих

инструментов – *spezzati* струнных и духовых. До первой тональной репризы *tutti* (возвращения *Es-dur* в ц. 11) интермедии более продолжительны, чем *tutti*, и в них последовательно представлены ансамбли струнных, затем – фагота и двух валторн, а также квартет кларнета, фагота, валторн и квартет струнных. Перед тематической репризой в ц. 20 соотношение *tutti* и *sol* выравнивается. Как результат всевозможных сочетаний однородных и неоднородных инструментов в *sol* звучит последнее *tutti* (ц. 25). Многократный повтор мотивов на общих формах движения: ходов по звукам тонического трезвучия *Es-dur* у духовых четвертями, гаммообразных пассажей у скрипок и альтов шестнадцатыми, фигураций восьмыми по III, V, VII и I ступеням у виолончелей и контрабасов создают эффект оригинального предвосхищения минималистской техники паттернов.

Так же, как в барочных образцах, ни одно *tutti* у И. Стравинского точно не повторяется, возвращается лишь основная тональность. Изменяются фактура (увеличивается или уменьшается число голосов, слоёв), интонационное содержание (краткие мотивы комбинируются иначе по вертикали и горизонтали), динамика. Целостность создаётся благодаря общей тенденции – приведению разных слоёв фактуры к единству: это движение от дробной многомотивности к укрупнению мотивов и разделов на заключительном этапе.

В III части (*Con moto*) намечается тенденция к синтезу барочной концертной формы в деталях и – в крупном плане – пятичастной рондообразной формы, наследующей классико-романтическую традицию (Схема 1).



Раздел	A					B	
Тематизм	a _r b a _r b ₁ a _r	a – фугато	a _r	c	a ₁ – фугато	d e	f
Концертирование	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì</i>
Инструменты		Fl, Fag, Corno II; Cl (противосл-е)		Archi	Fag, Corni, V-c, C-b; V-ni и V-le	Fl, Cl, Fag, Corni	Fag, Corni, V-c, C-b
Цифра	[52]	[58]		[60]	[61]	[63]	[65]
Такты	7+3+7+6+14	9	3	6	8	11	10
Тональность	Es (g фриг), Ges (b фриг)	f, b	Ges	Des	Des, As	As –	– C

Схема 1. И. Стравинский. Концерт “Dumbarton Oaks”, III часть

	A ₁	C		A ₂				Кода
–	a _r b	g	g ₁	a _r b _r	f ₁	h	a	
<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>		<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì-tutti</i>	<i>tutti</i>
		V-ni, Fl и Cl; Fl, Cl и V-le	V-ni и V-c; Fag и Corno II; Fl, Cl			Cl, Archi (в т.ч. V-no solo); Fiati (тема – Corno I, затем – Fl)	Тема – Archi, затем – Fag и Corni	
[67]	[68]	[70]	[72]	[74]	[75]	[77]	[81]	[88]
3(+3)	7+4	11	13	6	10	18	34	19
C+as+es	Ges (b фриг)	c	b	g фриг –	d		g фриг	– Es

Схема 1. И. Стравинский. Концерт “Dumbarton Oaks”, III часть, продолжение

Принцип рефренности проявляется на нескольких уровнях. Экспозиция первого *tutti* занимает 37 т. В нём – пять разделов, которые образуют двойную трёхчастную форму **абаба** – это первый уровень проявления рефренности. В контексте переменного размера (2/4, 3/4, 2/2) для двухэлементного рондообразного рефрена характерна маршевая напористость. На фоне микроостинато виолончелей и контрабасов у фагота и валторн звучит мотив, задающий тематический и образный строй в духе русской песни.

Второй уровень рефренности формируется сопоставлением *tutti-solì* в одиннадцатичастной концертной форме. Она отличается огромными интермедиями **B** и **C**, включающими несколько *solì*, идущих подряд. Маршевость чередуется с напевностью. Образуется третий, самый крупный уровень проявления рефренности – пятичастное рондо **ABA₁CA₂**. В эпизоде **B** темп остаётся прежним, но включает новый тематизм героико-эпического характера. Эпизод **C** – лирический центр финала, в котором ансамблевое концертирование проявляется наиболее ярко.

Структура темы в лирическом центре III части – разделе **C**, укрупняется до периода (ц. 70–72). В ней синтезированы черты мелоса классико-романтической

традиции и русского фольклора. Дуэт скрипок параллельными секстами в гармоническом миноре плавно перетекает в подголосочную полифонию флейты и кларнета в натуральном миноре. Этому мелодичному слою фактуры контрапунктом выступает аккомпанирующий – от флейты и кларнета в ц. 70 он переходит к альтам в ц. 71. Во втором предложении примечательна ещё большая переменность функций указанных фактурных слоёв. В коде III части современный стиль концертирования выражен ритмическими оstinatными паттернами от 3-х до 15-ти тт., которые перемещаются от одной группы инструментов к другой. Вместе с преобразованной темой народной песни они формируют два пласта фактуры, сливающиеся в скандирование заключительной диссонирующей вертикали.

Подчеркнём важную роль ещё одного жанрово самостоятельного рефрена в Концерте “Dumbarton Oaks” – хорала. Монтажные хоральные вставки между частями цикла разделяют три акта театрального представления, словно падающий занавес («клоуны устали»). Этот хорал, краткое жанрообразование, выступает в роли добавочного рефрена в форме целого – **циклической темы**. Напомним, что аналогичную функцию – объединения всей целостности



Пример 2. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть. Полиритмия в партии чембало

произведения в трёхчастном цикле с концертными формами в крайних частях – выполняет фанфарная тема в Концерте в старинном стиле М. Рegera.

Новаторские балеты И. Стравинского – «Весна священная», «История солдата» и «Свадебка», разумеется, оказали огромное влияние на ансамблевую и оркестровую музыку младших его современников, в частности, **Богуслава Мартину** (1890–1959). Со стилем необарокко связан первый расцвет творчества композитора в 1930-е – 1940-е гг. В инструментальной музыке 1930-х гг. главным для него является жанр *concerto grosso*. В этом жанре Б. Мартину создаёт около десятка произведений, варьируя *concertino* и *ripieni*, а также названия сочинений⁷. «Эмоциональности и психологизму симфонии» автор предпочитает «ограничение и равновесие элементов, ... градаций звучания и динамики, совершенно иную и точную структуру организации тематизма, одним словом – совершенно иной мир» [12, с. 107], который он видит в барочном жанре. «Если сказать правду, я – тип композитора, склонного к форме *concerto grosso*», – пишет Б. Мартину [Там же, с. 106]. Концертная форма привлекала его на протяжении многих лет, и он «воссоздал её в совершенно современном варианте» [Там же, с. 107].

Концерт для чембало и камерного оркестра (1935) написан Б. Мартину в Париже, как и Концерт *in Es* И. Стравинского⁸. Цикл его имеет аналогичную трёхчастную структуру с концертной формой в крайних быстрых частях, построенных на чередовании

tutti-soli. Общее с И. Стравинским состоит и в конструктивной роли мотивных формул – микротематические элементы свободно комбинируются в процессе концертирования. В то же время воплощение необарочного ансамблевого концертирования в данном сочинении отличается оригинальностью. Возможное удвоение состава струнных автор указал в партитуре: «*Les cordes peuvent être doublées*», продолжив традицию, начатую А. Корелли, который в заглавии своих *Concerti grossi* ор. 6 предписал возможность подобного решения.

В этом Концерте Б. Мартину, пожалуй, впервые использует в *concertino* и *ripieno* старинный и современный клавишный инструменты – чембало и рояль, сочетая их с духовыми и струнными. Формируются дуэты и трио из однородных инструментов (чембало + фортепиано, флейта + фагот, струнные в различных комбинациях). Флейта, фагот и фортепиано играют двойную роль: выступают вместе с чембало в интермедиях и сопоставляются с ним в *tutti*.

Концертирование чембало берёт начало в БК № 5 И.С. Баха, в I части которого этот инструмент исполняет каденцию в 64 т. Б. Мартину трактует его по-новому. Развёрнутых соло чембало в крайних частях несколько (см. I часть, цц. 1, 5, 6; 10 т. после ц. 8; III часть, цц. 3, 4, 17). Показательно, что чембало практически не участвует в *tutti*, только иногда дублирует низкие струнные инструменты (в Схеме 2 дублировки обозначены литерой W). Обратим внимание на ансамбль чембало и фортепиано, так как именно в сочетании клавишно-щипкового и клавишно-ударного инструментов заключается новизна ансамблевого необарочного концертирования Б. Мартину. В I части (*Allegro non troppo*), в последней перед репризным проведением *tutti* интермедии раскрываются виртуозные возможности обоих инструментов. Основной приём концертирования – это контрапункт мелодических линий в виде триолей и шестнадцатых, триолей и квинтолей в контексте резких тональных сопоставлений (Пример 2). Подобная полиритмия образуется как между

⁷ Например, Концерт для струнного квартета с оркестром (1931), Концертная симфония для двух оркестров, Партита для струнного оркестра (1932), Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра (1933), Концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра (1936), Концертный дуэт для двух скрипок и оркестра (1937), Три ричеркара, Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр, *Concerto grosso* для двух фортепиано с оркестром (1938) и др.

⁸ *Concerti grossi* Б. Мартину описаны Н. Гавриловой [8] и Я. Мигуле [12]. Концерт для чембало исследователями не анализируется.



Пример 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть. Лирическое соло чембало в средней части-трио

Раздел	I (экспозиция)					
Тематизм	a + b	c + b	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r
Концертирование	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>
Инструменты		Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, P-no
Цифра		[1]		[2]	[3]	
Такты	9	9	3	10	4	10
Тональность	G	h	G	Es	a	A

Схема 2. Б. Мартину. Концерт для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*)

II (средний раздел)								III (реприза)				
e	e ₁	-	f	-	g + f	e	g ₁	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r	a + b
<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>
	Cemb		Cemb		Cemb, P-no	W	Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, Fl, P-no	
[4]	[5]		[6]		[7]	[8]		[9]	[10]	[11]		
28	18	4	13	4	14	10	13	11	10	4	28	4
F	F	-	As	-	F	F	Des	G	Es	a	A, E -	G

Схема 2. Б. Мартину. Концерт для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*), продолжение

двумя инструментами, так и внутри партии чембало.

Концертирование инструментов из *ripieno*, составляющих ансамбли с группой *concertino* – другой приём, идущий от БК. Переключки кратких двудольных мотивов в разных регистрах, переход виртуозных пассажей от одних инструментов к другим уже с первых тактов демонстрируют уверенное владение композитором полифонической техникой. Так же, как в БК, несколько слоёв фактуры впоследствии объединяются в один протяжённостью в 5–7 тт. Разумеется, в подобных ансамблях часто фигурируют неоднородные инструменты: чембало, флейта и фортепиано с присоединением первой скрипки. Все обозначенные приёмы ансамблевого концертирования используются в I части и в финале (Схемы 2 и 3).

Концертная форма заглавной части *Poco allegro* включает вторым планом сложную трёхчастную

форму с трио. Интересно, что сам средний раздел также представляет собой концертную форму, в которой виртуозные интермедии плавно перетекают в напевные *tutti* и наоборот. Песенная кантилена в трио контрастирует моторике крайних разделов (Пример 3).

Подобных контрастов, даже между частями цикла, эпоха барокко не знала. Концертная форма, как и в финале *“Dumbarton Oaks”* становится полиаффектной (Схема 2).

В III части (*Allegretto*) концертная форма, аналогично финалу у И. Стравинского, отличается большими масштабами. *Solì* расширяется до нескольких эпизодов подряд (это встречалось ещё у А. Вивальди). Однако граница *tutti* и *solì* становится теперь более резкой: почти все интермедии исполняются солирующим чембало. В финал проникают черты сонатной формы без разработки. Её отсутствие объясняется тем,



Раздел	I (экспозиция)												
Тематизм	a (г.п.)	a ₁	b	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	d (п.п.)	a ₁	d	a d c ₁	d	a c b/c	Каденция
Концертирование	<i>tutti</i>						<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
Инструменты							Cemb		Cemb	в <i>tutti</i>	Cemb, V-ni, V-c, C-b	в <i>tutti</i>	Cemb
Цифра			[1]		[2]		[3]		[4]		[5]		
Такты	8	9	5	6	4	6	34	4	4	14	13	40	16
Тональность	D	h	–	c	–	F	F d –	c f	h	–	F d	–	–

Схема 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*)

II (реприза)														
a (г.п.)	b ₂	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	a ₂	b ₂	a ₃	b ₂	d (п.п.)	d	a с c ₂	Каденция	Кода	
tutti				solι			tutti	solι	tutti	solι	solι в tutti	solι	tutti	
				Cemb, P-no	Cemb, P-no, V-nι	Cemb		Cemb		Cemb		Cemb		
[9]		[10]		[11]	[12]		[13]			[15]		[17]	[18]	
7	6	6	4	11	5	12	6	7	11	8	22	10	8	
E	h	c	–	E	c	–	f	d	F	d	–	–	– C	

Схема 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*), продолжение

что срединный тип изложения пронизывает главную и связующую партии. Сонатная форма представлена весьма необычно. Тема главной партии транспонирована: из *D-dur* в экспозиции в *E-dur* в репризе. Тем временем побочная партия остаётся и в репризном разделе в *F-dur*, но она сокращена (Схема 3).

В результате анализа произведений становится ясно, что ансамблевое концертирование И. Стравинского и Б. Мартину, претворяемое каждым вполне индивидуально, обладает рядом общих черт. С одной стороны, это обусловлено продолжением авторами баховской традиции: 1) вариативность *concertino* и существенная роль в нём духовых инструментов; 2) дробность в сопоставлении концертирующих ансамблей, группировка по два и три инструмента с их тембровой дифференциацией; 3) использование полифонических приёмов в концертном диалоге; 4) сочетание ансамблевого концертирования и продолжительных виртуозных соло.

С другой стороны, очевидна и общность складывающегося необарочного комплекса. Он включает характерное для музыки XX в. обновление в системе выразительных средств: расширение тональной системы, усиление роли микротематизма, неравномерности

(нерегулярности) в метроритмической организации. Важная особенность необарокко И. Стравинского и Б. Мартину является следствием национальной природы мышления композиторов. Она сказывается во внедрении в концертную форму масштабных лирических эпизодов, построенных на тематизме, имеющем песенные славянские истоки. В результате происходит преобразование моноаффектной барочной концертной формы в **полиаффектную**.

Изучение концертов И. Стравинского и Б. Мартину позволяет наметить линии преемственности, которые ведут в будущее – в российское необарокко 1960-х – 1990-х гг.⁹ В этот период находят претворение обе композиционные модели *concerto grosso*: римская и североитальянская. В трёхчастных циклах В. Екимовского (Бранденбургский концерт), Р. Щедрина (Музыка для города Кётена), Г. Корчмара (Концерт-парафраз на темы Бранденбургского концерта № 6), А. Шнитке (*Concerto grosso* № 6) сохраняются индивидуализация в ансамблях *concertino* и стабильность струнного состава *ripieno*, концертные формы

⁹ Анализ основных тенденций в необарочных российских *Concerti grossi* содержится в статьях автора [14; 15].



Пример 4. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.
Токкатное соло чембало в среднем разделе полирефренной формы

в крайних частях и обобщённый тип барочного тематизма. Непреходящая художественная ценность барочного концертирования утверждается в большинстве случаев и в семантическом аспекте – гармоничном светлом мировосприятии. Только в *Concerto grosso* № 6 А. Шнитке жанр драматизируется благодаря привлечению элементов современной стилистики (серийности, джаза, минимализма).

В свободных по количеству частей произведениях (одночастных и многочастных) происходит индивидуализация состава не только *concertino*, но и *ripieno*. Он может расширяться посредством использования новейшего инструментария, встречается сопоставление двух оркестров – симфонического и эстрадного (например, в Концерте С. Губайдулиной, 1976). Сочетание сольного и ансамблевого концертирования в одном сочинении характерно для Седьмой и Десятой симфоний М. Вайнберга. Возможны также ансамблевые составы с использованием солирующих старинных клавишных инструментов, в том числе органа (орган, четыре трубы, литавры в *Concerto grosso* О. Янченко). В «Музыкальном приношении» Р. Щедрина с тембром органа сопоставляются концертирующие ансамбли духовых, контрастные по тембру: три флейты, три фагота и вступающие в зоне трагической кульминации три тромбона. Нельзя не отметить роль чембало в сочинениях современных российских композиторов. Так, В. Екимовский использует его в функции *continuo*. М. Вайнберг и А. Шнитке,

продолжая линию Б. Мартину, трактуют чембало как солирующий инструмент и в лирическом ключе, и в виртуозном, концертирующем (Пример 4).

Соло чембало, которое открывает Седьмую симфонию М. Вайнберга, приобретает функцию циклического рефрена.

Стоит привлечь особое внимание к этой последней тенденции, связанной с преобразованием циклической формы путём введения в неё тематически самостоятельного рефрена.

В первой половине XX в. такая форма появилась в Концертах М. Рegera и И. Стравинского. Во второй половине столетия в многочастных циклах М. Вайнберга и А. Шнитке она приобретает значение новой самостоятельной композиционной модели. В их сочинениях преобладает медитативный характер циклических рефренов, который преобразует семантический инвариант жанра. Воспроизведение барочной гармоничной картины мироздания в формах концертирования встраивается в медитативно-конфликтный симфонизм, символизируя интроспективный взгляд в прошлое из полной непримиримых трагических противоречий современности. И. Стравинский и Б. Мартину узаконили полиаффектность концертной формы, включив в неё лирические интермедии. М. Вайнберг и А. Шнитке поставили её на службу новой симфонической концепции, синтезирующей барочные и постшостаковичевские традиции.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
- 2/ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
- 3/ Бакуто С.В. От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 50–69.
- 4/ Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2016. 230 с.
- 5/ Брагинская Н.А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2023. 38 с.
- 6/ Брагинская Н.А. Концерт в творчестве И.Стравинского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 1991. 16 с.
- 7/ Брагинская Н.А. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие. СПб: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. 97 с.
- 8/ Гаврилова Н.А. Богуслав Мартину. М.: Музыка, 1974. 261 с.
- 9/ Гончаренко С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2025. 480 с.
- 10/ Крейнина Ю.В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 207 с.
- 11/ Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
- 12/ Мигуле Я. Богуслав Мартину / пер. с чешск. С.Д. Баранниковой и Ю.А. Шкариной. М.: Музыка, 1981. 232 с.
- 13/ Останина М.Н. Ансамблевое концертное исполнение в произведениях из собрания «Гармоническое вдохновение» ор. 3 А. Вивальди // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13. № 4. С. 40–51.
- 14/ Останина М.Н. Принцип полиреференности в Concerti grossi А. Шнитке // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 5–16.
- 15/ Останина М.Н., Гончаренко С.С. Необарочное концертное исполнение в произведениях российских композиторов последней

четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 25–38.

- 16/ Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 276–301.
- 17/ Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
- 18/ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В.А. Лифшиц; ред. М. Друскин. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
- 19/ Hutchings A. Concerto / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed.S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)

REFERENCES

- 1/ Asafyev, B.V. (1929), *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 399 p. (In Russ.)
- 2/ Asafyev, B.V. (1977), *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky], Muzyka, Leningrad, 279 p. (In Russ.)
- 3/ Bakuto, S.V. (2024), "From the baroque to the XX Century: intertextual receptions in the "Dedications" by Bela Kovach", ARTE, No. 2, pp. 50–69. (In Russ.)
- 4/ Bocharov, Yu.S. (2016), *Zhanry instrumental'noj muzyki epohi barokko* [Genres of Instrumental Music of the Baroque Era], Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 230 p. (In Russ.)
- 5/ Braginskaya, N.A. (2023), *Igor' Stravinskij v dialoge s evropejskoj muzykal'noj kul'turoj: formy, fazy, genezis* [Igor Stravinsky in Dialogue with European Musical Culture: Forms, Phases, Genesis], Abstract of D. Sc. Thesis, St. Petersburg, 38 p. (In Russ.)
- 6/ Braginskaya, N.A. (1991), *Koncert v tvorchestve I.Stravinskogo* [The Concerto in the Works of I. Stravinsky], Abstract of Cand. Sc. Thesis, St. Petersburg, 16 p. (In Russ.)
- 7/ Braginskaya, N.A. (2008), *Neoklassicheskie koncerty Stravinskogo: Uchebnoe posobie* [Stravinsky's Neoclassical Concertos: Textbook], RimskyKorsakov St. Petersburg State Conservatoire, St. Petersburg, 97 p. (In Russ.)
- 8/ Gavrilova, N.A. (1974), *Boguslav Martinu* [Boguslav Martinu],



Muzyka, Moscow, 261 p. (In Russ.)

9/ Goncharenko, S.S. (2025), *Doklassicheskie kompozicionnye modeli v muzyke XX – nachala XXI v. [Pre-Classical Compositional Models in Music of the 20th – Early 21st Centuries]*, Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 480 p. (In Russ.)

10/ Hutchings, A. (2001), “Concerto” / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)

11/ Kreynina, Yu.V. (1991), *Maks Reger. Zhizn' i tvorchestvo [Max Reger. Life and Work]*, Muzyka, Moscow, 207 p. (In Russ.)

12/ Lobanova, M.N. (1990), *Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]*, Sovetskij Kompozitor, Moscow, 312 p. (In Russ.)

13/ Migule, Ya. (1981), *Boguslav Martinu [Boguslav Martinů]* / trans. from Czech by S.D. Barannikova and Yu. A. Shkarina, Muzyka, Moscow, 232 p. (In Russ.)

14/ Ostanina, M.N. (2025), “Ensemble concertation in works from the collection “Harmonic Inspiration” op. 3 by A.Vivaldi” // *Bulletin of Musical Science*, Vol. 13, No. 4, pp. 40–51. (In Russ.)

15/ Ostanina, M.N. (2025), “The principle of polyrefrain in A.Schnittke's Concerti grossi” // *Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitri Hvorostovsky “ARTE”*, No. 1, pp. 5–16. (In Russ.)

16/ Ostanina, M.N., Goncharenko, S.S. (2024), “Neo-Baroque concertation in the works of Russian composers of the last quarter of the 20th century”, *Problems of musical science / Music Scholarship*, No. 2, pp. 25–38. (In Russ.)

17/ Savenko, S.I. (1973), “On the Question of the Unity of Stravinsky's Style” // *I.F. Stravinsky. Articles and Materials*, Moscow, pp. 276–301. (In Russ.)

18/ Savenko, S.I. (2001), *Mir Stravinskogo [The World of Stravinsky]*, Kompozitor, Moscow, 328 p. (In Russ.)

19/ Stravinsky, I. (1971), *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]* / trans. from English by V.A. Lifshitz; ed. M.Druskin, Muzyka, Leningrad, 414 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Останина Мария Николаевна, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко); преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Мурова, Новосибирская специальная музыкальная школа

E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Maria N.Ostanina, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – D.Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines, Novosibirsk Music College named after A.F. Murov, Novosibirsk Special Music School

E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

УДК 78.08

ОТ ВОКАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ
К СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ:
ФОРМИРОВАНИЕ ТЕЗАУРУСА DANSE MACABRE
В МУЗЫКЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА

А.Ю. СЕЙБЕРТ

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

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена изучению процесса формирования тезауруса, связанного с воплощением образа *danse macabre* («Пляски смерти») в западноевропейской вокальной музыке первой половины XIX века. Актуальность темы обусловлена отсутствием в отечественном искусствознании специальных работ, рассматривающих генезис семантики *danse macabre* как подготовительного этапа к созданию инструментальных шедевров Ф. Листа, Ж. Кастнера и К. Сен-Санса. На материале вокальных сочинений Ф. Шуберта, К. Лёве, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса и других композиторов-романтиков анализируются три ключевых сюжетных мотива: танец-хоровод, шествие-вереница и диалог Смерти с человеком. В результате исследования выявляется устойчивый комплекс выразительных средств, включающий: жанровые ритмоформулы (тарантеллы, сицилианы, траурного марша и сарабанды); ладогармонические особенности (преобладание d-moll, g-moll, хроматизация); принцип фактурной организации – хоральный, прием изложения – остинатные ритмические фигурации в аккомпанементе; музыкально-риторические фигуры (*Dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis*, *circulatio*); тесситурно-тембровую дифференциацию образов Смерти и человека; типовые формы – двухчастную, трёхчастную, рондо. Автор приходит к выводу, что вокальные произведения 1810-х – 1850-х гг. выполняют роль «лаборатории», в которой выработался и откристиллизовался семантический словарь *danse macabre*, впоследствии инкорпорированный в инструментальную музыку.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Danse macabre*, пляска смерти, романтизм, вокальная музыка, музыкальная семантика, музыкально-риторические фигуры, *Dies irae*, *passus duriusculus*, Ф. Шуберт, К. Лёве, траурный марш, хорал.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FROM VOCAL MINIATURE
TO SYMPHONIC POEM: THE FORMATION
OF THE DANSE MACABRE THESAURUS
IN WESTERN EUROPEAN ROMANTIC MUSIC

A.YU. SEIBERT

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

ABSTRACT. The article examines the process of formation of the musical-expressive complex associated with the embodiment of the *Danse Macabre* image in Western European vocal music of the first half of the 19th century. The relevance of the topic is determined by the absence in Russian musicology of special studies examining the genesis of the musical semantics of *Danse Macabre* as a preparatory stage for the creation of instrumental masterpieces by F. Liszt, G. Kastner, and C. Saint-Saëns. Based on vocal works by F. Schubert, C. Loewe, R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms, and other Romantic composers, three key plot motifs are analyzed: the dance-round dance, the procession-file, and the dialogue between Death and Man. The study reveals a stable complex of expressive means, including: genre rhythmic formulas (tarantella, siciliana, funeral march, and sarabande); modal-harmonic features (predominance of d-moll, g-moll, chromaticism); principles of textural organization – chordal (choral); technique of presentation – ostinato rhythmic figurations in the accompaniment; musical-rhetorical figures (*Dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis*, *circulatio*); tessitura-timbre differentiation between the images of Death and Man; typical forms – binary, ternary, rondo. The author concludes that vocal works of the 1810s-1850s serve as a «laboratory» where the semantic vocabulary of *Danse Macabre* was developed and crystallized, subsequently transferred into instrumental music.

KEYWORDS: *Danse Macabre*, Dance of Death, Romanticism, vocal music, musical semantics, musical-rhetorical figures, *dies irae*, *passus duriusculus*, F. Schubert, C. Loewe, funeral march, chorale.

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



Интерес к мортальной тематике в искусстве XIX столетия, инициированный художественно-эстетическими установками романтизма, закономерно привёл к появлению развёрнутых инструментальных полотен, воплощающих образ пляшущей Смерти: концертной парафразы “Totentanz” Ф. Листа, симфонической поэмы “Danse macabre” К. Сен-Санса, вокально-симфонического рондо “Les danses des morts” Ж. Кастнера. Однако признание этих произведений в качестве вершинных выражений макабрической эстетики не должно заслонять собой длительного и постепенного процесса вызревания той интонационной лексики, которую композиторы-романтики использовали для создания образа inferнальной пляски.

В современном искусствознании, несмотря на пристальное внимание к феномену музыкальной танатологии (см., например, работы Н.В. Васильевой [3], М.М. Музыченко [12], А.В. Наумова [14]), накоплен значительный материал лишь об отдельных сочинениях (прежде всего о «Песнях и плясках смерти» М. Мусоргского [11] или симфонических поэмах Ф. Листа [9]). Однако этап выработки и кристаллизации выразительных средств, происходивший в вокальной музыке первой половины XIX века, остаётся недостаточно изученным. Между тем, именно в камерных вокальных жанрах – песнях, балладах, романсах – были опробованы и закреплены те интонационные, ладогармонические, ритмические и фактурные модели, которые впоследствии определили звуковой облик программных сочинений на тему «Пляски смерти».

В настоящей статье предпринята попытка выявить и систематизировать комплекс музыкально-выразительных средств, сформировавшийся в западноевропейских вокальных произведениях 1810-х – 1850-х гг. при воплощении сюжетных мотивов, родственных *danse macabre*, и составивший лексическую основу для последующих инструментальных воплощений этого образа.

Методологическую базу исследования составляют принципы историко-стилевого и структурно-функционального анализа, а также метод семантической интерпретации музыкальных знаков, разработанный в трудах Е.В. Назайкинского [9], В.Н. Холоповой [11], М.Г. Арановского [1]. В опоре на теорию музыкальной риторики (О.И. Захарова [5]) рассматриваются

интонационные модели, закреплённые в европейской традиции за образами смерти и умирания.

Формирование тезауруса *danse macabre* в вокальной музыке первой половины XIX века удобнее проследить, опираясь на три ключевых сюжетных мотива, унаследованных от средневековой традиции: танец-хоровод, шествие-вереницу и диалог Смерти с человеком. Каждый из них по-своему преломляется в камерно-вокальных жанрах и требует специфического набора выразительных средств. Именно последовательное рассмотрение этих мотивов позволяет выявить, как отдельные приёмы складываются в устойчивый комплекс, впоследствии перенесённый в инструментальную музыку.

Мотив танца-хоровода (демоническая пляска)

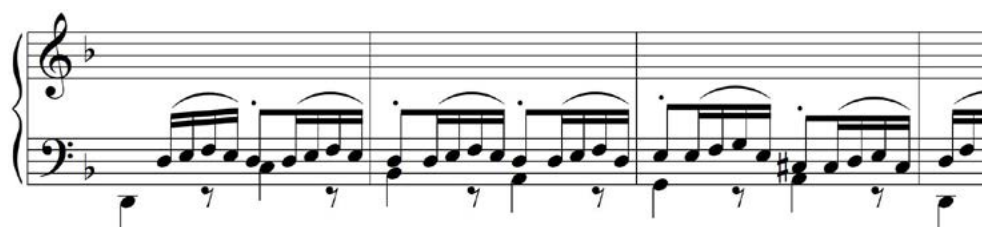
Среди сюжетных мотивов, связанных с воплощением *danse macabre*, одним из наиболее древних и устойчивых является мотив хоровода или пляски. Его истоки восходят к архаическим погребальным обрядам, в которых шествие и танец составляли неотъемлемую часть ритуала проводов умершего [5, с. 69–70]. В народных поверьях Средневековья закрепилось представление о том, как мёртвые устраивают по ночам хороводы и увлекают в свой круг живых. Этот сюжетный мотив – пляска потусторонних сил, уводящих за собой человека, – становится в эпоху романтизма одним из центральных в музыкальном искусстве.

В первой половине XIX столетия образы танцующих призраков, духов и ведьм притягивали композиторов своей загадочностью, иррациональностью и демонизмом. Двоемирие романтизма, параллельное сосуществование реального и потустороннего пространства, бинарные оппозиции жизни и смерти, добра и зла – всё это оказывало влияние на формирование сюжетно-содержательного плана произведений. В вокальной музыке данного периода складывается целый ряд сочинений, в которых танец нечисти выступает как центральный образный компонент. Анализ конкретных опусов позволяет проследить, как абстрактный «шабаш» или «пляска призраков» обретают конкретные музыкальные характеристики.

Одним из ранних примеров является песня Франца Шуберта “Der Geistertanz” («Танец духов», D. 116, 1814) на стихи Фридриха фон Маттиссона. В тексте повествуется о выходе в ночное время представителей потустороннего мира, рисуется их пляска и веселье на земле.



Пример 1. К. Цельтер. "Totentanz". Начало первого куплета



Пример 2. К. Цельтер. "Totentanz". Инструментальный отыгрыш

Образы призраков здесь ещё лишены индивидуальных черт: они предстают как безликая масса, кружащаяся в духе *danse macabre*. Однако в музыкальной ткани шу-бертовского произведения уже намечаются отдельные приёмы, которые впоследствии станут устойчивыми для воплощения inferнальной пляски. Основной танцевальный материал сосредоточен в крайних разделах трёхчастной композиции: трёхдольный метр ($\frac{6}{8}$), ритмическая фигура (восьмая с точкой/шестнадцатая/восьмая) указывают на признаки жанра сицилианы. В среднем разделе, обозначенном как речитатив (Recit.), используются звукоизобразительные приёмы, направленные на воссоздание ощущения парения и кружения. При упоминании танца призраков в фортепианное сопровождение возвращается ритм первого раздела, а эффект порхания передаётся посредством коротких фраз с волнообразным мелодическим контуром и ритмическими фигурами из шестнадцатых длительностей.

Близкой по образному строю является "Andres Maienlied «Hexenlied»" (Разновидность майской песни «Ведьминская песня», ор. 8 № 8, 1828) Феликса Мендельсона на текст Хёльти. Как справедливо отмечает Т.Э. Цытович, эта композиция наполнена «могучим демонизмом, интенсивным воплощением бурлящего кипения впоенных соками весны жизненных сил» [18, с. 323]. В музыке ощущается претворение черт, присущих жанру тарантеллы: стремительное вихревое движение, остигнутый ритмический пульс. Фортепианная партия отличается

особой насыщенностью – басовые фигурации, арпеджио, что создаёт эффект бурлящей, неистовой стихии. В вокальной партии композитор использует восходящий хроматический ход в объёме квинты, который выполняет важную семантическую функцию: хроматизация мелодической линии традиционно связывается в музыке XIX века с образом иррационального, демонического начала, а восходящее движение усиливает экспрессию, передавая «взлёт» ведьминского заклинания. Показательно, что песня написана в g-moll, который, наряду с d-moll, c-moll и e-moll, входит в круг тональностей, последовательно закрепляющихся в произведениях мортальной тематики первой половины XIX века.

Особый интерес для понимания эволюции музыкального воплощения *danse macabre* представляют две песни на текст баллады Иоганна Вольфганга Гёте "Totentanz" («Пляска смерти») – сочинение Карла Фридриха Цельтера (1826) и Карла Лёве (1835). Баллада в семи строфах рассказывает о смотрителе башни, охраняющем кладбище по ночам, который наблюдает за выходом нежити из могил, собирающейся при свете луны, чтобы исполнить адский танец. Сюжетный мотив украденного савана у мертвеца, широко распространённый в Средневековье, содержал большой потенциал для воплощения мрачного и вместе с тем комического сюжета.

Песня К. Цельтера (d-moll, куплетная форма) обнаруживает скрытую танцевальность: при размере $\frac{6}{8}$ ритмический рисунок фортепианной партии (бас и два



Пример 3. К. Лёве. "Totentanz". Тема а



Пример 4. К. Лёве. "Totentanz". Тема b

аккорда) сближается с вальсовой пульсацией. При темповом обозначении "*regsam ohne geschwind*" («живо, но не торопливо») можно усмотреть черты испанских танцев (Пример 1).

Важную роль играет инструментальный отыгрыш, в котором остиная ритмическая фигура невольно вызывает ассоциацию с первой темой "Danse macabre" К. Сен-Санса, а в поступенном нисходящем басу прослеживается аналогия с мелодическим контуром второй темы симфонической поэмы французского композитора (Пример 2).

К слову, И. Гёте, высоко ценивший сочинения

К. Цельтера, предпочитал его версию другим именно за то, что композитор "put as little music as possible to his poems" [19, с. 20] – вкладывал как можно меньше музыки в стихи [которые перелагал], оставляя пространство для поэтического образа.

Карл Лёве создаёт иную интерпретацию того же текста. Его "Totentanz" написана в сложной трёхчастной форме с динамизированной репризой. Крайние разделы сюжетно связаны с образом зрителя кладбища, в среднем – представлена пляска. Композитор насыщает музыкальную ткань звукоизобразительными приёмами: медленный темп, тихая динамика и остиная бас



Пример 5. К. Лёве. "Totentanz".



Пример 6. К. Сен-Санс. "Danse macabre". Вторая тема

не только воссоздают мрачную атмосферу ночного погоста, но и передают ощущение страха и оцепенения.

Идея замкнутого круга, хоровода реализуется на разных уровнях. На мелодическом это проявляется в акцентировании, постоянном возвращении ко второй ступени за счёт её опевания: контур поступенного движения, опевание тонов (тема *a*, Пример 3), либо движение по звукам трезвучия (тема *b*, Пример 4) визуально очерчивают круг.

На композиционном уровне, помимо трёхчастности, отметим постоянное возвращение одного и того же тематического материала. Особенно ярко это видно в среднем разделе, где вторая тема проводится трижды. Сосредоточение в репризном разделе (кульминации) в партии фортепиано элементов вихревого движения (пляски) позволяет говорить о звукоизобразительном уровне воплощения идеи хоровода. Впечатление ускоряющейся стихии безудержного танца, сжатие во времени достигается благодаря ускорению темпа – по сюжету скелет ищет свой саван, без которого он не может

вернуться в склеп¹. Подобный принцип нарастающего танцевального движения в дальнейшем становится характерным приёмом *danse macabre*.

Особый интерес представляет прямая тематическая связь фрагмента репризного раздела "Totentanz" К. Лёве со второй темой "Danse macabre" К. Сен-Санса: нисходящее движение от первой ступени к пятой с использованием хроматизма, мерцания мажора-минора (Примеры 5, 6)².

¹ Британский музыковед и литературовед, специалист по немецкой песне (Lied) Е. Самс характеризует версию К. Лёве как "a rattling good yarn about a skeleton" – лихо закрученную историю о скелете [20, с. 1079].

² В данном случае можно усмотреть сходство типологическое, а не генетическое. Оба композитора независимо друг от друга обращаются к одному и тому же набору интонационных формул, которые к середине XIX века уже сложились в европейской традиции как устойчивые знаки «инфернального»: нисходящее хроматическое движение (*passus duriusculus*), сопоставление



Скрытая танцевальность, заложенная в скачкообразной мелодической линии вокальной партии начального раздела, максимально проявляется в среднем. Этот эпизод ярко контрастирует с крайними частями. Во-первых, темповое соотношение – *Moderato-Presto* – вызывает аналогию с венгерскими народными танцами-шествиеми, в которых медленный раздел в духе эпического повествования (*лашан*) сменяется задорной, темпераментной *фришкой*. Во-вторых, жанровая основа середины напоминает то ли чардаш, то ли польку, на что указывает характерный тип сопровождения (см. Пример 4).

Рассмотренные вокальные сочинения демонстрируют, как в камерных жанрах – песне и балладе – постепенно формируется комплекс средств, связанных с воплощением inferнальной пляски: жанровые модели танца, оstinатный ритм, хроматизация, звукоизобразительные фигуры. Однако уже к 1830-м гг. этот «словарь» начинает выходить за пределы вокальной музыки: те же приёмы, освобождаясь от поэтического текста, экстраполируются в оркестровую партитуру.

Первым и наиболее ярким примером переноса мортальной лексики в крупную инструментальную форму становится финал «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза – «Сон в ночь шабаша» (1830), где «демоническая пляска» впервые обретает симфонический масштаб. По словам В. Ванслоуа, IV часть «представляет собою бесовскую „чёрную мессу“, демонический разгул зла, дьявольскую оргию и мефистофельское злорадство над жизнью» [2, с. 113]. В музыкальной ткани финала сливаются два важнейших элемента: средневековый напев секвенции *Dies irae*, утвердившийся в XIX столетии в качестве знака inferнальной сферы, и стихия танца, воплощаемая в хороводе шабаша – «бесчеловечной пляске смерти» [2, с. 113]. Берлиоз создаёт «saturnalia of noise» – «сатурналию шума», где «идея фикс» трансформируется в вулгарный деревенский танец. Появление *Dies irae* в этом контексте не случайно: напев «превращается в пародию», становясь частью богохульного и демонического танца ведьм.

Анализ произведений, воплощающих сюжетный мотив танца-хоровода с его inferнальной, дьявольской атмосферой, позволяет выявить комплекс музыкально-выразительных средств, кристаллизующихся на протяжении нескольких десятилетий:

- **обращение к конкретным жанровым моделям танца** – сицилиане, тарантелле, вальсу, польке, чардашу, что сообщает музыке конкретную хореографическую определённость;

- **остинатный ритмический пульс**, создающий эффект неумолимого кружения и вовлекающий слушателя в вихревое движение;

- **хроматизация мелодической линии** (в том числе риторическая фигура *passus duriusculus*) для придания звучанию зловещего, «дьявольского» колорита;

- **звукоизобразительные приёмы в фортепианной/оркестровой партии** (тремоло, арпеджио, фигурации), рисующие атмосферу ночного шабаша, парения, кружения;

- **введение средневекового напева *Dies irae*** как знака inferнальной сферы и эсхатологической угрозы.

Эти средства, сформировавшись в вокальной и программной инструментальной музыке 1810-х – 1830-х гг., подготовили почву для создания симфонической «Danse macabre» К. Сен-Санса, в которой оstinатный ритм скрипичной настройки, хроматические интонации и обращение к католической секвенции составят основу яркого звукового облика Пляски Смерти.

Мотив шествия и вереницы (марш Смерти)

Другим важнейшим сюжетным мотивом *danse macabre*, получившим широкое распространение в музыкальном искусстве XIX века, является мотив шествия или вереницы людей, уводимых Смертью. Его истоки восходят к средневековой иконографической традиции, где Пляска Смерти изображалась в виде процессии, в которой представители различных сословий – от папы до крестьянина – следовали друг за другом в танце со Смертью, подчёркивая тем самым равенство всех перед её лицом.

Этот сюжетный мотив, тесно связанный с погребальной обрядовостью и траурными церемониалами, находит своё звуковое воплощение в двух сферах: инструментальном траурном марше и вокальной музыке, где образ процессии обретает особую драматическую глубину.

Формирование жанра траурного марша происходит на рубеже XVIII–XIX столетий. Б.В. Левик справедливо отмечает, что «жанр марша как музыки триумфальных и *траурных шествий*, военных походов и торжественных праздников рождён эпохой французской революции» [10, с. 87]. В качестве первых примеров исследователи называют «Скорбный марш» Франсуа Госсекса, сопровождавший церемонию погребения генерала Мирабо 4 апреля 1791 года. Данное произведение произвело огромное впечатление на современников

мажора и минора, оstinатность. Кроме того, нет данных о знакомстве К. Сен-Санса с песней К. Лёве (как и с другими его сочинениями). Последний был известен прежде всего в Германии; его баллады редко исполнялись во Франции.



Пример 7. Ф. Госсек. «Скорбный марш»



Пример 8. Л. Керубини. Траурный марш

«трагической силой выражения, яркими динамическими контрастами, глухими ударами барабанов, чередующимися с короткими, стонущими фразами, выразительными паузами» [10, с. 86] (Пример 7).

В этом же ряду стоит Траурный марш Луиджи Керубини – прелюдия к хоровому сочинению «Гимн на смерть генерала Гоша» (1797), где обнаруживаются сходные композиторские приёмы: дробь у литавр,

динамические контрасты, аккордовые задержания на тоническом органном пункте [10, с. 87–88] (Пример 8).

В дальнейшем традиции революционного марша получают продолжение в творчестве Л. Бетховена (Траурный марш из «Героической» симфонии, 1804), Г. Берлиоза (Траурно-триумфальная симфония, 1840), Ф. Шопена (Траурный марш из Сонаты № 2 b-moll, 1837), Р. Вагнера (Траурный марш из оперы «Гибель богов», 1876). Более



того, средства музыкальной выразительности, сложившиеся на исходе XVIII века, стали традиционными в траурной музыке XIX столетия: минорный лад, медленный темп, пунктирный ритм, интонации вздохов и стонаний, мрачный колорит. Однако наиболее многоликое развитие сюжетный мотив похоронного шествия получает в вокальном творчестве композиторов-романтиков, где образ процессии обретает психологическую глубину и драматическую конкретность.

Ярким примером может служить песня Ф. Шуберта "Gruppe aus dem Tartarus" («Группа из Тартара», D. 583, 1817) на стихи Фридриха Шиллера.

Это сочинение относится к так называемым песням-сценам, где органично сливаются литературный и музыкальный образы, а эмоциональная атмосфера показана, по выражению В. Конен, на определённом сюжетно-образном фоне [8, с. 139]. Шиллеровский текст рисует картину мучений грешников в подземном царстве – образ, непосредственно восходящий к античным представлениям о загробном мире и к средневековым видениям ада:

<i>Horch – wie Murmeln des empörten Meeres,</i>	<i>Слышишь ли рёв возмущённого моря,</i>
<i>Wie durch hohler Felsen Beken weint ein Bach,</i>	<i>Как сквозь полые скалы бьётся ручей,</i>
<i>Stöhnt dort dumpfigtief ein schweres – leeres,</i>	<i>Доносящиеся из глубины Глухие тяжёлые стоны мучений.</i>
<i>Qualerpreßtes Ach!</i>	<i>Ах!</i>

Первые такты аккомпанемента с тремоло и восходящими хроматическими линиями воссоздают рёв взволнованного моря, задавая мрачный колорит всей песне. В музыкальной ткани этого раздела можно обнаружить риторическую фигуру *passus duriusculus* – хроматическое движение, которое вкупе с диссонирующими созвучиями создаёт внутреннее напряжение. В вокальной партии, напротив, присутствует сдержанность: строгая декламационность, речевые интонации, сменяющиеся распевами слогов, расставляющими смысловые акценты и подчёркивающими значимые слова "des empörten Meeres", "weint ein Bach" («возмущённое море», «плачет ручей»). Во втором предложении для передачи вздохов и стонов, вырывающихся «из сдавленной груди», используется *passus duriusculus* в восходящем движении – композиторский приём, фиксирующий образ мучений людей, уводимых в Тартар.

Второй раздел (*Allegro*, d-moll) сюжетно связан с описанием вереницы путников:

<i>Schmerz verzerret</i>	<i>Искажённое болью лицо,</i>
<i>Ihr Gesicht – Verzweiflung sperret</i>	<i>скованное отчаянием горло,</i>
<i>Ihren Rachen fluchend auf.</i>	
<i>Hohl sind ihre Augen – ihre Blike</i>	<i>Полые глаза – взгляд со слезами</i>
<i>Spähen bang nach des Kocyus</i>	<i>Пристально следящий за траурным движением на мосту</i>
<i>Brücke,</i>	
<i>Folgen tränend seinem Trauerlauf.</i>	<i>Коцита.</i>

Поскольку это процессия и она продвигается вперёд, Ф. Шуберт закономерно вводит в сопровождение ритмоформулу марша с характерным пунктиром, вовлекая в новый тип метрической организации и вокальную партию. Обращает внимание мелодический оборот, появляющийся на словах "Verzweiflung sperret ihren Rachen fluchend auf" («бешеные крики Мукой ада вырваны из уст» – перевод Д. Е. Мина): в скрытом двухголосии вокальной партии обнаруживается та же риторическая фигура *passus duriusculus*.

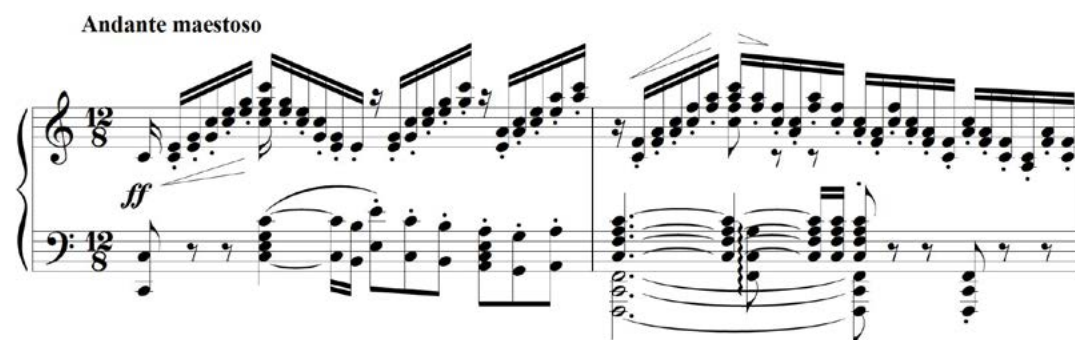
Третий раздел – хоральный, с хроматическим восходящим движением как в вокальной линии, так и в фактуре фортепианной партии. Ладотональная неустойчивость создаётся за счёт медленно «ползущих» аккордов, которые, с одной стороны, напоминают хорал, а с другой – передают блуждание и ужас от созерцания траурного шествия по мосту через реку Коцит. Следующий раздел (cis-moll, динамика *pp*) выявляет ещё один важный элемент: в ритмически остигнatom аккомпанементе мелодическая линия перемещается по полутонам, изображая страх и оцепенение, «неизбежность и гибель» [17, с. 138]. Из «пульсирующего» фона вырастает торжественное провозглашение слова "Ewigkeit" («Вечность») – C-dur, октавная интонация, тип фактуры у фортепиано вызывают ассоциацию с листовскими «Прелюдиями»: «Жизнь наша не есть ли ряд прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмёт смерть?» (Примеры 9, 10).

В завершающем разделе триумфальный, торжественный характер подчёркивается красочными тональными переходами: C-dur – Des-dur, f-moll – fis-moll, c-moll. Фортепианный отыгрыш замыкается фигурой *catabasis* – нисходящим движением по тонам минорной гаммы в диапазоне двух октав, трактуемой в музыкальной риторике как символ нисхождения в преисподнюю, смерти.

Таким образом, в шубертовской «Группе из Тартара» обнаруживается комплекс музыкально-выразительных средств, который в дальнейшем закрепляется за образами, связанными с изображением Смерти и сюжетного мотива вереницы умерших: обращение к жанрам



Пример 9. Ф. Шуберт. «Группа из Тартата». 4-й раздел



Пример 10. Лист «Прелюды». Главная партия

марша и хорала; использование риторических фигур *passus duriusculus* и *catabasis*; элементы звукоизобразительности и «исключительное чутье тональной связи и тонально-колористической экспрессии» (Б. Асафьев) (цит. по: [8, с. 15]).

Особого внимания в контексте мотива шествия заслуживают вокальные сочинения, написанные на текст немецкой народной песни “Es ist ein Schnitter” («Вот жнец, имя ему – Смерть»), первая публикация которой относится к 1638 году. Её появлению способствовала атмосфера Тридцатилетней войны, сопровождавшаяся голодом, эпидемиями и значительным сокращением населения. Примечательно, что эта песня бытовала исключительно в католической среде, что обнаруживает сходство с живописным канонem *danse macabre*, также являвшимся прерогативой католической религии. Подобно пляскам смерти, текст «Жнеца» обрёл новую жизнь в XIX столетии после издания в сборнике Арнима и Брентано “Des Knaben Wunderhorn” («Волшебный рог мальчика»).

Сюжет “Es ist ein Schnitter” повествует о «жнеце с косой», встречи с которым невозможно избежать ни простым, ни «благородным» цветам (ирисам,

лилиям, тюльпанам и др.)³. Подобная персонификация Смерти получила развитие ещё в Средневековье во времена Чёрной чумы. Символический образ вереницы цветов здесь можно трактовать как аллегория процессии людей разных сословий, для которых встреча со Смертью неминуема. Композиционная структура текста песни “Es ist ein Schnitter” содержит важный элемент: последняя строка каждой из шести строф – “Hüte dich, schön's Blümelein!” («Поберегись, цветочек!») – выступает рефреном, что обнаруживает связь со средневековыми рефренными формами.

К данному тексту обращались многие композиторы: Л. Райхардт (1819), Ф. Мендельсон (1827), Р. Шуман (1849), И. Брамс (1858, 1899), М. Перер (1864). Отличительной чертой их музыкальных произведений является претворение черт хорала, по-своему проявляющихся в различных версиях.

Так, в шумановской песне № 4 из сборника “Romanzen und Balladen” («Романсы и баллады» op. 33, 1849)

³ Вновь возникает аналогия с *danse macabre*, где Смерть пришла к людям независимо от их статуса и ранга.



очевидна взаимосвязь с протестантским хоралом: силлабический тип распева, начало песни с безударного слога (анакруза), четырёхдольный размер, чёткая метрическая пульсация, членение на двухтактные фразы, использование унисонного изложения. Сурово-сдержанный характер, мерность движения вызывают ассоциации с шествием. У Ф. Мендельсона – тот же четырёхдольный размер, двухтактовая фразировка, начальный унисон голоса с фортепианной партией, хоральный тип аккордовой фактуры, характеризующий рефренную строку.

Сочинения И. Брамса (из сборника “28 Deutsche Volkslieder” [«28 немецких народных песен»]) и М. Рeger (из сборника “9 Ausgewählte Volkslieder” [«Девять немецких народных песен»]) являются обработкой мелодии “Es ist ein Schnitter”. Композиторы выделяют рефренную строку посредством смены метра с $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$. Аккордовая фактура изложения подчёркивает хоральный тип, сохраняются и важнейшие черты, отмеченные выше: членение на фразы, затактовое начало, господство силлабики.

Общим для всех композиций (за исключением И. Брамса) является изменение музыкально-выразительных средств в последней строфе, которая представляет собой обращение от первого лица к Жнецу – Смерти: отсюда иная динамика – *ff*, усиливается маршевость, придающая звучанию торжественно-приподнятый характер; у Р. Шумана обновляется мелодика, у М. Рeger возникает ассоциация с неким триумфом. Важное значение имеет использование последним автором хроматических ходов, позволяющих устанавливать связь с риторической фигурой *passus duriusculus*.

Подчеркнём, что в композиторских интерпретациях “Es ist ein Schnitter” важнейшим элементом становится обращение к традициям жанра хорала, внедрение маршевых черт, связанных с сюжетным мотивом шествия, воплощающим вереницу уводимых в Тартар мертвецов. Рефренный принцип текстовой организации в музыкальном прочтении всегда выделяется в отдельную структуру, которая может представлять собой краткое построение (у Р. Шумана, И. Брамса, М. Рeger), либо приближаться к масштабам куплета (у Ф. Мендельсона). В отдельных случаях происходит смена метра (И. Брамс, М. Рeger).

Рассмотренные произведения, реализующие мотив шествия и вереницы, позволяют дополнить комплекс музыкально-выразительных средств, связанных с воплощением *danse macabre*:

- **обращение к жанровой модели траурного марша** – медленный темп, минорный лад, пунктирный ритм,

интонации «вздоха» и «стоны», создающие эффект траурной процессии;

- **претворение черт хоральности** – аккордовая фактура, силлабический тип вокализации, мерное движение, вносящие религиозный оттенок и усиливающие ощущение движения-шествия;

- **использование риторических фигур** – *passus duriusculus* для передачи страданий и мучений, *catabasis* как символ нисхождения в смерть, хроматические ходы для воплощения мрачного колорита;

- **применение звукоизобразительных приёмов** – тремоло, остинатные фигурации, воспроизводящие атмосферу страха, оцепенения, неотвратимости рока;

- **рефренный принцип организации формы**, подчёркивающий неумолимость приближения Смерти.

Эти средства, сформировавшись в вокальной музыке 1810-х – 1850-х гг., оказали непосредственное влияние на создание “Totentanz” Ф. Листа, в котором маршевая ритмика, хоральные эпизоды и знаковые риторические фигуры составят основу драматургии концертной парафразы. Показательно, что тема, построенная на напеве *Dies irae*, имеет черты траурного марша (тема вариаций), а хоральные эпизоды – в четвёртой и пятой вариациях – выполняют функцию лирического «просветления», контрастирующего с демонической пляской. Отметим, что марш был не просто жанром, но ритуалом социального контроля, и в контексте *danse macabre* он приобретал зловещее значение: Смерть как главный «маршал» ведёт за собой все человечество. Таким образом, вокальная лексика сюжетного мотива шествия и вереницы, выработанная в песне и балладе, в “Totentanz” Ф. Листа впервые получает масштаб крупной инструментальной формы.

Мотив диалога (Смерть и человек)

Третьим важнейшим сюжетным мотивом, непосредственно связанным с воплощением *danse macabre*, является принцип диалога, положенный в основу взаимоотношений Смерти и живых. Напомним, что в средневековой иконографической традиции Пляска Смерти представала в виде вереницы пар, построенных на регулярном чередовании фигуры человека и Смерти. Композиционным стержнем этой процессии был диалог: Смерть обращалась к каждому представителю сословия с индивидуальной речью, а тот пытался либо отсрочить неизбежное, либо смириться со своей участью. Так, в известном изображении – росписи под аркадами парижского кладбища Невинноубиенных младенцев (1424–1425) – около тридцати пар сопровождалась стихотворными подписями, фиксирующими реплики Смерти и ответы людей.



Данная структура закрепились в печатных изданиях, например, в «La Danse Macabre» Гюйо Маршана (Париж, 1485). Здесь каждая гравюра предварялась диалогом Смерти с очередным персонажем. Аналогичный принцип лежит в основе серии Ганса Гольбейна Младшего (1524–1526), в которой Смерть поражает представителей разных сословий. Литературной предтечей этой традиции стали латинские поэмы «Vado mori» («Путь к смерти», XIII в.) и легенда о трёх живых и трёх мёртвых, где впервые прозвучала формула «Я есмь то, чем были они; они суть то, чем буду я».

Как отмечает Ж. Делюмо, «диалог между живыми и мёртвыми составлял суть драматического действия, которое разыгрывалось на кладбищах в дни поминовения усопших» [6, с. 127]. В живописи XV–XVI вв. из общей вереницы стали вычленяться отдельные пары – так возникли сюжеты «Смерть и землепашец», «Смерть и куртизанка», «Девушка и смерть». Именно последний – «Смерть и дева» – оказался наиболее востребованным в музыкальном искусстве XIX столетия, где он впервые получает развёрнутое воплощение.

Диалогическая структура, заложенная в сюжете, потребовала от композиторов принципиально иных решений, нежели мотивы пляски или шествия. Здесь на первый план выходила необходимость индивидуализировать персонажей – человека (девушки или юноши) и Смерти – через контрастные музыкальные характеристики, закрепить за каждым из них определённый тип тематизма, фактуры, интонационного строя. В этом смысле песни, реализующие мотив диалога, стали важнейшим этапом в формировании комплекса выразительных средств *danse macabre*, поскольку именно здесь был выработан принцип тематического контраста, который впоследствии, в инструментальных сочинениях Ф. Листа и К. Сен-Санса, ляжет в основу сонатного и рондообразного формообразования.

Вершинным образцом воплощения мотива «Смерть и дева» является одноимённая песня Ф. Шуберта «Der Tod und das Mädchen» (D. 531, 1817) на стихи Маттиаса Клаудиуса. В 1824 году, спустя семь лет, этот же тематический материал – тема вариаций из вокальной партии Смерти – будет использован во второй части Квартета № 14 d-moll, также получившего название «Смерть и девушка». В творчестве австрийского романтика присутствует и другая песня-вариация данного сюжета – «Der Jüngling und der Tod» («Юноша и смерть», D. 57, 1813) на стихи Иоганна Гауди фон Зеекендорфа. Исследователи [17, с. 302; 4, с. 446; 8, с. 317] высказывают предположение о том, что композитор задумывал эти два произведения как некий цикл песен *danse macabre*, однако

замысел остался реализованным лишь частично.

Приведём тексты обеих песен:

Der Tod und das Mädchen

Das Mädchen:

Vorüber! Ach, vorüber!

*Geh wilder Knochenmann!*⁴

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an!

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Der Jüngling und der Tod

Der Jüngling:

Die Sonne sinkt, o könnt' ich mit ihr scheiden!

Mit ihrem letzten Strahl entfliehen!

Ach diese namenlosen Qualen meiden

Und weit in schön're Welten zieh'n

O komme, Tod, und löse diese Bande!

Ich lächle dir, o Knochenmann, Entführe mich leicht in geträumte Lande,

O komm' und rühre mich doch an.

Der Tod:

Es ruht sich kühl und sanft in meinem Armen,

Du rufst! Ich will mich deiner Qual erbarmen.

Смерть и дева

Дева:

Минуй! Ах, минуй!

Уйди, неистовая Смерть!

Я ещё молода, лучше уйди

И не тронь меня!

Смерть:

Дай свою руку, прекрасное и нежное творение!

Я – друг, и пришла не покарать.

Прибодришь! Я не неистова,

Ты сладко будешь спать в моих объятиях.

Юноша и смерть

Юноша:

Солнце садится, о, мог бы я улечься с ним!

Убежать с его последним лучом!

О, избежать этих неизмеримых болей (мучений)

И уйти далеко в более прекрасные миры

Приди, Смерть, развяжи эти узы!

Я улыбаюсь тебе, о Смерть,

Забери меня легко в земли грёз,

Приди и прикоснись ко мне.

Смерть:

В моих объятиях прохладно и нежно

Ты зовёшь! Хочу я смилостивиться над твоею мукой.

В данных сочинениях диалогическая структура находит воплощение в двухчастном композиционном строении. Каждый из разделов представляет контрастный по образно-эмоциональному строю музыкальный материал: взволнованно-страстную, экзальтированную (с оттенком брезгливости – «Уйди, Костлявая!») мольбу девушки или предвкушающий встречу трепетный призыв юноши сменяют сурово-сдержанные реплики Смерти речитативно-декламационного характера. Как

⁴ Дословно – костяной человек; Смерть в образе скелета; костлявая.



справедливо указывает В. Конен, в этих песнях Ф. Шуберта «даётся своеобразное романтическое преломление традиционных оперных образов рока и жалобы» [8, с. 162].

В музыкальных характеристиках персонажей композитор опирается на принцип контраста. В партиях девушки и юноши – взволнованная кантилена, построенная на интонациях «вздоха» (малая секунда, нисходящее задержание) и на так называемом «трельном» движении. По мнению Ю.Н. Хохлова, подобные обороты «связаны с образом смерти – смерть человека характеризуется в них через “смерть мелодии”» [17, с. 38]. Реплики девушки отличаются повышенной экспрессией: восходящие интонации на словах “Vorüber! Ach, vorüber!” («Минуй! Ах, минуй!») создают эффект мольбы-заклинания, а скачок на малую септиму в слове “wilder” («дикая», «неистовая») подчёркивает ужас перед Костлявой. В партии юноши, напротив, преобладают плавные, восходящие мелодические линии, передающие томление и желание покоя.

Реплики Смерти в обеих песнях решены в принципиально иной логике. Это всегда сурово-сдержанная, речитативно-декламационная мелодия с преобладанием силлабики. В музыкальной ткани проступают черты маршевости (благодаря пунктирному ритму) и хоральности (аккордовый тип фактуры, сдержанный темп, тихая динамика). Важным звукоизобразительным приёмом становится переокраска повторяющегося звука мелодии на фоне меняющейся гармонии: речитация в верхнем голосе на одном тоне создаёт эффект безжизненности, «нечеловечности» персонажа. Исследователи отмечают, что такое «монотонное последование хоральных гармоний напоминает о похоронном церковном звоне» [8, с. 143]. Выразительное значение хоральной фактуры «вносит в музыку религиозный оттенок» [17, с. 193].

Особую роль в рассматриваемых песнях играет фортепианное сопровождение. Оно построено на остином движении в простом «маршевом» ритме (половинная и две четверти). Это авторское решение связано с воплощением реального шага, шествия, выступающего как метафорическое изображение движения по дороге самой жизни. Строгая размеренность и неуклонная повторность в условиях минорного лада и медленного темпа вызывают представление о траурной, погребальной процессии. Важно отметить, что тематический материал реплик Смерти в песне «Смерть и девушка» оказался настолько значимым, что композитор использовал его в качестве основной темы во второй части квартета, где последующий круг вариаций представляет собой цепь воспоминаний, показывающих контрастные

стороны душевной жизни героя⁵.

Любопытный образец сюжетного мотива «Девушка и Смерть» обнаруживается в сборнике песен К. Лёве “Balladen und Märchen von Gespenstern, Bildern vom Tode und von Gräbern” («Баллады и рассказы о привидениях, картины смерти и кладбища») ⁶. Песня “Die Jungfrau und der Tod” («Девушка и смерть», № 17, 1827) написана на стихотворение Франца Куглера, немецкого историка искусства и поэта, который создал цикл из шести сцен “Tanz der Toten” («Пляски смерти») [I. Ребёнок – Смерть; II. Мальчик (отрок) – Смерть; III. Девушка – Смерть; IV. Студент – Смерть; V. Странник – Смерть; VI. Больной – Смерть]. Третья сцена послужила источником вдохновения для К. Лёве.

Шесть строф поэтического текста соответствуют шести куплетам музыкальной формы. В песне К. Лёве презентуются две темы: одна связана с образом сгорающей от тоски девушки, вторая – с образом Смерти. Вследствие этого возникает условная грация на два раздела, которые характеризуются не только контрастными образными сферами и тематизмом, но и подчёркиваются использованием разных голосов вокалистов – женского (сопрано) и мужского (бас).

В кратком фортепианном вступлении прослеживается аналогия с шествием, на что указывает сдержанный темп и аккордовая фактура. Паузы, рассекающие музыкальную ткань, создают ощущение неровного шага. В метrorитмической организации (размер $\frac{3}{4}$) обнаруживаются черты сарабанды – медленного танца, который в музыке барокко был связан с траурными церемониями и в XIX веке сохранял эту семантику. Скорбно-трагический тон усиливается задержаниями, интонациями *lamento*. Мелодическая линия вокальной партии девушки проста и безыскусна, в основном построена по звукам трезвучий. Напряжение достигается за счёт введения звукоизобразительных приёмов в инструментальном сопровождении: триольная пульсация восьмыми передаёт душевное волнение, а в «мерцании» g-moll и B-dur словно усматривается проблеск надежды.

Жалобе девушки отводится три строфы, ответу Смерти – две, однако тематизм второго раздела

⁵ П. Вульфийус подчёркивает, что в квартете Ф. Шуберта хоральность проникает не только в медленную часть, но и ощущается в конце первой, где «сумрачная “усталая” сосредоточенность убедительно рисует состояние покорности, готовности принять предназначенный судьбой жребий» [4, с. 288].

⁶ Сборник состоит из трёх частей: 1. «Баллады и рассказы о привидениях»; 2. «Истории (в форме баллад)»; 3. «Смерть и кладбище».



подготавливается во второй половине третьего куплета. Прежде всего обращает внимание смена регистра и типа мелодики, метра (с $\frac{3}{4}$ на $\frac{2}{4}$): поступенное волнообразное движение в низком регистре в объёме сексты с последующим октавным скачком и нисходящими задержаниями создаёт эффект мягкой поступи приближающейся Смерти. Также меняется тип фактуры. Она насыщается полифоническими приёмами: имитациями, проведением элементов темы в основном виде и инверсии, в увеличении. Данный тематизм носит несколько умиротворяющий характер, так как «старуха с косой» для каждой своей «жертвы» находит определённые, нужные ей слова⁷.

Отметим проникновение в музыкальную ткань звукоизобразительных приёмов. На словах “mit Zitherspiel und mit Gesang” («с игрой на цитре и пением») в фортепианной партии появляется гармоническая фигурация триолями, имитирующая игру на струнно-щипковом инструменте. При повторе последних двух строк композитор использует темброво-колористические гармонии на фоне тонического органного пункта, среди которых присутствуют трезвучие второй низкой ступени, двойная доминанта, а разрешение в G-dur воспринимается как освобождение от мучений. В повторности отдельных строк и слов усматривается эффект монотонности, убаюкивания, погружения в сон, что указывает на характерные особенности жанра колыбельной.

Другим значимым сочинением К. Лёве на мотив диалога является баллада “Tod und Tödin” («Смерть-палач и Смерть-прачка», 1837) на текст Адольфа Риттера фон Чабушинга. Это произведение примечательно тем, что здесь представлены уже не один, а два персонажа – супружеская чета Смертей, выполняющих различные функции: Смерть-палач забирает жизни, Смерть-прачка подготавливает одеяние для ушедших. Принцип диалога реализуется в балладе на нескольких уровнях: посредством чередования эпизодов, связанных с женским и мужским персонажами, смены темпа и фактуры, а также включения различных типов вокализации.

В первом разделе баллады, посвящённом Смерти-прачке, доминирует скерцозный характер, основанный на ритме польки, что способствует созданию ощущения лёгкости и игривости. В фортепианном сопровождении используются токкатные фигурации, форшлаги, синкопированный ритм, имитирующие игру воды. При этом в басовом голосе аккомпанемента обнаруживается интонационное сходство со средневековой секвенцией

Dies irae, что закрепляет за персонажем смертельную семантику. В эпизодах, связанных с ночным пейзажем, вводится баркарольный тип аккомпанемента, а в характеристике Смерти-прачки – синкопированный ритм, смягчающий сильные доли такта и подчёркивающий пластичность и женственность образа.

Второй раздел, репрезентирующий образ Смерти-палача, отличается суровостью и сдержанностью. Это достигается за счёт темпового обозначения *meno mosso*, смены фактуры с гомофонно-гармонической на аккордовую. В мерной пульсации аккордов проступают черты хоральности и траурного шествия. В вокальной партии усиливается декламационный элемент, вводится восходящее движение по полутонам – *passus duriusculus*. Важным является и способ изложения материала: вокалист и фортепиано выступают равноправными участниками дуэта, их переключки реализуют принцип диалога на фактурном уровне. В заключительном эпизоде два образа также разводятся: для Смерти-палача характерно грозное волевое начало (маршевые ритмы, унисонное звучание, нарастающая динамика), для Смерти-прачки – лёгкость и нежность (прозрачная фактура, выразительная мелодия, тихая динамика).

Обобщая анализ вокальных произведений, воплощающих мотив диалога, можно выделить следующий комплекс музыкально-выразительных средств *danse macabre*:

- **принцип тематического контраста** – закрепление за Смертью и человеком различных музыкальных характеристик: для Смерти – определяющими становятся суровая декламационность, аккордовая фактура, низкий регистр, пунктирный ритм, оstinatность, речитация на одном тоне; для человека – взволнованная кантилена, интонации «вздоха», экспрессивные скачки, верхний регистр;
- **композиционный принцип диалога** – двухчастное строение песен, где каждая часть представляет собой реплики одного из персонажей; чередование разделов, реализующее принцип «вопрос-ответ»;
- **жанровое претворение** – использование черт сарабанды и траурного марша для характеристики Смерти, колыбельной – для передачи убаюкивания и погружения в сон, польки и баркаролы – для создания пластичных, привлекательных образов;
- **тесситурная и тембровая дифференциация** – партии Смерти, как правило, звучат в низком регистре, партии человека – в верхнем; в более поздних сочинениях (К. Лёве) это подкрепляется разделением голосов (бас – сопрано);
- **использование риторических фигур** – *passus*

⁷ Эта характерная черта реплик Смерти обнаруживается ещё в текстах средневековых *danse macabre*.



duriusculus для передачи страданий и мучений, фигура *tnesis* («рассечение», выступающая знаком Смерти, обрывающей жизнь) в заключительных тактах;

- **звукоизобразительные приёмы** – имитация игры на струнных инструментах, «мерцание» тональностей, остинатные фигуры для достижения эффекта монотонности и убаюкивания.

Эти средства, выработанные в вокальной музыке 1810-х – 1830-х гг., создали необходимую основу для инструментального воплощения *danse macabre* в крупных формах. Принцип тематического контраста между Смертью и живыми, заложенный в песнях Ф. Шуберта и К. Лёве, трансформируется в сонатно-симфонические и рондообразные структуры “Totentanz” Ф. Листа и “Danse macabre” К. Сен-Санса, а также в вокально-симфоническом рондо “Les danses des morts” Ж. Кастнера, где чередование тем Смерти и человека становится основой драматургического развития.

Обобщающая роль музыкально-риторических фигур

Выявленные в ходе анализа трёх сюжетных мотивов средства выразительности – танцевальные ритмы, маршевая пульсация, диалогические контрасты – не существуют изолированно. За каждым из них кроется глубокий слой семантики, сформированный традицией музыкальной риторики.

Как справедливо отмечает О. Захарова, в XIX веке «риторические фигуры перестают быть формально-конструктивными элементами и становятся носителями драматической экспрессии, средством психологической характеристики» [7, с. 54]. Именно в данном качестве они фигурируют в произведениях, связанных с воплощением *danse macabre*, создавая тот подтекстовый слой музыкальной семантики, который интегрирует разрозненные образные сферы в единое концептуальное поле.

***Dies irae* как архетипический знак inferнальной сферы.** Наиболее значимой фигурой, концентрирующей в себе семантику *danse macabre*, выступает средневековый напев секвенции *Dies irae*. Это мелодическое построение, возникшее в XIII веке и закреплённое в католической заупокойной мессе, на протяжении столетий ассоциировалось со Страшным судом, смертью и эсхатологической катастрофой. В эпоху романтизма *Dies irae* выходит за пределы церковного обихода и становится знаковым элементом светской музыки, причём первоначально – вокальной. В рассмотренной балладе К. Лёве “Tod und Tödin” интонационное сходство с секвенцией обнаруживается в басовом голосе аккомпанемента, где она служит не столько тематическим материалом, сколько семантическим знаком, маркирующим

принадлежность персонажа к потустороннему миру. Использование *Dies irae* в качестве лейтмотива Смерти предвосхищает его роль в инструментальной музыке второй половины XIX века.

Вершину развития этой традиции знаменует финал «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (1830), где напев *Dies irae* звучит в полном объёме – сначала как мрачное, торжественное провозглашение, а затем трансформируясь в пародию, становится частью танца ведьм. «Появление *dies irae* преобразует ментальное пространство, переводя сцену шабаша в измерение эсхатологической катастрофы» [21, с. 31]. Именно в этой двойственности – сакральное происхождение и демоническое переосмысление – заключается уникальный семантический потенциал напева, делающий его центральной фигурой музыкального *danse macabre*.

Таким образом, *Dies irae* выполняет несколько функций в рассматриваемом контексте: во-первых, он служит **архетипическим знаком смерти и Суда**, восходящим к средневековым представлениям; во-вторых, он становится лейтмотивом потустороннего, маркирующим появление inferнальных сил; в-третьих, его трансформация – от мрачного хора к дикой пляске – выступает **символом кощунственного глумления смерти над жизнью**, что составляет суть *danse macabre*.

***Passus duriusculus* как семантика страдания.** Другой важнейшей риторической фигурой, пронизывающей все произведения смертной тематики, является *passus duriusculus* – «жестковатый ход», хроматическое движение, обычно в объёме кварты или квинты, с закреплённой семантикой страдания, боли, муки. В барочной музыке эта фигура использовалась для выражения аффекта скорби (*pianto*) и была тесно связана с образами Крестного пути и оплакивания. В XIX веке *passus duriusculus* становится универсальным средством воплощения мучений, как физических, так и душевных – **лейтмелодией страдания**, своего рода музыкальной «подписью» тех, кто находится во власти Смерти.

В рассмотренных сочинениях эта фигура обнаруживается в самых разных контекстах. В шубертовской песне “Gruppe aus dem Tartarus” *passus duriusculus* в восходящем движении используется для передачи вздохов и стонов, вырывающихся из сдавленной груди мучеников. В “Erlkönig” Ф. Шуберта и К. Лёве хроматические ходы в вокальной партии ребёнка передают его страх и агонию, а в партии сопровождения рисуют зловещую атмосферу ночного леса. В “Totentanz” К. Лёве хроматизмы пронизывают и мелодическую линию, и гармоническую ткань, создавая ощущение «дьявольской» танцевальности.



Примечательно, что данная фигура часто соседствует с другими риторическими оборотами, образуя устойчивые комплексы. Так, в песне Ф. Шуберта “Der Tod und das Mädchen” *passus duriusculus* в партии девушки на словах “Vorüber! Ach, vorüber!” сочетается с интонацией «вздоха» (нисходящая малая секунда) и экспрессивным скачком, рождая предельно сгущённый образ ужаса перед лицом Смерти. В балладе К. Лёве хроматизмы в партии мужского персонажа подчёркивают его грозную, неумолимую сущность.

Таким образом, *passus duriusculus* выполняет в рассматриваемом репертуаре функцию *семантического маркера страдания и обречённости*, связывая воедино различные образные сферы – от мучений грешников в Тартаре до агонии ребёнка, уносимого Лесным царём.

Catabasis и circulatio: семантика нисхождения и бесконечного движения. Ряд сочинений содержит обращение к фигуре *catabasis* – нисходящему движению мелодии, которое в музыкальной риторике имело закреплённое значение «нисхождения в преисподнюю, смерти, угасания» [15, с. 50]. В песне Ф. Шуберта “Der Tod und das Mädchen” фортепианный отыгрыш завершается именно такой фигурой – движением по тонам минорной гаммы в диапазоне двух октав. Это же нисхождение можно обнаружить в партии Смерти в “Totentanz” К. Цельтера, где поступенный спускающийся бас предвосхищает мелодический контур темы Смерти в симфонической поэме К. Сен-Санса. *Catabasis* выступает здесь как *звуковой образ ухода в небытие*, финального погружения в смерть.

Особого внимания заслуживает риторическая фигура круга – *circulatio*, связанная с хореографической природой *danse macabre*. В анализируемых произведениях она реализуется по-разному: на мелодическом уровне – как опевание опорного тона, формирующее замкнутый контур (в “Totentanz” К. Лёве тема *a* построена на постоянном возвращении ко второй ступени, что визуально очерчивает круг); на композиционном уровне – в виде многократного повтора одного и того же тематического материала (в среднем разделе “Totentanz” К. Лёве вторая тема проводится трижды, создавая эффект кружения); на структурном уровне – как рефрентность, организующая форму (в песнях на текст “Es ist ein Schnitter” рефрентная строка возвращается в каждой строфе, подчёркивая неумолимость приближения Смерти).

Фигура круга в контексте *danse macabre* несёт особую семантическую нагрузку: одновременно является и изображением танца (хореографическое кружение), и *символом бесконечности* (вечное возвращение

Смерти), и *знаком замкнутости* (невозможность вырваться из хоровода смерти). В этом смысле она оказывается универсальным средством, соединяющим воедино все три сюжетных мотива – танец (кружение), шествие (возвращение рефрена) и диалог (чередование реплик).

Синтез риторических фигур как семантическая основа *danse macabre*. Важно подчеркнуть, что перечисленные фигуры – *dies irae*, *passus duriusculus*, *catabasis* и *circulatio* – редко встречаются изолированно. Например, в “Totentanz” К. Лёве хроматический *passus duriusculus* в мелодии сочетается с остигнутым ритмическим пульсом (элемент танца), а возвращение тематического материала создаёт эффект кружения. В финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза *Dies irae* и хроматические элементы переплетаются с танцевальной ритмикой, образуя синкретический образ шабаша. В песнях на текст “Es ist ein Schnitter” хоральная аккордика (черты марша) соседствует с хроматическими ходами в партии фортепиано (*passus duriusculus*), а рефрентная структура закрепляет фигуру круга (*circulatio*). Как видим, семантическая ёмкость образа Пляски Смерти возникает не за счёт какого-либо одного автономного выразительного приёма, а благодаря их комплексу – накоплению и интенсификации сопряжённых музыкальных жестов.

Таким образом, риторические фигуры, унаследованные от барочной эпохи и переосмысленные в романтическом контексте, составляют тот глубинный слой музыкальной семантики, который связывает разрозненные произведения в единое смысловое поле. Они не являются внешними, декоративными элементами, а пронизывают самую ткань музыкального высказывания, определяя его содержание на уровне интонации, гармонии, ритма и композиции. В этом контексте они подготавливают почву для инструментальных шедевров второй половины XIX века, где семантика *danse macabre* обретает окончательную кристаллизацию, освобождаясь от слова, но сохраняя весь комплекс смыслов, накопленных в вокальной музыке первой половины столетия.

Подведём итоги. Анализ трёх ключевых сюжетных мотивов – танца-хоровода, шествия-вереницы и диалога Смерти с человеком – позволил выявить не только жанровые и интонационные закономерности, но и глубокие семантические структуры, пронизывающие всю рассматриваемую образную сферу. В результате может быть выделен следующий **устойчивый комплекс музыкально-выразительных средств**, сложившийся в западноевропейской вокальной музыке первой



половины XIX столетия и составивший основу музыкальной лексики *danse macabre*.

1/ Ритмическая основа: триольная пульсация и остинатные ритмические фигуры, восходящие к жанровым моделям тарантеллы, сицилианы и польки (для воплощения танцевальной стихии); пунктирный ритм и мерное движение, связанные с традицией траурного марша и сарабанды (для передачи мотива шествия); чередование различных ритмических структур, создающее эффект диалога и контраста.

2/ Ладогармонические особенности: преобладание минорных тональностей, прежде всего d-moll, g-moll, c-moll и e-moll, семантика которых в европейской музыкальной традиции связывалась с трауром, скорбью и мрачным колоритом; хроматизация гармонического языка, включая использование уменьшённых гармоний, альтерированных аккордов, неожиданных тональных сопоставлений; «мерцание» мажора и минора как звуковой образ нестабильности, пограничного состояния между жизнью и смертью.

3/ Принципы фактурной организации: аккордовая хоральная фактура, вносящая религиозный оттенок и усиливающая ощущение неотвратимости; остинатные ритмические фигурации в аккомпанементе, рождающие эффект неумолимого движения, пульсации; полифонические приёмы (имитации, обращения тем) для характеристики потусторонних сил; чередование унисонного и туттийного изложения, реализующее принцип диалога.

4/ Интонационно-семантические комплексы: малая секунда как интонация «вздоха», связанная с человеческим страданием и мольбой; тритон как «дьявольский» интервал, маркирующий появление inferнальных сил; хроматическое движение (*passus duriusculus*) как фигура страдания и обречённости; нисходящее движение (*catabasis*) как символ ухода в небытие, смерти; фигура

круга (опевание опорного тона, многократное возвращение тематического материала, рефренность) как образ танца-хоровода и замкнутого пространства смерти; средневековый напев *Dies irae* как архетипический знак эсхатологической угрозы.

5/ Темброво-тесситурная дифференциация: закрепление за партиями Смерти низкого регистра, аккордовой фактуры, речитативно-декламационного типа вокализации; за партиями человека – верхнего регистра, экспрессивной кантилены с интонациями «вздоха» и «стона»; в более поздних сочинениях – разведение образов по тембрам (женский – мужской голоса).

6/ Композиционные принципы: двухчастное строение воплощает идею диалога Смерти и человека; трёхчастность отражает драматургическую триаду «реальный мир – потусторонний мир – возвращение»; рондальность и рефренность – реализация фигуры круга и неотвратимости Смерти; динамизация формы в кульминационных разделах – для передачи нарастающего вихревого движения.

Важнейшим методологическим выводом служит положение о том, что перечисленные средства не являются изолированными. В рассмотренных сочинениях они образуют сложные синтагмы, которые взаимодействуя друг с другом, формируют многослойную смысловую ткань. Именно это взаимодействие порождает тот устойчивый семантический ореол, позволяющий слушателю безошибочно идентифицировать музыкальный текст как принадлежащий к сфере *danse macabre*.

Таким образом, вокальные сочинения первой половины XIX века действительно выполняли роль *лаборатории*, где вырабатывались, шлифовались и закреплялись музыкальные средства воплощения образа пляшущей Смерти, – они не просто предшествовали инструментальным шедеврам, но создали их понятийный и интонационный фундамент.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- 2/ Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
- 3/ Васильева Н.В. Эсхатология в жанре реквиема // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17 (155). С. 132–133.
- 4/ Вульфус П. Франц Шуберт: очерки жизни и творчества / ред. Е.М. Орлова. М.: Музыка, 1983. 446 с.
- 5/ Герцман Е.В. Языческие и христианские музыкальные древности. СПб.: Лебедушка, 2006. 653 с.
- 6/ Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.) / пер. с фр. И.Б. Иткина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 750 с.
- 7/ Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
- 8/ Конен В. Шуберт. М.: Музгиз, 1959. 317 с.
- 9/ Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 142 с.
- 10/ Левик Б.В. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967. 443 с.
- 11/ Лыскова А. Стилевое своеобразие «Песен и плясок смерти» как вокального и поэтического цикла М.П. Мусоргского и А.А. Голенищева-Кутузова // Актуальная классика: материалы Вторых студенческих науч. чтений. М.: Литера, 2018. С. 103–108.
- 12/ Музыченко М.М. Музыка скорбных и траурных ритуалов России: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2014. 183 с.
- 13/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 14/ Наумов А.В. Траурный марш: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 221 с.
- 15/ Соломонова О.Б. О принципах семантизации музыкального текста в опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 2. С. 49–58.
- 16/ Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие для вузов искусств и культуры. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
- 17/ Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта: Черты стиля. М.: Музыка, 1987. 302 с.
- 18/ Цытович Т.Э. Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3 книгах. Кн. 2 / под ред. Т.Э. Цытович. М.: Музыка, 1990. 526 с.
- 19/ Bach A.B. The art ballad Loewe and Schubert. London: K. Paul, Trench, Trübner & Co., 1897. 215 p.
- 20/ Sams E. Loewe Goethe settings (Fischer-Dieskau/Demus) // The Musical Times. 1971. Vol. 112, № 1545. P. 1037–1135.
- 21/ Dong Xin. The Spatiality of Berlioz's Symphonie Fantastique: PhD / Victoria University of Wellington. Wellington, 2024. 311 p. URL: https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1 (дата обращения: 20.07.2026).

REFERENCES

- 1/ Aranovskiy, M.G. (1998), Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties], Kompozitor, Moscow, 343 p. (In Russ.)
- 2/ Vanslov, V.V. (2007), O muzyke i o balete [On Music and Ballet], Pamyatniki istoricheskoy mysli, Moscow, 332 p. (In Russ.)
- 3/ Vasil'eva, N.V. (2009), "Eskhatologiya v zhanre rekviema [Eschatology in the Requiem Genre]", Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 17 (155), pp. 132–133. (In Russ.)
- 4/ Vul'fus, P. (1983), Frants Shubert: ocherki zhizni i tvorchestva [Franz Schubert: Essays on Life and Work], ed. E.M. Orlova, Muzyka, Moscow, 446 p. (In Russ.)
- 5/ Gertsman, E.V. (2006), Yazycheskie i khristianskie muzykal'nye drevnosti [Pagan and Christian Musical Antiquities], Lebedushka, St. Petersburg, 653 p. (In Russ.)
- 6/ Deliumo, Zh. (2003), Grekh i strakh. Formirovanie chuvstva viny v tsivilizatsii Zapada (XIII–XVIII vv.) [Sin and Fear: The Formation of Guilt in Western Civilization (13th–18th Centuries)], trans. I.B. Itkin, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg, 750 p. (In Russ.)
- 7/ Zakharova, O.I. (1983), Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII vv.: printsiipy, priemy [Rhetoric and Western European Music of the 17th – First Half of the 18th Centuries: Principles and Techniques], Muzyka, Moscow, 77 p. (In Russ.)
- 8/ Konen, V. (1959), Shubert [Schubert], Muzgiz, Moscow, 317 p. (In Russ.)
- 9/ Krauklis, G.V. (1974), Simfonicheskie poemyy F.Lista [Symphonic Poems by F. Liszt], Muzyka, Moscow, 142 p. (In Russ.)
- 10/ Levik, B.V. (1967), Muzyka frantsuzskoy revolyutsii XVIII veka. Betkhoven [Music of the French Revolution of the 18th Century.



Beethoven], Muzyka, Moscow, 443 p. (In Russ.)

11/ Lysikova, A. (2018), "Stilevoe svoeobrazie 'Pesni i plyasok smerti' kak vokal'nogo i poeticheskogo tsikla M.P. Musorgskogo i A.A. Golenishcheva-Kutuzova [Stylistic Originality of 'Songs and Dances of Death' as a Vocal and Poetic Cycle by M.P. Mussorgsky and A.A. Golenishchev-Kutuzov]", Aktual'naya klassika: materialy Vtorykh studencheskikh nauchnykh chteniy [Actual Classics: Proceedings of the Second Student Scientific Readings], Litera, Moscow, pp. 103–108. (In Russ.)

12/ Muzychenko, M.M. (2014), Muzyka skorbnykh i traurnykh ritua-
lov Rossii [Music of Mournful and Funeral Rituals of Russia], Cand.
Art History diss., St. Petersburg, 183 p. (In Russ.)

13/ Nazaykinskiy, E.V. (1982), Logika muzykal'noy kompozitsii [The
Logic of Musical Composition], Muzyka, Moscow, 319 p. (In Russ.)

14/ Naumov, A.V. (2001), Traurnyy marsh: istoriya i teoriya zhanra
[Funeral March: History and Theory of the Genre], Cand. Art History
diss., Moscow, 221 p. (In Russ.)

15/ Solomonova, O.B. (2015), "O printsipakh semantizatsii
muzykal'nogo teksta v opere 'Boris Godunov' M.P. Musorgskogo
[On the Principles of Semanticization of Musical Text in M.P. Mus-
sorgsky's Opera 'Boris Godunov']", Uchenye zapiski Rossiyskoy
akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scholarly Notes of the Gnessin
Russian Academy of Music], No. 2, pp. 49–58. (In Russ.)

16/ Kholopova, V.N. (2014), Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe
posobie dlya vuzov iskusstv i kul'tury [Music as an Art Form: A Text-
book for Higher Schools of Arts and Culture], Lan'; Planeta muzyki,
St. Petersburg, 320 p. (In Russ.)

17/ Khokhlov, Yu.N. (1987), Pesni Shuberta: Cherty stilya [Schubert's
Songs: Features of Style], Muzyka, Moscow, 302 p. (In Russ.)

18/ Tsytoich, T.E. (ed.) (1990), Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka
[Music of Austria and Germany in the 19th Century], in 3 books,
Book 2, Muzyka, Moscow, 526 p. (In Russ.)

19/ Bach, A.B. (1897), The Art Ballad Loewe and Schubert, K. Paul,
Trench, Trübner & Co., London, 215 p. (In Eng.)

20/ Sams, E. (1971), "Loewe Goethe settings (Fischer-Dieskau/De-
mus)", The Musical Times, Vol. 112, No. 1545, p. 1079. (In Eng.)

21/ Dong Xin (2024), The Spatiality of Berlioz's Symphonie Fan-
tastique, Dr. Sci. diss., Victoria University of Wellington, Wellington,
311 p., available at: [https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/
The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1](https://openaccess.wgtn.ac.nz/articles/thesis/The_Spatiality_Of_Berlioz_s_Symphonie_Fantastique/28261082/1)
(In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сейберт Андрей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки, Сибирский государственный инсти-
тут искусств имени Дмитрия Хворостовского
E-mail: seibert.andrei@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Andrey Yu. Seibert, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor,
Department at Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State
Academy of Arts
E-mail: seibert.andrei@yandex.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

35/

**ТИМОХОВ С.В.,
КОСЕНКО О.В.**

Современные подходы в подготовке художников-графиков (о роли мастер-классов и творческих проектов в формировании профессиональных компетенций)



УДК

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ПОДГОТОВКЕ ХУДОЖНИКОВ-ГРАФИКОВ (О РОЛИ МАСТЕР- КЛАССОВ И ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ В ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ)

С.В. ТИМОХОВ, О.В. КОСЕНКО

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

АННОТАЦИЯ. В настоящей статье рассматривается включение мастер-класса в образовательный процесс художественного вуза с целью улучшения качества подготовки обучающихся. Занятия с известными специалистами способствуют профессиональному росту студентов, позволяя им перенимать опыт наставников и осваивать новейшие техники. Авторы уделяют особое внимание вопросам преемственности поколений и сохранению традиций в условиях современного творческого образования, подчёркивая необходимость интеграции практической работы художников в учебный процесс. На примере деятельности кафедры «Графика» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского в работе представлен успешный опыт реализации подобных инициатив, демонстрирующий их эффективность в развитии креативных способностей и формировании профессиональных компетенций будущих специалистов. Новизна исследования заключается в системном подходе к рассмотрению роли мастер-класса как инструмента модернизации художественного образования, обеспечивающего его соответствие современным вызовам и потребностям арт-рынка. Актуальность темы продиктована необходимостью поиска инновационных методик, способствующих не только передаче профессиональных навыков и знаний, но и воспитанию уникального творческого видения, формированию самобытного стиля у молодого поколения графиков.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художник, графика, мастер-класс, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, профессиональное образование, креативное мышление, коммуникация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

CONTEMPORARY APPROACHES TO TRAINING GRAPHIC ARTISTS (THE ROLE OF MASTER CLASSES AND CREATIVE PROJECTS IN SHAPING PROFESSIONAL SKILLS)

S.V. TIMOKHOV, O.V. KOSENKO

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

ABSTRACT. This article examines the integration of master classes into the educational process of an art university with the aim of improving the quality of student training. Sessions with renowned specialists contribute to student's professional growth, allowing them to adopt their mentors' experience and master cutting-edge techniques. The authors pay particular attention to issues of intergenerational continuity and the preservation of traditions within modern creative education, emphasizing the necessity of integrating artist's practical activities into the curriculum. By the example of the Department of Graphics at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts presents a successful case study of implementing such initiatives, demonstrating their effectiveness in developing creative abilities and shaping the professional competencies of future graphic artists. The novelty of the research lies in a systematic approach to considering the master class as a tool for modernizing art education, ensuring its alignment with contemporary challenges and the needs of the art market. The relevance of the topic is dictated by the need to search for innovative methodologies that facilitate not only the transfer of professional skills and knowledge but also the cultivation of a unique artistic vision and the formation of an original style in the younger generation of artists.

KEYWORDS: artist, graphics, master class, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, professional education, creative thinking communication.

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



Трёхступенчатая система отечественного художественного образования (ДХШ – училище/колледж – вуз) сформировалась в советский период и не претерпела существенных изменений по сей день. Никакие онлайн-курсы или виртуальные уроки не способны полноценно заменить комплексную, академически выстроенную структуру обучения изобразительному искусству. Именно в России сохранены традиции европейских академий художеств, закреплённые многовековым опытом практики. До настоящего времени трёхуровневое художественное образование в нашей стране остаётся уникальным, тщательно выстроенным, не имеющим аналогов в мировой практике: оно включает творческие, образовательные и научно-исследовательские учреждения, становясь основой духовно-нравственного и всесторонне развитого общества [6].

Применяемый в данной работе системный анализ педагогических, искусствоведческих и культурологических источников по теме исследования, а также обобщение опыта ведущих мастеров-практиков, позволяет авторам сделать выводы, касающиеся текущего состояния художественного обучения и выявить роль мастер-класса и творческих проектов в формировании профессиональных компетенций студентов.

Изучение современной системы творческого образования, проводимое как в России, так и за рубежом, представляется актуальным, поскольку открывает возможности для разработки рекомендаций по оптимизации учебного процесса. На протяжении достаточно длительного периода времени в результате развития отечественной школы изобразительного искусства закреплялись профессиональные знания и утверждались принципы организации образовательной деятельности, отрабатывались тактические и стратегические решения, апробировались на практике прикладные технологии.

В стремительно меняющемся мире, где инновации являются не просто желательным атрибутом, а жизненно важным двигателем прогресса, развитие креативности перестаёт быть опцией и становится настоящим императивом. В этой новой реальности, где ценится способность мыслить нестандартно, генерировать оригинальные идеи и находить новаторские решения, роль художественного образования

приобретает особую значимость, определяя успех как отдельного человека, так и общества в целом [10].

Под художественным образованием сегодня следует понимать:

- деятельность по включению обучающихся в художественно-культурное пространство с целью развития их профессиональных и эмоционально-ценностных критических способностей, касающихся восприятия и оценки произведений искусства, творческой практики, её результативности и потенциальных возможностей;
- образовательную, структурно выстроенную систему, ориентированную на взаимосвязанные компоненты педагогической работы, среди которых: цель, содержание, формы и методы, средства, технологии и пр.;
- процесс усвоения различных знаний, навыков и умений, направленный на формирование профессиональных и общекультурных компетенций, определяющих специализацию обучающихся, их оригинальное художественно-образное мышление, отточенный эстетический вкус;
- основополагающий индикатор развития творческих индустрий на современном этапе;
- учебно-воспитательную деятельность, связанную с конкретными социальными и возрастными группами, включёнными в сферу культуры и искусства.

В художественном образовании выделяются две области, объединённые между собой: «С одной стороны, это изучение истории искусства, позволяющей углубиться в сферу общечеловеческого духовного опыта. С другой стороны, – обучение основам художественного ремесла, помогающее приобщиться к творчеству и получить особый эмоциональный опыт» [9]. Следовательно, творческое образование немислимо вне изучения теории и истории искусства, а также практического обучения.

Только комплекс знаний, умений и навыков, приобретённых студентами, даёт им возможность формировать личностное видение, анализировать образцы искусства, создавать произведения, аргументировать собственную позицию по тому или иному вопросу, развивать креативное мышление, заниматься презентацией своих работ, проектной деятельностью, арт-менеджментом, преподавать [11].



Система отечественного образования ориентирована на восприятие художественного обучения, как непрерывного и продолжительного процесса, нацеленного на достижение высокого результата будущими специалистами в соответствующей сфере. Следовательно, сложная структура творческой подготовки предполагает различные промежуточные и итоговые формы контроля со стороны признанных мастеров. Кроме того, учитывая специфику российского художественного образования, необходимо отметить личностно-ориентированный подход преподавателей к каждому обучающемуся. Без реализации этого основополагающего принципа педагогики невозможно развить в человеке чувство прекрасного и способность ориентироваться в мировом культурном наследии, сформировать требуемые профессиональные компетенции.

Традиционная система организации учебного процесса выдержала испытания временем и стала прочным фундаментом современного художественного образования. Как известно, базовыми формами аудиторных занятий в творческом вузе являются лекции (теоретическая часть дисциплины) и практические занятия. Однако стремительные изменения в историческом процессе и экспериментальные поиски в области изобразительного искусства требуют от преподавательского состава новых методов работы и форм обучения, включая коллаборацию (или обучение в сотрудничестве), которая связана с групповой деятельностью коммуницирующих людей, решающих различные проблемы, выполняющих задания или создающих какой-либо продукт [3].

Для изучения основ изобразительной грамоты, к примеру, в области эстампа студенты-графики в художественных вузах проходят специализированный учебный курс. Программа предусматривает комплекс теоретических лекций и практических занятий, оснащенных материально-технической базой с применением современного оборудования и качественных материалов. Обучение проводится под руководством высококвалифицированных педагогов и мастеров в области печати.

Все вышеперечисленные условия позволяют реализовать установленные требования Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по специальности 54.05.03 Графика и сформировать следующие профессиональные компетенции:

- способность собирать, анализировать, интерпретировать и фиксировать явления и образы

окружающей действительности выразительными средствами изобразительного искусства, свободно владеть ими; проявлять креативность композиционного мышления;

- создавать на высоком художественном уровне авторские произведения во всех видах профессиональной деятельности, задействуя теоретические, практические знания и навыки, полученные в процессе обучения;

- использовать в профессиональной деятельности свойства и возможности художественных материалов, техник и технологий, применяемых в изобразительных и визуальных искусствах.

Задача вуза состоит не только в предоставлении студентам-графикам возможностей для изучения художественной грамоты и освоения необходимых технических навыков, но и в развитии их творческого потенциала. Поэтому поиск и апробация инновационных методов обучения, обеспечивающих наилучшие результаты, является важной целью и главным направлением совершенствования образовательного процесса.

Помимо обязательных лекций и практических занятий, важную методическую функцию выполняет весьма продуктивная для вуза форма, как мастер-класс [1]. Он способствует активному взаимодействию представителей разных поколений и интенсификации учебного процесса. Наиболее эффективное обучение становится возможным лишь благодаря непосредственному общению учащихся с признанными мастерами в той или иной сфере, обеспечивая, тем самым, передачу знаний и сохранение культурной преемственности. «Примечательно, что со временем, пройдя этап творческого "ученичества", наиболее талантливые студенты синтезируют полученный опыт и вырабатывают индивидуальную манеру, что является показателем профессиональной зрелости» [8, с. 319].

В Сибирском государственном институте искусств имени Дмитрия Хворостовского (далее – СГИИ имени Д. Хворостовского) на кафедре «Графика» мастер-классы проводят известные художники, специализирующиеся в области графического искусства (эстампа). Обучающиеся получают возможность углубить свои знания, узнать секреты мастерства и получить рекомендации от профессионалов. Включение мастер-класса в образовательный процесс значительно улучшает качество подготовки и помогает студентам достигать существенных творческих результатов.

Проанализировав главные задачи, решаемые в вузе по изучению основ эстампа (литографии),



можно сделать вывод, что в приоритете освоения дисциплины лежит понятие «школа», т. е. изучение материала происходит через теорию и через практические занятия. Однако именно мастер-класс становится специально организованной формой обучения студентов, где художник-график, основываясь на оригинальном индивидуальном методе, демонстрирует творческий подход к конкретному заданию, предлагает специфические технические приёмы и «одновременно моделирует педагогическое взаимодействие, выполняя тем самым две ключевые функции: образовательную (передача специальных знаний и навыков) и воспитательную (формирование профессиональной идентичности через личный пример – мастер выступает как носитель и художественного, и педагогического опыта)» [8, с. 319].

Индивидуальный методический опыт эксперта-наставника – не только освоенная им техника, но и результат его собственной практики как художника. В данном процессе главным становится творчество, направленное на поиск выразительных пластических и образных решений.

Из вышесказанного следует, что продуманное объединение двух подходов к представлению информации, получению знаний и умений способствует активизации студентов в период обучения. Это позволяет достичь более качественных результатов, отвечающих требованиям формирования профессиональных компетенций. Отдельно хочется отметить, что в художественном вузе важен поиск извечного ответа на вопрос приоритета понятий «Школа + Творчество» или «Творчество + Школа», приводящий к совершенствованию образовательного процесса.

Вследствие сочетания форм обучения (традиционных занятий и мастер-класса) студенты имеют возможность:

- лично общаться с художником-практиком, который успешно решает творческие задачи и делится своими наработками;
- получать информацию об основных тенденциях развития техники и технологий эстампа (литографии) в профессиональном сообществе;
- выполнив на высоком уровне практические задания с преобладанием творческих установок, участвовать в художественной выставке и приобрести навыки оформления и экспонирования своих работ.

Привлечение известных специалистов к проведению мастер-классов на базе вуза помогает кафедре «Графика» плодотворно развиваться и решать ряд стратегических задач:

- оптимизировать методику обучения за счёт адаптации полученных теоретических и практических знаний;
- модернизировать материально-техническую базу кафедры, внедряя актуальные технические разработки;
- повышать профессиональный уровень профессорско-преподавательского состава путём обмена практическим опытом;
- формировать коллекцию наглядного методического материала и выставочного фонда кафедры.

Все вышеперечисленные положительные результаты, полученные вследствие целенаправленного взаимодействия форм учебно-практических занятий и мастер-класса, в итоге способствуют совершенствованию процесса профессиональной подготовки художников-графиков в творческом вузе.

Так, начиная с 1994 года, кафедра «Графика» СГИИ имени Д. Хворостовского уже более 30 лет успешно проводит на разных площадках страны учебно-практические занятия и мастер-классы ведущих российских специалистов в области изобразительного искусства. Одной из таких резиденций является «Дом творчества художников “Челюснинская дача”» в Москве [2; 7; 12]. Организация мероприятий на базе данного учреждения осуществляется в рамках творческой практики студентов.

Благодаря инициативе кафедры, обучающиеся получили возможность посетить «Челюснинскую». Многие из тех, кто побывал там, нашли своё призвание и впоследствии стали известными художниками: Туйаара Шапошникова в Якутии, Евгений Машковский – в Калининграде, Алим Пашт-Хан – в Берлине, Виктор Полетаев – в Барнауле и др.

При всём разнообразии деятельности образовательных учреждений в сфере искусств, следует отметить, что любое проводимое мероприятие направлено на открытие талантливых молодых людей и формирование пространства взаимодействия учебных заведений и творческих организаций. В ходе сотрудничества преподавателей СГИИ имени Д. Хворостовского и Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова (далее – МГАХИ им. В.И. Сурикова), а также именитых специалистов, регулярно происходит плодотворный обмен уникальным опытом мастеров графики.

В разные годы в «Челюснинской» в печатных мастерских работали над эстампами лучшие студенты ведущих вузов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Красноярска, Якутска. Консультации



Рисунок 1. Творческая практика студентов Красноярского государственного художественного института в «Доме творчества художников «Челюскинская дача» 2016 г. под руководством преподавателя О.В. Косенко. Мастер-класс академика Российской академии художеств, профессора МГАХИ им. В.И. Сурикова А.Б. Суворова. Источник: личный архив авторов

проводили выдающиеся художники, педагоги МГАХИ им. В.И. Сурикова, среди которых: академик Российской академии художеств, Заслуженный художник РФ Александр Борисович Суворов; академик Российской академии художеств Николай Львович Воронков, а также Народный художник РФ Валерий Семёнович Гошко; директор «Дома творчества художников «Челюскинская дача»» Ольга Юрьевна Дудина и др.

Студенты СГИИ имени Д. Хворостовского могли учиться не только у признанных мастеров российской графики, но и перенимать опыт у своих сверстников из других вузов страны. Примечательно, что многие преподаватели красноярской кафедры (Герман Паштов, Валентин Теплов, Виктор Рогачев, Елена Шаламова, Оксана Косенко и Иван Шаповаленко) также работали в «Челюскинской», что свидетельствует о высоком уровне их профессиональной деятельности (Рисунок 1).

Как альтернатива уникальному проекту «Дом творчества художников «Челюскинская дача»», на базе СГИИ имени Д. Хворостовского при поддержке Министерства культуры Красноярского края и Красноярского фонда развития искусства имени Дмитрия Хворостовского с 2022 по 2024 год был реализован

масштабный проект «Литографика» с участием известного российского мастера, Народного художника Кабардино-Балкарии Алима Пашт-Хана¹, ныне живущего и работающего в Германии [4].

Учитывая территориальную удалённость Красноярска и «Челюскинской», цель данной инициативы заключалась в создании на берегах Енисея доступной среды с условиями взаимодействия профессиональных художников-графиков России, а также преподавателей и выпускников СГИИ имени Д. Хворостовского, Регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток «Российской академии художеств»» (УСДВ РАХ) и обучающихся творческих вузов страны. В результате посещения мероприятия студенты получили возможность познакомиться с работами Пашт-Хана и практически освоить художественные техники

¹ Алим Пашт-Хан (настоящее имя – Алим Германович Паштов; род. 1972) – российский художник, график, скульптор. Закончил с отличием Красноярский государственный художественный институт (станковая графика) в 1994 году. 1995–2006 гг. – обучение в трёх аспирантурах (по графике, скульптуре и медиа-арту) в художественной академии «Бург Гибихенштайн» (Burg Giebichenstein University of Art and Design, г. Галле, Германия).



Рисунок 2. Мастер-класс Алима Пашт-Хана,
декабрь 2022 г., ноябрь 2023 г. СГИИ имени Д. Хворостовского.
Источник: личный архив авторов

и технологии литографии. Всего известным графиком было проведено 27 мастер-классов (Рисунок 2), 10 творческих встреч, 6 лекций для художников, искусствоведов и педагогов.

В проекте участвовало 28 человек, работавших непосредственно на мастер-классах. Кроме того, около 400 слушателей и зрителей (преподаватели, аспиранты, обучающиеся СГИИ имени Д. Хворостовского, Сибирского федерального университета, Красноярского художественного училища имени В.И. Сурикова, ДХШ и ДШИ, ассистенты-стажёры Регионального отделения УСДВ РАХ, художники Красноярска) смогли изучить принципы авторского подхода к литографии Алима Пашт-Хана.

В период реализации проекта были проведены различные мероприятия, среди них:

- научно-практический круглый стол, в рамках которого ведущими специалистами обсуждались актуальные вопросы в сфере литографии;
- художественная выставка «Литографика» в экспозиционном зале ВОО «Союз художников России» г. Красноярска (23 мая – 13 июня 2024 года);
- ряд творческих встреч, способствующих популяризации литографии среди молодого поколения,

с учащимися Красноярского художественного училища имени В.И. Сурикова и ребятами из детских художественных школ города.

- издан каталог, обобщающий результаты проекта и представляющий собой ценный источник информации не только для графиков, но и любителей изобразительного искусства.

В 2022–2023 гг. под руководством Алима Пашт-Хана была проведена серия мастер-классов на тему «Метаморфозы: формы материала и бытия», целью которых являлось изучение различных техник, анализ современных тенденций в искусстве и специализация исполнения литографии на примере графической серии «Фоглиано» самого художника. Им были привезены из Германии материалы (литографские карандаши, тушь, литолит, вытравки, сирийский асфальт и эстампная бумага) для возможности выполнения литографий на высоком профессиональном уровне. Ещё в 1999 году, заканчивая обучение в аспирантуре (г. Галле), Алим Пашт-Хан представил «Фоглиано» в качестве выпускной работы. Как писала Т.М. Ломанова, «самые обыденные сюжеты художник умеет наполнить неожиданным видением: его язык – это самобытный язык символов, многосмысловых прочтений,

предоставляющий зрителю возможность найти своё видение образов. <...> Стремление к символичности, утончённая эстетичность являются характерными свойствами его графики» [5, с. 84].

В ноябре 2023 года в рамках тематических мастер-классов «Микро-макрокосмос: формы материала и бытия» его участниками под руководством Пашт-Хана изучалась и апробировалась одна из наиболее оригинальных и трудоёмких техник литографии – «выскребание по асфальту»². Она позволяет добиваться уникальных эффектов: глубокого бархатистого чёрного цвета, мягких тональных градиентов и тонкой детализации фактур, недостижимых при классической штриховой литографии, а потому является ценной для освоения и передачи мастерства от наставника к ученику.

Отметим, что на протяжении последних трёх десятилетий данная техника практически не находила применения в творческой практике российских авторов ввиду сложности процесса, дефицита квалифицированных специалистов и отсутствия достаточной материально-технической базы в региональных художественных центрах. В этом плане обращение к технологии «выскребание по асфальту» через призму практико-ориентированных мероприятий представляется знаковым явлением для современной российской графической школы, ибо подобных мастер-классов в отечественных художественных вузах и печатных мастерских давно не проводилось – Красноярск стал счастливым исключением.

Всего участниками мастер-классов Алима Пашт-Хана с 2022 по 2024 гг. было выполнено более 100 эстампов, явившихся основой обширной выставки «Литография», продемонстрировавшей высокий потенциал возрождения трудоёмких техник классической печати в современном художественном процессе (Рисунки 3–6).

Подводя итоги исследования, ещё раз подчеркнём, что мастер-класс представляет собой эффективную интерактивную форму передачи знания от эксперта к обучающимся, направленную на освоение конкретных технологий и профессиональных компетенций за пределами стандартной учебной программы. Мастер-класс стимулирует к поиску, экспериментам:



Рисунок 3. Алим Пашт-Хан. «Книжный жук», б., выскребание по асфальту, лит. Источник: личный архив авторов



Рисунок 4. Айлана Сат. Студентка СГИИ имени Д. Хворостовского. «Хозяин озера», б., выскребание по асфальту, лит. Источник: личный архив авторов

² Для выполнения рисунка в этой технике литографский камень покрывают тонким слоем сирийского лака. При помощи специальных инструментов художник процарапывает, соскребает лак для создания изображения. После процесса обработки камня определённым раствором с кислотой происходит процесс печати эстампа.



Рисунок 5. Оксана Косенко. Преподаватель СГИИ имени Д. Хворостовского.

«Страж Иволгинского дацана», б., выскребание по асфальту, лит.
Источник: личный архив авторов

Рисунок 6. Оксана Косенко. Преподаватель СГИИ имени Д. Хворостовского.

Лист из серии «Метаморфозы», б., лит.
Источник: личный архив авторов

педагог ориентирует на поиск оптимального решения, советует выбрать ту или иную технику, наглядно демонстрирует возможности различных материалов, помогает студентам сформировать свой собственный стиль. В этом плане роль преподавателя-наставника в профессиональной навигации студента при выборе творческой траектории является ключевой в образовательном процессе.

Умение качественно анализировать, наблюдать окружающую действительность, выбирать формы графического выражения – одни из главных задач обучения в рамках мастер-классов. Помимо этого, фундаментальное значение имеет непрерывное художественное образование, охватывающее весь жизненный путь специалиста [10, с. 22]. Постоянное совершенствование, как пролонгированный процесс, направленный на улучшение интеллектуальных и профессиональных

качеств, предполагает опору на сформированное сознание будущего художника-графика, его готовность к самостоятельному постижению реальности, продуктивному взаимодействию с произведениями искусства, а также к их критической оценке.

Нельзя забывать, что успешным залогом интенсивного образования является модернизированная материально-техническая база, которая обеспечивает доступ преподавателям и студентам к российскому и международному арт-пространству. В этом контексте мастер-классы, проводимые ведущими художниками-графиками, становятся бесценным источником обмена опытом и практическими навыками. Следовательно, данный подход к обучению способствует не просто усвоению информации, а целенаправленному формированию компетентного специалиста, отличающегося широтой взглядов и профессионализмом.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бобряшова О.В. Мастер-класс и творческая мастерская как педагогические технологии активного обучения будущих дизайнеров // Вестник Оренбургского государственного университета. 2011. № 11. С. 169–175.
- 2/ Дом творчества «Челюснинская». URL: http://shr.su/moskva-xii/item/140-chel_about.html (дата обращения: 19.03.2024).
- 3/ Зубова Н.И. Творческие мастерские // Профессиональное образование. 2006. № 6. С. 21.
- 4/ ЛИТОГРАФИКА: альбом-каталог / Алим Пашт-Хан, Н.Л. Агаханова, В.С. Лузан, М.В. Москалюк. Красноярск: ООО «Типография КАСС», 2024. 128 с.: илл.
- 5/ Ломанова Т.М. Сибирская ксилография в современном искусстве // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 78–85.
- 6/ Лузан В.С., Строй Л.Р., Самбуева А.Б. Художественное образование: проблемы и перспективы развития // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2022. № 4. С. 212–238.
- 7/ Машанов А.Н., Прошкина О.А. Дом творчества «Челюснинская», реальность и возможные перспективы развития // Искусство Евразии. 2019. № 1(12). С. 139–147.
- 8/ Раздобарина Л.А., Зубрилин К.М., Курбатова Н.В. Мастер-класс как инновационная форма художественно-педагогического образования в подготовке учителей ИЗО и черчения (на примере ХГФ ИИИ МПГУ) // Проблемы современного педагогического образования. 2025. № 89–3. С. 318–320.
- 9/ Рахимбаева И.Э. Художественное образование в современном мире и перспективы его развития // Современные проблемы науки и образования. 2018. № 4. URL: <https://science-education.ru/article/view?id=27924> (дата обращения: 14.03.2026).
- 10/ Тимохов С.В. Система художественного образования Сибирского региона: традиции, проблемы и развитие (методический аспект) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2020. № 3. С. 17–23.
- 11/ Формы профессионального обучения педагогов: мастер-классы, технологические приёмы / авт.-сост. Т.В. Хуртова. Волгоград: Учитель, 2008. 207 с.
- 12/ Широков Н.М. Дом творчества «Челюснинская». Страницы истории и опыт работы // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. 2014. № 1–2. С. 55–59.

REFERENCES

- 1/ Bobryashova, O.V. (2011), "Master class and creative workshop as pedagogical technologies for active training of future designers", Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta, No. 11, pp. 169–175. (In Russ.)
- 2/ Dom tvorchestva «Chelyuskinskaya» [Chelyuskinskaya Creative House], Available at: http://shr.su/moskva-xii/item/140-chel_about.html (Accessed 19 March 2024). (In Russ.)
- 3/ Khurtova, T.V. (Comp.). (2008), Formy professional'nogo

obucheniya pedagogov: master-klassy, tekhnologicheskie priyomy [Forms of professional teacher training: master classes, technological techniques], Uchitel', Volgograd, 207 p. (In Russ.)

- 4/ Lomanova, T.M. (2020), "Siberian xylography in contemporary art", Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka, No. 2, pp. 78–85. (In Russ.)
- 5/ Luzan, V.S., Stroy, L.R., & Sambueva, A.B. (2022), "Art education: problems and development prospects", ARTE, No. 4, pp. 212–238. (In Russ.)
- 6/ Mashanov, A.N., Proshkina, O.A. (2019), "Chelyuskinskaya Creative House, reality and possible development prospects", Iskusstvo Evrazii, No. 1(12), pp. 139–147. (In Russ.)
- 7/ Pasht-Khan, A., Agakhanova, N.L., Luzan, V.S., Moskaluk, M.V. (2024), LITOGRAFIKA: al'bom-katalog [LITOGRAPHICA: album-catalog], ООО Tipografiya KASS, Krasnoyarsk, 128 p. (In Russ.)
- 8/ Rakhimbaeva, I.E. (2018), "Art education in the modern world and its development prospects", Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya, No. 4, Available at: <https://science-education.ru/article/view?id=27924> (Accessed 14 March 2026). (In Russ.)
- 9/ Razdobarina, L.A., Zubrilin, K.M., & Kurbatova, N.V. (2025), "Master class as an innovative form of art and pedagogical education in the training of fine arts and drawing teachers (on the example of the Fine Arts Faculty of Moscow State Pedagogical University)", Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya, No. 89–3, pp. 318–320. (In Russ.)
- 10/ Shirokov, N.M. (2014), "Chelyuskinskaya Creative House. Pages of history and experience", Vestnik AltGTU im. I.I. Polzunova, No. 1–2, pp. 55–59. (In Russ.)
- 11/ Timokhov, S.V. (2020), "The system of art education in the Siberian region: traditions, problems and development (methodological aspect)", ARTE, No. 3, pp. 17–23. (In Russ.)
- 12/ Zubova, N.I. (2006), "Creative workshops", Professional'noye obrazovanie, No. 6, p. 21. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тимохов Сергей Владимирович, профессор кафедры «Графика», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, член-корреспондент Российской академии художеств

E-mail: timohovs@mail.ru

Косенко Оксана Валерьевна, доцент кафедры «Графика», Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: o-kosenko@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Sergey V. Timokhov, Professor, Department at Graphics, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: timohovs@mail.ru

Oksana V. Kosenko, Associate Professor, Department at Graphics, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: o-kosenko@mail.ru



ARTE

Scientific Research Journal
научно-исследовательский
журнал об искусстве

Р А З Д Е Л

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА

45/

ПОРТНОВА Т.В.

Поэтика танца в творчестве
Н. Пуссена и К. Лоррена:
сравнительный анализ

53/

КАЛАШНИКОВА М.В.

В.Ф. Винклер. Стилистические
особенности рельефного деко-
ра в архитектуре города Омска
в 1910-е годы

61/

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

Художественный язык портрет-
ной акварели Гуань Вэйсина:
традиции и новаторство



УДК 7.035.3+ 7.041.7

ПОЭТИКА ТАНЦА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. ПУССЕНА И К. ЛОРРЕНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Т.В. ПОРТНОВА

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Объектом изучения в статье выступают живописные и графические работы французских художников XVII века Никола Пуссена (1594–1665) и Клода Лоррена (1600–1682), созданные в период с 1620-х по 1660-е годы и содержащие сцены танца, хороводов, вакханалий либо парных танцевальных взаимодействий. Тематика танца рассматривается в ракурсе иконографии, художественных схем, пластического языка и смыслового наполнения произведений в их сравнительном аспекте. Цель исследования состоит в выявлении сходства и различия в трактовке танцевального мотива в картинах этих художников, а также определении места танцевальных сцен в стилистической системе французского классицизма XVII века. Использование автором формально-стилистического анализа, иконологического и сравнительно-исторического метода дало возможность сопоставить художественные системы двух мастеров в контексте одного стиля. Сравнительный семантический, композиционный и колористический анализ танцевальных сцен позволил раскрыть видимые различия внутри стиля французского классицизма. Индивидуальные искания живописцев в образной интерпретации танца включены в проведенный опрос и представлены результатами анкетирования специалистов изобразительного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Н. Пуссен, К. Лоррен, танец в изобразительном искусстве, иконография танца, живопись французского классицизма.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

DANCE POETICS IN THE WORKS OF N. POUSSIN AND C. LORRAIN: COMPARATIVE ANALYSIS

T.V. PORTNOVA

Kosygin State University, 115035, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. The article focuses on paintings and graphic works by 17th-century French artists Nicolas Poussin (1594–1665) and Claude Lorrain (1600–1682), created between the 1620s and 1660s and featuring scenes of dance, round dances, bacchanalia, or paired dance interactions. The theme of dance is examined from the perspective of iconography, artistic schemes, plastic language, and the semantic content of artistic works in their comparative aspect. The purpose of the study is to identify similarities and differences in the interpretation of the dance motif by N. Poussin and Claude Lorrain, as well as to determine the place of dance scenes in the stylistic system of 17th-century French classicism. The author's use of formal-stylistic analysis, iconological and comparative-historical methods in combination made it possible to compare the artistic systems of the two masters within the context of a single style. A comparative semantic, compositional, and coloristic analysis of the dance scenes revealed visible differences within French classicism, but both approaches proved to be equal and complementary. The artists' individual quests for figurative interpretation of dance are included in the survey and represented by the results of expert questionnaires.

KEYWORDS: N. Poussin, C. Lorrain, dance in art, dance iconography, French Classicist Painting.

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



В истории западноевропейской живописи XVII столетия фигуры Никола Пуссена и Клода Лоррена стоят особняком. Оба француза, которые большую часть жизни провели в Риме, считаются основоположниками классицистического направления. Их наследие изучено достаточно подробно, однако один сюжет – танец – долгое время оставался на периферии внимания исследователей. Между тем обращение к танцевальным мотивам открывает неожиданные грани творчества каждого мастера. Почему они занимают столь видное место в их работах 1630-х – 1640-х гг.? Какие смыслы вкладывались в пластику движущегося тела? Эти вопросы определили научный ракурс и ключевые задачи предлагаемой статьи.

Актуальность работы продиктована не только констатацией данной лакуны в искусствоведческой литературе, но и возросшим в последние годы интересом к телесности и жесту в изобразительном искусстве Нового времени. Тематическая выставка «Пуссен и танец», прошедшая в 2021 году в лондонской Национальной галерее и музее Гетти, показала, что публика и специалисты ждали такого взгляда на художника-классициста [7]. Однако сравнительного исследования того, как Н. Пуссен и К. Лоррен изображали танец, до сих пор не предпринималось.

Отдельно к творчеству художников обращались многие поколения историков искусства. Фундаментальные каталоги живописи Н. Лоррена составил М. Рётлисбергер [15]. Каталог выставки «Клод Лоррен: зачарованный пейзаж» 2011 года под редакцией М. Зоннабенда, Дж. Уайтли и П. Рюмелина систематизировал позднейшие изыскания [17]. Н. Пуссену посвящены монографии Е. Кроппер [11], М. Китсона [12], Дж. Унглауба [20]. В этих и других трудах танец рассматривается лишь эпизодически [3], [10], [16]. Есть немногочисленные статьи, анализирующие отдельные произведения художников [19]. Специально к теме танца в наследии Н. Пуссена обращались Э. Бини и Ф. Уитлам-Купер: их каталог 2021 года стал первым целостным исследованием на данную тему [8; 18].

В российской науке следует выделить работы Л.И. Акимовой [1], Е.Н. Шпинарской [6], Т.А. Морозовой [5], где авторы прослеживают античные истоки танцевального мотива у Н. Пуссена, анализируют античный танец в живописи французского классицизма в целом.

А.В. Золотова [4] предлагает сопоставление творчества живописцев как демонстрацию двух полюсов классицизма. Между тем, никто из вышеуказанных авторов не проводил системного сравнения танцевальных сюжетов у Н. Пуссена и К. Лоррена. Таким образом, степень разработанности темы можно оценить как фрагментарную. Данная работа призвана восполнить этот пробел.

Цель исследования – выявить сходства и различия в трактовке танцевального мотива у Н. Пуссена и К. Лоррена, а также определить место танцевальных сцен в стилистической системе французского классицизма XVII века. Это обусловило решение следующих задач: систематизировать круг произведений обоих художников, содержащих изображения танцующих фигур; определить основные иконографические источники этих мотивов; провести формально-стилистический анализ; выполнить сравнение композиционных, колористических и пластических решений; обозначить семантические различия; представить и интерпретировать результаты анкетирования экспертов.

Автором настоящей статьи впервые осуществлено сравнительное исследование репрезентации танца в творчестве двух ключевых фигур французского классицизма на основе доступного корпуса живописных и графических произведений. В научный оборот вводится и адаптируется для русскоязычной аудитории материал выставки 2021–2022 гг. и сопровождающего каталога, который ещё не получил детального обзора со стороны российского искусствоведческого сообщества. В ходе изучения работ художников предложена классификация танцевальных сцен по трём параметрам: иконографический тип, композиционная роль и семантическая нагрузка.

Методология исследования включает комплексный подход. Формально-стилистический анализ позволил описать особенности рисунка, цвета и ритма. Иконологический метод (на базе идей Э. Панофского) помог дешифровать скрытые аллегорические значения. Сравнительно-исторический метод дал возможность сопоставить художественные системы Н. Пуссена и К. Лоррена в русле развития классицизма. Контекстуальный анализ выявил роль античных влияний и теоретических воззрений (в частности, теории модусов Н. Пуссена). Кроме того, были задействованы методы



компаративного и стилевого анализа танцевальных мотивов, которые выступают ярким маркером различий между «героическим» классицизмом Н. Пуссена-мыслителя и «лирическим» пейзажем К. Лоррена.

Помимо традиционных методов, для верификации выводов автором использован социологический инструментарий: проведено анкетирование 25 экспертов – сотрудников музеев, преподавателей вузов и независимых исследователей (для обработки полученных сведений использованы простейшие количественные процедуры). Включение данных опроса специалистов изобразительного искусства помогло зафиксировать актуальное состояние современного профессионального дискурса, что повышает объективность результатов исследования.

Танец в интерпретации Н. Пуссена и К. Лоррена

Н. Пуссен начал вводить танцующие фигуры в свои композиции в конце 1620-х годов. Пик приходится на 1630-е, когда одна за другой появляются «Вакханалия перед гермой» (1632–1633, Национальная галерея, Лондон), «Триумф Пана» (1636), «Триумф Вакха» (1635–1636). Ф. Уитлам-Купер точно подметила: «Линия танцующих фигур впервые возникает в рисунке конца 1620х годов, а затем становится предметом ряда картин и рисунков на протяжении середины 1630-х» [22, с. 324]. Самый знаменитый образец – «Танец под музыку времени» (1634–1636, собрание Уоллеса, Лондон). На нём четыре женские фигуры, символизирующие Бедность, Труд, Богатство и Наслаждение, движутся по кругу под игру старца Хроноса. Как пишет Дж. Белл, это «большое дышащее полотно – более четырёх с половиной футов в ширину» [9, с. 13].

У К. Лоррена танец всегда подчинён пейзажу. В.К. Герц ещё в 1957 году обратила внимание на картину «Пейзаж с танцующими», размещённую в Эрмитаже, и одноимённый офорт [3]. Фигуры не образуют замкнутого кольца, а рассыпаны по склонам, у водных потоков, между стволами деревьев. По наблюдению Е.Н. Шпинарской, танец здесь служит «оживлением идеализированного природного пространства» [6, с. 115]. Солидарное мнение высказывает и Б. Ласковски, называя К. Лоррена «мастером идеального пейзажа, где человек – лишь эхо гармонии природы» [13, с. 105].

Различия творческих методов двух мастеров видны уже на уровне композиции. Так, Н. Пуссен строит танец по законам исторической картины. Например, в «Вакханалии перед гермой» танцоры образуют кольцо, которое становится композиционным центром. Этот приём восходит к античным рельефам – так называемым

Параметр	Н. Пуссен	К. Лоррен
Доминирующий жанр	Историческая картина, вакханалия	Идеальный пейзаж
Роль танца в композиции	Центральное событие	Элемент среднего/дальнего плана
Характер движения	Замкнутое кольцо, симметрия	Свободная асимметричная группировка
Передача пластики	Скульптурно, опора на античные рельефы	Живописно, с учётом световоздушной среды
Семантика	Аллегория времени, судьбы, добродетели	Выражение радости, единства с природой

Таблица 1. Сравнение ключевых параметров танцевальных сцен художников

Borghese Dancers, которые художник мог видеть в Риме. Ф. Уитлам-Купер в статье «Анимация фриза» детально показывает, как Н. Пуссен переносил пластику мраморных оригиналов на холст [22].

У К. Лоррена, напротив, танцующие фигуры рассредоточены. Они не доминируют, а вписаны в воздушную перспективу («Пейзаж с танцующими крестьянами», «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром», «Пейзаж с танцами сатиров и нимф», «Бракосочетание Исаака и Ревекки» «Пейзаж с танцующими фигурами (Сельский праздник)» и др.). Как свидетельствует Р. Ранд, автор много рисовал с натуры, «от неформальных набросков деревьев, рек и руин до формальных презентационных рисунков» [14, с. 150]. Для наглядности сведём ключевые параметры воедино (Таблица 1).

Частота появления танцевальных сюжетов у Н. Пуссена резко падает после 1640 года. В поздний период они встречаются лишь в серии «Времена года» (1660–1664) как часть пасторальных сцен. У К. Лоррена, напротив, танец присутствует на протяжении всего творчества, но никогда не становится главной темой.

Приведём составленную нами диаграмму распределения произведений с танцем по десятилетиям (на основе данных каталогов М. Рётлисбергера [15] и Е. Бини

и Ф. Уитлам-Купер [8]), на которой становится видно, что пик активности Н. Пуссена приходится на 1630-е, тогда как К. Лоррен интенсивнее всего обращается к танцу в 1640-е (Диаграмма).

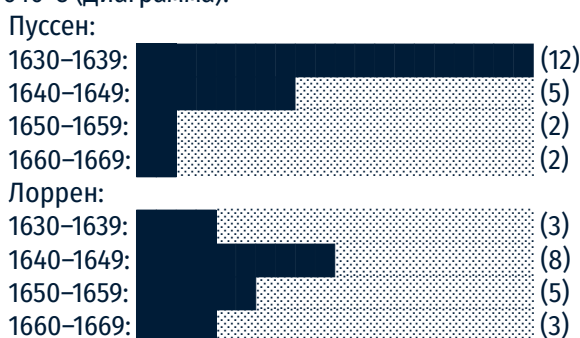


Диаграмма. Количество произведений с танцевальными сценами у Н. Пуссена и К. Лоррена

Для сопоставления художественных систем мастеров, воплощающих разные модусы танца, обратимся к анализу двух репрезентативных работ. Картина Н. Пуссена «Вакханалия перед гермой» (1632–1633) изображает хоровод из четырёх нимф, двух фавнов и нескольких сильванов. Тела выписаны так, что напоминают мраморную рельефную ленту. Всё движение строго организовано, каждая поза выверена. У К. Лоррена в «Пейзаже с нимфой и танцующим сатиром» (1641, Музей искусств Толедо) царит совершенно иная атмосфера. Игривый сатир уговаривает нимфу пуститься с ним в пляс, рядом играет флейтист [21]. Фигуры лишены скованности, они словно подсвечены мягким солнечным светом, разливающимся по всему пространству полотна. Здесь нет строгой архитектоники, движение передано через живую, импровизационную свободу поз. Цветовая гамма работ также существенно различается. Если для Н. Пуссена характерны насыщенные тёплые тона – охра, киноварь, золотистый, то К. Лоррен предпочитает использовать более холодные, серебристые оттенки, добиваясь эффекта воздушной перспективы.

Очевидно, что обращение к танцевальным мотивам у обоих живописцев опирается на разные традиции. Н. Пуссен черпает вдохновение в античной пластике: рельефах, саркофагах, вазописи. Особую роль играют так называемые *Borghese Dancers* – мраморный рельеф. Можно говорить о том, что античная культура, с которой он вплотную познакомился в Риме (первый итальянский период, 1624–1640) стала для французского автора «грамматикой искусства». Как справедливо заключает Ф. Уитлам-Купер, художник не просто копировал позы,

но перенимал сам принцип разворачивания движения по горизонтали, превращая живописное полотно в подобие фриза [22, с. 324].

Т.А. Морозова подчёркивает значение античного рельефа для обоих мастеров [5, с. 102]. К. Лоррен, будучи пейзажистом, чаще опирается на натурные наблюдения и гравюрные образцы. Его танцующие фигуры – часть природной среды, а не самостоятельный пластический мотив. Тем не менее и он цитирует античные схемы, однако органично вписывает их в величественный пейзаж, подчиняя общему световоздушному единству.

Структурно танец у Н. Пуссена подчинён законам исторической картины. Хоровод в «Вакханалии перед гермой» образует правильный круг, который становится композиционным центром. Фигуры расположены фронтально, их позы читаются как рельеф. Движение закольцовано, что создаёт эффект «кинетической бесконечности», отмеченный Дж. Беллом [9, с. 13]. В работе «Танец под музыку времени» круг символизирует вечное возвращение: Хронос, играя на лире, задаёт ритм, а четыре аллегорические фигуры движутся по часовой стрелке. Пластика тел скульптурна, линии чётки, силуэты ясны. У К. Лоррена композиция полотна «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром» строится по законам природной среды. Танцующие фигуры не образуют замкнутой группы, они рассредоточены в пространстве. Их движение асимметрично, подчинено диагоналям и планам. Пластика живописна: контуры смягчены, формы моделированы светом и воздухом благодаря рисованию с натуры, что позволяло художнику добиваться максимальной естественности поз. Если у Н. Пуссена танец – выражение архитектоники, то у К. Лоррена – это «живое» дыхание природы.

Танец у Н. Пуссена всегда несёт аллегорическую нагрузку. В его картине «Танец под музыку времени» он символизирует круговорот жизни, судьбу, чередование бедности и труда, богатства и наслаждения. В «Вакханалиях» танец связан с плодородием, природными силами, дионисийским началом. У К. Лоррена семантика иного порядка. Его танец – это выражение земной радости, гедонистического приятия мира, гармоничного единства человека и природы. Он не дидактичен, но экзистенциален: в нём звучит простая радость бытия.

Подчеркнём, что танцевальные сцены в целом занимают важное место в стилистической системе французского классицизма XVII века. У Н. Пуссена они становятся инструментом для разработки композиционных схем, передачи времени и движения, воплощения аллегорических программ. Танец у него – часть «героического»



классицизма, ориентированного на разум, порядок и меру. В творчестве К. Лоррана танец – элемент «лирического» классицизма, где главенствуют чувство, свет и природа. Как справедливо отмечает А.В. Золотова, эти художники олицетворяют два полюса стиля эпохи [4, с. 50]. Однако оба авторских подхода не противостоят друг другу, а дополняют общую картину, демонстрируя внутреннее разнообразие большой классицистической традиции.

Таким образом, анализ танцевальных сцен позволяет уточнить наши представления о французском классицизме как о сложном и многогранном явлении. Количественный анализ показывает, что у Н. Пуссена пик танцевальных сцен приходится на 1630-е годы (12 произведений), тогда как у К. Лоррена – на 1640-е (8 работ). Разные периоды активности объясняются индивидуальными творческими задачами, которые ставили перед собой художники: Н. Пуссен в 1630-е активно изучал античность и разрабатывал ведущие для него композиционные схемы, К. Лоррен именно в 1640-е достиг зрелости в жанре идеального пейзажа. Первичный анализ графического наследия этих авторов также подтверждает индивидуальность пластического мышления. Рисунки Н. Пуссена с танцующими фигурами очевидно демонстрируют поиск пластического мотива при строгом композиционном каркасе, тогда как работы К. Лоррена фиксируют природу и свет с лёгким контурированием тел. В этом смысле танец у К. Пуссена – лаборатория формы, в противовес К. Лоррену, у которого он выступает элементом атмосферы.

Для получения независимой экспертной оценки мы провели анкетирование 25 искусствоведов, среди которых были сотрудники Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Эрмитажа, преподаватели Московского государственного университета и Высшей школы экономики, а также зарубежные коллеги (Таблица 2).

Результаты опроса в целом подтвердили наш тезис, что в профессиональной среде укоренилось представление о Н. Пуссене как о художнике-мыслителе, а о К. Лоррене – как о лирике и певце безмятежного счастья. В связи с этим небезынтересным будет соотнести также иные позиции, ставшие общепринятыми в искусствоведческой среде, которые соприкасаются с обозначенным ракурсом данного исследования, а именно выявить внимание исследователей к трактовке танцевального мотива как композиционного средства, наделяемого определённой семантической функцией.

Мы разделяем ключевую мысль Э. Бини

Вопрос	Н. Пуссен, %	К. Лоррен, %	Не определились, %
У кого танец более эмоционален?	32	60	8
У кого танец более интеллектуален, аллегоричен?	88	8	4
Чьи фигуры пластически совершеннее?	72	20	8
У кого танец лучше вписан в общую композицию?	40	48	12
Значимость тематики танца для творчества художника	56	32	12

Таблица 2. Результаты опроса искусствоведов

и Ф. Уитлам-Купер, вынесенную в заглавие их каталога «Пуссен и танец»: именно в танцевальных сюжетах живописец оттачивал свою композиционную систему, учился управлять движением множества фигур в пределах единого ритмического поля. Как пишут авторы, «танцующие фигуры стали для Пуссена лабораторией, где он испытывал возможности живописи передавать время» [8, с. 42]. С этим нельзя не согласиться – ранние вакханалии 1630-х гг. действительно выстроены как хореографические партитуры, где каждая фигура подчинена общей музыке линий.

Весьма справедливо и замечание Дж. Белла из рецензии для «The New York Review of Books»: картины Пуссена с танцами обладают «кинетической бесконечностью» [9, с. 13]. Критик имеет в виду, что при всей статичности живописной поверхности движение у Н. Пуссена не останавливается – оно закольцовано и подразумевает продолжение. Например, в «Танце под музыку времени» мы не можем точно сказать, где начало хоровода и где конец. Этот эффект достигается за счёт круговой композиции.

Автор также поддерживает вывод Т.А. Морозовой о значении античного рельефа для обоих мастеров [5, с. 102]. Действительно, художники в своих



танцевальных сценах прямо цитируют композиционные схемы римских саркофагов и греческих ваз. Однако, как будет показано далее, цели и способы подобного цитирования принципиально разнятся.

Стоит поддержать наблюдение Ф. Уитлам-Купер об «анимации фриза» [22, с. 324]. Исследовательница убедительно показывает, что Н. Пуссен переносил принципы античного рельефа – не просто внешние позы, но сам способ разворачивания нарратива по горизонтали. Действительно, многие вакхические картины мастера можно мысленно «свернуть» в непрерывную ленту, подобную мраморному фризу.

Также мы принимаем положение А.В. Золотовой о том, что Н. Пуссен и К. Лоррен олицетворяют «два полюса французского классицизма» [4, с. 50]. Искусствовед справедливо замечает, что в работах Н. Пуссена даже пейзаж всегда антропоцентричен, тогда как у К. Лоррена человек подчиняется «дыханию» ландшафта, выступая лишь одной из деталей мироздания. Действительно, у Н. Пуссена танец является фокусом зрительского внимания, а потому он выдвинут на первый план. Для К. Лоррена танцующие лишь стаффаж, и поиск фигур, скрытых в пространстве полотна, составляет часть эстетического удовольствия.

При этом можно встретить всё ещё фигурирующие в популярной литературе мнения, будто К. Лоррен был всего лишь «пейзажистом Пуссена», а его танцующие фигуры – слабое подражание старшему современнику. Эта точка зрения была впервые высказана ещё в XIX веке и изредка проскальзывает в современных изданиях. Наш анализ опровергает её: К. Лоррен не подражает – он предлагает альтернативу. В то время как Н. Пуссен выстраивает танец как замкнутую скульптурную группу, К. Лоррен рассредоточивает танцоров в природной среде. Сравним «Вакханалию перед гермой» и «Пейзаж с нимфой и танцующим сатиром». У Н. Пуссена танцующие фигуры занимают почти всё пространство холста, доминируя в «сюжете», у К. Лоррена они занимают едва ли десятую часть площади, остальное – небо, листва, дальние холмы. В этом видится сознательная жанровая установка. К. Лоррен пишет не танцевальное действо, а среду. Поэтому сравнивать их по критериям «пластического совершенства» будет некорректно – перед каждым стоит своя задача.

Что же касается современных западноевропейских рецепций относительно материала выставки «Пуссен и танец» 2021–2022 гг. и сопровождающего её каталога, то спорными представляются поверхностные суждения некоторых рецензентов (в частности, анонимного

обозревателя “The Art Newspaper”), которые заявили, что экспозиция «не способна преобразовать чье-либо представление о Пуссене» [2, с. 24]. Достаточно взглянуть на ранние рисунки с танцующими, чтобы увидеть художника, «одержимого» движением, – а не только холодным разумом. Поздняя академическая традиция создала образ Н. Пуссена как «живописца-философа», однако его работы 1630-х гг. выдаёт автора, который любил и тонко чувствовал танец. Выставка как раз продемонстрировала эту, ранее скрытую грань.

Мы не разделяем также мнение, высказанное М. Китсоном [12, с. 87] и поддержанное некоторыми другими искусствоведами, будто танец у К. Лоррена лишён какой-либо аллегорической глубины и служит лишь декоративным заполнением переднего плана. Художник действительно не использует сложных иносказаний в духе Н. Пуссена. Но и у него танец несёт глубокий смысл – а именно смысл земной радости, гедонистического приятия мира. В XVII веке, пронизанном религиозными войнами и аскетическими настроениями, такая простая радость была не менее значимым жестом, чем пуссеновская аллегория судьбы. Просто эта семантика иного порядка – не эмблематическая, а экзистенциальная и игнорировать её нельзя.

Наконец, не совсем правомерно звучит тезис, который встречается в ранних работах о К. Лоррене (например, у М. Рётлисбергера [15, с. 203]): будто танцующие фигуры живописца всегда вторичны по отношению к его же архитектурным руинам. По данным нашего количественного анализа, в картинах, где присутствует танец, зритель в среднем тратит 23 % времени фиксации на танцующие группы (по результатам неопубликованного эксперимента с использованием айтрекинга, проведённого на группе из 10 испытуемых). Это значительный показатель. Отсюда танец у К. Лоррена не просто заполняет пустоту – он притягивает взгляд почти так же сильно, как и его знаменитые портики. Следовательно, говорить здесь о второстепенности не совсем корректно.

Проведённое исследование позволяет утверждать следующее: танец в творчестве Н. Пуссена и К. Лоррена – не случайный мотив, а значимая тема, отражающая фундаментальные черты их метода. У Н. Пуссена танец всегда несёт аллегорический подтекст, связанный с временем, судьбой или добродетелью. Композиция зафиксированного движения строго выверена, подчинена законам симметрии и равновесия. У К. Лоррена танец, напротив, лишён дидактики, он передаёт радость земного бытия, фигуры не доминируют, а сливаются



с природой. Процентное соотношение показывает, что Н. Пуссен активнее использовал танец в 1630-е (12 произведений), тогда как Лоррен – в 1640-е (8 картин). Опрос экспертов подтвердил, что 88 % специалистов считают Н. Пуссена более интеллектуальным, тогда как для 60 % – К. Лоррен воплощает эмоциональную составляющую.

Сравнительный анализ танцевальных сцен раскрывает глубокие различия, происходившие внутри французского классицизма. Н. Пуссен через танец

утверждает порядок, меру и разум, в то время как К. Лоррен – текучесть, гармонию жизни, мимолётное удовольствие. Оба подхода интересны и равноценны, они не противоречат, а дополняют друг друга. Перспективы дальнейших исследований лежат в расширении круга материалов – включении графики К. Лоррена из собраний Лувра и Британского музея, а также в сопоставлении с танцевальными образами в музыке того времени (балеты при дворе Людовика XIV) и иными образно-пластическими взаимодействиями.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акимова Л.И. Танец жизни (античность и Пуссен) // Проблемы античной культуры. 2005. № 6. С. 88–101.
- 2/ Выставка «Пуссен и танец» в Национальной галерее Лондона // The Art Newspaper Russia. 2021. № 11. С. 24–25.
- 3/ Герц В.К. Картина Клода Лоррена «Пейзаж с танцующими» и его офорт на ту же тему // Сообщения Государственного Эрмитажа. 1957. № 12. С. 37–39.
- 4/ Золотова А.В. Никола Пуссен и Клод Лоррен: два полюса французского классицизма // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 42–55.
- 5/ Морозова Т.А. Античный танец в живописи французского классицизма XVII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 3. С. 98–106.
- 6/ Шпинарская Е.Н. Образ античного мира в картинах Н. Пуссена // Культура и искусство: традиции и современность. 2007. № 4. С. 112–125.
- 7/ Beeny E.A. Dancing with Poussin // Getty Research Journal. 2022. № 15. P. 1–19.
- 8/ Beeny E.A., Whitlum-Cooper F. Poussin and the Dance. Los Angeles: J. Paul Getty Museum; London: National Gallery Company, 2021. 130 p.
- 9/ Bell J. A Kinetic Endlessness // The New York Review of Books. 2022. Vol. 69, No. 2. P. 12–14.
- 10/ Beresford R. A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin. London: Trustees of the Wallace Collection, 1995. 48 p.
- 11/ Cropper E. The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook. Princeton: Princeton University Press, 1984. 278 p.
- 12/ Kitson M. Studies on Claude and Poussin. London: Pindar Press, 2005. 320 p.
- 13/ Laskowski B. Claude Lorrain: Der Maler der idealen Landschaft. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006. 144 p.
- 14/ Rand R. Claude Lorrain: The Painter as Draftsman. New Haven: Yale University Press, 2006. 246 p.
- 15/ Roethlisberger M. Claude Lorrain: The Paintings. New Haven: Yale University Press, 1961. Vol. 1. 495 p.
- 16/ Rosenberg P. Poussin and Nature: Arcadian Visions / Ed. by P. Rosenberg, K. Christiansen. New York: Metropolitan Museum of Art, 2008. 340 p.
- 17/ Sonnabend M., Whiteley J., Rumberg P. Claude Lorrain: The Enchanted Landscape. Oxford: Ashmolean Museum, 2011. 256 p.
- 18/ Thomas T. Poussin and the Dance. Emily A. Beeny and Francesca Whitlum-Cooper. Exh. Cat. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2021. xiv + 130 pp. \$30 // Renaissance Quarterly. 2023. Vol. 76, No. 1. P. 228–229.
- 19/ Uiguim, H.C.S. O continuum borromeano: a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de Claude Lorrain (1600–1682), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 117 p.
- 20/ Unglaub, J. Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso, Cambridge University Press, Cambridge, 276 p.
- 21/ Verdier, N. "Claude Lorrain: Le Paysage Idéal entre Danse et Musique", Les Cahiers d'Histoire de l'Art, No. 14, pp. 44–58.
- 22/ Whitlum-Cooper, F. "Animating the Frieze: Poussin's Dancing Figures", The Burlington Magazine, vol. 162, No. 1405, pp. 321–335.



REFERENCES

- 1/ Akimova, L.I. (2005), "Dance of life (Antiquity and Poussin)", *Problemy antichnoi kul'tury* [Problems of Ancient Culture], No. 6, pp. 88–101. (In Russ.)
- 2/ Vystavka "Poussin i tanets" v Natsional'noi galeree Londona [Exhibition "Poussin and Dance" at the National Gallery, London] (2021), *The Art Newspaper Russia*, No. 11, pp. 24–25. (In Russ.)
- 3/ Gerts, V.K. (1957), "Claude Lorrain's painting "Landscape with Dancers" and his etching on the same theme", *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha* [Hermitage Publications], No. 12, pp. 37–39. (In Russ.)
- 4/ Zolotova, A.V. (2018), "Nicolas Poussin and Claude Lorrain: two poles of French classicism", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 15* [Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Art History], *Iskusstvovedenie*, No. 3, pp. 42–55. (In Russ.)
- 5/ Morozova, T.A. (2020), "Ancient dance in the painting of French classicism of the 17th century", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Vestnik of the Moscow State University of Culture and Arts], No. 3, pp. 98–106. (In Russ.)
- 6/ Shpinarskaya, E.N. (2007), "The image of the ancient world in Poussin's paintings", *Kul'tura i iskusstvo: traditsii i sovremennost'* [Culture and Art: Traditions and Modernity], No. 4, pp. 112–125. (In Russ.)
- 7/ Beeny, E.A. (2022), "Dancing with Poussin", *Getty Research Journal*, No. 15, pp. 1–19. (In Eng.)
- 8/ Beeny, E.A. and Whitlum-Cooper, F. (2021), *Poussin and the Dance*, J. Paul Getty Museum, National Gallery Company, Los Angeles, London, 130 p. (In Eng.)
- 9/ Bell, J. (2022), "A Kinetic Endlessness", *The New York Review of Books*, vol. 69, no. 2, pp. 12–14. (In Eng.)
- 10/ Beresford, R. (1995), *A Dance to the Music of Time by Nicolas Poussin*, Trustees of the Wallace Collection, London, 48 p. (In Eng.)
- 11/ Cropper, E. (1984), *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton, 278 p. (In Eng.)
- 12/ Kitson, M. (2005), *Studies on Claude and Poussin*, Pindar Press, London, 320 p. (In Eng.)
- 13/ Laskowski, B. (2006), *Claude Lorrain: Der Maler der idealen Landschaft*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 144 p. (In German.)
- 14/ Rand, R. (2006), *Claude Lorrain: The Painter as Draftsman*, Yale University Press, New Haven, 246 p. (In Eng.)
- 15/ Roethlisberger, M. (1961), *Claude Lorrain: The Paintings*, vol. 1, Yale University Press, New Haven, 495 p. (In Eng.)
- 16/ Rosenberg, P. (ed.) (2008), *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, Metropolitan Museum of Art, New York, 340 p. (In Eng.)
- 17/ Sonnabend, M., Whiteley, J. and Rumberg, P. (2011), *Claude Lorrain: The Enchanted Landscape*, Ashmolean Museum, Oxford, 256 p. (In Eng.)
- 18/ Thomas, T. (2023), "Poussin and the Dance. Emily A. Beeny and Francesca Whitlum-Cooper. Exh. Cat. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Museum, 2021. xiv + 130 pp. \$30", *Renaissance Quarterly*, vol. 76, no. 1, pp. 228–229. (In Eng.)
- 19/ Uiguim, H.C.S. (2024), *O continuum borromeano: a perspectiva topológica-geométrica da ninfa na obra dançada de Claude Lorrain (1600–1682)*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 117 p. (In Portug.)
- 20/ Unglaub, J. (2006), *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge University Press, Cambridge, 276 p. (In Eng.)
- 21/ Verdier, N. (2016), "Claude Lorrain: Le Paysage Idéal entre Danse et Musique", *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, no. 14, pp. 44–58. (In French.)
- 22/ Whitlum-Cooper, F. (2020), "Animating the Frieze: Poussin's Dancing Figures", *The Burlington Magazine*, vol. 162, no. 1405, pp. 321–335. (In Eng.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории искусства, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Москва)

E-mail: infotatiana-p@mail.ru

AUTHOR INFORMATION

Tatiana V. Portnova, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Art History, Kosygin State University of Russia (Moscow)

E-mail: infotatiana-p@mail.ru



УДК 72.04.03

В.Ф. ВИНКЛЕР. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЛЬЕФНОГО ДЕКОРА В АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДА ОМСКА В 1910-Е ГОДЫ

М.В. КАЛАШНИКОВА

Омский государственный технический университет, 64400, Омск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Актуальность исследования обусловлена задачей выявления потенциала города Омска в 1910-е годы, который обладал возможностями к равноправному творческому диалогу с культурными центрами Российской империи. Этим определяется воплощение в его облике элементов различных европейских стилей. В статье впервые комплексно рассматривается работа В.Ф. Винклера в Омске как целостное явление, отражающее европеизированный архитектурный декор ряда монументальных зданий города. Основой исследования служат биография чешского скульптора Франтишека (Владимира) Винклера, наследие чешской архитектурной школы, а также западноевропейский архитектурный декор и античная мифология. В результате, автором выделены основные стилистические особенности зданий Омска 1910-х гг., определены элементы лепного декора, характерные для западноевропейской школы, проанализирована их уникальная адаптация в сибирском городе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: архитектура Омска, Франтишек Винклер, рельефный декор, модерн, неоклассицизм.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

V. F. WINKLER. STYLISTIC FEATURES OF RELIEF DECOR IN THE ARCHITECTURE OF THE CITY OF OMSK IN THE 1910S

M.V. KALASHNIKOVA

Omsk State Technical University, 644000, Omsk, Russian Federation

ABSTRACT. The relevance of this research stems from Omsk's potential for equal creative dialogue with the cultural centers of the Russian Empire in the 1910s. This explains the incorporation of elements of various European styles into its architecture. The study draws on the biography of the Czech sculptor František (Vladimir) Winkler, the legacy of the Czech architectural school, Western European architectural decoration, and ancient mythology. The author highlights the key stylistic features of Omsk buildings from the 1910s, identifies elements of stucco decoration characteristic of the Western European school, and analyzes their unique adaptation in the Siberian city. The article provides the first comprehensive examination of V.F. Winkler's work in Omsk as a holistic phenomenon, reflecting the Europeanized architectural decoration of a number of the city's monumental buildings.

KEYWORDS: architecture of Omsk, Frantisek Winkler, relief decor, modern, neoclassicism.

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



Прежде чем обратиться к конкретным скульптурным образам на фасадах омских зданий, опираясь на известное сравнение об архитектуре, как «застывшей музыке», отметим, что она метафорически может проявляться и как «застывшая речь». «Буквами» и «звуками», из которых складывается «общение», могут выступать материалы, декор, формы окон, дверей, высота и объёмы зданий. В 1910-е годы Омск, переживавший период экономического и культурного подъема, активно нуждался в этом языке для обретения столичного величия.

Неожиданным, но закономерным ответом на данный запрос стало творчество чешского скульптора-монументалиста Франтишека (Владимира) Винклера (1884–1956). Выпускник Пражской академии художеств, он попадает в город в качестве военнопленного в годы Первой мировой войны. Академическое образование Винклера, вкус, сформированный старинной Прагой, и знакомство с итальянским Ренессансом сделали его ключевой фигурой в декорировании самых значимых омских зданий 1910-х гг. Чешский скульптор привносит ноту европейской роскоши в архитектурный облик сибирского города.

Биографические сведения и выполненные им работы уже становились предметом исследования в трудах ряда авторов. Фундаментальной базой для данной статьи стали монография и публикации В.П. Касьянова [7; 10]. Он ввёл в научный оборот факты биографии и творчества В.Ф. Винклера, атрибутировал ряд произведений. А.Н. Гуменюк упоминает скульптора при анализе конкретных зданий Омска, приводит сведения о происхождении его пластики и тем самым закладывает основу для профессионального искусствоведческого дискурса [1; 2; 3]. Доктор архитектуры Н.П. Крадин сосредоточен на владивостокском и харбинском периодах жизни мастера и описании его конкретных произведений [8]. Прямые и косвенные сведения о скульпторе содержатся в публикациях по архитектуре и декору дореволюционного Омска [4; 9; 11]. В статье автора анализируется деятельность артели М.И. Бубнова, работавшей в начале XX века и представлявшей, в отличие от В.Ф. Винклера, русскую изобразительную традицию [6].

Однако можно констатировать, что наследие В.Ф. Винклера ещё не становилось предметом комплексного искусствоведческого анализа. До настоящего времени не получили освещения такие аспекты,

как проникновение европейских стилевых тенденций в архитектуру сибирского города 1910-х гг. и развитие соответствующих форм в творчестве В.Ф. Винклера и трудившихся вместе с ним мастеров лепного искусства в процессе адаптации европейских мотивов к местной специфике, а также стилистические черты рельефов В.Ф. Винклера (античные, ренессансные, барочные или современные), их композиционные приёмы и техника исполнения на конкретных объектах. Всё сказанное определяет актуальность и научную новизну настоящей статьи.

Открытыми остаются два принципиальных вопроса. Существуют ли прямые прототипы или аналоги омских рельефов в европейском искусстве (Прага, Италия, Франция), и как мастер переосмысливал эти образцы? Является ли наследие чешского скульптора В.Ф. Винклера уникальным или типичным примером для своего времени? Отсюда постановка цели работы – выявить стилистические особенности рельефного декора В.Ф. Винклера в архитектурных зданиях Омска в 1910-е годы.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

1/ Проследить профессиональное становление В.Ф. Винклера, акцентируя его художественное образование в Праге и влияние европейских традиций на формирование творческого метода.

2/ Установить для исследования круг архитектурных объектов Омска, в которых сохранился рельефный декор, выполненный В.Ф. Винклером, и систематизировать их по времени создания, локализации и сохранности.

3/ Провести стилистический анализ рельефов В.Ф. Винклера, выделив характерные композиционные схемы, пластический язык, использование мифологических, аллегорических и портретных мотивов.

4/ Определить иконографические прототипы и художественные источники, к которым обращался мастер (античная скульптура, итальянский Ренессанс, чешский модерн, произведения Микеланджело, Лантери, Сухарды и др.).

5/ Оценить вклад В.Ф. Винклера в развитие монументально-декоративной пластики Сибири.

Научная новизна исследования состоит в комплексном изучении архитектурного облика Омска в 1910-е годы через обращение к скульптурному декору



и монументальным произведениям В.Ф. Винклера. Анализ его наследия позволяет обозначить механизмы адаптации общеевропейских художественных принципов к местной специфике и выявить персональный вклад мастера в формирование «столичных» черт облика сибирского города. Таким образом, введение в научный контекст наследия В.Ф. Винклера позволяет не только конкретизировать персональный вклад мастера, но и через скульптурный рельеф определить влияние европейских художественных стилей на омскую архитектуру.

Рельефный декор рассматриваемого города в 1910-е годы представляет собой уникальный для Сибири синтез европейских художественных традиций (чешский модерн, итальянский Ренессанс, античная пластика) и индивидуального творческого метода мастера, что проявилось в узнаваемых стилистических чертах: классической ясности форм, сочетании мифологической и портретной образности, повышенной декоративности, а также в свободном переосмыслении прототипов (пражские дворцы, флорентийские надгробия, античные рельефы). Эти особенности выделяют произведения В.Ф. Винклера среди современной ему сибирской архитектурной пластики и позволяют рассматривать творческую личность скульптора в качестве главного носителя европейской академической традиции в монументально-декоративном искусстве дореволюционного Омска.

Методологически исследование опирается на иконографический и стилистический анализ архитектурных объектов. Для анализа путей проникновения европейских художественных тенденций в культурное пространство Сибири наиболее продуктивным оказался биографический метод. С помощью семиотического подхода архитектурные и скульптурные произведения рассматриваются как своеобразные знаки и символы, посредством которых Омск демонстрировал статус развивающегося капиталистического города и, соответственно, свою причастность к «духу нового времени». В процессе исследования использовался архивно-библиографический метод, который позволил автору работать с разнообразными источниками: документами, историческими описаниями и научными трудами.

В 1910-е годы Омск был центром Степного края и служил резиденцией генерал-губернатора. Благодаря строительству Транссибирской магистрали и реформам П.А. Столыпина город превратился в ключевой логистический и переселенческий центр. Указанные обстоятельства обусловили приток капитала, увеличение численности населения, расширение торговли

и распространение новых идей. Экономический рост породил стремление к формированию столичного облика Омска; происходило бурное городское строительство. В 1910-е годы вновь возведённым монументальным зданиям для их уникальности, смысла и «блеска» требовалось художественное оформление в виде скульптур и лепного декора. В.Ф. Винклер начинает усиливать образность фасадов новых объектов, воплощая собственные замыслы и идеи зодчих в конкретные и видимые образы. К его наиболее известным скульптурным работам относятся декор городского театра (Омский академический театр драмы), Управления Омской железной дороги (Омский государственный университет путей сообщения), Коммерческого училища (Университетский колледж агробизнеса), Дома Русско-Азиатской компании (Администрация города Омска), Дома судебных установлений (ныне Законодательное собрание Омской области), кинотеатр «Кристалл-Палас» (Зал органной и камерной музыки Омской филармонии).

Владимир Францевич Винклер (1884–1956), урождённый Франтишек Винклер – чешский скульптор, оставивший значительный след в архитектурном облике российских городов, прежде всего Омска и Владивостока, в которых он жил и работал в первой половине XX века [8].

Франтишек Винклер родился в Пршерове, входившем в состав Австро-Венгерской Империи (ныне Чехия)¹. В шестнадцать лет он отправился учиться в Пражскую художественно-промышленную школу и после её окончания продолжил обучение в Академии художеств. Старинная Прага является энциклопедией архитектурных стилей и их пластического наполнения. Юный Винклер, впитывая всё величие, фактически учился «читать» этот сложный, многовековой «текст» [10]. Он усваивал, как скульптура может вести «диалог» со зданием, изучал органичность рождения декора из конструкции и специфику бытования искусства – не в музейных залах, а на улице.

Если Прага научила В.Ф. Винклера «читать» язык города, то грамотно и стилистически безупречно владеть им юноше помогли Академия художеств и Станислав Сухарда (1866–1916) – известный скульптор, ключевая фигура чешского модерна. Наставничество С.Сухарды означало погружение в самый

¹ ГИАОО. Ф. 16. Оп. 11. Д. 90. Л. 40. Актонная запись в метрической книге Успенского кафедрального собора от 21 февраля 1916 года о присоединении к православию католика Франтишека Винклера, наречённого именем Владимир.



актуальный художественный язык Европы того времени. В.Ф. Винклер, путешествуя по Италии, изучал античное искусство и стиль эпохи Возрождения. Именно Ренессанс дал ему понимание гуманизма, ясности формы, синтеза искусства и науки. По завершении обучения в Академии в 1908 году он вместе со своим наставником участвовал в строительстве «Театра на Виноградах»; в процессе работы начинающий скульптор занимался декором фасада, благодаря чему приобрёл ценный опыт в сфере монументально-декоративного искусства. Самостоятельную творческую деятельность нарушила начавшаяся Первая мировая война, во время которой В.Ф. Винклер служил фотографом на русско-германском фронте [10].

В 1915 году он попал в русский плен и был направлен в Омск [7], куда прибыл не провинциальным ремесленником, а европейски образованным художником и где получил разрешение трудиться над украшением фасадов зданий [9]. Если Прага стала для него своеобразным «музеем под открытым небом», то Омск явился «чистым листом», на котором ему выпала возможность работать в стилистике модерна и неоклассицизма. Уже летом 1915-го скульптор с двумя земляками – военнопленными Карелом Бляхой и Иваном Поздеркой – приступает к отделке фасада городского театра, построенного в 1905 году по проекту архитектора И.Г. Хворинова (1835–1914)². Стараниями ваятеля на драматическом театре появились композиции из картуша и гирлянд, а также маскароны и фигурки путти. Здание украсили бюсты известных русских писателей Льва Толстого и Антона Чехова.

В отличие от традиционной фасадной скульптуры, В.Ф. Винклер добивается психологической выразительности и портретного сходства, что было новаторским для провинциальной архитектурной пластики того времени. На бюсте Толстого реставраторы В.А. Шамардин и Т.В. Шамардина обнаружили автограф мастера и год – 1915-й [10, с. 64]. Обычно свои работы Владимир Францевич не подписывал, но этот бюст выделил ввиду глубокого восхищения перед масштабом личности русского писателя [10].

Автор здания театра И.Г. Хворинов, как правило, проектировал в русле поздней эклектики. Это означало, что архитектор не стремился к стилистической чистоте, а свободно смешивал элементы исторических стилей разных эпох, достигая нужного

образа – величественного, праздничного, столичного. Стилиевые формы и элементы барокко выражаются через замысловатые многоярусные объёмы, изящные башенки и световые люкарны. Они словно невербальные сигналы, которые провозглашают: «Я – театр, пространство для зрелищ, чудес и праздничных событий»

А.М. Гуменюк отмечает, что фасады театра возводились «на “манер” столичных образцов, и также, как и они имели определённое сходство со зданием Гранд Опера в Париже (арх. Гарнье, 1860–1870-е гг.)» [2, с. 34]. Действительно, статуя «Крылатый гений» на крыше театра, созданная В.Ф. Винклером – это прямая отсылка к «Летящим славам» Большой оперы. Уровень художественного исполнения скульптуры, олицетворявшей стремительный экономический взлёт Омска, оказался высоким – ранее подобных произведений искусства в городе не было.

Таким образом, скульптурный декор для чешского мастера не просто выполняет декоративную функцию, но и превращается в смысловое высказывание. Бюсты Л. Толстого и А. Чехова визуальнo закрепили за театром статус храма просвещения, подчёркивая связь сценического искусства с литературой, интеллектуальной культурой. «Крылатый гений» напоминал, что в театре искусство достигает зримых высот. Игривые путти в лепном декоре отсылают к европейской барочной традиции оформления, дополняя общий художественный образ здания и создавая ощущение праздничности.

Знаковый объект омской культурной жизни 1910-х – кинотеатр «Кристалл-Палас» 1916–1917 гг. постройки (Рисунок 1). Исходя из названия, владелец Григорий Грязнов и архитектор И.Г. Хворинов сразу позиционировали его как «храм» нового, технологичного, столичного развлечения. Архитектор пристраивал новое сооружение к существующему объёму гостиницы «Россия». Кроме рельефных деталей, визуальнo поддерживающих фасадную ткань здания, сохранился декор интерьера, над которым архитектор Ф.А. Черноморченко (после смерти И.Г. Хворинова) пригласил работать лучшего декоратора города В.Ф. Винклера.

Огромную ценность для Омска представляют интерьеры кинотеатра, так как его фойе – это единственный зал в городе, оформленный в *Belle Époque*. Этот стиль «Прекрасной эпохи» проявился в роскоши укрупнённых архитектурных форм, пышных переплетений элементов эклектики в союзе с плавными линиями модерна, применением художественного металла в ограждениях протяжённого балкона, создающих единую эстетическую среду, направленную на получение чувственного наслаждения – ключевую идею стиля.

² ГИАОО. Ф. 172. Оп. 1. Д. 303. Л. 7. Переписка об отпуске военнопленных, в том числе В.Ф. Винклера, на ремонтные работы в городской театр Омска. Июль 1915 года.

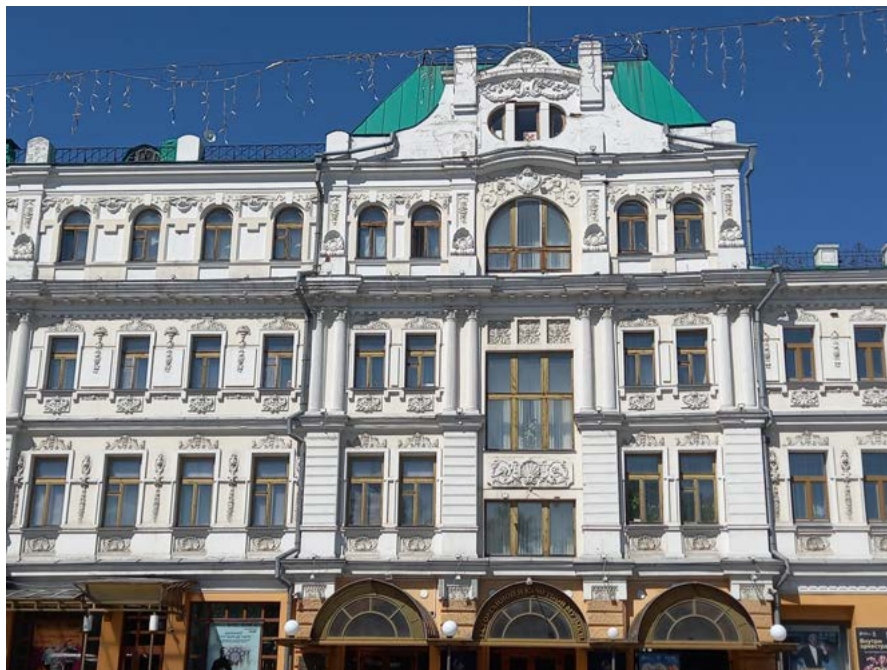


Рисунок 1. Здание бывшего кинотеатра «Кристалл-Палас».

Фасад здания. Арх. Ф.А. Черноморченко. 1916. ул. Партизанская, 4.
Источник: Фото автора. 2026

Коммерческое училище, построенное в 1916 году по проекту Ф.А. Черноморченко, было спроектировано в стиле неоклассицизма 1910-х гг. Как пишет А.М. Гуменюк, имеющаяся «асимметрия в объёмно-пространственном решении здания представляет собой очередную творческую попытку зодчего воплотить мечту своей эпохи о новой классической архитектуре» [1, с. 28]. Декоративные элементы фасада – лепные барельефы, среди которых выделяются маскароны, раковины с античными масками, гирлянды, выполненные В.Ф. Винклером. Маскароны Меркурия или Гермеса – покровителей торговли – над окнами верхнего этажа по обеим сторонам здания «озвучивают» главную его функцию. Пластическое решение образов исполнено в духе итальянского Ренессанса. На боковой стороне Коммерческого училища, выходящей на улицу Музейную, расположены лепной медальон, лавровый венок Аполлона – намёк на мифологический сюжет [11], а также изысканный картуш с датой постройки здания «1916». Подбор сюжетов из античной мифологии для оформления постройки не был случайным – он акцентировал внимание на специфике учебного заведения и визуально демонстрировал его высокий статус и авторитетность.

Память об архитектуре родной Праги и художественный вкус неоднократно подсказывали скульптору образы и мотивы новых работ. Так, на здании Русско-Азиатской компании (современной мэрии), возведённом в 1917 году на улице 2-го Взвоза, над входом появился горельеф «Время и Сила» (Рисунок 2). Его прототипом послужили скульптуры, украшающие вход в Клам-Галассовский дворец в Праге. В композиции прослеживается пластическая форма, отсылающая к шедеврам позднего итальянского Ренессанса, в частности к произведениям Микеланджело Буонарроти с его высоким драматизмом и техническим мастерством, в скульптурной группе также прочитывается и символический подтекст.

Образ Хроноса, повелителя времени и распорядителя человеческих судеб, неслучайно связывается с идеей наёмного труда. Беспощадное время, которое неумолимо поглощает всё живое, выступает выразительной метафорой трудовой жизни человека [4]. Скульптурные образы «Времени» и «Силы», скрепленные цепью, переданы в эмоциональной и пластической взаимосвязи. В фигуре Хроноса на доме Русско-Азиатской компании, по мнению исследователя В.П. Касьянова, проявилась способность мастера

соединять аллегория с конкретной личностью. Таким образом, здание Русско-Азиатской компании, возведённое на одной из главных улиц Омска, благодаря горельефу В.Ф. Винклера приобрело не просто представительный, но и интеллектуально насыщенный облик.

Главным произведением В.Ф. Винклера стало оформление фасадов интерьеров Управления Омской железной дороги (УОЖД). Владимир Францевич приступил к работе в 1917 году. К этому времени у него уже был помощник – его соотечественник Владислав Преносил, а также появилась своя мастерская и трудовая бригада из 50 рабочих [12, с. 42].

Фасад здания создавался по проекту известного архитектора из Санкт-Петербурга Фёдора Лидваля, ведущего мастера петербургского модерна и неоклассицизма. Сам факт проектного предложения для Омска уже стал знаком того, что город обретал столичный уровень. Доверить разработку центральных символов, статуй главного фасада постройки было решено местному архитектору П.Ф. Горбачеву. Это показывает, что к 1910-м гг. в сибирском городе уже сформировался свой круг профессионалов, чьи идеи могли быть приняты и воплощены в концепции столичного мастера. Исполнителем скульптурных работ впоследствии утвердили В.Ф. Винклера.

Композиция из четырёх аллегорических фигур на здании Управления Омской железной дороги олицетворяет эпоху технологического прогресса. Четыре образа в виде величественных полуобнаженных античных богинь с атрибутами в руках скульптор лепил самостоятельно из высокопрочного материала – пескобетона, используя метод моделирования на высоте. Фигура «Тяга» изящно кладёт руку на локомотив, символизируя контроль техники разумом; «Путь» с киркой на плече показывает тяжесть ручного труда; обвитый змеями жезл – атрибут покровителя торговцев бога Гермеса – покоится в руке «Управления»; «Движение» облокотилась на железнодорожную стрелку и держит фонарь. Вся художественная композиция дополнена надписью из рельефных букв и цифр. Благодаря этому пластическое решение обрело величественный вид, который «невольно вызывает ассоциации с торжественными арками, воздвигнутыми в эпоху императорского Рима» [10, с. 28].

Эпоха модерна – время с 1890-х гг. до начала Первой Мировой войны. Для нового стилевого направления характерны плавные линии и формы, ручная работа, индивидуальность, возвращение к природе во всех её проявлениях, но главным предметом обожания была Женщина. В.Ф. Винклер впитал эти идеалы ещё будучи



Рисунок 2. Здание Русско-Азиатского банка и торговых фирм. Центральный рельеф «Время и Сила». 1917. Ул. Гагарина, д. 34. Источник: Фото автора. 2026

студентом и воплотил их в образах женских фигур на здании УОЖД (Рисунок 3). По мнению А.Н. Гуменюк, «творческий почерк скульптора ещё более усиливает впечатление западного оттенка фасадной композиции Лидваля» [1, с. 26]. Стиль модерн прослеживается не только в декоративном оформлении фасада – использование природного камня и нестандартное исполнение оконных проёмов, но и в важных деталях, которые казались малозначительными: например, в причёсках аллегорических фигур, гармонично вписывавшихся в эстетику «нового стиля» [Там же, с. 27].

Удивительны рельефы и в интерьерах Управления Омской железной дороги. Зал Совета оформлен лепными композициями, которые по своей стилистике напоминают декор Испанского зала в Пражском граде. Обращение к Высокому Возрождению демонстрирует



Рисунок 3. Здание Управления Омской железной дороги.
Фрагмент фасада. Арх. Ф.И. Лидваль. 1917. Ул. Карла Маркса, д. 35.
Источник: Фото автора. 2026

рельеф «Жизнь» в вестибюле здания, вдохновлённый надгробиями Лоренцо и Джулиано Медичи работы Микеланджело во Флоренции. Рельеф «Жизнь», скорее всего, представляет аллегорическое повествование о движении, времени, труде, человеческой судьбе, то есть о самых сущностных категориях, которые олицетворяет собой железная дорога. Мастер не только обладал глубоким знанием европейского искусства, но и умел переосмысливать великие образцы в контексте современного ему строительства.

Желание вернуться на родину было столь сильным, что в 1918 году он решил покинуть Омск и вместе с чешским легионом отправился во Владивосток [10]. Там, в изменившихся политических условиях, мастер создал монументальную композицию «Пролетарий, разбивающий цепи на земном шаре» для Дворца труда, а также, как принято считать, скульптуру для мемориала Чешским легионерам [8]. В 1928-м Винклер с семьёй переехал в Харбин, где продолжил творческую деятельность вплоть до своей смерти в 1956 году. Большую часть своей жизни он провёл в России и русском Китае. Его дети в дальнейшем проживали в трёх странах: Чехословакии, СССР, Австралии.

Итак, в 1910-е годы Омск начинает приобретать «черты города европейского типа с рядом уникальных построек столичного образца» [3] во многом благодаря В.Ф. Винклеру, который стал главным проводником принципов западноевропейской академической школы в сибирской глубинке. Его монументально-декоративная пластика, выполненная им в начале XX века, и сегодня подчеркивает изысканный, неповторимый облик исторического центра Омска. Исследование его работ показало, что стилистической особенностью рельефов мастера является свободное переосмысление европейских образцов. Мотивы таких шедевров, как пражский дворец Клам-Галлас, флорентийские надгробия Микеланджело, парижская Гранд-Опера, стали прототипами для создания архитектурного декора на возведённых зданиях Омска в 1910-е годы. Декоративные элементы, выполненные В.Ф. Винклером, несут определённую смысловую нагрузку: бюсты Л. Толстого и А. Чехова на театре подчёркивают его просветительскую функцию, горельеф «Время и Сила» на доме Русско-Азиатской компании говорит о неутомимости времени, значении труда и смысле человеческого существования, а аллегорические фигуры на здании Управления Омской железной дороги стали символами технологической эпохи. Скульптурный декор превратил центральные улицы в визуальный диалог с прохожими. Многообразие стилей (от пышного барокко и строго классицизма до утончённого модерна), богатство иконографических мотивов, высокое художественное исполнение ставят его работы в один ряд с лучшими произведениями мастеров столичного и европейского искусства начала XX столетия.

Таким образом, рельефный декор В.Ф. Винклера обладает характерными стилистическими чертами. Эти особенности – следствие влияния европейского образования, где он изучал античное, ренессансное наследие, характерные черты стиля эпохи модерн, а также получил практические навыки и научился творчески переосмысливать заимствованные элементы, придавая им новое звучание. Его произведения не только обогатили художественный облик Омска, но и задали высокую планку монументально-декоративной пластики, что позволяет рассматривать Владимира Францевича Винклера в качестве одной из ключевых фигур в истории сибирского искусства первых десятилетий XX века.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гуменюк А.Н. Неоклассицизм в архитектуре Омска 1910-х годов: монография. Омск: ОмГТУ, 2009. 103 с.
- 2/ Гуменюк А.Н. Эклектика в архитектуре Омска второй половины XIX – начала XX веков: монография. Омск: Издательство ОмГТУ, 2011. 148 с.
- 3/ Гуменюк А.Н. Особенности деревянной жилой застройки Омска 1910-х годов / А.Н. Гуменюк // Мир науки, культуры, образования. 2009. 4(16). С. 63–66.
- 4/ Елизарова Н.В. Образ Омска в городских легендах // Омский краевед: научно-популярный альманах. 2019. № 8. С. 20–28.
- 5/ Калашникова М.В. Деревянный декор города Омска конца XIX – начала XX веков. Жилой дом А.В. Арефьева. Омск, улица Гусарова, дом 47 (Скорбященская) // Регионы. Города. Ракурсы и параллели: сборник научных статей IX Всероссийской научно-практической конференции с конкурсом докладов молодых ученых, магистрантов, Омск, 29–30 ноября 2024 года. Омск: Омский государственный технический университет, 2025. С. 24–29. EDN KOSWMA.
- 6/ Калашникова М.В. Лепной декор в архитектуре Омска 1900–1917 гг. // Визуальная культура. Искусство. Дизайн. Медиатеchnологии: Материалы XXIV Всероссийской научно-практической конференции, Омск, 15 мая 2025 года. Омск: Омский государственный технический университет, 2025. С. 45–54. EDN OTDVOW.
- 7/ Касьянов В. Одиссея скульптора Винклера // Архитектура и строительство Омской области Омск, 2004. № 7–8. С. 20–23.
- 8/ Крадин Н.П. Русские художники в Китае (236 персоналий) // История и культура Приамурья. 2012. 2(12). С. 140–136.
- 9/ Кунгурова М.Ю. Вклад военнопленных в культурное развитие города Омска в годы Первой Мировой войны // Известия Лаборатории древних технологий. 2015. № 2(15). С. 86–89.
- 10/ Касьянов В.П. Одиссея скульптора Винклера. Омск: [б. и.], 2014. 128 с.
- 11/ Проданик С.С. Сибирская культура в диалоге с европейской: образ Меркурия в пространстве Омска // Современные научные исследования и инновации. 2021. № 11. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2021/11/96892> (дата обращения: 20.12.2025)
- 12/ Резник И.И. «Из столетия в столетие» // Национальные приоритеты России. 2017. № 3(25). С. 40–44.

REFERENCES

- 1/ Gumenyuk, A.N. (2009), *Neoklassicism in the architecture of Omsk 1910-1917*: monograph [Neoclassicism in the architecture of Omsk in the 1910s: monograph], Omsk State Technical University, Omsk, 103 p. (In Russ.).
- 2/ Gumenyuk, A.N. (2011), *Eclecticism in the architecture of Omsk in the second half of the 19th – early 20th centuries: monograph*, Omsk State Technical University Publishing House, Omsk, 148 p. (In Russ.).

- 3/ Gumenyuk, A.N. (2009), “Features of wooden residential development in Omsk in the 1910s”, *The world of science, culture, education*, No. 4 (16), pp. 63–66. (In Russ.).
- 4/ Elizarova, N.V. (2019) “The image of Omsk in urban legends”, *Omsk local historian: popular science almanac*, No. 8, pp. 20–28. (In Russ.).
- 5/ Kalashnikova, M.V. (2024), “Wooden Decoration in the City of Omsk: Late 19th – Early 20th Centuries. The A.V. Arefyev Residential House. Omsk, 47 Gusarova Street (Skorbyashchenskaya)”, *Regions. Cities. Perspectives and Parallels: Collection of Scientific Articles from the 9th All-Russian Scientific and Practical Conference (Including a Competition of Papers by Young Scientists and Master's Students)*, Omsk, November 29–30, Omsk State Technical University, Omsk, pp. 24–29. EDN KOSWMA. (In Russ.).
- 6/ Kalashnikova, M.V. (2025), “Stucco Decoration in Omsk Architecture, 1900–1917”, *Visual Culture. Art. Design. Media Technologies: Proceedings of the XXIV All-Russian Scientific and Practical Conference*, Omsk, May 15, 2025, Omsk State Technical University, Omsk, pp. 45–54. EDN OTDVOW (In Russ.).
- 7/ Kasyanov, V. (2004), “Odyssey of the sculptor Winkler”, *Architecture and construction of Omsk region*, No. 7–8, pp. 20–23. (In Russ.).
- 8/ Kradin, N.P. (2012), “Russian artists in China (236 personalities)”, *History and culture of the Amur region*, No. 2(12), pp. 40–136. EDN VRACQD (In Russ.).
- 9/ Kungurova, M.Yu. (2015), “The contribution of prisoners of war to the cultural development of the city of Omsk during the First World War”, *News of the Laboratory of Ancient Technologies*, No. 2(15), pp. 86–89. (In Russ.).
- 10/ Kasyanov, V.P. (2014), *The Odyssey of the Sculptor Winkler Omsk*, [b. i.], 128 p. (In Russ.).
- 11/ Prodanik, S.S. (2021), “Siberian Culture in Dialogue with European Culture: The Image of Mercury in the Space of Omsk” *Modern Scientific Research and Innovation*. 2021, No. 11, URL: <https://web.snauka.ru/issues/2021/11/96892> (Accessed 20 December 2025) (In Russ.).
- 12/ Reznik, I.I. (2017), “From Century to Century”, *National Priorities of Russia*, No. 3, (25), pp. 40–44. (In Russ.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Калашникова Марина Валентиновна, аспирант кафедры «Дизайн», Омский государственный технологический университет; учитель истории БОУ «СОШ № 89» г. Омска
E-mail: kalmarval@mail.ru

AUTHORS INFORMATION

Marina V. Kalashnikova, postgraduate in the Design Department, Omsk State Technical University, history teacher at Omsk Secondary School No. 89
E-mail: kalmarval@mail.ru



УДК

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ПОРТРЕТНОЙ АКВАРЕЛИ ГУАНЬ ВЭЙСИНА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

ЛЮ ТЯНЬЦЮАНЬ

Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств им. А.Д. Крычкова, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 119991, Москва, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена изучению портретной акварели Гуань Вэйсина, одного из ярких представителей современной живописи Поднебесной, президента Китайской ассоциации изобразительных искусств, чьи работы размещены в музеях, галереях по всему миру. Однако его творчество до настоящего времени находится на периферии интересов российских и зарубежных искусствоведов. В этом плане данное исследование обладает высокой степенью актуальности и научной новизны, способствуя более глубокому пониманию механизмов живописного метода Гуань Вэйсина. Основное внимание автор уделяет работе художника в области портретной акварельной техники через призму анализа знаковых произведений китайского мастера 1990-х гг. с позиций образного строя, композиции, цветового и пластического решения. Показано, что Гуань Вэйсин достиг особой глубины художественного высказывания, когда технические средства не заслоняют фундаментальности образного и идейно-духовного содержания произведений, укоренённых в национальной традиции. В выводах подчёркивается значимость Гуань Вэйсина как яркого реформатора акварельной живописи КНР, сумевшего утвердить её в новом статусе, превратив из прикладного жанра в равноправный вид большого искусства, способный решать масштабные творческие задачи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Гуань Вэйсин, изобразительное искусство Китая, акварельная живопись, портрет, реализм, диалог культур.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

THE ARTISTIC LANGUAGE OF GUAN WEIXING'S PORTRAIT WATERCOLOR: TRADITION AND INNOVATION

LIU TIANQUAN

Kryachkov Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Lomonosov Moscow State University, 119991, Moscow, Russian Federation

ABSTRACT. This article examines the portrait watercolors of Guan Weixing, a prominent representative of contemporary Chinese painting and President of the China Artists Association. His works are held in museums and galleries worldwide; however, his oeuvre has remained on the periphery of interest for both Russian and foreign art historians to date. In this regard, the present study possesses high relevance and scientific novelty, contributing to a deeper understanding of Guan Weixing's artistic method. The author focuses primarily on the artist's innovations in watercolor technique within a historical retrospective, analyzing key works created by the Chinese master during the 1980s–1990s from the perspectives of composition, figurative structure, coloristic solutions, and plastic treatment. It is demonstrated that Guan Weixing achieved a particular depth in his artistic expression, where technical means do not obscure the fundamental imaginative and ideological-spiritual content of his pieces, which are rooted in national heritage. In conclusion, the significance of Guan Weixing as a reformer of Chinese watercolor painting is emphasized. He managed to elevate the medium to a new status, transforming it from an applied or marginal genre into an equal form of "major" art (major genre) capable of solving large-scale creative tasks.

KEYWORDS: Guan Weixing, Chinese visual arts, watercolor painting, portrait, realism, cultural dialogue.

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



Среди действующих китайских художников, завоевавших международное признание в профессиональных кругах и снискавших любовь публики, особое место занимает фигура **Гуань Вэйсина** (关维兴, род. 1940). Это выдающийся мастер, получивший заслуженное звание одного из лучших акварелистов мира. Он является президентом Китайской ассоциации изобразительных искусств, обладателем множества престижных премий и наград. Выставки его работ проходят на всех континентах, неизменно восхищая зрителей.

Несмотря на международную известность Гуань Вэйсина, в русскоязычном искусствоведении к настоящему времени отсутствуют работы, посвященные его творчеству. Исключение представляет единственная статья Чэнь Жуя [7] 2025 года, приуроченная к 85-летию китайского акварелиста, где раскрываются вехи жизненного пути, обозначаются этапы профессионального становления и развития, художественно-эстетические взгляды, однако избранный ракурс не предполагал детального изучения произведений. В зарубежной литературе сведения о Гуань Вэйсине исчерпываются обзорными публикациями, интервью, справочной информацией на интернет-ресурсах. Это обуславливает научную новизну данного исследования, цель которого – охарактеризовать специфику художественного языка и живописного метода китайского мастера в области портретной акварельной живописи на примере ключевых работ 1990-х гг., ставших его «визитной карточкой» в мировом арт-сообществе.

Методологически статья базируется на комплексном искусствоведческом анализе, сочетающем формально-стилистический, сравнительно-исторический и герменевтический методы. Введение в научный обиход результатов исследования расширяет представления русскоязычной аудитории и обогащает корпус работ искусствознания о значимых фигурах изобразительного искусства КНР, открывая перспективы для дальнейшего всестороннего изучения наследия Гуань Вэйсина как неотъемлемой части арт-сцены современного Китая.

Творческий метод талантливого выпускника Академии изящных искусств имени Лу Синя¹ (1962)

сформировался на пересечении трёх систем: эстетики традиционного изобразительного искусства Китая, реалистических принципов советской академической школы и достижений западноевропейской живописи [7, с. 57]. Этот «триумвират» определил характер его визуальной стратегии. Интересно, что обращение к акварели, ставшей в дальнейшем магистральным направлением творчества Гуань Вэйсина, оказалось почти случайным и продиктовано обстоятельствами жизненного пути. В 1962 году его призвали на военную службу², в условиях которой не было отдельного помещения для полноценной работы. Поэтому молодой художник был вынужден искать альтернативу, чтобы сохранить активность в своей профессиональной деятельности. Так, в конце 1960-х гг. он пришёл к акварели – будучи «настойной», она оказалась удобной сугубо в практическом плане. Однако, «когда я постепенно погрузился в новую изобразительную среду, – вспоминал впоследствии Гуань Вэйсин, – то понял, что акварель не просто вспомогательный инструмент для цветовых этюдов. Она, как и любая другая живописная техника, может рождать подлинные шедевры. Просто мы ещё не до конца осознали её потенциал – в ней таются неизведанные глубины художественной выразительности, ждущие своего часа. И я принял решение испытать её возможности» (цит. по: [11]).

Важно отметить, что устремления Гуань Вэйсина совпали (и даже опередили) с общими тенденциями в изобразительном мире Поднебесной, когда на фоне модернизации культурной жизни после 1976 года (период «реформ и открытости») акварель в Китае выходит «из тени» и привлекает внимание целого ряда мастеров [5; 6]. Они переосмысливают её второстепенное положение учебно-этюдного и иллюстративного жанра, вследствие чего «развитие акварельного искусства вступило в активную стадию» [4, с. 63]. Одним из первопроходцев в этом направлении является Гуань Вэйсин, оказавшийся вместе с Хуан Тиешанем, Тао Шиху и другими художниками у истоков возрождения *национально окрашенной школы акварели*, закрепившей свои позиции в 1990-х – начале 2000-х гг. на многочисленных международных выставках, конференциях, семинарах.

¹ Он обучался на факультете масляной живописи. В период с 1960 по 1962 год прошёл программу стажировки под руководством румынского профессора Евгена Попы, в рамках которой Гуань Вэйсин

освоил техники западноевропейского модернизма.

² С 1964 по 1990 год он служил в оборонном ведомстве КНР.



В рамках этого процесса формировался и характер акварельной портретной живописи, где Гуань Вэйсину принадлежит центральная роль. Прежде всего, отметим сочетание натурной точности и стремления к выявлению внутреннего мира изображаемого человека. Китайские мастера руководствовались установкой «形神兼备» («сочетания формы и духа»), восходящей к многовековой традиции портретирования [2, с. 400], где духовное подобие ценилось едва ли не больше, чем физическое. Если «форма» (*син*) требовала соблюдения анатомических пропорций и точности линий, то передача «духа» (*шэнь*) достигалась через свободу кисти. Именно поэтому второстепенные детали одежды или фона часто могли быть намечены условно, в то время как глаза (眼为窗户 心灵之窗 «окна души») выписывались с особой тщательностью, задавая эмоциональный тон всей работе.

Другой важной чертой является опора на реалистический (социальный) подход в выборе моделей и сюжетов, которые нередко черпались из жизни этнических меньшинств, сохранивших древние обычаи и уклад жизни. В этом смысле акварельная портретная живопись КНР в условиях нового историко-культурного контекста последних десятилетий XX века стала своеобразной хроникой жизни простого народа, встраиваясь в эстетику направления «деревенский реализм» (см. подробнее: [3]). Вслед за представителями станковой живописи (Ло Чжунли, Гао Сяохуа, Хэ Дуолин и др.), акварелисты отражали в своих произведениях безыскусную мудрость мировосприятия китайского крестьянина, сохраняющего человеческое достоинство и любовь к миру, своей родной земле.

Примечательно, что этот подход, как верно подмечает В.Г. Белозёрова, консолидируется с методом *сешэн* (写生 «рисование с натуры») в традиционной живописи Поднебесной и соответствует натуралистическому мировосприятию китайского этноса [1, с. 167]. Через изображения представителей разных народностей и слоёв общества художники выражали принцип «единства в многообразии». Помимо этого, мастера портретной акварели перенимают из гошуа идею созерцательности, гармонии человека и природы, которая отражает генетическую связь китайского изобразительного искусства с древними религиозно-философскими концепциями Поднебесной.

В технологическом плане китайская акварельная школа шла по пути кросс-культурного диалога: творческой переработки заимствованных методов с сохранением национального духа. Художники открыли, что акварель даёт уникальные возможности для

плёнэрного изображения света и атмосферы, а также для зарисовок с натуры (в чём она схожа с традиционной тушевой живописью с её эффектом спонтанности и естественности жеста). Если в классической европейской акварели больше ценились прозрачность красок, лёгкость мазка, световоздушность ландшафта, то китайские авторы стремились соединить эти качества с глубиной содержания и духовностью образов, собственными искусству Поднебесной.

Многие принципы масляной и темперной живописи (послойная проработка, подчёркивание объёма, детальная лепка формы) нашли применение в акварели, в том числе портретной. Наряду с этим в арсенал включались и сугубо национальные техники: работа лазурью по сырой бумаге связана с методами тушевой заливки, дробный штрих и прерывистая линия восходят к приёмам каллиграфического письма. Одной из важнейших особенностей китайской акварели стало активное использование уникального приёма *лю-бай* («留白» «оставление белого»), – незакрашенных фрагментов бумаги как полноценного выразительного средства, играющего важнейшую роль в традиционной живописи Поднебесной.

В творческом методе Гуань Вэйсина ключевое место занимает теория «*вода, форма и дух*» («水、形、神»). Она вбирает в себя означенные черты китайской акварельной школы, преломлённые через призму индивидуального художественного мышления автора.

1. «Вода» как первоэлемент и носитель света.

Вода для мастера не «разбавитель», а живая среда, формирующая воздушность, прозрачность и «дыхание» листа. Профессиональная установка Гуань Вэйсина – максимально регулировать влажность бумаги, темп высыхания и границы переходов «по сырому» / «по полусухому». Именно строго контролируемая работа с водой (лессировки, растекания, мягкие подтёки и т. д.) порождает ту особую «музыкальность» фактуры, которая отличает работы художника.

2. «Форма» как пластическая организация содержания. Под формой понимается не только внешний контур, но и строй рисунка, его пропорции, анатомическая достоверность, перспективная и тональная организация. Для портретов Гуань Вэйсина – это обязательный композиционный каркас, обеспечивающий миметическую убедительность. Вместе с тем объективность передачи натуры неотделима у художника от её эстетического осмысления (тональные градации, полутоны, локальная моделировка, колористические светотени), воплощая идею «одухотворённой формы».



Рисунок 1. Гуань Вэйсин. «Осеннее солнце». 1995. Бумага, акварель, ок. 40х60 см. Источник: https://olshanka.ru/pic/454_c20cac743eac3c1231f74657e38314a0032aab5c

3. «Дух» как художественная задача. Для Гуань Вэйсина это высший уровень творческого процесса, когда мастер вступает в духовный резонанс с изображаемым, проникая в его внутренний мир, создавая нужные психологические акценты, наделяя модель «голосом» с помощью правильного подбора техник письма. «Человеческое лицо, особенно морщинистое, хранит безмолвные истории. Морщины подобны нотам: они создают ритм и уникальную мелодию лица. <...> Главный вызов для меня – передать живую эмоцию человека в акварели. <...> Это требует постоянно совершенствования техники и умения передавать свои ощущения через картину» (цит. по: [7, с. 55, 56].

Учитывая ограниченные рамки статьи, рассмотрим две репрезентативные работы художника 1990-х гг. – периода творческого взлёта Гуань Вэйсина и успешного выхода на международную арт-сцену.

Его поиски выразительных возможностей акварельной техники впервые аккумулировались в серии картин «Шэньбэйские старики» (陕北老农). Созданные в 1990-е, они стали рубежными в творческой эволюции художника и во многом определили вектор развития китайской акварельной живописи тех лет. Гуань Вэйсин пишет галерею портретов пожилых крестьян

из северной части провинции Шэньси (исторически известной как Шэньбэй). Идея автора заключается в монументализации образа простого человека, перед которым Гуань Вэйсин преклонялся всю жизнь, помня своё детство, проведённое в деревне. «Глубинная связь с крестьянской культурой, бытом осталась в его сердце навсегда, предопределив в дальнейшем его эстетические установки и художественную стратегию» [7, с. 51].

В шэньбэйской серии перед зрителем предстают обветренные лица сельчан, проживших непростую жизнь, наполненную тяжёлым физическим трудом, но сохраняющих внутреннее достоинство и стойкость духа. Художник рисует их с такой любовью и уважением, что каждый портрет воспринимается почти как памятник. В композиционном решении большинства портретов серии превалирует принцип центричности и статики. Гуань Вэйсин отказывается от сложных ракурсов, изображая своих героев по пояс или погрудно, чаще всего фронтально либо в лёгком повороте, причём изолируя их от внешнего окружения. Фон преимущественно лишён детализации и глубины, создавая мягко моделированную среду: нейтрально размытую, либо с условным, лаконичным обозначением

ландшафта (обобщённые силуэты гор, контуры дома). Такое решение позволяет сконцентрировать фокус зрительского внимания на лице как «книге жизни».

Одним из показательных примеров может служить работа «Осеннее солнце» («秋阳»), где запечатлён улыбающийся седой старик с трубкой (Рисунок 1). Фигура освещена мягким рассеянным светом, падающим сверху, отчего на лице играют сложные полутона. Цветовая гамма здесь типична для серии: преобладают землисто-коричневые и светло-серые оттенки, создающие ощущение пыли и глины сельских дорог, сочетаясь с холодной гаммой иссиня-серой рабочей одежды, приглушённым охристым сиянием солнечного света и тёплыми бликами на коже крестьянина. Контрасты небольшие – всё выдержано в полутонах, передавая атмосферу монотонности и тяжести физического труда, составляющего суть сельского быта.

Однако перед нами не статичная портретная поза, а момент живого внимания, почти остановленный фотографический кадр, чем достигается психологическая достоверность образа. Смысловым центром композиции выступает лицо старика, выполненное в тёплых цветовых оттенках, от охристого до бежевого, с акцентами розового и коричневого. Источник света вычерчивает скульптурный рельеф подлбной зоны, околобровных дуг, ободков глаз, носогубных складок. Тщательно проработанные детали изобразительного синтаксиса – испещрённое глубокими морщинами лицо, огрубевшая кожа от многолетней работы на солнце, почти беззубо улыбающийся рот – создают осязаемый, психологически выразительный образ, по которому читается не только жизненный опыт сельского труженика, но и его живой темперамент благодаря фронтальной «открытости» и богатой мимической пластике героя.

Техника письма органично сочетает лессировки и свободные мазки. Растрескавшиеся морщины на лице, пористость бороды, фактура изношенной шерстяной одежды портретируемого моделируются почти графически, методом сухой кисти – тонкими прерывистыми линиями по полусухому слою, придавая им ощутимую плотность и усиливая эффект документальной достоверности. Глаза старика написаны чуть светлее в контексте общего колористического решения – художник оставляет вокруг них тонкий ореол «белого пространства», подчёркивая живость взгляда, излучающего внутреннюю энергию и просветлённый покой.

Фон картины, выполненный в мягких пастельных тонах, расфокусирован за счёт размыток – свободное



Рисунок 2. Гуань Вэйсин. «Богородица на земле». 1994.
Бумара, акварель, 52x87 см. Источник: <https://lix.li/Zxt8ac>

растекание краски по влажной бумаге, подтирки создают мягкие, «облачные» формы, лишённые конкретности, формируя пространственную глубину в духе импрессионизма и усиливая концентрацию на лице героя, напротив, запечатлённого со скрупулёзной точностью всех деталей, позволяя фиксацию зрителем микродвижений бровей, зрачка, пластику доброй, обезоруживающей улыбки.

Серия «Шэньбэйские старики» стала живописной поэмой о крестьянстве, закрепив за Гуанем Вэйсином статус выдающегося реалиста-гуманиста. В ней автор достиг органичного синтеза техники и идеи, когда зритель, осязая каждого старика на портрете почти на физическом уровне (шершавость, растресканность, иссечённость кожи, рельеф морщин, заношенная ткань одежды), «чувствует» его душу, любовно



раскрываемую художником, который доказал, что акварель способна решать задачи «большой формы», создавая эпически значимые произведения глубокого философского содержания.

Это в полной мере воплощается в одном из самых известных «солевых» портретов художника в международных изобразительных кругах – **«Богородица на Земле»** («人间圣母»). Лист представляет собой сидящую пожилую женщину с тростью. Её голова покрыта светлым платком, плечи окутаны тёмной накидкой, нижняя часть фигуры ретушируется насыщенным цветом драпировки платья. Взгляд направлен вверх и вправо от зрителя; руки сведены к лицу, прижимая изогнутую рукоять трости у щеки.

Модель изображена почти анфас, в формате полгрудного изображения, занимая большую часть композиции, со смещением вправо. Геометрию силуэта формирует треугольник, основанием которого служит линия плеч, а вершиной – внешний край платка. Диагональ трости, направленная снизу вверх, визуально поддерживает этот подъём, задавая ритм и определяя движение зрительского взгляда. Структурную устойчивость и монолитность обеспечивают встречные диагонали плечевого пояса и «замыкающих» складок ткани в нижней части композиции, фиксируя статику сидячей позы.

В техническом плане эта работа являет пример высочайшего мастерства психологического портрета в акварели – сочетания тончайшей моделировки и глубокой духовной составляющей. Общая гамма картины тёплая, складывается из приглушённых серо-охристых и умбристых оттенков с двумя яркими диапазонами: тёплые кремово-жёлтые в платке и насыщенные ультрамариновые с фиолетово-малиновыми включениями в драпировке юбки.

Пространственный фон практически нивелирован – художником фиксируется лишь нейтральная «дымка», без предметной детализации, выполненная крупными размытыми серо-бурыми оттенками. По тому же принципу решена правая часть композиционного пространства, где нечёткие («исчезающие») края одежды создают ощущение «вибрации контура»: границы силуэта с окружающим миром как будто тают, дематериализуя фигуру. За счёт свободных заливок по мокрому и последующего высветления достигается сияющий эффект мягко струящейся ткани платка, ниспадающего на плечи модели. Искрящиеся золотисто-охристые прожилки гранулированного пигмента, оседая в фактуре бумаги, дополняют удивительную иллюзию свечения материи.

Эти решения обусловлены стратегией автора, который композиционно-колористическими акцентами фокусирует внимание на лице женщины. Работа над ним велась очень долго. По словам художника, он скрупулёзно наносил краску последовательными слоями, почти как лазурью: слой телесной краски – просушка, затем едва заметная тень – снова просушка, и так многократно, пока не добился на лице нужного эффекта «сияния живой кожи» [10].

Таким образом у Гуань Вэйсина получилось достичь ощущения плотности и телесной осязаемости, но без потери прозрачности, свойственной акварели. Линия появляется точечно – в уточнении век, в «узле» губ, в крюке трости. Морщины деликатно подчеркнуты автором мягкими тональными переходами без резких линий, ретушируя внимание зрителя на этих видимых атрибутах возраста и увядания красоты. Знаком прожитого пути здесь выступает трость, на которую опирается женщина.

Смысловым центром выступает зона глаз, к которой сходятся три визуальных вектора: край платка, диагональ трости и контур согнутой руки. Благодаря технике **лю-бай** с тонкой нюансировкой полутеней создаётся эффект влажной поверхности роговицы, усиливая иллюзию стереоскопичности и почти фотографической достоверности, а тёплый, созерцательно-задумчивый взгляд женщины, направленный в сторону, обретает удивительную глубину, где прочитывается и усталость, и безграничная любовь.

По нашему мнению, название картины «Богородица на земле», представляющей очевидную иконографическую аллюзию, служит смысловым ключом, раскрывающим замысел художника. Он создаёт оригинальный парафраз классического образа Матери, переводя сакральный мотив в сферу повседневной реальности. Гуань Вэйсин нигде не говорит о прямой конфессиональной связи названия с христианским верованием. В этом подходе талантливо проявляется принцип диалога культур, когда смысловая коннотация образа Богородицы, накладываясь на восточную традицию почитания предков и матери-земли, расширяется в семантическом пространстве картины до универсального архетипа.

Трогательное и в то же время величественное изображение женщины выступает здесь обобщённым символом материнства со всеми его тяготами и заботами³. Сакральность образа при отсутствии

³ Прототипом для художника стала мама одного из его друзей, всю жизнь прожившая в деревне, работая на земле.



каких-либо религиозных атрибутов достигается художником благодаря эффектному композиционно-колористическому решению: светлый плат, струящийся складками по лицу и плечам, с одной стороны, отсылает к распространённому в европейской изобразительной традиции мотиву «охранительного покрова», с другой – визуально образует вокруг головы модели мягкое свечение подобно нимбу (неотъемлемому атрибуту христианской иконографии).

«Богородица на Земле», в которой автор запечатлел «страдания и благородство целого поколения женщин, переживших лихолетья» [10], вызвала большой резонанс у зрителей. Современники называли её «гимном матери» [9], однако художнику удалось избежать ложной патетики. Образ женщины («одна из миллионов») проникает в душу благодаря суровой простоте факта и микроскопической точности деталей. Через внутренний свет и стоическое достоинство «Богородицы» на картине осмысливается и воспевается *святость материнства как высшей формы духовного подвига*. Данная работа принесла автору множество профессиональных наград и надолго утвердилась в качестве эталона для последующих поколений акварелистов.

Предпринятый анализ наглядно продемонстрировал стратегию творческого метода Гуань Вэйсина, который доказал, что «лёгкая, прозрачная» акварель способна быть «тяжёлой артиллерией» [9], достигая удивительной глубины художественного высказывания. Его произведения обладают выраженным чувством объёма, материальной плотности изображённых форм, нисколько не уступая масляной живописи. Эффекта скульптурной осязаемости художник добивается за счёт методов многослойной проработки: он накладывает полупрозрачные слои краски, чередуя их с этапами высыхания, что создаёт богатый колористический строй, придаёт изображению глубину тона.

В тоже время художник виртуозно сочетает техники работы с акварелью: пишет «по-сухому», добиваясь чёткой прорисовки деталей и графической точности линий; работа по влажному листу (снятие/вытягивание краски, размывание, затирание, грануляция) образует мягкие тональные переходы и эффект светопроницаемости материи.

Колористическая драматургия всегда находится в тесной связи с содержанием. Его цветовые решения подчиняются творческой задаче раскрытия характера,

настроения – «движения души». Умелое использование техники *лю-бай* позволяет выделить ключевые детали – влажные глаза, солнечные блики и т. д. Гуань Вэйсин активно применяет краски с высоким содержанием твёрдых пигментов, которые при высыхании дают эффект осадка (например, охра, сиену). На шероховатой акварельной бумаге эти краски образуют зернистую, бархатистую поверхность, где возможности текстуры выявляются с помощью метода сухой кисти, натуралистично передавая шероховатость кожи, рельеф морщин, структуру волос, ткани, складки изношенной одежды. Вместе с тем, при тщательном техническом подходе в манере письма художника ощущается свобода, экспрессивность мазка. Автор словно избегает чрезмерной отточенности, стремясь сохранить в штрихе «неограниченность» эмоции, что сообщает его образам живую, сильную энергетику.

В заключение отметим, что творчество Гуань Вэйсина стало важным мостом между классической традицией и современностью в изобразительном искусстве КНР, демонстрируя диалог культур. Работы мастера проникнуты любовью к своему народу и стремлением запечатлеть дух времени. В его технике каллиграфический мазок органично соседствует с европейским академическим рисунком, современная психологическая глубина визуальной стратегии – с универсальными архетипами.

Подобный синтез достигается благодаря широкому кругозору и тонкому вкусу китайского автора. Гуань Вэйсин сознательно выбирает сюжеты, которые наглядно отражают национальный характер: выносливость крестьянства, мудрость старшего поколения, трепетное почтение к матерям, сплочённость семьи и общины. Эти темы в искусстве Поднебесной всегда были центральными, и художник продолжает их развивать в новых формах.

В рассмотренных картинах ощущается национальный колорит, не столько в наследуемых приёмах, но как совокупность духовных ценностей и идеалов, выраженных через живописные образы. Сам мастер подчёркивал, что искусство должно «укореняться в реальности», но при этом «стремиться к идеалу» [11]. Его художественный язык, основанный на глубоком знании действительности и устремлённый к выражению идеалов гуманизма, служит яркой и талантливой иллюстрацией этого кредо.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Белозёрова В.Г. Тема Тибета в творчестве современных китайских живописцев Ло Чжунли и Ай Сюаня // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. 2020. № 6. С. 164–174.
- 2/ Белозёрова В.Г. Типология и основы эстетики традиционного китайского портрета // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. Т. 10, № 3. С. 398–418. DOI 10.21638/spbu15.2020.302. EDN AOLCBU.
- 3/ Лю Т. «Деревенский реализм» в творчестве Ло Чжунли: истоки, образы, смыслы // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 5–1. С. 97–110. EDN FGAPAPN.
- 4/ Лю Ш., Мартынова Н.В. О характере китайского акварельного искусства в контексте развития традиционного живописного языка Поднебесной // Миссия конфессий. 2024. Т. 13, № 8(81). С. 61–69. EDN HWGRGY
- 5/ У Ханьпэн. Расцвет современной акварельной живописи Китая и особенности её изучения // Университетский научный журнал. 2017. № 28. С. 143–152. EDN YPDGDH.
- 6/ Чжан В. Обзор китайской современной акварельной живописи // Искусство и диалог культур: Сборник научных трудов XII Международной межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 27 марта 2018 года / Под редакцией С.В. Анчукова Т.В. Горбуновой О.Л. Некрасовой-Каратеевой. Том Выпуск 12. СПб.: ООО «Книжный дом», 2018. С. 85–88. EDN TXRXPY.
- 7/ Жуй Ч. Мастер акварели Гуань Вэйсин (к 85-летию мастера) // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 4. С. 49–58. EDN GWTQCC.
- 8/ Жуй Ч. Социальная тематика в акварельной живописи Чжоу Гана // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2025. № 3. С. 121–128. EDN RGFNTQ.
- 9/ 作者:董克诚 雄深雅健大美至正—我的老师关维兴先生 06.08.2020 (Дон Кэчэн. «Мощь, глубина, изящество и крепость как воплощение эстетического идеала»: к характеристике творческого метода мастера Гуань Вэйсина). URL: https://amma.artron.net/observation_shownews.php?newid=1082835 (дата обращения: 20.08.2026).
- 10/ 访谈. 回答美国作家米歇尔的问题 20.01.2016. (Интервью с Гуань Вэйсином (ответы на вопросы американского писателя Мишеля. 20 января 2016 г.). URL: https://guanweixing.net/news_detail_811458 (дата обращения: 20.11.2025).
- 11/ 陈正.关维兴 水彩的世界 突破的人生 (Чэнь Чжэн. «Жизнь в мире акварели»: интервью с Гуань Вэйсином. 2016). URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_806585 (дата обращения: 20.08.2026).
- 2/ Belozerova, V.G. (2020), "Typology and Fundamentals of Aesthetics in Traditional Chinese Portraiture", Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Art Studies], Vol. 10, No. 3, pp. 398–418. DOI 10.21638/spbu15.2020.302. (In Russ.).
- 3/ Liu, T. (2023), "“Village realism” in the work of Lo Zhongli: origins, images, meanings", Bulletin of the International Centre of Art and Education, No. 5–1, pp. 97–110. (In Russ.).
- 4/ Liu, Sh., Martynova, N.V. (2024), "On the Nature of Chinese Watercolor Art in the Context of the Development of the Traditional Painting Language of the Celestial Empire", Missiya konfessij [Mission of Confessions], No. 8(81), pp. 61–69. EDN HWGRGY (In Russ.).
- 5/ Wu, Xianpeng (2017), "The Blossoming of Contemporary Chinese Watercolor Painting and the Peculiarities of Its Study", Universitetskij nauchnyj zhurnal [University Scientific Journal], No. 28, pp. 143–152. EDN YPDGDH. (In Russ.).
- 6/ Zhang, W. (2018), "An Overview of Contemporary Chinese Watercolor Painting", Art and Intercultural Dialogue: Proceedings of the XII International Inter-University Scientific-Practical Conference, St.Petersburg, March 27, 2018, ed.: S.V. Anchukov, Vol. 12, Book House Publishing, Saint Petersburg, pp. 85–88. (In Russ.).
- 7/ Chen, Zh. (2025), Electronic Research Journal of the Dmitri Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts "ARTE", No. 4, pp. 49–58. (In Russ.).
- 8/ Chen, Zh. (2025), "Social Themes in Zhou Gang's Watercolor Painting", Electronic Research Journal of the Dmitri Hovorostovsky Siberian State Institute of Arts "ARTE", No. 3, pp. 121–128. N RGFNTQ. (In Russ.).
- 9/ Dong, Kecheng (2020), "“Power, Depth, Elegance, and Fortitude as the Embodiment of the Aesthetic Ideal”: Characterizing the Creative Method of Master Guan Weixing", August 6, URL: https://amma.artron.net/observation_shownews.php?newid=1082835 (Accessed 20 August 2026). (In Chinese).
- 10/ Interview with Guan Weixing (Answers to Questions by American Writer Michel) (2016), URL: https://guanweixing.net/news_detail_811458 (Accessed 20 November 2025). (In Chinese)
- 11/ Chen, Zheng (2016), "Guan Weixing: A World of Watercolors, a Life of Breakthroughs", URL: https://guanweixing.artron.net/news_detail_806585 (Accessed 20 August 2026). (In Chinese).

REFERENCES

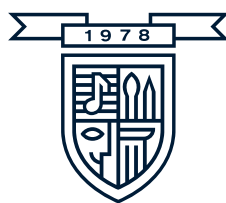
- 1/ Belozerova, V.G. (2020), "The Tibetan Theme in the Work of Contemporary Chinese Painters Luo Zhongli and Ai Xuan", Vostok. Afro-aziatskie obshchestva: istoriya i sovremennost' [Oriental Studies: African-Asian Societies: History and Modernity], No. 6, pp. 164–174. (In Russ.).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лю Тяньцюань, кандидат искусствоведения, научный сотрудник лаборатории институционального анализа экономического факультета, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
E-mail: andrelyu@icloud.com

AUTHOR INFORMATION

Liu Tianquan, Cand. Sc. (Art Criticism), Research Associate of the Laboratory of Institutional Analysis, Faculty of Economics, Lomonosov Moscow State University
E-mail: andrelyu@icloud.com



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

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

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

Krasnoyarsk
Красноярск, 2026