

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
ДОМ БУРГАНОВА  
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

---

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL  
BURGANOV HOUSE  
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)  
ISSN 2618-7965 (online)

5.2023

Москва/Moscow  
2023

**The Editorial Board:**

- Bowlt John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale, Naples
- Pan Yaochang** (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshtein Roman M.** (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor, editor-in-chief of the Journal *Problems of Philosophy*
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, full-member of Russia Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Tanehisa Otabe** (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art. The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

LETTER FROM THE EDITOR	6	
THE TRANSFIGURATION OF DON JUAN. ESSAYS ON THE DRAMATURGY OF ALEXANDER DARGOMYZHSKY'S OPERA THE STONE GUEST DEDICATED TO THE 210TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER. ESSAY ONE BY <b>SVETLANA A. PAVLOVA</b>	10	
MAIN ACTIVITIES AND SPECIFICITY OF THE CONCERT REPERTOIRE OF MODERN RUSSIAN MILITARY BANDS BY <b>SERGEY A. ZUBAREV</b>	44	
"LEADER'S THEATRE": HEYDAR ALIYEV AND STAGE ART BY <b>TARLAN RASULOV</b>	53	
ARCHED GALLERY AS A KEY TO THE SYMBOLISM OF THE INFERNAL IN THE FILMS OF J. COCTEAU "ORPHEUS" AND A. BATALOV "THE OVERCOAT" BY <b>ROMAN M. PERELSHTEIN</b>	59	
TRENDS IN THE FINE ARTS OF TATARSTAN IN THE 1970–1990S ON THE EXAMPLE OF NARKIS PONOMAREV'S CREATIVITY BY <b>RAZILYA I. ILYASOVA</b>	64	
MYTHOPOETIC MODEL AS A RESEARCH TOOL FOR STUDYING THE MYTHOPOETICS OF SCULPTURE OF THE 20TH-21ST CENTURIES BY <b>ELENA I. BULYCHEVA</b>	74	
PHOTOGRAPHIC ART AND ANTHROPOLOGY: DECODING THE MULTIFACETED CULTURE OF CORPORALITY BY <b>ZHU YUWEN</b>	85	
THE LEGACY AND DEVELOPMENT OF CHINESE TRADITIONAL PAINTING IN A MODERN PICTURE BOOK BY <b>ZHANG YINGYE, PETR P. KOZOREZENKO JR.</b>	97	

**Редакционный совет:**

- Боулт Джон Эллис** (США) — доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
- Бурганов Александр Николаевич** (Россия) — доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Бурганова Мария Александровна** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
- Гао Мэн** (Китай) — доктор наук, профессор, Guangzhou Academy of fine arts
- Гланц Томаш** (Германия) — доктор, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета, профессор The Charles University (Чехия)
- Кравецкий Александр Геннадиевич** (Россия) — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- Койо Сано** (Япония) — профессор, Toho Gakuuen University of Music
- Лаврентьев Александр Николаевич** (Россия) — профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Мислер Nicoletta** (Италия) — профессор, Istituto Universitario Orientale, Naples
- Пан Яочанг** (Китай) — профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
- Павлова Ирина Борисовна** (Россия) — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН
- Перельштейн Роман Максович** (Россия) — доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
- Плетнева Александра Андреевна** (Россия) — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
- Пружинин Борис Исаевич** (Россия) — доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
- Ревзина Юлия Евгеньевна** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
- Рыжковский Александр Сергеевич** (Россия) — доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
- Сахно Ирина Михайловна** (Россия) — доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
- Смоленков Анатолий Петрович** (Россия) — кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
- Смоленкова Юлия Анатольевна** (Россия) — кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
- Танехиса Отабе** (Япония) — доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
- Цивьян Юрий Гаврилович** (США) — доктор наук, профессор, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
- Швидковский Дмитрий Олегович** (Россия) — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств

СЛОВО  
РЕДКТОРА



**СВЕТЛАНА АНАТОЛЬЕВНА ПАРВОВА**

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ДОН ЖУАНА.  
ОЧЕРКИ О ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО  
КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» К 210-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА,  
ОЧЕРК ПЕРВЫЙ



**СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ ЗУБАРОВ**

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
И СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА  
СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ



**ТАРЛАН РАСУЛОВ**

«ТЕАТР ЛИДЕРА»: ГЕЙДАР АЛИЕВ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО



**РОМАН МАКСОВИЧ ПЕРЕЛЬШТЕЙН**

АРОЧНАЯ ГАЛЕРЕЯ КАК КЛЮЧ  
К СИМВОЛИКЕ ИНФЕРНАЛЬНОГО В ФИЛЬМАХ  
Ж. КОКТО «ОРФЕЙ» И А. БАТАЛОВА «ШИНЕЛЬ»



**РАЗИЛЯ ИРЕКОВНА ИЛЬСОВА**

ТЕНДЕНЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА  
ТАТАРСТАНА 1970–1990-Х ГГ. НА ПРИМЕРЕ  
ТВОРЧЕСТВА НАРКИСА ПОНОМАРЕВА



**ЕЛЕНА ИВАНОВНА БУЛЫЧЕВА**

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ  
КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ  
МИФОПОЭТИКИ СКУЛЬПТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ



**ЧЖУ ЮЙВЭНЬ**

ФОТОИСКУССТВО И АНТРОПОЛОГИЯ:  
ДЕКОДИРОВАНИЕ МНОГОГРАННОЙ КУЛЬТУРЫ ТЕЛЕСНОСТИ



**ЧЖАН ИНЬЕ, ПЕТР ПЕТРОВИЧ КОЗОРЕЗЕНКО (МЛ.)**  
НАСЛЕДИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННОЙ КНИЖКЕ-КАРТИНКЕ



## LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 5, 2023, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-reviewed Scientific Journals and Publications in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The study of the semantic content and musical dramaturgy of A. Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* is presented in the article "The Transfiguration of Don Juan. Essays on the Dramaturgy of Alexander Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest*" by S. Pavlova, written for the composer's 210th anniversary. The author analyses the musical work following the primary source, the little tragedy of the same name by A. Pushkin, in terms of the authors' spiritual worldview. In this case, spirituality is understood not only as the richness of the inner world but also as the faith-centric creativity characteristic of representatives of Russian culture of the 19th century.

In the article "Main Activities and Specificity of the Concert Repertoire of Modern Russian Military Bands", S. Zubarev explores the main trends in the development of the concert repertoire of modern Russian military bands. The author emphasises that the complexity and multifaceted functioning of military band art is obvious at the beginning of the 21st century. According to the author, military bands in Russia are the most widespread musical embodiment of military culture, as well as an important element of military infrastructure that helps maintain morale. The variety of directions in the development of a military band repertoire is noted in the article.

Tarlan Rasulov's article "'Leader's Theatre': Heydar Aliyev and Stage Art" is devoted to the influence of theatrical art and acting techniques on the formation and development of leadership qualities on the example of the career of Heydar Aliyev, the national leader of Azerbaijan. The article is based on

an analysis of Heydar Aliyev's life and political career, as well as his active role in the development of theatrical art in Azerbaijan. The results of the study show that participation in theatre projects and an active interest in art and culture helped Heydar Aliyev develop leadership skills such as communication, empathy, persuasion and the ability to inspire others. The article emphasises the importance of techniques used in the cultural and artistic spheres in the formation of leadership qualities of managers and the harmonious development of an individual.

The symbolic component and sacred meaning of an arch, one of the most common architectural forms, is studied by R. Perelshtein. The author presents his scientific reasoning in the article "An Arched Gallery as the Key to the Symbolism of the Infernal in J. Cocteau's Film *Orpheus* and A. Batalov's Film *The Overcoat*". The author believes that an arched gallery in such iconic films as *Orpheus* (1950) by Jean Cocteau and *The Overcoat* (1959) by Alexei Batalov is strongly associated with both a portal to the other world and death itself. According to the author, the architectural space of the city significantly enhances the romantic theme of duality in both films.

The article "Trends in the Fine Arts of Tatarstan in the 1970–1990s on the Example of Narkis Ponomarev's Creativity" by R. Ilyasova is dedicated to the late Soviet period of fine arts in Tatarstan, a republic with rich avant-garde traditions, which was characterised by extraordinary intensity of artists' creative life during the 1970–1990s. The topic is considered on the example of one of the most original painters of Kazan of the second half of the 20th century — Narkis Ponomarev, who is considered by the author to be among the unofficial circle of artists.

In the article "Mythopoetic Model as a Research Tool for Studying the Mythopoetics of Sculpture of the 20th–21st Centuries", E. Bulycheva analyses the formation of various types of mythological models and explores the specifics of sculpture mythopoetics. The author introduces the concept of "mythopoetic model of sculpture" to denote an artistic structure that includes figurative and symbolic components of mythological origin and the expressive means necessary for their implementation: set and updated iconographic schemes, traditional and innovative ways of working with materials, etc.

Combining anthropological theories and methods, as well as analysing and interpreting works of photographic art, Zhu Yuwen examines how identity is interpreted, constructed, expressed in culture and social structure in photographic art, including through a body image, in the article "Photographic Art and Anthropology: Decoding the Multifaceted Culture of Corporality". The author believes that a body is the most direct and authentic manifestation of identity. Photography, as an artistic medium, makes it possible to show the changeability and versatility of identity. The article convincingly proves that the use of anthropological approaches when analysing the art of photography allows us to gain a deeper understanding of the cultural, social and individual meanings embedded in photography.

Zhang Yingye and P. Kozorezenko (Jr.) critically present the cultural and social phenomenon of book illustration in China in the article "The Heritage and Development of Chinese Traditional Painting in Modern Picture Books". The authors believe that the development of picture books in China began relatively late, and at present, there are only a few examples of picture books that use elements of Chinese traditional culture, both formally and in content. As a result, cultural and historical meanings are not conveyed, are not popularised, and do not find a real response from readers.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.



**Дорогие читатели!**

Мы рады представить Вам № 5/2023 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

**По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.**

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и языкознания. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Исследование смыслового содержания и музыкальной драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» представлены в статье С. А. Павловой «Преображение Дон Жуана. Очерки о драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость», созданной к 210-летию композитора. Автор анализирует музыкальное произведение вслед за первоисточником — одноименной маленькой трагедией А. С. Пушкина, с точки зрения духовного мировоззрения авторов. Под духовностью в данном случае понимается не только богатство внутреннего мира, но вероцентричность творчества, свойственная представителям русской культуры XIX века.

С. А. Зубарев в статье «Основные направления деятельности и специфика концертного репертуара современных отечественных военных оркестров» исследует основные тенденции развития концертного репертуара современных отечественных военных оркестров. Автор подчеркивает, что в начале XXI века очевидна сложность и многоаспектность функционирования военно-оркестрового искусства. По мнению Автора, военные оркестры в России являются наиболее массовым музыкальным воплощением военной культуры, а также важным элементом военной инфраструктуры, способствующим поддержанию боевого духа. В статье отмечается многообразие направлений развития репертуара военных оркестров.

Статья Тарлана Расулова ««Театр Лидера»: Гейдар Алиев и сценическое искусство» посвящена влиянию театрального искусства и актерских тех-

ник на формирование и развитие лидерских качеств на примере карьеры общенационального лидера Азербайджана Гейдара Алиева. Статья основана на анализе жизни и политической карьеры Гейдара Алиева, а также его активной роли в развитии театрального искусства в Азербайджане. Результаты исследования показывают, что участие в театральных проектах и активный интерес к искусству и культуре помогли Гейдару Алиеву развить такие лидерские навыки, как коммуникация, эмпатия, убеждение и способность вдохновлять других. Статья подчеркивает важность методик, применяемых в культурных и художественных сферах, в формировании лидерских качеств управленцев и гармонического развития личности.

Символическая составляющая и сакральное значение арки — одной из распространенных архитектурных форм, исследована Р. М. Перельштейном. Автор представляет свои научные рассуждения в статье «Арочная галерея как ключ к символике inferнального в фильмах Ж. Кокто «Орфей» и А. Баталова «Шинель»». Автор полагает, что арочная галерея в таких знаковых лентах как «Орфей» (1950) Жана Кокто и «Шинель» (1959) Алексея Баталова устойчиво ассоциируется как с порталом в иномирие, так и с самой смертью. В обеих лентах, по мнению Автора, архитектурное пространство города существенно усиливает звучание романтической темы двойничества.

Статья Р. И. Ильясовой «Тенденции изобразительного искусства Татарстана 1970–1990-х гг. на примере творчества Наркиса Пономарева» посвящена позднесоветскому периоду изобразительного искусства Татарстана — республики с богатыми традициями авангарда, которая характеризуется в 1970–1990-е гг. необычайной интенсивностью творческой жизни художников. Автор раскрывает тему на примере одного из самых своеобразных живописцев Казани второй половины 20 века — Н. Пономарева, который причисляется автором к неофициальному кругу художников.

Е. И. Булычева в статье «Мифопоэтическая модель как инструмент исследования мифопоэтики скульптуры XX–XXI веков» анализирует формирование различных типов мифологических моделей и исследует специфику мифопоэтики скульптуры. Автор вводит понятие «мифопоэтическая модель скульптуры» для обозначения художественной структуры, включающей образно-символические

компоненты мифологического происхождения и необходимые для их реализации выразительные средства: сложившиеся и актуализированные иконографические схемы, традиционные и новаторские способы работы с материалами и т. д.

Сочетая антропологические теории и методы, а также анализируя и интерпретируя произведения фотоискусства, Чжу Юйвэнь в статье «Фотоискусство и антропология: декодирование многогранной культуры телесности» рассматривает, как в фотоискусстве интерпретируется, конструируется, выражается в культуре и социальной структуре идентичность, в том числе и через изображение тела. Автор полагает, что тело является наиболее непосредственным и аутентичным проявлением идентичности. Фотография, как художественное средство, дает возможность показать переменчивость и многогранность идентичности. В статье убедительно доказывается, что применение подходов антропологии при анализе искусства фотографии позволяет глубже понять культурные, социальные и индивидуальные смыслы, заложенные в фотографии.

Чжан Инь и П. П. Козорезенко (мл.) в статье «Наследие и развитие китайской традиционной живописи в современной книжке-картинки» критически освещают культурный и социальный феномен книжной иллюстрации в Китае. Авторы считают, что развитие книжки-картинки в Китае началось сравнительно поздно, и в настоящий момент есть всего несколько примеров книжек-картинок, в которых используются элементы китайской традиционной культуры, как формально, так и по содержанию. В результате — культурные и исторические смыслы не передаются, не популяризируются и не находят реального отклика у читателей.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Svetlana A. Pavlova  
Ph.D. in History of Arts  
Assistant Professor  
Music History Department  
The Gnesin Russian Academy of Music  
e-mail: hymnography@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-10-43

# THE TRANSFIGURATION OF DON JUAN ESSAYS ON THE DRAMATURGY OF ALEXANDER DARGOMYZHISKY'S OPERA THE STONE GUEST DEDICATED TO THE 210TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER ESSAY ONE

*"First, we must write for God, and then for the ladies"*  
A. Dargomyzhsky<sup>1</sup>

The essays on A. Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* are not quite usually named - "The Transfiguration of Don Juan", to understand the image of the protagonist. The problem of semantic content and musical dramaturgy of this experimental and absolutely brilliant phenomenon of Russian musical theatre are addressed in the study. Namely, an attempt was made to study Dargomyzhsky's recitative opera following the primary source, the little tragedy of the same name by A. Pushkin, in terms of the

authors' spiritual worldview. In this case, spirituality is understood not only as the richness of the inner world but also as the faith-centric creativity characteristic of representatives of Russian culture of the 19th century. The research perspective reveals a lot of new information in a seemingly familiar work.

*Keywords: Transfiguration, Don Juan, The Stone Guest, recitative opera, melodic recitative, musical dramaturgy, A. Pushkin, A. Dargomyzhsky.*

We begin our essays on the dramaturgy of Dargomyzhsky's opera *The Stone Guest* with the word "transfiguration", which, in Orthodoxy, denotes the goal of human life — transfiguration or deification. Alexey Osipov, Doctor of Theology, Professor of the Moscow Theological Academy, Full Member of the Russian Academy of Natural Sciences, says the following about the church feast of the Transfigura-

tion: "Transfiguration... This is the glory to which every person is destined according to one's destiny, according to the very idea of the divine creation of man: 'You are all sons of God and daughters of God'<sup>2</sup>. The Feast of the Transfiguration shows to what light and greatness a person is destined by one's being", and then he asks a question to which he answers, "what must happen to a person in or-

1. Cited from: Stepanova I. V. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.

2. John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Collection of Works. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 10. P. 378 (Epistle to the Galatians 2:26).

der to be transfigured? It is the most important question of human life: how is human transfiguration achieved? It is achieved, of course, by living a virtuous life..."<sup>3</sup>.

At this point, I will stop quoting and, before applying the words about the "virtuous life" to the image of Don Juan, I will make a small digression. It concerns "the confrontation between scientific and theological approaches to understanding and the explanation of what is happening"<sup>4</sup>. Without delving into the history of the issue, I will only note the opera works of the 19th century in Russia, which were created in the context of the spiritual worldview of their authors — a worldview that was nourished and supported by the Orthodox faith; however, it was studied mainly in a different context. As is known, in post-revolutionary Russia, the idea of faith-centric culture was erased from official science, which thus received the status of atheistic one. "Methodologically, it was expressed in the introduction of the so-called 'principle of exclusion of the transcendental'"<sup>5</sup>. In the article "The Evil and the Good of the 20th Century (Historical Heresy)", Genrikh Gruzman writes: "According to Lenin's analytics and corresponding terminology, there are two irreconcilable movements in art: **realism** (socialist direction) and **mysticism** (bourgeois direction). In this line of art movements, mysticism is seen as having no relation to reality"<sup>6</sup>. Nevertheless, cultural monuments of the 19th century, which testified that realism and mysticism are not "irreconcilable" but form a single creative phenomenon, continued to be studied.

The definition of this unity, **spiritual realism**, was created at the turn of the 21st century. As a direction of creativity, spiritual realism is associated with the most pressing ideological questions about the invisible causes of visible reality, about the "internal" and "external" person: "according to one of the most important principles of Christian anthropology, a human being has two hypostases — one facing the earthly and the other facing the heavenly, transcendental. The first is called the outer person, the

second — the inner person"<sup>7</sup>. Literary scholars were among the first to use the term "spiritual realism" "as an indication of the special nature of realism, gravitating toward Orthodoxy, of the 19th century writers"<sup>8</sup>. Also, it is fair to talk about the "special character of realism" of Russian musical theatre. Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, Tchaikovsky, following Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Chekhov, testified to the ongoing tectonic shift of those who must be in harmony with the layers of human life — external and internal. By all means possible for the opera genre, our outstanding compatriots warned about the reason for the current situation, which they saw as a violation of the root system of human personality — in the devaluation of its divine component.

To date, sufficient evidence has accumulated about the need to coordinate scientific research with the "transcendental" content of the phenomena being studied. Scientists from various research fields — physicists, mathematicians, philosophers, philologists, historians, musicians<sup>9</sup>, have spoken and continue to talk about this. "What brought me into theology was the controversy surrounding the Christian Trinity," says one of the founders of astronautics, physicist and mathematician, academician of the Russian Academy of Sciences, B. Rauschenbach. "As a person of science, the trinity was incomprehensible to me, I wanted to refute this seeming absurdity. However... the concept of the Trinity turned out to be logically flawless. Thus, in thinking about the Trinity, I was essentially doing maths"<sup>10</sup>. Philosopher A. Losev (in monasticism — Andronicus) states: "Dialectics is aimed at creating not just a philosophical system but an 'absolute mythology' that affirms mystical life in the Church, the basis of which is the communication of divine energies to man through prayer and sacraments"<sup>11</sup>.

3. Osipov A. I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.

4. Bratus B. S. "Psychology and Spiritual Experience" / *Christian Psychology in the Context of a Scientific Worldview*. Ed. by B. Bratus. Moscow: Nikea, 2020. P. 438.

5. Ibid.

6. Gruzman G. G. "The Evil and The Good of the 20<sup>th</sup> Century (Historical Heresy)" / *Topos Literary and Philosophical Journal*, 29.06.2012. <https://www.topos.ru/article/ontologicheskies-progulki/zlo-i-blago-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> Date of access: 14.02.2023.

7. *Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies*. Volume V. St. Petersburg: Novoe i Staroie Publishing house, 2005. P. 18

8. Alekseev A. A. "The Gospel Text and the Christian Type of Spirituality in Russian Realism Literature" / *Classical Literature and Religious Discourse (Problems of Axiology and Poetics)*. Issue 2. *The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature*. Ekaterinburg: Publishing house of the Ural Federal Gorky Institute, 2007. Pp. 223–234.

9. A large number of statements about the unity of scientific and religious views are collected in the book: *Great People Talk about Faith*. Moscow: Volniy Strannik Publishing house of the Pskov-Pechersky Monastery. P. 112.

10. Rauschenbach B. V. "Logic of the Trinity" / *Questions of Philosophy*, 1993. Pp. 62–70.

11. Ermishin O. T. *Philosophy of Religion. Concepts of Religion in Foreign and Russian Philosophy*. Textbook. Moscow: PSTGU Publishing House, 2009. P. 224.

These are the words of scientists of the 20th century who worked in the profession and led a rich spiritual life in the conditions of official scientific atheism. Today, there are no documented barriers to research in accordance with the gospel meaning of things, be they works of art or phenomena of the physical world<sup>12</sup>. The scientific-theological approach has a reason to become the most important in the development of Russian thought about man and their achievements. "The Gospels have become the basis of all Russian literature," summarises Professor A. Uzhankov, the author of "the theory of literary formations" and presenter of the scientific and educational lecture course *Spiritual Foundations of Russian Literature*. "If geniuses think energetically, why shouldn't we, following them, think brilliantly?" — Professor V. Medushevsky educates musicians on the author's "theory of the intonational nature of music", which is based on the concept of synergy, that is, the interaction of divine and human will. The catechesis of musical theatre, which marked the heyday of this art form in Russian culture of the 19th century, is discussed in this study, which is part of the author's course of lectures: *The Gospel in the Monuments of Russian Opera*: Glinka, Dargomyzhsky, Mussorgsky, Tchaikovsky.

Explaining methodologically the return of faith-centric scientific thinking, Doctor of Psychology, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Professor of Moscow State University, Boris Bratus writes: "The way out of the age-old confrontation and division is now seen, firstly, in the assumption of **synchronicity** of movement at different levels of existence... Secondly, and this is the main thing, in the assumption of the **hierarchy** of these levels, where it is the mystical, theological that determines the meaning and order of what is happening"<sup>13</sup>. According to this understanding of the spiritual content in the system of science, the essays about *The Stone Guest* offered to the reader are constructed. The theme of the hero's transfiguration is considered as an organising one in the literary and musical dramaturgy of Dargomyzhsky's opera, which is consistent with the attitude towards the composer's creative work. "Dargomyzhsky is in-

teresting for his attitude to faith, which we know nothing about," says researcher of the composer's work, Doctor of Art History, Professor Irina Stepanova, "in general, the question of the faith of the Russian classics of the 19th century is a giant blank spot in our musicology. It is known that throughout almost his entire life, Dargomyzhsky gave singing lessons to professional and non-professional singers, and that he was a great admirer of the ladies and said: 'No, friends, you need to write only for ladies'. However, this phrase has never been quoted in its entirety, and yet it sounds like this: 'First, we must write for God, and then for the ladies'. And this author's statement must be investigated."<sup>14</sup>

### Act One THOUGHTFUL DON JUAN

"He rebelled against the opinions of the world/  
Alone, as before..."  
M. Lermontov<sup>15</sup>

Now, we return to the question of "what must happen to a person in order to be transfigured?"<sup>16</sup>. We find the answer in the words of the main character, Don Juan: "... of debauchery / I had long been an obedient student, / But from the time I saw you, / It seems to me that I have been completely reborn. / Having loved you, I love virtue / and for the first time I humbly bow my trembling knees before it." Alexander Pushkin absolutely accurately explains the "virtuous life", the goal of which is transfiguration or "rebirth" and it is achieved by overcoming passions through virtues<sup>17</sup>. Let us note right away that such understanding of the image of Don Juan places the work of Pushkin and, after him, the opera of Dargomyzhsky outside the established European tradition of understanding the plot, in which

14. Stepanova I. V. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.
15. Lermontov M. Y. *Death of a Poet*. Detailed Illustrated Commentary. Moscow, Prospekt, 2023. P. 9.
16. Osipov A. I. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.
17. This explanatory monologue of Don Juan is absent in the text of the opera; however, the idea expressed is embodied. A. Dargomyzhsky worked on the text of the tragedy edited by V. Zhukovsky. More about this: Ruchevskaya E. A., Sukhova L. V., Goryachikh V. V., "Pushkin in Russian Opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov." Second edition, corrected and expanded. St. Petersburg: Kompositor. 2012. I thank Y. Vasilyev, Ph.D. and Associate Professor of the History of Music Department of the Gnessin Russian Academy of Music, for indicating the source.

the main character appears as an unrepentant villain (whose atrocities have a comic tone).

The modern reader knows different interpretations of the image of Don Juan, collected under one "roof", from the novel *The Three Don Juans* by G. Apollinaire<sup>18</sup>, a Polish-French poet of the turn of the 20th century. At one time, the direction of our work was determined by the observations of A. Akhmatova, "the best expert on Pushkin", who treated the poet's personality and work "with care, insight, and depth"<sup>19</sup>. Akhmatova dedicated a special article to the small tragedy *The Stone Guest*, where, in attention to the poet's diaries and letters, she expressed the idea of the author's interpretation of the plot<sup>20</sup>. Considering the peculiarities of interpretation and the autobiographical essence of changes in the image of Don Juan, Anna Akhmatova quoted the poet: "Pushkin, who just got married, writes to Pletnev: 'I... am happy... This state is so new to me that it seems that I have been reborn' (XIV, 154–155)"<sup>21</sup>.

In correlation with the musical content of the opera, Anna Akhmatova's conclusion is confirmed and clarified by the unexpectedly vivid unanimity of words and music. In general, as already mentioned, Dargomyzhsky follows the highlighted dramatic idea. Turning to the "metaphysical language of Pushkin", we will outline the main states that accompany Don Juan on the path of transfiguration<sup>22</sup>. In the second act, it is happiness: "I am **happy**," Don Juan exclaims, "I am ready to sing, I am glad to embrace the whole world!". In the third act, it is love: "I am Don Juan, and I **love** you!". "Happiness" and "love" testify to the spiritual path that the hero goes through with Donna Anna — it is she who accompanies Don Juan in the second and third acts. In the first act, which will be discussed in this essay, in addition to Donna Anna, there are two other female characters — Ineza and Laura. The desired definition on the path of the hero's "rebirth" is here taken from the main text to the level of remarks. We are talking about the au-

18. I thank Ph.D. T. Maslovskaya for indicating the source.
19. Evaluation of the research activities of A. Akhmatova by B. Tomashevsky. See: Vladimirova L. B. "To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin" / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21
20. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.
21. Ibid. pp.89–109
22. On the metaphysical language of A. Pushkin, see: Akhmatova A. A. "Adolphe" by Benjamin Constant in the Works of Pushkin" / Pushkin: Annals of the Pushkin Commission / ed. Y. Oksman; Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Publishing House Academy of Sciences of the USSR, 1936–1941. 5; V. 1

thor's reference to the memory of Ineza: "Don Juan (**thoughtfully**)". It is known that the poet did not tolerate direct edification in the word, or an open moralising tone; thus, a "remark" is exactly the thing that can turn out to be a spotlight. What happens to the hero in the first act and what does "thoughtfulness" have to do with it?

In its entirety, what is happening to Don Juan is explained by the patristic tradition, namely the idea of certain stages of a person's spiritual life. In the book *The Ladder of Paradise* by St. John, abbot of Mount Sinai, written in the mid-7th century and which is a general Christian guide to the "virtuous life", thirty steps are listed. The highest of them is love. However, in order to approach the heavenly ladder at all, let alone step on it, it is necessary to meet the following condition: "The spiritual life of someone who does not have at least a little itching in his soul is impossible: my inner world, my morals are not what they should be, I am not satisfied with this state of mine. And I see why: I do not treat people the way I should; I commit actions that prick my conscience... A person who does not feel that he is not the one he should be (although he does not know exactly what, but he feels)... this person is not capable of taking the path of transfiguration."<sup>23</sup>

What a thought: "...who does not know exactly what he should be but **feels that he is not the one**...". "Feels...". Perhaps this is why Pushkin makes Don Juan a poet, which we first learn from Leporello, who jokes that Don Juan's fantasy will complete everything else after seeing Donna Anna's "narrow heel"; then Laura talks about this, saying the name of the author of the songs she performed — Don Juan; and, finally, the main character calls himself "an improviser of a love song"<sup>24</sup>. Why is this necessary: to make Juan a poet? I remember the words of M. Tsvetaeva: "What am I doing in the world? — I'm listening to my soul"<sup>25</sup>. That is, a poetic gift emphasises a person's ability to "hear", "think", or "feel" that something is not as it should be. Pushkin calls this "something" — "fatigue" (sinfulness): "... there is a lot of evil in a tired conscience," says Don Juan in the

23. Osipov A. I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life." Part 1 MDA, 2010.10.04 <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> Date of access: 14.02.2023
24. Akhmatova A. A. "The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977. Pp. 89–109. Anna Akhmatova points to the poetry of Don Juan as an autobiographical trait of the hero in relation to the author of the tragedy.
25. Tsvetaeva M. I. Unpublished. Notebooks. In 2 volumes. V. 1. 1913–1919. P. 87.



small tragedy *The Stone Guest*...; "go to sleep, tired soul," says Ratmir in the words of N. Kukolnik, written "in the spirit" of Pushkin, in M. Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*; both love sensual pleasures; both are poets; women manage to bring both of them out of their "tired" state: Gorislava brings out Ratmir, Donna Anna brings out Don Juan; however...

Before stepping onto the ladder of virtues following Donna Anna, Don Juan experiences a state that is a necessary condition for the beginning of spiritual life, that is, a state of search, reflection, a feeling that something is not as it should be, a feeling of "fatigue of conscience", and, therefore, "thoughtfulness". I quote A. Osipov: "Do not be surprised that I repeat and talk about this so much since people usually do not pay attention to it. And this is precisely the beginning». And we will not be surprised by the dramaturgy of the opera, in which half of the time (the entire first act) is devoted to discovering "thoughtfulness" in Don Juan. This hero's state is associated not only with the image of Donna Anna but also with other female and male characters in the opera. If we speak in the language of drama, it indicates the entanglement of the action, including the musical one.

In music, Don Juan's «thoughtfulness» is expressed by the birth of memorable melodies. It would seem that there is nothing surprising: melody in the conditions of a homophonic-harmonic musical style is a natural phenomenon. However, in an opera as unusual in musical form and content as *The Stone Guest*, **melodization** is perhaps the most striking idea of musical dramaturgy. What is this connected with? Let us make another brief digression, this time related not to the methods of studying opera but to the peculiarities of its composition.

Having rejected the stereotypes of the opera genre with the established number structure of the musical action, a libretto text specially compiled for each number, a complete musical form and content (affect) and so on, the composer was faced with the need to re-shape the musical space and the logic of musical expressiveness. This led Dargomyzhsky to such a creative solution as "**melodic recitative**"<sup>26</sup>. If we look for parallels in the history of opera, we can recall the so-called accompanied recitatives (recitativo accompagnato), which were called upon to show a doubting hero, uncharacteristic in baroque aesthetics; that is, a state in which it is impossible to

stop at an aria of a certain affect. As is known, the number of accompanied recitatives was strictly limited; they were the exception rather than the rule<sup>27</sup>.

The creative search of Dargomyzhsky also turned out to be connected with the instability of the characters of opera heroes. In Russian music, M. Glinka was the first to encounter the changeable content of an image. Already in his second opera *Ruslan and Lyudmila* and most of all in the symphonic overtures to N. Kukolnik's tragedy *Prince Kholmshy*<sup>28</sup>, Mikhail Glinka was interested in the *changing*, that is, in motion, spiritual life of a person. Following the authors of the literary primary source of his works — Pushkin and Kukolnik, he proposed different trajectories of movement towards the ladder of virtues: ascending — in the image of Ratmir; a variable one with a starting, ending and culminating point at the top — in the image of Ruslan; descending but including repentance in the finale — in the image of Prince Kholmshy<sup>29</sup>.

The attention to the variability of the "inner man" discovered by Glinka determines the creative quest of Russian composers of subsequent generations. Spiritual truth sounds differently for each of them. M. Mussorgsky's "Solon's truth" consists of the characters of the heroes, each of whom, without exception, finds himself at the mercy of "gossip", that is, the replacement of good with evil<sup>30</sup>. P. Tchaikovsky's "Fate" is in the terrible predominance of the "outer man" over the "inner man". By getting confused in definitions and, as a result, not fighting the evil within oneself, a person irretrievably loses life — this is how the reality of time is seen in the works of Russian composers, Glinka's followers.

On the path outlined by the teacher and another one, Alexander Dargomyzhsky proposed his solution, which allowed his statement to achieve the necessary expressiveness and become a professional guide for future generations: "I'm trying something unprece-

dent: I'm writing music for the scenes of *The Stone Guest* as they are, without changing a single word. I want the sound to directly express the word..."<sup>31</sup>. The result of "something unprecedented" was the "**melodic recitative**" so called by the composer himself; it allows one to follow the change in the spiritual state of the hero without conventions, instantly responding to his every emotion, to every thought. How is this achieved through musical means? Returning to the question of musical dramaturgy, let us look carefully at the melodic-recitative "canvas" of the opera.

"We all know well how speech differs from singing; however, we are less aware of the borderline, transitional forms that are closer to one or the other. Declamation (from the Latin *declamatio*), an exercise in oratorical pronunciation, implies a certain musicality of speech, mastery of sounds of various pitches."<sup>32</sup> Dargomyzhsky was fond of the principle of *musical* speech, which, due to the special semantic content in certain places of the poetic source, became *melodic* speech — a melody. Let us repeat that melodization in *The Stone Guest* is directly related to dramaturgy, that is, to the "thoughtfulness" of the hero in the first act, and then to the development of the image in the following acts. The more Don Juan "wonders" in the direction of "virtuous life", the more melodious the recitative sounds, leading to expressive, memorable melodic cues. These are precisely the cues — short-term flashes that illuminate the space of the recitative opera. In the first act, they can be counted; in the second and third, it is more difficult to do this due to the increase in **melodic density** of the musical fabric, which, in musical language, indicates the transfiguration of the hero.

Each of the melodic cues has the potential of an aria; thus, we will talk about them as musical **themes** (this definition will be corrected in the next essay). In each theme, the states necessary for the author are filled with **intonation**, supported by **harmony** and **form**. As for the form, in the continuous musical movement of *The Stone Guest*, most of the themes are given a form of a free *sequence*; it allows one to focus on one thought — that is, to "wonder", and, at the same time, allows the possibility of improvisation. As for intonation and harmony, they are born at the intersection of *mode tonal inclinations* — diatonic and chromatic. The correlation between the ex-

pressive components of musical images truly shows the changeability of the characters' spiritual life, the interdependence of the characters, the responsibility to each other and, what is very important, the responsibility in the face of the same highest principle for all. What is this highest principle?

### The Theme of "Joyful Stability of Being"

Let us make the assumption that all musical images of the opera grow from a general musical and semantic idea. How else can we interpret the reliance on descending thirds, spaced apart by an ascending second and harmonised diatonically if not as a general thematic idea? It seems possible to transfer V. Medushevsky's definition to the designated musical and semantic formula and call this the **theme of "joyful stability of being"**. The musicologist speaks about the "joyful stability of being" in connection with the tendency towards tonality, that is, tonal thinking, which, according to Vyacheslav Medushevsky, is a sign of faith-centric creativity<sup>33</sup> for composers of the 20th century. In the case of Dargomyzhsky, the composer of the 19th century who initially wrote in the major-minor tonal system, the source of the musical "stability of being" turns out to be... the sound of bell ringing.

This idea was brought to us by the identity of the melodic idea common to all the heroes of the opera *The Stone Guest* with the theme of the work *Blagovest* by modern composer Alexandra Pakhmutova, who managed to combine the ringing of all the bell towers of the city of Ples with a symphony orchestra in the performance of her composition<sup>34</sup>! How? The theme of *Blagovest* is nothing more than the descending melodic thirds we have already mentioned, spaced from each other by an ascending second in diatonic harmonisation. It is precisely this setting that is characteristic of the type of "good news" bells, which received the same name as the Gospel<sup>35</sup>. *Gospel* is translated as «good news». The good in Orthodoxy

26. Dargomyzhsky A. S. Selected letters. Vol. 1 / The introductory article and edited by prof. M. Pekelis. Moscow: Muzgiz, 1952. P. 76.

27. Lutsker P. V., Susidko I. P., *Italian Opera of the 18th Century*. In 2 Parts, Part 2 "The Age of Metastasio". Moscow, 2004. P. 768.

28. On catechesis of the opera genre in the works of M. Glinka, see: Pavlova S. A. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*." St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100th anniversary of the birth of E. Rucevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2022.

29. Ibid

30. Pavlova S. A. "The Truth in M. Mussorgsky's Operas: Critical Realism or Missionaryism?" / Research Article, 2020. Manuscript, 0.9; "The 'Crackling' and 'Real' Truth in M. Mussorgsky's Tragic Operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*." Research Article, 2020. Manuscript, 1.5

31. Dargomyzhsky A. S. *Letter to L. Karmalina Dated July 17, 1866*. / Selected letters. Moscow, Muzgiz, 1952. P. 65.

32. Rytsareva M. G. "Musical Recitation" / Article in the Musical Encyclopedia. Moscow, 1976.

33. V. Medushevsky calls a pronounced sense of tonality, as a system with a tendency towards the stable function of tonic, "joyful stability of being". Cited from: Medushevsky V. V. "The Prophetic Beginning in Music: Creative Work of Prokofiev." Speech at Christmas readings, Music section. Moscow State University, January 26, 2017. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> Date of access: 14.02.2023.

34. Pakhmutova A. N. *Blagovest / Concert by the Volga. Dedication to the Russian Province* — Russia 1. 17.06.2023. <https://smotrim.ru/video/2634315> Date of access: 17.06.2023

35. For more information about tuning bells and the musical features of bell ringing in general, see: Gorkina A. N. "Musical Organisation of Traditional Bell Ringing", Ph.D. dissertation: 17.00.02. Moscow, 2003. P. 156



is God. In church life, the ringing of church bells calls the congregation to worship, reminding them of the need to “fulfil the Gospel”<sup>36</sup>.

In the stage space of the opera *The Stone Guest*, the bell ringing, which forms the basis of the theme of “joyful stability of being”, turns out to be the spiritual reality toward which the opera characters are oriented and with which their musically expressed actions and thoughts are correlated. The birth of melodic cues of all characters in correlation with this musical and semantic formula allows us to determine by ear which of the characters and to what extent “...are itching in the soul...”.

In its pure form, the idea of “joyful stability of being” is characteristic only of Donna Anna, whose appearance in the first act outlines the future, as theology says, “symphony” or “synergy”<sup>37</sup>, that is, a meeting of mutually directed energies that is saving for a person: one’s own will and divine grace (*Anna* means *good*). The sequential idea and diatonic inclination in Donna Anna’s theme are complemented by a genre of church origin — chorale. There are two main versions of the heroine’s theme: instrumental and vocal.

The instrumental version precedes the Monk’s cue: “Oh, here she is...”. Slow chord inversions of triads with descending thirds in the upper voice “e-cis / fis-d” begin a harmonic movement towards a full turn in A-dur [Example 1]. The theme finds its melodic version in the words of the Monk: “Now Donna Anna must arrive...”. Here two thirds are placed at the beginning and end of the sequence. They pass at the height “g-e... /... a-f” and, taking into account the harmony in the instrumental part, can be considered as the beginning of an expanded full turn in C-dur [Example 2].

Thus, the theme of “joyful stability of being” is based on a pair of thirds, corresponding to the melody of bell ringing and harmonised as the beginning of a complete harmonic turn (T-S-D-T). This musical idea is recognizable in the characteristics of each character to varying degrees. The table shows the conventional

names of the musical themes that we identified in the “melodic recitative” of the first act [Table I]. We will conditionally call the segments of continuous action associated with each of the three heroines — Ineza, Donna Anna, Laura, “scenes” and consider the highlighted themes in relation to each other and in their relation to the organising musical idea.

We should note that in most themes, the bearing diatonic thirds of the “joyful stability of being” are placed in conditions of expanding major-minor chromatic reality. This kind of violation of the gospel involves not only the main character, whose image is somehow related to every character and every topic. An important role in the fate of Don Juan himself and the fairer sex, by whom he is surrounded, is played by male characters. It should be noted that each female person is given an accompanying person by the author of the tragedy and after him by the composer. The first of them is Ineza’s husband, whose name the author does not state, being content with the definition of “a harsh scoundrel”. The second one is Donna Anna’s husband, killed by Don Juan; he is presented not only by name (Don Alvar de Solva) but, above all, in accordance with his official position in the knightly order — the Commander. The third one is Laura’s passionate admirer, the Commander’s brother, Don Carlos. The main character’s relationships with all the listed “male and female” persons become the reason for his “thoughtfulness” and influence the “rebirth” of Don Juan.

### Memories about Ineza Scene

In the continuous flow of the musical action, Dargomyzhsky highlights the scene of memories about Ineza, which Pushkin noted with a special remark “thoughtfully”, with a certain form and even genre — a nocturne, close to a triple part, with its characteristic rich instrumental part. It is in the instrumental part that Ineza’s musical themes are formalised. Considering the speechlessness of the heroine, who had departed to another world by the time Don Juan remembered her, this solution is the most truthful; it accurately reflects the dramatic situation and gives special expressiveness to the “scene”. In addition, turning to a genre aimed more at contemplation than at the effective manifestation of feelings, the composer emphasises the hero’s state of “thoughtfulness”.

What is Don Juan thinking about? About love and beauty, about life and time. The lines contain-

## FIRST ACT

### FIRST SCENE

Scene: Memories about Ineza

#### The theme of Don Juan’s return

Instrumental theme at the beginning of the first scene

#### The theme of comparison with the “beauties there”

Vocal-instrumental theme on Don Juan’s words “*the last Andalusian peasant woman...*”

#### Ineza’s theme (nocturne)

Instrumental theme in the first part (during Don Juan’s words: “*Poor Ineza! She’s gone!...*”) and in the reprise of the nocturne (during Don Juan’s words: “*I’ve never seen such a look...*”)

#### The theme of Don Juan’s love

Vocal theme on Don Juan’s words: “*I found wonderful pleasantness in her sad gaze...*”

#### Ineza’s illness theme

Instrumental theme in the middle part (during Don Juan’s words: “*In July. At night. Wonderful pleasantness...*”) and in the reprise of the nocturne (during Don Juan’s words: “*... like a sick woman*” and “*her husband was a harsh scoundrel*”)

Scene: Donna Anna’s appearance

#### The theme of one who is coming towards (chorale)

Instrumental theme after Leporello’s words: “*Who is coming to us...*”

#### The theme of Don Juan’s walk

Instrumental theme (during Leporello’s words: “*We’re having a walk here*”)

#### Donna Anna’s theme (chorale) or “joyful stability of being”

Vocal theme on Monk’s words: “*Donna Anna should arrive now*”; Instrumental theme during Monk’s words: “*Oh, and here she is...*”

#### The theme of Monk’s evaluation of Don Juan

Vocal theme on Monk’s words: “*Disso-lute, unscrupulous, godless Don Juan...*”

#### The theme of “rumours/lies” about Don Juan

Instrumental theme (during Don Juan’s words: “*Why, why are you lying...*”)

#### The theme of Don Juan’s return

Instrumental theme at the end of the first scene

### SECOND SCENE

Scene: Date with Laura

#### Laura’s Theme (dance)

Instrumental theme at the beginning of the second scene

#### Laura’s songs based on Don Juan’s poems

“*Grenada is dressed in fog...*”, “*I am here, Inezilla*”

#### The theme of Don Carlos’s edifications

Vocal-instrumental theme on Don Carlos’s words: “*There are still six years around you...*”

The theme of “lies/rumours” about Don Juan

It breaks down into two themes:

#### - date theme

Vocal theme on Laura’s words “*Come, open the balcony...*”; Instrumental theme in the finale

#### - theme of Don Carlos

Vocal-instrumental theme on Don Carlos’s words “*I am Don Carlos!*”; Instrumental theme in the finale

#### The theme of Don Juan’s loneliness

Instrumental theme after Laura’s words “*But it’s not his fault...*”

#### The theme of one who is coming towards (chorale)

Instrumental theme in the finale with the thematic idea of “*joyful stability of being*”

Table 1

ing these words are poetically highlighted by musical cadences, in which the melodic intonation of the tritone and the harmonic stop at the interrupted turn are remembered at a distance: “There is no **life** in them! Everyone is wax dolls...”, “How much I **loved** her!”, “It seems you didn’t find her **beautiful...**”, “I found out **too late...**”. In the scene Memories about Ineza, each concept is supplemented with new meaning.

Let us start with the hero’s usual attention to female beauty. As evidenced by the dialogue with the Monk in the scene of Donna Anna’s appearance, beauty for Don Juan is an external phenomenon. Only after receiving assurances from the Monk that “even a saint cannot help but recognize her wonderful beauty”, Don Juan expresses a desire to talk with Donna Anna — “I would like to talk to her”. Attention to such a transitory quality as external beau-

36. The “fulfilment of the Gospel” is often spoken of in liturgical hymnography, that is, in hymns to the saints. “Fulfilling the gospel” means living life like Christ.

37. V. Medushevsky explains the content of works of musical art, the quality and structure of musical matter by synergy. See: Medushevsky V. V. “Creation of the Unprecedented.” <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> Date of access: 14.02.2023. Berseneva T. P. “Category of Synergy in the Theological Tradition” / Omsk Scientific Bulletin No. 4 (111). Omsk. 2012. Pp. 116–119.

ty, the inconstancy of which is pointed out to Laura by Don Carlos — “How long will you be young — five or six years”, reveals Don Juan to be a seeker of “pleasures”. However, he does not hide it, unlike Don Carlos, who combines a dishonest date with a decent moral lesson...

With such a superficial attitude towards beauty, what could have interested Don Juan in “Ineza the Black-Eyed” if there was so little beauty in her that even Leporello “did not find her beautiful”?

The Spanish grandee turns out to be more sensitive than his servant; he highlights not only the black colour of the eyes but the “truly beautiful look” of his beloved: “And really. There was little truly beautiful in her. Eyes, just eyes, and a look. I had never seen such a look before...”. A special attitude towards the look indicates a shift in attention from the physical to the spiritual content of beauty: “vision belongs to a common category of spiritual images, apparently due to its connection with light”<sup>38</sup>. Next to Ineza (*Ineza, Inessa* — translated as *pure, immaculate*), Don Juan “although he didn’t know for sure yet, he just felt” attention to spiritual beauty as close as to physical beauty. Moreover, Ineza’s “truly beautiful” look transformed her external flaws — “sad look”, “deadly pale lips”, “a quiet voice, like an ill person’s”. Don Juan says: “Wonderful pleasantness I found in her sad gaze and deadly pale lips. It is strange». The “true beauty” of the look, combined with the “little beautiful” appearance, seems strange to him.

Ineza’s beauty, which no external features can interfere with, is evidenced by the musical and poetic solution of the middle part of the nocturne of memories. Reinforced by the genre nature of the romance, the title poetic line “Wonderful pleasantness I found...” brings to mind the masterpiece of love poetry by Pushkin and Glinka, associated with the glorification of the “genius of pure beauty”. The state in which the hero is presented is the “awakening of the soul”; it has come to him: “The awakening of the soul has come! And then you appeared again...”. The sensitive ear of researcher Y. Vasilyev caught a relationship with the Waltz-Fantasy of Glinka and the “Tatyana Sequence” of Tchaikovsky<sup>39</sup> in the melody “Wonderful pleasantness I found...”. These musical associations have an alarming conno-

tation, which is understandable in the scene Memories about Ineza: the beloved with whom the hero’s “awakening of the soul” is connected was no longer alive<sup>40</sup>. The musical and poetic theme of the middle part of the memoirs can be called the **theme of Don Juan’s love** despite the limitation in the form of the word “pleasantness”.

The theme of love does not appear immediately. The hero listens for a long time to the instrumental sequence of chromatically inlaid nocturne thirds: the wavering intonations seem to reveal the image of Ineza in his memory (see Example 5). Only then melodic intonation is born, slowly covering the romance sixth [Example 3]. The soulfulness of the romance so softens the instrumental part that it makes one doubt whether the chromatic element belongs specifically to Don Juan (which would be logical for the seemingly negative role of the main character). It is not admiration of chromatic inlay but warm human intonation that characterises his attitude towards his beloved! Here, the definition of “merciful” (*Juan* in translation is *merciful*) is more applicable to the image of Don Juan versus the opinion “depraved”, proclaimed about him more than once in the first act.

It would be wrong to even speculate about Don Juan’s love in connection with this topic if the hero himself did not think about the content of this most important phenomenon. The middle part of the nocturne with the revelation described above arises in response to the question that the hero asks himself: “How I loved her!”. The poetic line contains an exclamation mark. In the music, there is a question, expressed by an interrupted cadence and a hidden tritone in Don Juan’s part [see. Example 4]. There is really something to think about. How did Don Juan love Ineza that she had been killed by her husband?

In the song “I am here, Inezilla”, once composed by the hero himself and performed by Laura in the second scene of the first act, Don Juan quite clearly answers the question posed. The beginning of the love improvisation with the last letter of the Russian alphabet (*я* means *I* in English) is significant.

40. The similarity of the theme “I found a wonderful pleasure” with the Waltz-Fantasy also leads to the finale of M. Glinka’s opera *Ruslan and Lyudmila*, namely, to the melody of the choir “Ah, Lyudmila, no grave, the dear princess, must take you”. On the semantic intersections in the music of the choir from the opera *Ruslan and Lyudmila* and the theme of the Waltz-Fantasy, see: Alkon E. M. “Scherzo (Waltz-Fantasy) as a Mirror of Time: on the Way to Understanding Glinka” / *Music and Time*. 2012. No. 2. Pp. 11–13.

The hero sings mainly about himself: “I’m here, Inezilla... filled with courage, wrapped in a cloak, with a guitar and a sword, I’m here under the window... With a guitar, I’ll wake you up... With a sword, I’ll put down... I’m here, Inezilla”. This song from the past, with a proud emphasis on the second beat of a three-beat metre, does not quite fit into the current, especially clearly indicated by the composer in the middle part of the nocturne, romance state of the hero — “thoughtful”. How can a person whose beloved has died be called loving, merciful, and sincere? Why was “a guitar and a sword” not enough this time?

Because the understanding of love turned out to be insufficient! The gospel meaning, preached in Russian opera by Glinka, consisted in the understanding of love as the salvation of a loved one, even to the point of being ready to give one’s life<sup>41</sup>. Laura’s song “I’m here, Inezilla” speaks, on the contrary, about the hero’s self-attention, which did not allow him not only to notice the beginning of his own transfiguration but, most importantly, to save his beloved. From whom did she have to be saved if not from Don Juan himself? The composer, following the poet, places responsibility for the ruined life of Inezilla not only on the main character. It is indicated by the music, namely the two instrumental themes of the nocturne. It is as if Ineza comes to life in them and wordlessly “tells” about her fate.

The heroine’s musical confession begins in the instrumental part of the nocturne during Don Juan’s words “Poor Ineza! She is already gone!”. The diatonic melody of the theme is associated with the bell “stability of being”: it is based on the memorable diatonic figuration of a quarto with a descending third. Formed by sequential repetition with a step to an ascending second, two thirds: “e-d-c... / f-e-d...” functionally correspond to a plagal turn, no matter in what key we consider this fragment: C-dur or a-moll. The harmonic bass “gis” in combination with the described melodic figurations forms a dissonant harmony: whole tone on the words “Poor Ineza!” and reduced on the words “She is already gone!”. The parade of unstable consonances of the first theme ends with a cadence highlighting the hero’s already familiar appeal to himself, “How I loved her!” [Example 4].

41. Pavlova S. A. “The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*.” St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of E. Rucevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2022.

The second instrumental theme is presented in the middle part of the nocturne. It is against this background that the romance revelation of Don Juan is born. It also consists of a pair of thirds; however, they are connected not by an ascending but by a descending second step; they are not filled with diatonic intervals in the tonality but are inlaid with chromatics [Example 5]. Let us repeat that the most convenient reason for the distortion of diatonics in Ineza’s second theme and intonation could be the participation of Don Juan: however, if it was not for the direct indication of the “author” of chromaticisms in the reprise of memories. The beginning of the reprise, that is, the return of the first instrumental theme of the nocturne, is highlighted by the poetic line “I have never seen such a look”.

The reprise of the nocturne is dynamized by the transformations of melodic thirds on the words “and her voice was quiet and weak like an ill person’s”. Here the first diatonic theme seems to be turned inside out and turns into the second — chromatic, known to us from the middle part of the nocturne. It occurs when increasingly larger intervals are gradually included in the melody. As a result, the movement from the initial third “**ais-g-fis-lais**” reaches the seventh “**e-g-fis-l**” and stops at the octave “**fis-fis**”, emphasising the words “like an ill person’s”. At this moment, the theme receives not only octave doubling but the chromatic “face” “**fis-f-e-es-d**” [Example 6]. It is now clear that the second theme of the memories is mainly related to Ineza’s illness. It marks the culmination of the reprise and, therefore, of the entire nocturne of memories.

Having just sounded in a high register on the words “like an ill person’s”, the theme of Ineza’s illness is repeated in the bass with the words “and her husband was a harsh scoundrel”. Now, the origin of chromaticism in this topic is clear. Dargomyzhsky, following Pushkin, places responsibility for the ruined life of Inezilla not so much on the protagonist but on Inezilla’s husband who treated his wife during her lifetime in such a way that her lips were “deadly pale”, her gaze was “sad”, her voice was “quiet and weak like an ill patient’s». Such violations of Ineza’s “true beauty” were noted by Don Juan as “strange”; however, in idle admiration of “pleasures” they were not comprehended with due attention. Don Juan understands this only now, when “she is no longer there” and comes to a disappointing conclusion: “I found out too late” [Example 7].

38. Ryken L., Wilhoit D., Longman T., *Dictionary of Biblical Images: Eyes, Eye, Vision* / St. Petersburg: Bible for Everyone, 2005 (GUP Tip. Nauka). P. 1423.

39. Y. Vasilyev. Review of the article “The Transfiguration of Don Juan...” by S. Pavlova. 09.09.2023. Manuscript. 0.7.

Don Juan's awareness of his responsibility, which consisted in the fact that he missed the time to save the person who had directed him on the path of salvation, is very important for the dramaturgy of the protagonist's image. Despite the significant emphasis of the authors of *The Stone Guest* on the image of Ineza's husband, the hero himself does not absolve himself of guilt: "I found out too late"! In the next two acts of the opera, Don Juan will find himself in a similar situation of choosing between the usual trivial promises with which he nourished Ineza — "if the old one wakes up, I will put him to death with a sword", and decisive actions to save his beloved. In the case of "poor Ineza", "the old one" woke up. Don Juan was not nearby with the sword. The "harsh scoundrel" punished his unfaithful wife with death. Pushkin punished Don Juan with "thoughtfulness". Dargomyzhsky expressed «thoughtfulness» in music.

It seems important that the protagonist's "thoughtfulness" is a quality that is not acquired during the act but is inherent in him from the very beginning. It is an absolute condition for interest in the character on the part of the authors of the work. The poet and the composer do not show Don Juan in all the power of the notorious "atheism"; they do not realise the picture of evil in the work. Although such a tendency existed in European romantic opera and, over time, penetrated into some works of Russian musical theatre<sup>42</sup>. It is not important in *The Stone Guest*. Pushkin and Dargomyzhsky show the hero truthfully; however, from the very first steps, he is set on the path of "rebirth". In the well-known European story about Don Juan, the authors' evangelical thinking noted precisely this saving opportunity for a person significant for a faith-centric worldview.

Strictly following the dramaturgy of the poetic source, Dargomyzhsky opens the first act, and, therefore, the entire opera with Don Juan's story about exile from which the hero has just, literally before our eyes, returned. It turns out, the feeling that "something is not as it should be" gripped the hero even in exile; already there, Don Juan could not be the same since, in "the beauties there", he was looking for what he had found in Ineza — "truly beautiful» spiritual beauty. The music of the story of exile also leads to the image of Ineza. Here, for the

first time, an expressive melodic third is born in the part of Don Juan, foreshadowing the theme of "joyful stability of being" as the main binding idea of the musical action [Example 8]. This happens when the "last Andalusian peasant woman" is mentioned, in whose image Inezilla is guessed (as Akhmatova<sup>43</sup> writes, on the basis of drafts of the tragedy). In the first instrumental theme of memories, both the pitch "e-d-c" and the tonality of this vocal revelation in C major/a minor is preserved.

Let us pay attention to the "metaphysics of poetic language", that is, to the words with which "godless" Don Juan expresses what happened to him in exile. Comparing the "beauties there" with the "last Andalusian peasant woman", the hero exclaims: "**Thank God!** I soon realised — / I saw that it was a **sin** to deal with them — / There is **no life** in them, they are all wax dolls". Correlating the plot of Pushkin's little tragedy with the work of J. G. Byron, Akhmatova calls England the place of exile: "What a land! And the sky? Just like smoke"<sup>44</sup>. The seriousness of Don Juan's conclusion makes us think about a more «transcendental» dimension of events. What kind of exile is this in which the meaning of life is revealed to a person: in its external manifestation alone, "all are wax dolls", it is assessed by the hero as sin as well as the absence of life — "there is no life in them"?! In music, Don Juan's conclusion is highlighted by a memorable interrupted turn and a tritone in the melody [Example 9], anticipating similar solutions of cadences in a three-part nocturne of memories. It becomes clear that the hero's life seems to be reassembled around his thoughts about love and the death of his beloved.

Thus, in the scene of memories about Ineza, the hero "thinks" about the meaning of beauty, the meaning of love, the meaning of life... and death, which concerns not only men fighting with swords but also pure and immaculate women. "Death — rough, cruel, ugly, which he witnessed — brought him face to face with the eternal, absolute values that he carried within himself but which were always asleep in him, inactive, untouched..."<sup>45</sup>. Don Juan talks about "sin" which he correctly defines as "the absence of life"... Thus begins the hero's return to the places from which he was expelled —

43. Akhmatova A. A. *"The Stone Guest by Pushkin" // About Pushkin*. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.

44. Ibid.

45. Anthony of Sourozh, Metropolitan. Proceedings. 2002. P. 1080.

42. In the history of opera, there are such works, including in Russian music, where entire acts were devoted to the description of charms, beauties and charmers. For example, *Mlada* by N. Rimsky-Korsakov, *The Fiery Angel* by S. Prokofiev, etc.

the Gospel or Madrid, whichever level of content is more to your liking.

### Scene: Donna Anna's Appearance

We talked about the chorale theme of Donna Anna as the bearer of the idea of "joyful stability of being" at the very beginning of the essay [see Example 1 and Example 2]. Let us tell about the topics related to Don Juan. The main character, for a known reason, hides his name. His question "Donna Anna de Solva? Really? The wife of the commander who was killed by whom I don't remember?.." is immediately continued by the Monk, who not only names the killer but gives a moral assessment of the hero standing in front of him: "a depraved, unscrupulous, godless Don Juan". Don Juan hears his name not from himself but from others. However, his name is supplemented with a negative assessment, which, as will be revealed later, turns out to be unexpected for the hero. How is the musical theme of the **Monk's assessment of Don Juan composed?**

Even with such intense content of the poetic text, the melodization of the Monk's recitative part is based on the diatonic descending thirds known to us. They follow after a pause, one after the other, marking each step of the free sequence ascending by a second. The violation of diatonicity occurs due to the harmonic appearance of d-minor, which removes the ascending repetition of thirds from diatonic calm and gives the hidden forward movement of the upper voice the character of whole-tone pentameter "f-g-a-h-cis". Whole tone is revealed with the last step of the sequence, which marks the melodic peak "cis" just at the moment of pronouncing the name of Don Juan. [Example 10].

The theme of the Monk's assessment of Don Juan makes a strong musical impression. It is not only connected with the theme of "stability of being" but also connects other ideas that are found in the hero's part separately from each other. For example, the ascending direction of a melodic line. It is memorable from the very beginning of the act, when the hidden vocalisation "a-b-c-d-es-f" confirms the hero's determination to return to Madrid: "If only I didn't meet the king himself / but, by the way, I'm not afraid of anyone in Madrid!" [Example 11]. In this and other similar cases, the rise of intonation testifies to the hero's determination.

Don Juan is also accompanied by a musically expressive idea, which a listener familiar with the music of the opera *The Stone Guest* usually associates with the characteristics of the otherworldly image of the Commander. It turns out that increased and decreased consonances are common in Don Juan's part. For example, the application of augmented triad and diminished triad sounds in the theme of "Poor Ineza", already known to us, which is the basis of the nocturne of memories [see. Example 5]; augmented triad can be heard in the name of Don Juan in Laura's address to the hero who climbed onto her balcony [Example 12]. Also, this sound highlights other moments of tension in the action with the participation of the main character.

Collected together in the theme of evaluation of Don Juan, musical ideas would seem to give special weight to the Monk's statement<sup>46</sup>. However, it does not prevent the main character from disagreeing with the ideas of others. Please note that only the accompanying characters call Don Juan "depraved, unscrupulous, godless". In the first act, it is the Monk and Leporello; then Don Carlos and Laura. The hero himself not only "thinks" but protests against such "rumours" about himself. When Leporello, who "deliberately" joined the Monk's opinion, concludes: "All these libertines should be put into one bag, and into the water...", Don Juan exclaims: "Why, why are you lying?". His indignation is accompanied by an instrumental sequence, which we, focusing on the hero's words, call the theme of "lies" or, as Leporello says, "rumours" about Don Juan<sup>47</sup>.

The musical content of the **theme of "lies/rumours" about Don Juan** allows us to recognize the main spreaders and even suggest the reason for the occurrence of the "rumour". It is not without reason that this theme, as well as the theme of the Monk's assessment of Don Juan, contains musical ideas that point not only to the main character. The theme of "lies/rumours" about Don Juan consists of two components [Example 13]. On the one hand, these are melodic descending triads, repeated with a sequence

46. At the melodic peak of the theme — the "cis" sound, on the way to a full functional turn to d-minor, there is a stop at the dominant, which requires resolution. Thus, the affirmative sound of the poetic text — "dissolute, unscrupulous, godless Don Juan", acquires an interrogative meaning and awaits confirmation or refutation

47. "Lies" — the meaning of the word "rumour" in the Complete Church Slavonic Dictionary by archpriest G. Dyachenko: Dyachenko G., archpriest. Complete Church Slavonic Dictionary. Moscow: Otchiy Dom Publishing House, 2001. P. 314.



step down a second. On the other hand, these are broken arpeggios with tritones highlighted in the sequence links. The latter is not only the musical equivalent of the “lies” that so outraged the protagonist but also points to the author of the accusations. He turns out to be Laura’s would-be lover — Don Carlos, the Commander’s brother. It is with such a broken melodic line, highlighted by accents, that he voices his name, challenging Don Juan in Laura’s chambers: “I am Don Carlos” [Example 14].

Don Carlos’s attitude towards the main character completely coincides with the version of the Monk we know. The Commander’s brother himself witnessed this among those gathered in the actress’s house: “Your Don Juan is an atheist and a scoundrel...”. In the theme of the Monk’s assessment of Don Juan, as we remember, the elder brother of Don Carlos, the murdered Commander, left his mark — the whole-tone character of the ascending melody. Why is the obvious violation of the “stability of being” in both considered themes about Don Juan carried out by means of musical expressiveness, leading to the images of the de Solva brothers?

Akhmatova wrote that Pushkin hid from the reader the reason for the duel between Don Juan and the Commander<sup>48</sup>. The musical dramaturgy built by Dargomyzhsky reveals a hidden meaning that is important for understanding what is happening. In this case, the music “knows” more than the poetic text, which gives an unambiguously impartial assessment of the main character — “depraved, unscrupulous, godless”. The music contains not only the question of the fairness of such an assessment of Don Juan and not only it indicates the source of the assessment — “rumour” formed under the influence of the de Solva brothers, but also guesses the reason for the formation of the “rumour” and, ultimately, the reason for both duels of the protagonist — with the Commander and his brother Don Carlos.

“Whatever evil you see, know that it is from envy... It has long been the cause of many evils... This disease has distorted everything and corrupted the truth... Nowadays envy is not considered a vice, which is why they do not care about getting rid of it...”<sup>49</sup>. “The root and beginning of envy is pride. The proud, since he wants to rise above others, cannot tolerate

anyone being equal to him, and especially above him...”<sup>50</sup>. Don Carlos claims Laura’s love, knowing that she is in love with Don Juan. Who is he fighting for in a duel — for his brother, for his mistress, or against Don Juan? The commander hides his wife from others. “He kept Donna Anna locked up, none of us saw her,” Don Juan will say, and in subsequent actions, he will clarify: “he brought empty treasures to the feet of the goddess...”. Who is he fighting for in a duel — is it not for the attitude towards the wife that is in solidarity with “stern scoundrel” husband of Ineza, who, in obedience to her mother, married him: “my mother told me to give my hand to Don Alvar...”?

In the scene of Donna Anna’s appearance, we are faced with an unexpected reason for the hero’s “thoughtfulness”. He reflects on the assessment that society gives him, while society itself is the bearer of vices “and does not care about getting rid of them”. In contrast to the generally accepted tradition of positively assessing male characters, Pushkin and after him Dargomyzhsky suggest “thinking” about their negative role in the fate of the main character and heroines; thinking about the role of judges who pronounce a final and irrevocable verdict, while they themselves — both the de Solva brothers and Ineza’s “harsh scoundrel” husband — appear as nothing more than Pharisees — personified symbols of the discrepancy between “internal” and “external” person».

It is impossible to overestimate the significance of the identified themes in the tragic fate of the literary hero, understanding the role that “appreciation” and “rumour” played in the life of the opera’s authors. “A poet’s dead — entrapped by honour, Felled by slanderous rumours spread — A bullet in the breast, with vengeful anger, He bowed at last his noble head. His soul could not endure the legions Of trifling insults and their shame, He stood against the world’s opinions, Alone, as always”, exclaimed Lermontov in the poem “On the Death of a Poet”. In the lines of the tragedy *The Stone Guest*, the poet imprinted his own fate with such clarifications that did not allow the work to be published<sup>51</sup>.

50. Maslov Ioann, archimandrite. “Symphony Based on the Works of St. Tikhon of Zadonsk.” Appendix to the master’s thesis «St. Tikhon of Zadonsk and his Teaching on Salvation». Zagorsk, 1981. V. 1–5. P. 773.

51. “It is known that Pushkin, when submitting his poems for publication, always tried to eliminate all hints that could help get to reality.” Cited from.: Shchegolev P. E. *From the Life and Work of Pushkin*. St. Petersburg, 1931.

*The Stone Guest* is the only small tragedy that was not published during the poet’s lifetime<sup>52</sup>. In secular society’s coverage, the name of Alexander Pushkin acquired a vivid negative connotation even in his youth during his first exile — to the south.

### Scene: A Date with Laura

“Come, open the balcony...” — a picture of a quiet southern night with an unusually transparent theme of a date (in which, instead of Don Juan, Don Carlos first participates) seems to be inspired by the memories of the poet’s youth, when, in love with a beautiful Polish woman — the star of Odessa secular society, he “spent the nights under ... the balcony, disturbing dreams with serenades...” or, as Laura sings about it in the song “Grenada Dressed in Fog”, “in silent elation, in the embrace of passion”, “time” and “worldly worries” were forgotten...<sup>53</sup> The result of ardent love was a trail of rumours which not only influenced the young man’s relationship with his family (most of all, with his father) but also put him in opposition to the state; they appeared, if necessary, throughout the poet’s entire life<sup>54</sup>! The shadow of betrayal, embodied in the personal and political “slanderous rumour” that haunted him, falls over the poet’s entire work and is directly related to his own death in a duel<sup>55</sup>.

The theme of “evaluation” and “rumour” can be called a cross-cutting theme in Pushkin’s works. In *The Stone Guest*, the second scene of the first act, with Laura placed at the centre, is devoted to this topic. Secular genre character distinguishes the image of Laura from the start of the act. A sparkling instrumental theme accompanies the artist’s dance [Example 16]. The thirds familiar to us “jump” in it; the syncope (the concurrence of the Polish mazurka metric and the features of the Spanish seguidilla or jota does not seem to be an accident here) throws the second third higher than expected by two tones “d-b / g-es”. “The stability of being” is diatonic; however, it is disrupted by the heroine’s arrogance (*Lau-*

52. Akhmatova A. A. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977.

53. Don Juan’s words from Act II of the opera.

54. Vladimirova L. B. “To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin” / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21

55. For example, in the story *Blizzard*, A. Pushkin writes: “[Burmin] seemed to be of a quiet and modest disposition, but rumour averred that he had once been a terrible scapegrace”. / *Dictionary of the Russian Language*: In 4 volumes / RAS, Institute of Linguistic Research; Ed. by A. Evgenieva. 4<sup>th</sup> ed., Moscow: Russian language; Polygraphresursi, 1999.

*ra* in translation means crowned with *laurel*, that is, *glory*). How not to recall: “Before he loved the games of glory / And he burnt with a thirst for death...”<sup>56</sup>.

However, not everyone will hear arrogance in the flow of idle time. Judging by some of the themes of Laura and Don Juan, they were once related precisely by idle frivolity. We mean the proximity of two themes: one, which we have just described, is the instrumental **theme of Laura’s dance** [see. Example 16], which opens the second scene; the other is the instrumental theme of Don Juan’s walk, which took shape in the first scene as a cover for the heroes’ idly “walk” near the monastery. We call it the **theme of the walk** since it accompanies Leporello’s words “We are walking here”, in which the resourceful servant, with a fictitious story turning into deception, found how to explain their presence with the owner at the walls of the monastery to the Monk [Example 15].

Idle Don Juan is known to us not only for the theme of the walk but also for his, let us say, pre-exile attitude towards Ineza — “you came here, and I kept the horses in the grove” (Leporello), which did not allow the hero to recognize in time the danger that threatened his beloved. This was Don Juan — Laura’s hero, her “friend and flighty lover”, who previously loved “... games of glory / And burnt with a thirst for death. / A slave of merciless honour, / He saw his end close, / In duels, firm, cold, / Meeting the fatal lead. / Perhaps, immersed in thought, / He remembered that time, / When surrounded by friends, / he noisily feasted with them...”<sup>57</sup>. Now the “noisy feast” passed without him. Don Juan appeared to Laura at the most inopportune moment, when she was left alone with Don Carlos. More precisely, she left Don Carlos with her: “You, crazy one, stay with me. I like you; you reminded me of Don Juan...”.

The image of Laura is not simple. Idleness, supported by arrogance and respect for one’s own interests (“What’s good is good!”, Laura notes to herself Don Juan’s desire to find her in Madrid first of all), is complemented by a passion for freedom-loving recitations that make Laura related to the poet’s Odessa friend: “And far away, in the north, in Paris, perhaps the sky is covered with clouds...”? Let us pay attention to the leading chromatic component in the melody and harmony of the revolutionary ep-

56. Pushkin A. S. *The Prisoner of the Caucasus* / Works in three volumes. V.2. Moscow.: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, 1986. Pp. 3–23.

57. Ibid.

48. Akhmatova A. A. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel, 1977. Pp. 89–109.

49. John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. *Collection of Works*. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 8. Pp. 435, 432.

isode [Example 18]. At the same time, the predominant importance of the musical units of “stability of being” in most of Laura’s “melodic recitatives” is surprising: literally every melodic wave of her part starts from the third chain. What is most memorable is Laura’s call to Don Carlos, on the basis of which a kind of *arioso* of the heroine is formed; it has already been discussed: “Come, open the balcony...”.

Let us call this inviting, memorable theme the **date theme** [Example 17]. It is born very close to the one that Rachmaninov will compose in the romance “Lilac”. The purity of the thirds played out by the triad penetrates into the very heart, as if calming — “how quiet the sky is...” (compare with Rachmaninov — “it is good here...”). The familiar descending thirds are woven into the melody at the beginning and end, as was the case with Donna Anna. Harmonic harmonies are also woven from them. How can there be a recitative episode sympathising with the revolutionary love of freedom next to such a bright melody? This is Laura — behind the external image (“how quiet the sky is!”) you cannot see the internal (“the sky is covered with clouds”). Can she be trusted: “How many times have you cheated on me in my absence!.. Tell me...”.

A version of the heroine’s **dance theme** from the beginning of the second scene sounds as an “answer” to Don Juan’s question. This “answer” turns out to be very close to the instrumental theme of the Snow Maiden from the opera of the same name by Rimsky-Korsakov, who, as you know, worked a lot on the orchestration of the opera *The Stone Guest*. This kind of musical similarity (even if it arose years later) suggests Laura as a creature with a cold heart, that is, one who does not know how to love. Perhaps she received the corresponding professional status in the dramaturgy of the plot — an actress since she only plays love: her “words flow **as if** they were born not from slavish memory but from the heart”. During the «answer», Don Juan «looks into her eyes». In addition to dancing, Laura’s eyes reflect him and Don Carlos, whom he had just killed. This can be heard in the music where elements of the theme of Don Juan’s walk are superimposed on Laura’s dance theme, and the idea of a broken melodic movement from the theme of Don Carlos’s slandering of the main character is partly manifested [Example 19].

Music brings Laura together with Don Carlos also during the **theme of “lies/rumours” about Don Juan**. The enlightened tertian **theme of the**

**date**, discussed above, is consistent with the first, diatonic triad element of this theme. Let us recall that the second, “negative” element is the chromatic **theme of Don Carlos**. So, do the “rumours” about Don Juan develop in the combination of the themes of Laura and Don Carlos? But Laura, on the contrary, protects her “fickle lover” from the attacks of her brother Commander, and Juan’s “friends” gather at her place. However, the meeting with friends, in her opinion, would not be desirable for the hero who had returned from exile without permission: “So good that you showed up one minute later! Your friends had dinner here...». Such friends... It is in Laura’s circle, it is among “friends” that an opinion about Don Juan arises and is expressed; this is the secular environment for the formation of “lies/rumours”.

And what about the actress herself? She “correctly understood her role” and, defending Don Juan in front of her friends, finding herself alone with him, expresses a condemnation, the authors of which are the de Solva brothers: “A scapegrace... the devil... damned... his eternal tricks... and he is not to blame...”. Don Juan first tries to justify himself, and then simply remains silent. The music speaks for him. It indicates that the image of Laura makes the hero “wonder”. In the instrumental part, in response to Laura’s conclusion “and he is not to blame...”, a theme is born that is close to the protagonist’s revelation from the third act, where he addresses Donna Anna, who does not believe in his love: “Tell me to die, I’ll die!” Tell me to breathe — I will... only for you!”. It turns out that next to Laura, whom he “came to look for in Madrid”, Don Juan has no one to “breathe” and “die” for. The music indicates that the hero is lonely! In Laura, he does not find what is vitally important — the good content, which, after meeting Ineza, he tries to discover in the beauties accompanying him.

Perhaps that is why the instrumental **theme of Don Juan’s loneliness**, which we are talking about now, has similarities with the theme of Ineza’s illness. Just as in the case of the “Andalusian peasant woman”, the reason for the chromatization of the heroine’s theme was the “harsh scoundrel” husband; in the case of the Spanish grandee, the reason for the chromatization is... a woman who does not know how to love. The theme is built at the height of the expressive remark about the “Andalusian peasant woman” (as it sounded in Don Juan’s story about the exile at the beginning of the first act) but with a

“painful” alteration “es–d–cis...”, delays in the melody and singing of the first step [Example 20]. A similar replica, but at a different height “f–e–es...”, escorts the embracing couple “to the side room” [Example 21]. The downward movement of the melody with elements of alteration is not a random combination of sounds but the theme of Don Juan’s loneliness, now growing not only from the comparison of Ineza with the beauties “over there” but also with those here.

The finale of the first act, when, according to the stage directions, Don Juan “embraces” Laura “and both go into the side room”, is marked by a climax in the instrumental part. A battle between opposing thematic entities is literally taking place here. The first is a repetition of the tritone **theme of Don Carlos** [Example 22a] with its further transformation into syncopated, let us say, “swings of the sword” from the instrumental episode of the duel with Don Juan [Example 22b]. In subsequent actions, these

“swings” will indicate the **Commander**. Don Carlos (*Carla* in translation means *a liar, a wizard*) invariably stands “behind” his brother<sup>58</sup>. The second one is based on the **theme of the date with Laura**. Here the dynamics are more intense, there is no literal repetition. Each subsequent implementation represents a transformation of the topic [Example 23a, b, c], only the direction “from the top of the source” is preserved. Transformation occurs with the participation of the idea of “joyful stability of being”. As a result, the theme of the date is transformed first into a melody similar to the one that characterised the loneliness of Don Juan, and then into the sound of a chorale, directly directing the hero to a meeting with Donna Anna. The finale of the first act of the opera, through the means of musical expressiveness, testifies to the first victory of Don Juan’s “inner man” on the path of “rebirth”.

TO BE CONTINUED

IN THE NEXT ISSUE OF THE JOURNAL

## REFERENCES

- Alekseev, A.A. 2007. “The Gospel Text and the Christian Type of Spirituality in Russian Realism Literature”, *Classical Literature and Religious Discourse (Problems of Axiology and Poetics)*, issue 2. *The Evolution of Forms of Artistic Consciousness in Russian Literature*. Ekaterinburg: Publishing house of the Ural Federal Gorky Institute, pp. 223–234.
- Alkon, E.M. 2012. “Scherzo (Waltz-Fantasy) as a Mirror of Time: on the Way to Understanding Glinka”, *Music and Time*, no. 2, pp. 11–13.
- Anthony of Sourozh, Metropolitan. Proceedings. 2002. P. 1080.
- Dyachenko, G., archpriest. Complete Church Slavonic Dictionary. Moscow: Otchiy Dom Publishing House, 2001. P. 314.
- Akhmatova, A.A. “*Adolphe* by Benjamin Constant in the Works of Pushkin” / Pushkin: Annals of the Pushkin Commission / ed. Y. Oksman; Academy of Sciences of the USSR. Institute of Literature. Moscow; Leningrad: Publishing House Academy of Sciences of the USSR, 1936–1941. 5; vol. 1.
- Akhmatova, A.A. 1977. “*The Stone Guest* by Pushkin” // About Pushkin. Leningrad: Sovetskiy Pisatel.
- Bratus, B.S. 2020. “Psychology and Spiritual Experience” / *Christian Psychology in the Context of a Scientific Worldview*. Ed. by B. Bratus. Moscow: Nikea.
- Berseneva, T.P. 2012. “Category of Synergy in the Theological Tradition” / Omsk Scientific Bulletin No. 4 (111). Omsk, pp. 116–119.
- Great People Talk about Faith*. Moscow: Volniy Strannik Publishing house of the Pskov-Pechersky Monastery. p.112.
- Vladimirova, L.B. “To Anna Andreevna Akhmatova — the Best Expert on Pushkin” / *Clausura Literary and Publicistic Educational Journal*. 08.03.21
- Gorkina, A.N. 2003. “Musical Organization of Traditional Bell Ringing”, Ph.D. dissertation: 17.00.02. Moscow, p.156.
- Gruzman, G.G. 2012. “The Evil and The Good of the 20<sup>th</sup> Century (Historical Heresy)”, *Topos Literary and Philosophical Journal*, 29.06.2012. <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-blago-xx-goveka-istoricheskaya-eres-0> Date of access: 14.02.2023.
- Dargomyzhsky, A.S. 1952. Selected letters. Vol. 1 / The introductory article and edited by prof. M. Pekelis. Moscow: Muzgiz, p.76.
- Ermishin, O.T. 2009. *Philosophy of Religion. Concepts of Religion in Foreign and Russian Philosophy*. Textbook. Moscow: PSTGU Publishing House, p.224.
- John Chrysostom, Archbishop of Constantinople. Collection of Works. 2<sup>nd</sup> ed., St. Petersburg, 1902. V. 8, 10.
- Lermontov, M.Y. 2023. *Death of a Poet*. Detailed Illustrated Commentary. Moscow, Prospekt, p. 9.
- Two people from the tragedy *The Stone Guest*, Carl and his brother the Commander, surprisingly correspond to the two from *Ruslan and Lyudmila* — Carla and his brother the Giant. In both cases, “Carl” exposes his older brother to attack, and then dies himself.

17. Lutsker, P.V., Susidko, I.P. 2004. *Italian Opera of the 18<sup>th</sup> Century*. In 2 Parts, Part 2 "The Age of Metastasio". Moscow, p.768.
18. Maslov Ioann, archimandrite. "Symphony Based on the Works of St. Tikhon of Zadonsk." Appendix to the master's thesis «St. Tikhon of Zadonsk and his Teaching on Salvation». Zagorsk, 1981. V. 1–5. P. 773.
19. Medushevsky, V.V. 2017. "The Prophetic Beginning in Music: Creative Work of Prokofiev." Speech at Christmas readings, Music section. Moscow State University, January 26, 2017. <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> Date of access: 14.02.2023.
20. Medushevsky, V.V. "Creation of the Unprecedented." <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> Date of access: 14.02.2023.
21. Osipov, A.I. "The Beginning and Stages of Spiritual Life." Part 1 MDA, 2010.10.04 <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> Date of access: 14.02.2023.
22. Osipov, A.I. 2023. "On the Feast of the Transfiguration of the Lord." <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> Date of access: 14.02.2023.
23. Pavlova, S.A. 2022. "The Gospel in the Monuments of Russian Opera: M. Glinka, *Ruslan and Lyudmila*." St. Petersburg. Abstracts of the conference for the 100<sup>th</sup> anniversary of the birth of E. Ruchevskaya, St. Petersburg, Publishing House of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory.
24. Pavlova, S.A. 2020. "The Truth in M. Mussorgsky's Operas: Critical Realism or Missionaryism?" / Research Article, 2020. Manuscript, 0.9; "The 'Crackling' and 'Real' Truth in M. Mussorgsky's Tragic Operas *Boris Godunov* and *Khovanshchina*." Research Article, Manuscript, 1.5
25. Pakhmutova, A.N. 2023. Blagovest / Concert by the Volga. Dedication to the Russian Province» — Russia 1. 17.06.2023. <https://smotrim.ru/video/2634315> Date of access: 17.06.2023.
26. Pushkin, A.S. 1986. *The Prisoner of the Caucasus*, Works in three volumes, vol.2. Moscow.: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, pp. 3–23.
27. Pushkin, A.S. 1986. *The Stone Guest* / Works in three volumes. V.2. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publishing house, pp. 450–476.
28. Ryken, L., Wilhoit, D., Longman, T. 2005. Dictionary of Biblical Images: Eyes, Eye, Vision / St. Petersburg: Bible for Everyone (GUP Tip. Nauka). p.1423.
29. Rauschenbach, B.V. 1993. "Logic of the Trinity", *Questions of Philosophy*, pp. 62–70.
30. Ruchevskaya, E.A., Sukhova L.V., Goryachikh V.V., 2012. "Pushkin in Russian Opera. *The Stone Guest* by Dargomyzhsky. *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov." Second edition, corrected and expanded. St. Petersburg: Kompositor.
31. Rytsareva, M.G. 1976. "Musical Recitation" / Article in the Musical Encyclopedia. Moscow.
32. Dictionary of the Russian Language: In 4 volumes / RAS, Institute of Linguistic Research; Ed. by A. Evgenieva. 4<sup>th</sup> ed., Moscow: Russian language; Polygraphresursi, 1999.
33. Stepanova, I.V. 2023. "It Was a Great Gift" / Let's Play from the Beginning. Da Capa al Fine. 28.02.2013. <https://gazetaigraem.ru/article/11382> Date of access: 14.02.2023.
34. *Christian Thought: Sociology, Political Theology, Cultural Studies*. Volume V. St. Petersburg: Novoie i Staroie Publishing house, 2005. P. 18.
35. Tsvetaeva, M. I. Unpublished. Notebooks. In 2 volumes. V. 1. 1913–1919. P. 87.
36. Shchegolev, P.E. 1931. *From the Life and Work of Pushkin*. St. Petersburg.

Светлана Анатольевна Павлова

кандидат искусствоведения

доцент

кафедра истории музыки

Российская академия музыки имени Гнесиных

e-mail: [hymnography@yandex.ru](mailto:hymnography@yandex.ru)

Москва, Россия

ORCID: 0000–0002–1042–0397

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-10-43

## ПРЕОБРАЖЕНИЕ ДОН ЖУАНА ОЧЕРКИ О ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» К 210-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА ОЧЕРК ПЕРВЫЙ

«Надо писать сначала для Бога. а потом для дам»

А. С. Даргомыжский<sup>1</sup>

Очерки об опере А. С. Даргомыжского «Каменный гость» названы не совсем обычно для понимания образа главного героя – «Преображение Дон Жуана». В исследовании поднимается проблема смыслового содержания и музыкальной драматургии этого экспериментального и абсолютно гениального явления русского музыкального театра. А именно, предпринята попытка изучения речитативной оперы А. С. Даргомыжского вслед за первоисточником – одноименной маленькой трагедии А. С. Пушкина с точки зрения ду-

ховного мировоззрения авторов. Под духовностью в данном случае понимается не только богатство внутреннего мира, но вероцентричность творчества, свойственная представителям русской культуры XIX века. Такой ракурс исследования открывает много нового в знакомом, казалось бы, произведении.

*Ключевые слова:* Преображение, Дон Жуан, Каменный гость, речитативная опера, мелодический речитатив, музыкальная драматургия, А. С. Пушкин, А. С. Даргомыжский.

Очерки о драматургии оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» начинаем со слова «преображение», которым в Православии обозначается цель жизни человека — преобразование, или обожение. О церковном празднике Преображения доктор богословия, профессор Московской духовной академии,

действительный член Российской академии естественных наук Алексей Ильич Осипов говорит следующее: «Преображение... Вот какой славе предназначен каждый человек по своему предназначению, по самой идее божественного творения человека: "Вы все сыны Божии и дочери Божии"<sup>2</sup>. Праздник Преображения по-

1. Цит.: Степанова И. В. Это был великий дар. Играем с начала. Da capa al fine. 28.02.2013. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).

2. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский: Собрание творений. 2-е изд. СПб., 1902. Т. 10. С. 378 (Послание к Галатам 2:26).



казывает, какому свету, величю предназначен человек по своему бытию, — и далее задаёт вопрос, на который и отвечает, — что должно произойти с человеком, чтобы он преобразился? Это важнейший вопрос человеческой жизни: каким образом достигается преображение человека? Оно достигается, конечно же, правильной жизнью...»<sup>3</sup>

На этом месте я остановлю цитирование и, прежде чем применить слова о «правильной жизни» к образу Дон Жуана, сделаю небольшое отступление. Оно касается «конфронтации научного и богословского подходов к познанию и объяснению происходящего»<sup>4</sup>. Не углубляясь в историю вопроса, отмечу только оперные сочинения русского XIX века, которые создавались в контексте духовного мировоззрения их авторов, — мировоззрения, которое окормлялось и поддерживалось Православной верой, но изучались преимущественно в ином контексте. Как известно, в послереволюционной России представление о вероцентричности культуры было вычеркнуто из официальной науки, получившей таким образом статус атеистической. «Методологически это выразилось во введении так называемого „принципа исключения трансцендентного“»<sup>5</sup>. В статье «Зло и благо XX века (историческая ересь)» Генрих Григорьевич Грузман пишет: «Согласно ленинской аналитике и соответствующей терминологии, в искусстве существуют два непримиримых течения: **реализм** (социалистическое направление) и **мистицизм** (буржуазное направление). В этой линейке течений искусств мистицизм рассматривается как не имеющий отношения к реальности»<sup>6</sup>. Тем не менее памятники культуры XIX века, которые свидетельствовали, что реализм и мистицизм не «непримиримы», но образуют единое творческое явление, продолжали изучаться.

Определение этому единству нашлось на рубеже XX–XXI веков — **духовный реализм**. Как направление творчества духовный реализм связан с острейшими мировоззренческими во-

просами о невидимых причинах видимой действительности, о «внутреннем» и «внешнем» человеке: «Согласно одному из важнейших основоположений христианской антропологии, человеческое существо имеет две ипостаси — обращённую к земному и обращённую к небесному, трансцендентному. Первую называют внешним человеком, вторую — внутренним человеком»<sup>7</sup>. Одними из первых термин «духовный реализм» применили литературоведы «как указание на особый, тяготеющий к Православия характер реализма писателей XIX века»<sup>8</sup>. Справедливо говорить и об «особом характере реализма» русского музыкального театра. Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский вслед за Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Чеховым свидетельствовали о совершающемся тектоническом сдвиге долженствующих находиться в гармонии пластов человеческой жизни — внешнем и внутреннем. Всеми возможными для оперного жанра средствами наши выдающиеся соотечественники предупреждали о причине сложившейся ситуации, которую видели в нарушении корневой системы личности человека — в обесценивании её божественной составляющей.

На сегодняшний день накопилось достаточно свидетельств о необходимости согласовывать научные исследования с «трансцендентным» содержанием изучаемых явлений. Об этом говорили и говорят учёные различных исследовательских областей — физики, математики, философы, филологи, историки, музыканты<sup>9</sup>. «В теологию меня привели споры вокруг христианской Троицы, — рассказывает один из основателей космонавтики, физик и математик, академик РАН Б. В. Раушенбах. — Как человеку науки, мне было непонятно триединство Троицы, я захотел опровергнуть этот кажущийся абсурд. Но... понятие Троицы оказалось логиче-

ски безупречно. Так что, размышляя над Троицей, я, по сути, занимался математикой»<sup>10</sup>. Философ А. Ф. Лосев (в монашестве — Андроник) утверждает: «Диалектика направлена на создание не просто философской системы, но „абсолютной мифологии“, утверждающей мистическую жизнь в Церкви, основа которой — сообщение божественных энергий человеку через молитву и таинства»<sup>11</sup>.

Это слова учёных XX века, которые трудились в профессии и вели насыщенную духовную жизнь в условиях официального научного атеизма. В наши дни не имеется задокументированных преград для проведения исследований в согласии с евангельским значением вещей, будь то произведения искусства или явления физического мира<sup>12</sup>. Научно-богословский подход имеет основание стать важнейшим в развитии отечественной мысли о человеке и его достижениях. «Евангелия стали основой всей русской словесности», — обобщает профессор А. Н. Ужанков, автор «теории литературных формаций», ведущий научно-просветительского лекционного курса «Духовные основы русской словесности». «Если гении энергично мыслят, — почему бы и нам вслед за ними не мыслить гениально?» — профессор В. В. Медушевский воспитывает музыкантов на авторской «теории интонационной природы музыки», в основе которой лежит понятие синергии, то есть взаимодействия божественной и человеческой воли. О катехизации музыкального театра, ознаменовавшей расцвет этого вида искусства в русской культуре XIX века, говорится в настоящем исследовании, являющемся частью авторского курса лекций «Евангелие в памятниках русской оперы: Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский».

Объясняя методологически возвращение вероцентричного научного мышления, доктор психологических наук, член-корреспондент Российской академии образования, профессор МГУ Борис Сергеевич Братусь пишет: «Выход из вековой конфронтации и разделения видится сейчас, во-первых, в предположении **синхронности** движения на раз-

ных уровнях бытия... Во-вторых, и это главное, в допущении **иерархичности** этих уровней, где именно мистический, богословский — определяет смысл и порядок происходящего»<sup>13</sup>. Согласно такому пониманию духовного содержания в системе науки построены предложенные читателю очерки о «Каменном госте». Тема преображения героя рассматривается как организующая в литературной и музыкальной драматургии оперы А. С. Даргомыжского, что согласуется с отношением к творчеству самого композитора. «Даргомыжский интересен своим отношением к вере, о чём мы ничего не знаем, — говорит исследователь творчества композитора, доктор искусствоведения, профессор Ирина Владимировна Степанова, — вообще, вопрос о вере русских классиков XIX века представляет собой гигантское белое пятно в нашем музыкознании. Известно, что Даргомыжский в течение почти всей своей жизни давал уроки пения профессиональным и непрофессиональным певицам, что был большим почитателем дамского пола и говорил: „Нет, друзья, нужно писать только для дам“. Но целиком эту фразу нигде никогда не цитировали, а ведь она звучит так: „Надо писать сначала для Бога, а потом для дам“. И с этим высказыванием автора надо разбираться»<sup>14</sup>.

## Действие первое ДОН ЖУАН ЗАДУМЧИВЫЙ

«Восстал он против мнений света  
Один, как прежде...»

М. Ю. Лермонтов<sup>15</sup>

Итак, возвращаемся к вопросу о том, «что должно произойти с человеком, чтобы он преобразился?»<sup>16</sup>. Ответ находим в словах главного героя — Дон Жуана: «...разврата / Я долго был покорный ученик, / Но с той поры, как вас увидел я, / Мне кажется, я весь переродился. / Вас люблю, люблю я добродетель / и в первый раз смиренно перед ней дрожащие колена преклоняю». Александр Сергеевич Пушкин абсолютно точно

3. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).

4. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт. Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. М.: Никея, 2020. С. 438.

5. Там же.

6. Грузман Г. Г. Зло и благо XX века (историческая ересь) // Литературно-философский журнал «Топос». 29.06.2012. URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-bлаго-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> (дата обращения: 14.02.2023).

7. Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. Том V. СПб.: Издательство «Новое и старое», 2005. С. 18.

8. Алексеев А. А. Евангельский текст и христианский тип духовности в литературе русского реализма. Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Сер. Выпуск 2. Эволюция форм художественного сознания в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального института имени А. М. Горького. 2007. С. 223–234.

9. Большое количество высказываний о единстве научного и религиозного взгляда собраны в кн.: Великие люди о вере. М.: Издательство Псково-Печерского монастыря «Вольный странник». 112 с.

10. Раушенбах Б. В. Логика Троичности // Вопросы философии. 1993. С. 62–70.

11. Ермишин О. Т. Философия религии. Концепции религии в зарубежной и русской философии: Учебное пособие. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. 224 с.

12. О Конституции нынешней в сравнении с советскими законами о религии, первый из которых об отделении церкви от государства был принят в 1929 году, см.: [https://ru.wikibrief.org/wiki/Soviet\\_anti-religious\\_legislation](https://ru.wikibrief.org/wiki/Soviet_anti-religious_legislation) (дата обращения 14.02.2023).

13. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт // Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. Москва: «Никея», 2020. С. 439–440.

14. Степанова И. В. Это был великий дар / Играем с начала. Da capo al fine. 28.02.2013. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).

15. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта. Подробный иллюстрированный комментарий. М., Проспект, 2023. С. 9.

16. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).

объясняет «правильную жизнь», цель которой — преобразование или «перерождение» достигается преодолением страстей через добродетели<sup>17</sup>. Отметим сразу, что такое прочтение образа Дон Жуана ставит произведение А. С. Пушкина и вслед за ним оперу А. С. Даргомыжского вне сложившейся европейской традиции понимания сюжета, в которой главный герой предстаёт нераскаившимся злодеем (злодеяния которого подёрнуты комическим тоном действия).

Современному читателю разные интерпретации образа Дон Жуана, собранные под одной «крышей», известны по роману «Три Дон Жуана» польско-французского поэта рубежа XIX–XX веков Г. Аполлинера<sup>18</sup>. Определёнными в своё время направление нашей работы стали наблюдения А. А. Ахматовой — «лучшего знатока Пушкина, бережно, проникновенно, глубоко» относившегося к личности и творчеству поэта<sup>19</sup>. Ахматова посвятила маленькой трагедии «Каменный гость» специальную статью, где во внимании к дневникам и письмам поэта высказала мысль об авторской трактовке сюжета<sup>20</sup>. Рассматривая особенности интерпретации и автобиографическую сущность изменений образа Дон Жуана, Анна Андреевна цитировала поэта: «Только что женившийся Пушкин пишет Плетнёву: «Я... счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» (XIV, 154–155)»<sup>21</sup>.

В соотношении с музыкальным содержанием оперы вывод Анны Андреевны подтверждается и уточняется неожиданно ярким единомыслием слова и музыки. В целом, как уже было сказано, А. С. Даргомыжский следует выделенной драматургической идее. Обратившись к «метафизическому языку Пушкина», обозначим главные состояния, которые сопровождают Дон Жуана на пути преоб-

ражения<sup>22</sup>. Во втором действии — это счастье: «Я счастлив, — восклицает Дон Жуан, — я петь готов, я рад весь мир обнять!» В третьем действии — это любовь: «Я Дон Жуан, и я тебя люблю!» «Счастье» и «любовь» свидетельствуют о духовном пути, который герой проходит с Донной Анной — именно она сопутствует Дон Жуану во втором и третьем действиях. В первом действии, о котором пойдёт речь в настоящем очерке, кроме Донны Анны присутствуют два других женских персонажа — Инеза и Лаура. Искомое определение на пути «перерождения» героя здесь вынесено из основного текста на уровень ремарки. Речь идёт об авторском указании к воспоминанию об Инезе: «Дон Жуан (задумчиво)». Известно, что поэт не терпел прямой назидательности в слове, открытого морализаторского тона, поэтому «ремарка» — это как раз та вещь, которая может оказаться прожектором. Что же происходит с героем в первом действии и причём здесь «задумчивость»?

Во всей полноте происходящее с Дон Жуаном объясняет святоотеческая традиция, а именно представление об определённых ступенях духовной жизни человека. В книге «Лествица Райская» св. Иоанна, игумена Синайской горы, написанной в середине VII века и являющейся общехристианским руководством «правильной жизни», перечислены тридцать ступеней. Наивысшая из них — любовь. Однако, чтобы вообще подойти к райской «лествице», а не то что ступить на неё, необходимо соблюсти условие: «Невозможна духовная жизнь того, у кого хоть немножко не свербит в душе: мой внутренний мир, мои нравы — не те, что должны быть, меня не удовлетворяет это моё состояние. И я вижу почему: отношусь к людям не так, как должен; совершаю поступки, которые колют мою совесть... Тот человек, который не чувствует, что он не тот, которым должен был бы быть (хотя он точно не знает ещё каким, но чувствует)... этот человек не способен стать на путь преобразования»<sup>23</sup>.

Какая мысль: «...который точно не знает, каким должен быть, но чувствует, что — не тот...». «Чувствует...»! Может быть, оттого Пушкин и делает Дон Жуана поэтом, о чём мы узнаём сначала

от Лепорелло, который шутит, что фантазия Дон Жуана по одной увиденной «узенькой пятке» Донны Анны дорисует всё остальное; потом об этом говорит Лаура, называя имя автора исполненных ею песен — Дон Жуана; и, наконец, сам главный герой называет себя «импровизатором любовной песни»<sup>24</sup>. Зачем это нужно: сделать Жуана поэтом? Вспоминаются слова М. И. Цветаевой: «Что я делаю на свете? — Слушаю свою душу»<sup>25</sup>. То есть поэтический дар подчёркивает способность человека «услышать», «задуматься», «почувствовать», что что-то не так, как должно быть. А. С. Пушкин называет это «что-то» «усталостью» (греховностью): «...на совести усталой много зла,» — говорит Дон Жуан в маленькой трагедии «Каменный гость»; «усни усталая душа», — говорит словами Н. В. Кукольника, написанными «в духе» Пушкина, Ратмир в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»; и тот, и другой — любители чувственных удовольствий; и тот, и другой — поэты; и того, и другого удаётся вывести из «усталого» состояния женщине: Гориславе — Ратмира, Донне Анне — Дон Жуана, но...

Перед тем, как ступить на «лествицу» добродетелей вслед за Донной Анной, Дон Жуан переживает состояние, которое является необходимым условием начала духовной жизни, то есть состояние поиска, размышления, ощущения, что что-то не так, как должно быть, ощущение «усталости совести», и потому — «задумчивости». Цитирую А. И. Осипова: «Не удивляйтесь, что я столько повторяю и об этом говорю, потому что на это обычно не обращают внимания. А именно это является началом». И мы не будем удивляться драматургии оперы, в которой половина времени (всё первое действие) посвящено тому, чтобы обнаружить в Дон Жуане «задумчивость». Это состояние героя связано не только с образом Донны Анны, но и другими женскими и мужскими персонажами оперы. Если говорить на языке драматургии, оно свидетельствует о завязке действия, в том числе музыкального.

«Задумчивость» Дон Жуана выражена в музыке рождением запоминающихся мелодий. Казалось бы, ничего удивительного: мелодия в условиях гомофонно-гармонического музыкального

стиля — явление естественное. Однако в такой необычной по музыкальной форме и содержанию опере, как «Каменный гость», мелодизация является едва ли не самой яркой идеей музыкальной драматургии. С чем это связано? Сделаем ещё одно краткое отступление, на этот раз связанное не с методами изучения оперы, а с особенностями её сочинения.

Отказавшийся от стереотипов оперного жанра со сложившейся номерной структурой музыкального действия, специально составленным для каждого номера текстом либретто, законченной музыкальной формой и содержанием (аффектом) и т. д., композитор оказался перед необходимостью заново формировать музыкальное пространство и логику музыкальной выразительности. Это привело А. С. Даргомыжского к такому творческому решению, как «мелодический речитатив»<sup>26</sup>. Если искать параллели в истории оперы, то можно вспомнить, так называемые, аккомпанированные речитативы (recitativo accompagnato), которые были призваны к нехарактерному в барочной эстетике показу сомневающегося героя, то есть того состояния, в котором невозможно остановиться на арии определённого аффекта. Как известно, количество аккомпанированных речитативов было строго ограничено, они были скорее исключением, чем правилом<sup>27</sup>.

Творческий поиск А. С. Даргомыжского оказался связан также с неустойчивостью характеров оперных героев. В русской музыке с переменчивым содержанием образа впервые столкнулся М. И. Глинка. Уже во второй своей опере «Руслан и Людмила» и более всего в симфонических увертюрах к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский»<sup>28</sup> Михаил Иванович интересуется изменчивой, то есть находящейся в движении духовной жизнью человека. Вслед за авторами литературного первоисточника своих сочинений — А. С. Пушкиным и Н. В. Кукольниковым он предлагает разные траектории движения к «лествице» добродетелей: восходящую — в образе Ратмира; переменную с начальной, конечной и кульминационной точкой на вершине — в образе Руслана; нисхо-

17. В тексте оперы этот объясняющий монолог Дон Жуана отсутствует, но высказанная идея воплощается. А. С. Даргомыжский работал над текстом трагедии в редакции В. А. Жуковского. Подробнее об этом: Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2012. Благодарю канд. иск., доцента кафедры истории музыки РАМ им. Гнесиных Ю. В. Васильева за указание источника.

18. Благодарю канд. иск., профессора Т. Ю. Масловскую за указание источника.

19. Оценка исследовательской деятельности А. А. Ахматовой Б. В. Томашевским. См.: Владимирова Л. Б. Анна Андреевна Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина / Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. 08.03.2021.

20. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.

21. Там же. С. 89–109.

22. О метафизическом языке А. С. Пушкина см.: Ахматова А. А. «Адольф» Бенджамена Константа в творчестве Пушкина / Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / ред. Ю. Г. Оксман; Акад. наук СССР. Ин-т лит-ры. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1936–1941. В 5 т. Т. 1.

23. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. Ч. 1 МДА, 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> (дата обращения 14.02.2023).

24. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109. Анна Андреевна указывает на поэтичность Дон Жуана как на автобиографическую черту героя по отношению к автору трагедии.

25. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки. В 2 томах. Том 1. 1913–1919 гг. С. 87.

26. Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1 / Вступит. статья и ред. проф. М. С. Пекелиса. М.: Музгиз, 1952. 76 с.

27. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. В 2-х ч. Ч. 2 «Эпоха Метастазия». М., 2004. 768 с.

28. О катехизации жанра оперы в творчестве М. И. Глинки см.: Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, СПб., Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022.

дующую, но включающую раскаяние в финале, — в образе Князя Холмского<sup>29</sup>.

Обнаруженное М. И. Глинкой внимание к переменчивости «внутреннего человека» определяет творческие искания русских композиторов последующих поколений. Духовная правда звучит у каждого из них по-своему. «Правду солону» М. П. Мусоргского составят характеры героев, каждый из которых без исключения оказывается во власти «сплетни», то есть подмены добра злом<sup>30</sup>. «Фатум» П. И. Чайковского состоит в страшном преобладании «внешнего человека» над «внутренним». Путаясь в определениях и в результате не борясь со злом в себе, человек безвозвратно утрачивает жизнь, — такой видится в творчестве русских композиторов, последователь Глинка, действительность времени.

Александр Сергеевич Даргомыжский на обозначенном учителем и другом пути предложил своё решение, позволившее его высказыванию достигнуть необходимой выразительности и стать профессиональным ориентиром для будущих поколений: «Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» так, как они есть, не изменяя ни одного слова. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово...»<sup>31</sup>. Результатом «дела небывалого» и стал названный так самим композитором «**мелодический речитатив**», позволяющий следовать за сменой духовного состояния героя без условностей, мгновенно отзываясь на каждое его волнение, на каждую мысль. Как это достигается музыкальными средствами? Возвращаясь к вопросу о музыкальной драматургии, посмотрим внимательно на мелодико-речитативное полотно оперы.

«Мы все хорошо знаем, чем отличается речь от пения, но хуже представляем пограничные, переходные формы, которые бывают ближе то к одному, то к другому. Декламация (от латинского *declamatio*) — упражнение в ораторском произношении — подразумевает определённую музыкальность речи, владение звуками различной высоты»<sup>32</sup>. А. С. Даргомыжскому был близок принцип музыкальной речи, которая в связи с особым смысловым содержанием в определённых местах поэтическо-

го первоисточника становилась речью *мелодической* — мелодией. Повторим, что мелодизация в «Каменном госте» прямо связана с драматургией, то есть с «задумчивостью» героя в первом действии, и далее — с развитием образа в следующих действиях. Чем больше «задумывается» Дон Жуан в направлении «правильной жизни», тем более напевно звучит речитатив, подводя к выразительным запоминающимся мелодическим репликам. Это именно реплики — кратковременные вспышки, освещающие пространство речитативной оперы. В первом действии их можно пересчитать, во втором и третьем это сделать сложнее из-за нарастания **мелодической плотности** музыкальной ткани, которая на музыкальном языке и свидетельствует о преображении героя.

Каждая из мелодических реплик имеет потенциал арии, поэтому будем говорить о них, как о музыкальных **темах** (в следующем очерке это определение будет скорректировано). В каждой теме необходимые автору состояния прорастают **интонацией** при поддержке **гармонии и формы**. Что касается формы, то в сквозном музыкальном движении «Каменного гостя» большинство тем облекаются в свободную *секвенцию*, это позволяет сосредоточиться на одной мысли — то есть «задуматься» и, вместе с тем, допускает возможность импровизации. Что касается интонации и гармонии, то они рождаются на пересечении *ладотональных наклонений* — диатонического и хроматического. Соотношение выразительных составляющих музыкальных образов правдиво показывает подвижность духовной жизни действующих лиц, взаимозависимость персонажей, ответственность каждого перед каждым и, что очень важно, ответственность перед лицом единого для всех высшего начала. Что это за высшее начало?

### Тема «радостной устойчивости бытия»

Выскажем предположение, что все музыкальные образы оперы вырастают из общей музыкально-смысловой идеи. Как иначе интерпретировать опору на нисходящие терции, отстоящие друг от друга на восходящую секунду и гармонизованные диатонически, как не общую тематическую идею? Представляется возможным перенести на обозначенную музыкально-смысловую формулу определение В. В. Медушевского и назвать это **темой «радостной устойчивости бытия»**. О «радостной устойчивости бытия» музыковед говорит в связи с тяготением к тональности, то есть тональным мышлением, которое для композиторов XX века, по представлению Вячеслава Вячеславовича, является знаком вероцентричности творчества<sup>33</sup>. В случае с А. С. Даргомыжским — композитором XIX века, изначально пишущим в тональной мажоро-минорной системе, истоком музыкальной «устойчивости бытия» оказывается... **колокольность**.

На эту мысль навело нас совпадение мелодической идеи, общей для всех героев оперы «Каменный гость», с темой произведения «Благовест» современного композитора Александры Николаевны Пахмутовой, которой удалось совместить в исполнении своего сочинения звон всех колоколов города Плеса с симфоническим оркестром!<sup>34</sup> Каким образом? Тема «Благовеста» представляет собой не что иное, как уже упомянутые нами нисходящие мелодические терции, отстоящие друг от друга на восходящую секунду в диатонической гармонизации. Именно такая настройка характерна для типа колоколов-«благовестников», получивших равное евангельскому название<sup>35</sup>. Евангелие — в переводе «Благая весть». Благо в Православии — Бог. Благовест колокольный в церковной жизни созывает паству на богослужение, напоминая о необходимости «исполнения Евангелия»<sup>36</sup>.

В сценическом пространстве оперы «Каменный гость» колокольное благовестие, положенное в основу темы «радостной устойчивости бытия», оказывается той духовной реальностью, на которую ориентируются оперные герои и с которой соотносятся их музыкально выраженные поступки и мысли. Рождение мелодических реплик всех персонажей в соотношении с этой музыкально-смысловой формулой позволяет на слух определить, у кого из героев и насколько «...свербит в душе...».

Итак, тема «радостной устойчивости бытия» опирается на пару терций, соответствующих мелодии колокольного благовеста и гармонизованных как начало полного гармонического оборота (T-S-D-T). Эта музыкальная идея в разной степени узнаваема в характеристике каждого персонажа. В таблице представлены условные названия музыкальных тем, выделенных нами в «мелодическом речитативе» первого действия [Таблица I]. Отрезки сквозного действия, связанные с каждой из трёх героинь — Инезой, Донной Анной, Лаурой, условно назовём «сценами» и рассмотрим выделенные темы во взаимосвязи между собой и в их отношении к организующей музыкальной идее.

33. «Радостной устойчивостью бытия» В. В. Медушевский называет ярко выраженное ощущение тональности как системы с тяготением к устойчивой функции тоники. Цит.: Медушевский В. В. Пророческое начало в музыке: творчество Прокофьева. Выступление на Рождественских чтениях, секция музыки. МГУ, 26 января 2017 г. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> (дата обращения 14.02.2023).

34. Пахмутова А. Н. Благовест // «Концерт над Волгой. Посвящение русской провинции». Россия 1. 17.06.2023. URL: <https://smotrim.ru/video/2634315> (дата обращения 17.06.2023).

35. Подробнее о настройке колоколов и в целом музыкальных особенностях колокольных звонов см.: Горкина А. Н. Музыкальная организация традиционных колокольных звонов: дисс. канд. иск.: 17.00.02. М., 2003. 156 с.

36. Об «исполнении Евангелия» часто говорится в богослужбной гимнографии, то есть в песнопениях святым. «Исполнить Евангелие» означает прожить жизнь подобно Христу.

В чистом виде идея «радостной устойчивости бытия» свойственна только Донне Анне, появление которой в первом действии намечает будущую, как говорит об этом богословие, «симфонию» или «синергию»<sup>37</sup>, то есть спасительную для человека встречу взаимонаправленных энергий: собственной воли и божественной благодати («Анна» в переводе — «благая»). Секвенционную идею и диатоническое наклонение в теме Донны Анны дополняет жанр церковного происхождения — хорал. Можно выделить два основных варианта темы героини: инструментальный и вокальный.

Инструментальный вариант предваряет реплику Монаха «Да вот она...». Неспешные аккордовые обращения трезвучий с нисходящими терциями в верхнем голосе «e-cis / fis-d» начинают гармоническое движение в сторону полного оборота в A-dur [Пример 1]. Мелодический вариант тема обретает на словах Монаха «Сейчас должна приехать Донна Анна...». Здесь две терции поставлены в начало и окончание секвенции. Они проходят на высоте «g-e... / ... a-f» и с учётом гармонии в инструментальной партии могут быть рассмотрены как начало развёрнутого полного оборота в C-dur [Пример 2].

Итак, тема «радостной устойчивости бытия» опирается на пару терций, соответствующих мелодии колокольного благовеста и гармонизованных как начало полного гармонического оборота (T-S-D-T). Эта музыкальная идея в разной степени узнаваема в характеристике каждого персонажа. В таблице представлены условные названия музыкальных тем, выделенных нами в «мелодическом речитативе» первого действия [Таблица I]. Отрезки сквозного действия, связанные с каждой из трёх героинь — Инезой, Донной Анной, Лаурой, условно назовём «сценами» и рассмотрим выделенные темы во взаимосвязи между собой и в их отношении к организующей музыкальной идее.

Сразу же отметим, что в большинстве тем несущие диатонические терции «радостной устойчивости бытия» оказываются поставлены в условия расширяющей мажоро-минор хроматической действительности. В такого рода нарушении бла-

37. В. В. Медушевский объясняет синергией содержание произведений музыкального искусства, качество и строение музыкальной материи. См.: Медушевский В. В. Сотворение небывалого. URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> (дата обращения: 14.02.2023). Берсенева Т. П. Категория синергии в теологической традиции // Омский научный вестник. 2012. № 4 (111). С. 116–119.

29. Там же.

30. Павлова С. А. Правда в операх М. П. Мусоргского: критический реализм или миссионерство? / Научная статья. 2020. Рукопись, 0,9 п. л.; Правда «трескучая» и «настоящая» в трагедийных операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Научная статья. 2020. Рукопись, 1,5 п. л.

31. Даргомыжский А. С. Письмо к Л. И. Кармалиной от 17 июля 1866 года // Избранные письма. М., Музгиз, 1952. С. 65.

32. Рыцарева М. Г. Декламация музыкальная // Музыкальная энциклопедия. М., 1976.



ПЕРВОЕ ДЕЙСТВИЕ

ПЕРВАЯ КАРТИНА	ВТОРАЯ КАРТИНА
Сцена воспоминания об Инезе	Сцена свидания с Лаурой
Тема возвращения Дон Жуана Инстр. тема в начале первой картины	Тема Лауры (танец) Инстр. тема в начале второй картины
Тема сравнения с «тамонами красавицами» Вок-инстр. тема на сл. Д.Ж. «последней Андалузии крестьянкой...»	Песни Лауры на стихи Д.Ж. «Одезась тулмагом Гренада...», «Я здесь, Инезистья»
Тема Инезы (ноктюрн) Инстр. тема в первой части (во время сл. Д.Ж. «Бедная Инеза! Её уж нет!...») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «Такого взгляда уж никогда я не встречал...»)	Тема назиданий Дон Карлоса Вок-инстр. тема на сл. Д.К. «Вокруг тебя ещё лет шесть...»
Тема любви Дон Жуана Вок. тема на сл. Д.Ж. «Чудную приятность я находил в её печальном взоре...»	Тема «вранья/молвы» о Дон Жуане распадается на две: - Тема свидания Вок. тема на сл. Лауры «Приди, открой балкон...»; Инстр. тема в финале - Тема Дон Карлоса Вок.-инстр. тема на сл. Д.К. «Я, Дон Карлос!»; Инстр. тема в финале
Тема болезни Инезы Инстр. тема в средней части (во время сл. Д.Ж. «В шале. Ночь. Чудную приятность...») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «...как у больной») и «а луж её был негодяй суровый!»	Тема одиночества Дон Жуана Инстр. тема после слов Лауры «А всё не виноват...»
Тема прогулки Дон Жуана Инстр. тема (во время слов Лепорелло «Мы здесь гуляем») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «Бедная Инеза! Её уж нет!...») и в репризе ноктюрна (во время сл. Д.Ж. «Такого взгляда уж никогда я не встречал...»)	Тема идущего навстречу (хорал) Инстр. тема в финале с участием тематической идеи «радостной устойчивости бытия»
Тема Донны Анны (хорал) или «радостной устойчив. бытия» Вок. тема на сл. Монаха «Сейчас должна приехать Донна Анна»; Инстр. тема во время сл. монаха «Да вот она...»	
Тема оценки Дон Жуана Монахом Вок. тема на сл. Монаха: «Разравным, бессовестным, безбожным Дон Жуанам...»	
Тема «малы / вранья» о Д.Ж. Инстр. тема (во время сл. Д.Ж. «Что, что ты врешь...»)	
Тема возвращения Дон Жуана Инстр. тема в конце первой картины	

Таблица 1

говестия участвует не только главный герой, образ которого так или иначе имеет отношение к каждому персонажу и к каждой теме. Важную роль в судьбе самого Дон Жуана и представительниц слабого пола, в окружении которых он показан, играют мужские персонажи. Напомним, что к каждой женской персоне автором трагедии и вслед за ним композитором приставлен сопровождающий. Первый из них — муж Инезы, имени которого автор не называет, довольствуясь определением «негодяй суровый». Второй — убитый Дон Жуаном супруг Донны Анны, который представлен не только по имени (Дон Альвар де Сольва), но, прежде всего, в соответствии с его служебным положением в рыцарском ордене — Командор. Третий — страстный поклонник Лауры, брат Командора, Дон Карлос. Отношения главного героя со всеми перечисленными персонажами «мужского и женского пола» становятся причиной его «задумчивости» и влияют на «перерождение» Дон Жуана.

**Сцена воспоминания об Инезе**

Сцену воспоминания об Инезе, которую А. С. Пушкин отметил специальной ремаркой «задумчиво», А. С. Даргомыжский в сквозном течении музыкального действия выделяет определённой формой и даже жанром — близким к трёхчастности ноктюрном со свойственной ему насыщенной инструментальной партией. Именно в инструментальной партии оформляются музыкальные темы Инезы. Учитывая бессловесность героини, отошедшей ко времени воспоминания о ней Дон Жуана в иной мир, такое решение наиболее правдиво, оно точно отображает драматургическую ситуацию и придаёт особую выразительность «сцене». Кроме того, обращаясь к жанру, направленному более на созерцание, чем на действенное проявление чувства, композитор подчёркивает состояние «задумчивости» героя.

О чём размышляет Дон Жуан? О любви и красоте, о жизни и времени. Содержащие эти слова поэтические строки выделены музыкальными каденциями, в которых на расстоянии запоминаются мелодическая интонация тритона и гармоническая остановка на прерванном обороте: «В них **жизни нет!** Всё — куклы восковые...», «Как я **любил её!**», «Ты, кажется, не находил её **красавицей!**», «Узнал я **поздно!**...». Каждое понятие в сцене воспоминаний об Инезе дополняется новым смыслом.

Начнём с привычного для героя внимания к женской красоте. Как свидетельствует диалог с Монахом в сцене появления Донны Анны, красота для Дон Жуана — явление внешнего порядка. Только получив от Монаха заверения в том, что «не может и угодник в красе её чудесной не признаться», Дон Жуан высказывает желание поговорить с Донной Анной — «Я с нею бы желал поговорить». Внимание к такому преходящему качеству, как внешняя красота, на непостоянство которого указывает Лауре Дон Карлос — «Сколько ещё ты будешь молода — лет пять или шесть», выдаёт в Дон Жуане искателя «приятностей». Но он и не скрывает этого в отличие от Дон Карлоса, совмещающего непорядочное свидание с порядочным нравоучением...

При таком поверхностном отношении к красоте, что же могло заинтересовать Дон Жуана в «Инезе черноглазой», если прекрасного в ней было настолько мало, что даже Лепорелло «не находил её красавицей»?

Испанский гранд оказывается более чуток, чем его слуга, и выделяет не только чёрный цвет глаз, но «истинно прекрасный взгляд» возлюбленной: «И точно. Мало было в ней истинно прекрасного. Глаза, одни глаза, да взгляд. Такого взгляда уж никогда я не встречал...» Особенное отношение ко взгляду указывает на перемещение внимания с телесного на духовное содержание красоты: «зрение относится к распространённой категории духовных образов, по всей видимости, благодаря связи со светом»<sup>38</sup>. Рядом с Инезой («Инеза, Инесса» в переводе — «чистая, непорочная») Дон Жуан, «хотя точно не знал ещё, но почувствовал» внимание к духовной красоте столь же пристальное, как к телесной. Более того, «истинно прекрасный» взгляд Инезы преобразил её внешние недостатки — «печальный взгляд», «померт-

велье губки», «голос тихий, как у больной». Дон Жуан так и говорит: «Чудную приятность я находил в её печальном взоре и помертвельных губках. Это странно». «Истинная красота» взгляда в сочетании с «мало прекрасной» внешностью кажется ему странной.

Об истинности красоты Инезы, которой не могут помешать никакие внешние черты, свидетельствует музыкально-поэтическое решение средней части ноктюрна воспоминаний. Подкреплённая жанровостью романса заглавная поэтическая строка «Чудную приятность я находил...» наводит на воспоминание шедевра любовной лирики Пушкина и Глинки, связанного с воспеванием «гения чистой красоты». Вот в каком состоянии представлен герой — в нём наступило «пробуждение души»: «Души настало пробуждение! И вот опять явилась ты...» Чуткий слух исследователя Ю. В. Васильева уловил в силуэте мелодии «Чудную приятность я находил...» родство с Вальсом-Фантазией М. И. Глинки и «секвенцией Татьяны» П. И. Чайковского<sup>39</sup>. Эти музыкальные ассоциации имеют тревожный оттенок, что в сцене воспоминаний об Инезе объяснимо: возлюбленной, с которой связано «пробуждение души» героя, уже не было в живых<sup>40</sup>. Музыкально-поэтическую тему средней части воспоминаний можно назвать **темой любви Дон Жуана**, несмотря на ограничение в виде слова «приятность».

Тема любви складывается не сразу. Герой долго вслушивается в инструментальную секвенцию из инкрустированных хроматикой ноктюрновых терций: колеблющиеся интонации словно проявляют в его памяти образ Инезы (см. Пример 5). Затем только рождается мелодическая интонация, неспешно охватывающая романсовую сексту [Пример 3]. Душевность романса настолько смягчает инструментальную партию, что заставляет усомниться в принадлежности хроматического элемента именно Дон Жуану (что было бы логично для отрицательной, на первый взгляд, роли главного героя). Не любование хроматической инкрустацией, но тёплая человеческая интонация харак-

39. Васильев Ю. В. Рецензия на статью С. А. Павловой «Преображение Дон Жуана...». 09.09.2023. Рукопись. 0,7 п. л.

40. Родство темы «Чудную приятность я находил» с Вальсом-Фантазией ведёт и к финалу оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», а именно, к мелодии хора «Ах, Людмила, не могла взять тебя должна, милая княжна». О смысловых пересечениях в музыке хора из оперы «Руслан и Людмила» и темы Вальса-Фантазии: Алкон Е. М. Скерцо (вальс-фантазия) как зеркало времени: на пути к пониманию Глинки // Музыка и время. 2012. № 2. С. 11–13.

теризует его отношение к возлюбленной! Здесь к образу Дон Жуана более применимо определение «милостивый» («Жуан» в переводе — «милостивый») против не раз провозглашённого о нём в первом действии мнения «развратный».

Неверно было бы даже предположительно рассуждать в связи с этой темой о любви Дон Жуана, если бы сам герой не задумался о содержании этого важнейшего явления. Средняя часть ноктурна с описанным выше откровением возникает в ответ на вопрос, который герой задаёт сам себе: «Как я любил её!». В поэтической строке поставлен восклицательный знак. В музыке звучит вопрос, выраженный прерванной каденцией и скрытым тритоном в партии Дон Жуана [см. Пример 4]. Задуматься действительно есть о чём. Как же Дон Жуан любил Инезу, что она погибла от руки своего мужа?

В песне «Я здесь, Инезилья», сочинённой некогда самим героем и исполненной Лаурой во второй картине первого действия, Дон Жуан вполне ясно отвечает на поставленный вопрос. Начало любовной импровизации с последней буквы алфавита («я») показательно. Герой поёт в основном о себе: «Я здесь, Инезилья... исполнен отвагой, окутан плащом, с гитарой и шпагой я здесь под окном... Гитарой — разбуду... Мечом — уложу... Я здесь, Инезилья». Эта песня из прошлого, с горделивым акцентом на второй доле трёхдольного метра, не совсем укладывается в нынешнее, особенно ярко обозначенное композитором в средней части ноктурна романсовое состояние героя — «задумчивое». Как же может быть назван любящим, милостивым, душевным человек, возлюбленная которого погибла? Почему на этот раз «гитары и шпаги» оказалось недостаточно?

Потому что недостаточным оказалось понимание любви! Евангельское значение, проповеданное в русской опере М. И. Глинкой, состояло в понимании любви, как спасения ближнего, даже до готовности отдать свою жизнь<sup>41</sup>. Песня Лауры «Я здесь, Инезилья» говорит, напротив, о таком самовнимании героя, которое не позволило ему не то, что заметить начало собственного преобразования, но главное — спасти возлюбленную. От кого её надо было спасать, как не от самого Дон Жуана? Ответственность за погубленную жизнь

Инезильи композитор вслед за поэтом возлагает не только на главного героя. На это указывает музыка, а именно две инструментальные темы ноктурна. Будто сама Инеза оживает в них и бессловесно «рассказывает» о своей судьбе.

Музыкальная исповедь героини начинается в инструментальной партии ноктурна во время слов Дон Жуана «Бедная Инеза! Её уж нет!». Диатоническая мелодия темы связана с колокольной «устойчивостью бытия»: в её основе — запоминающаяся диатоническая фигурация кварты с нисходящей терцией. Образованные секвенционным повторением с шагом на восходящую секунду две терции: «e-d-c... / f-e-d...» функционально соответствуют плагальному обороту, в какой бы тональности мы не рассматривали этот фрагмент: C-dur или a-moll. Гармонический бас «gis» в сочетании с описанными мелодическими фигурациями образует диссонирующую гармонию: целотоновую на словах «Бедная Инеза!» (ув<sub>46</sub>) и уменьшенную на словах «Её уж нет!» (ум<sub>46</sub>). Оканчивается парад неустойчивых созвучий первой темы каденцией, выделяющей уже известное нам обращение героя к самому себе «Как я любил её!» [Пример 4].

Вторая инструментальная тема представлена в средней части ноктурна. Именно на её фоне рождается романсовое откровение Дон Жуана. Она также складывается из пары терций, но соединяются они не восходящим, а нисходящим секундовым шагом; заполняются не диатоническими интервалами в тональности, но инкрустируются хроматикой [Пример 5]. Повторим, что наиболее удобной причиной искажения диатоники во второй теме Инезы и интонирования можно было бы назвать участие Дон Жуана, если бы не прямое указание на «автора» хроматизмов в репризе воспоминаний. Начало репризы, то есть возвращение первой инструментальной темы ноктурна, выделено поэтической строкой «Такого взгляда уж никогда я не встречал».

Реприза ноктурна динамизирована превращениями мелодических терций на словах «а голос у ней был тих и слаб, как у больной». Здесь первая диатоническая тема будто выворачивается наизнанку и превращается во вторую — хроматическую, известную нам по средней части ноктурна. Это происходит при постепенном включении в мелодию всё более крупных интервалов. В результате движение от исходной терции «ais-g-fis-lais» доходит до септимы «e-g-fis-le» и останавливается на октаве «fis-fis», выделяя слова «как у больной».

В этот момент тема получает не только октавное удвоение, но хроматическую «физиономию» «fis-f-e-es-d» [Пример 6]. Теперь понятно, что вторая тема воспоминаний связана преимущественно с болезнью Инезы. Она знаменует кульминацию репризы и, следовательно, всего ноктурна воспоминаний.

Прозвучавшая только что в высоком регистре на словах «как у больной» тема болезни Инезы повторяется в басу на словах «а муж её был негодяй суровый». Теперь понятно происхождение хроматики в этой теме. Ответственность за погубленную жизнь Инезильи Даргомыжский вслед за Пушкиным возлагает не столько на главного героя, сколько на мужа Инезы, который относился к своей супруге ещё при жизни так, что губки её были «помертвель», взгляд «печален», голос «тих и слаб, как у больной». Такие нарушения «истинной красоты» Инезы были отмечены Дон Жуаном, как «странные», но в праздном любовании «приятностями» не осмыслены с должным вниманием. Дон Жуан понимает это только теперь, когда «её уж нет» и приходит к неутешительному выводу: «Узнал я поздно» [Пример 7].

Осознание Дон Жуаном своей ответственности, которая состояла в том, что он упустил время спасти человека, направившего его самого на путь спасения, очень важно для драматургии образа главного героя. Несмотря на значительный акцент авторов «Каменного гостя» на образе мужа Инезы, сам герой не снимает с себя вины: «Узнал я поздно!» В последующих двух действиях оперы Дон Жуан окажется в подобной ситуации выбора между привычными тривиальными обещаниями, которыми он окормлял Инезу, — «проснется ли старей — мечом уложу» и решительными действиями во спасение возлюбленной. В случае с «Бедной Инезой» «Старей» проснулся. Дон Жуана с мечом рядом не оказалось. «Негодяй суровый» наказал неверную жену смертью. Пушкин наказал Дон Жуана «задумчивостью». Даргомыжский выразил «задумчивость» в музыке.

Представляется важным, что «задумчивость» главного героя — качество, не приобретённое в течение действия, а присущее ему с самого начала. Оно является абсолютным условием интереса к персонажу со стороны авторов произведения. Поэт и композитор не показывают Дон Жуана во всей силе пресловутого «безбожия», не реализуют в произведении картины зла. Хотя такая тенденция существовала в европейской романти-

ческой опере и со временем проникла в некоторые произведения отечественного музыкального театра<sup>42</sup>. В «Каменном госте» не это важно. У Пушкина и Даргомыжского герой показан правдиво, но с самых первых шагов поставлен на путь «перерождения». Евангельское мышление авторов отметило в известном европейском сюжете о Дон Жуане именно эту, значительную для вероцентричного мировоззрения, спасительную для человека возможность.

Строго следуя драматургии поэтического первоисточника, А. С. Даргомыжский открывает первое действие, а значит и всю оперу, рассказом Дон Жуана об изгнании, из которого герой только что — буквально на наших глазах — возвращается. Оказывается, ощущение, что «что-то не так, как должно быть», охватило героя ещё в изгнании, уже там Дон Жуан не смог быть прежним, потому что искал в «тамошних красавицах» то, что обрёл в Инезе, — «истинно прекрасную» духовную красоту. К образу Инезы ведёт и музыка рассказа об изгнании. Здесь впервые рождается выразительная мелодическая терция в партии Дон Жуана, предвещающая тему «радостной устойчивости бытия» как основную скрепляющую идею музыкального действия [Пример 8]. Это происходит при упоминании «последней Андалузии крестьянки», в образе которой и угадывается Инезилья (как пишет на основании черновиков трагедии А. А. Ахматова<sup>43</sup>). В первой инструментальной теме воспоминаний сохранится и высота «e-d-c», и тональность этого вокального откровения в C dur / a moll.

Обратим внимание на «метафизику поэтического языка», то есть на то, какими словами выражает «безбожный» Дон Жуан случившееся с ним в изгнании. Сравнивая «тамошних красавиц» с «последней Андалузии крестьянкой», герой восклицает: «Слава Богу! Скоро догадался, — / Увидел я, что с ними грех и знаясь — / В них — жизни нет, всё куклы восковые». Соотнося сюжет маленькой трагедии А. С. Пушкина с сочинением Дж. Г. Байрона, А. А. Ахматова называет местом изгнания Англию: «Что за земля! А небо? Точно дым»<sup>44</sup>. Серьёзность вывода Дон Жуана застав-

41. Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы Международной научной конференции «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании». СПбГК, 2022.

42. А история оперы знает такие произведения, в том числе в русской музыке, где целые действия были посвящены описанию прелестей, прелестниц и прелестников. Например, «Млада» Н. А. Римского-Корсакова, «Огненный ангел» С. А. Прокофьева и др.

43. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109.

44. Там же.

ляет задуматься о более «*трансцендентном*» измерении событий. Что это за изгнание, в котором открывается человеку значение жизни: в одном только внешнем её проявлении — «*всё куклы восковые*», она оценивается героем как грех и отсутствие жизни — «*в них жизни нет*»? В музыке вывод Дон Жуана выделен запоминающимся прерванным оборотом и тритоном в мелодии [Пример 9], предваряя подобные решения каденций в трёхчастном ноктюрне воспоминаний. Становится понятно, что жизнь героя словно собирается заново вокруг его размышлений о любви и смерти возлюбленной.

Итак, в сцене воспоминания об Инезе герой «*задумывается*» о значении красоты, о значении любви, о значении жизни... и смерти, касающейся не только сражающихся на шпагах мужчин, но и чистых и непорочных женщин. «*Смерть — грубая, жестокая, безобразная, которой он стал свидетелем, — поставила его лицом к лицу с вечными, абсолютными ценностями, которые он носил в себе, но которые в нём всегда спали, бездейственные, нетронутые...*»<sup>45</sup>. Дон Жуан заговаривает о «*грехе*», которому даёт верное определение, как «*отсутствию жизни*»... Так начинается возвращение героя в пределы, из которых он был изгнан — евангельские или мадридские, кому какой уровень содержания больше по душе.

### Сцена появления Донны Анны

О хоральной теме Донны Анны как носительнице идеи «*радостной устойчивости бытия*» мы говорили в самом начале очерка [см. Пример 1 и Пример 2]. Расскажем о темах, связанных с Дон Жуаном. Главный герой по известной причине скрывает своё имя. Его вопрос «*Донна Анна де Сольва? Как? Супруга командора, убийца того не помню кем?*...» без промедления подхватывается Монахом, не просто называющим имя убийцы, но дающим нравственную оценку стоящего перед ним героя: «*развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном*». Не от себя, так от других Дон Жуан слышит свое имя. Но его имя дополнено отрицательной оценкой, которая, как откроется далее, оказывается неожиданной для героя. Как сложена музыкальная тема оценки Дон Жуана Монахом?

45. Антоний Сурожский, митрополит. Труды. 2002. 1080 с.

Даже при таком напряжённом содержании поэтического текста мелодизация речитативной партии Монаха опирается на известные нам диатонические нисходящие терции. Они следуют через паузу, одна за другой, отчеканивая каждый восходящий на секунду шаг свободной секвенции. Нарушение диатоники происходит из-за гармонического вида *d-moll*, который выводит восходящее тиражирование терций из диатонического спокойствия и придаёт скрытому поступательному движению верхнего голоса характер целотонового пятистопия «*f-g-a-h-cis*». Целотоновость обнаруживается с последним шагом секвенции, который отмечает мелодическую вершину «*cis*» как раз в момент произнесения имени Дон Жуана [Пример 10].

Тема оценки Дон Жуана Монахом производит сильное музыкальное впечатление. Она не только связана с темой «*устойчивости бытия*», но соединяет и другие идеи, которые встречаются в партии героя отдельно друг от друга. Например, восходящее направление мелодической линии. Оно запоминается с самого начала действия, когда скрытое голосоведение «*a-b-c-d-es-f*» подтверждает решимость героя вернуться в Мадрид: «*Только бы не встретился мне сам король, / а, впрочем, я никого в Мадриде не боюсь!*» [Пример 11]. В этом и других подобных случаях интонационное восхождение свидетельствует о целеустремлённости героя.

Также сопровождает Дон Жуана музыкально выразительная идея, которую слушатель, знакомый с музыкой оперы «Каменный гость», привычно связывает с характеристикой потустороннего образа Командора. Оказывается, увеличенные и уменьшенные созвучия распространены в партии Дон Жуана. Например, обращение ув.<sub>35</sub> и ум.<sub>35</sub> звучит в уже известной нам теме «*Бедной Инезы*», положенной в основание ноктюрна воспоминаний [см. Пример 5]; ув.<sub>35</sub> отмечено имя Дон Жуана в обращении Лауры к взобравшемуся на её балкон герою [Пример 12]. Таким звучанием выделены и другие моменты напряжения действия с участием главного героя.

Собранные вместе в теме оценки Дон Жуана музыкальные идеи, казалось бы, придают особую весомость высказыванию Монаха<sup>46</sup>. Однако это

46. На мелодической вершине темы — звуке «*cis*», на пути полного функционального оборота в *d-moll* происходит остановка на доминанте, требующей разрешения. Таким образом, утвердительно звучащее поэтическое текста — «*развратным, бессовестным, безбожным Дон Жуаном*» приобретает вопросительное значение и ожидает подтверждения или опровержения.

не мешает главному герою не согласиться с представлением окружающих. Обратим внимание, что «*развратным, бессовестным, безбожным*» Дон Жуана называют только сопутствующие персонажи. В первом действии — это Монах и Лепорелло, далее обнаружатся Дон Карлос и Лаура. Сам же герой не только «*задумывается*», но протестует против такой «*молвы*» о себе. Когда «*нарочно*» присоединившийся к мнению Монаха Лепорелло заключает: «*всех бы их развратников в один мешок, да в воду...*», Дон Жуан восклицает: «*Что, что ты врешь?*». Возмущение его сопровождается инструментальной секвенцией, которую мы, ориентируясь на слова героя, назовём темой «*вранья*» или, как говорит Лепорелло, «*молвы*» о Дон Жуане<sup>47</sup>.

Музыкальное содержание темы «*вранья/молвы*» о Дон Жуане позволяет распознать основных распространителей и даже предположить причину возникновения «*молвы*». Недаром в этой теме, также как в теме оценки Дон Жуана Монахом, сохраняются музыкальные идеи, указывающие не только на главного героя. Тема «*вранья/молвы*» о Дон Жуане складывается из двух составляющих [Пример 13]. С одной стороны, это мелодизированные нисходящие трезвучия, повторяющиеся с шагом секвенции на секунду вниз. С другой стороны, это выделенные акцентами в звеньях секвенции ломаные арпеджио с тритонами. Последнее выступает не только музыкальным эквивалентом «*вранья*», так возмущившего главного героя, но и указывает на автора обвинений. Им оказывается несостоявшийся любовник Лауры — Дон Карлос, брат Командора. Именно такой, выделенной акцентами, ломаной мелодической линией он озвучивает своё имя, бросая вызов Дон Жуану в покоях Лауры: «*Я, Дон Карлос*» [Пример 14].

Отношение Дон Карлоса к главному герою полностью совпадает с известной нам версией Монаха. Брат Командора сам засвидетельствовал это среди собравшихся в доме актрисы: «*Твой Дон Жуан безбожник и мерзавец...*» В теме оценки Дон Жуана Монахом, как мы помним, свой след — целотоновый характер восходящей мелодии оставил старший брат Дон Карлоса, убиенный Командор. Отчего же явное нарушение «*устойчивости бытия*» в обеих рассмотренных темах Дон Жуана

47. «Вранье» — значение слова «молва» в Полном церковно-славянском словаре прот. Г. Дьяченко: Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. М.: Изд-во «Отчий дом», 2001. С. 314.

выполняется средствами музыкальной выразительности, ведущими к образам братьев де Сольва?

А. А. Ахматова писала о том, что А. С. Пушкин скрыл от читателя причину дуэли Дон Жуана и Командора<sup>48</sup>. Выстроенная А. С. Даргомыжским музыкальная драматургия раскрывает потаённый смысл, важный для понимания происходящего. Музыка в данном случае «знает» больше, чем поэтический текст, в котором даётся однозначно нелицеприятная оценка главного героя — «*развратный, бессовестный, безбожный*». В музыке содержится не только вопрос о справедливости такой оценки Дон Жуана, не только указывается на источник оценки — «*молву*», сформированную под воздействием братьев де Сольва, но угадывается причина формирования «*молвы*» и, в конечном счёте, причина обеих дуэлей главного героя — с Командором и с его братом Дон Карлосом.

«*Какое ни увидишь зло, знай, что оно от зависти... Она издавна была причиной множества зол... Эта болезнь извратила всё и растлила правду... Ныне зависть не считается и пороком, почему и не заботятся об избавлении от неё...*»<sup>49</sup>. «*Корень и начало зависти есть гордость. Гордый, поскольку хочет вознестись выше прочих, не может терпеть, чтобы кто-нибудь был ему равен, а особенно выше его...*»<sup>50</sup>. Дон Карлос претендует на любовь Лауры, зная, что та влюблена в Дон Жуана. За кого же он бьётся на дуэли — за брата, за любовницу или против Дон Жуана? Командор прячет свою супругу от окружающих. «*Он Донну Анну взаперти держал, никто из нас не видел её*», — скажет Дон Жуан, а в последующих действиях уточнит: «*он сокровища пустые принес к ногам богини...*». За кого же тот бьётся на дуэли — не за солидарное ли с «*негодяем суровым*» мужем Инезы отношение к супруге, по послушанию матери вышедшей за него замуж: «*мать моя велела мне дать руку Дон Альвару...*»?

В сцене появления Донны Анны мы сталкиваемся с неожиданной причиной «*задумчивости*» героя. Он размышляет над оценкой, которую даёт ему общество в то время, как само общество является носителем пороков «*и не заботится об*

48. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977. С. 89–109.

49. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. Собрание творений. 2-е изд., СПб., 1902. Т. 8. С. 435, 432.

50. Маслов Иоанн, архимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского. Приложение к магистерской диссертации «Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении». Загорск, 1981. Т. 1–5. С. 773.



избавлении от них». В отличие от общепринятой традиции положительно оценивать мужских персонажей, А. С. Пушкин и вслед за ним А. С. Даргомыжский предлагают «задуматься» об их отрицательной роли в судьбе главного героя и героини. Задуматься о роли судий, выносящих окончательный и не подлежащий пересмотру приговор, в то время как сами они — и братья де Сольва, и «негодяй суровый» муж Инезы — предстают не иначе как фарисеями — олицетворёнными символами несоответствия «внутреннего» и «внешнего человека».

Переоценить значение обозначенных тем в трагической судьбе литературного героя невозможно, понимая ту роль, которую играла «оценка» и «молва» в жизни авторов оперы. «Погиб поэт! — невольник чести — / Пал, оклеветанный молвой, / С свинцом в груди и жаждой мести, / Поникнув гордой головой... Не вынесла душа поэта / Позора мелочных обид, / Восстал он против мнений света / Один, как прежде...» — восклицал М. Ю. Лермонтов в стихотворении «На смерть поэта». В строках трагедии «Каменный гость» поэт отпечатал свою собственную судьбу с такими уточнениями, которые не позволили выпустить сочинение в свет<sup>51</sup>. «Каменный гость» — единственная из маленьких трагедий, не изданная при жизни поэта<sup>52</sup>. В светском обществе имя Александра Сергеевича приобрело яркий отрицательный оттенок ещё в его юные годы, во время первой ссылки — южной.

### Сцена свидания с Лаурой

«Приди, открой балкон...» — картина тихой южной ночи с необыкновенно прозрачной темой свидания (в котором вместо Дон Жуана сначала участвует Дон Карлос) будто навеяна воспоминаниями юности поэта, когда влюблённый в красавицу полячку — звезду одесского светского общества, он «ночи проводил у... балкона, тревожа серенадами... сон» или, как споеет об этом Лаура в песне «Оделась туманом Гренада», «в восторге безмолвном, в объятиях страсти» забывались «время» и «заботы мирские»...<sup>53</sup>. Результатом пылкой влюблённости стал шлейф слухов, не только повлиявших на отношения молодого человека с семьёй (более все-

го, с отцом), но поставивших его в оппозицию государству и возбуждавшихся при необходимости в течении всей жизни поэта<sup>54</sup>! Тень предательства, воплотившегося в преследовавшей его «клеветущей молве» личного и политического толка, падает на всё творчество поэта и имеет прямое отношение к его собственной гибели на дуэли<sup>55</sup>.

Тему «оценки» и «молвы» можно назвать сквозной в произведениях А. С. Пушкина. В «Каменном госте» этой теме посвящена вторая картина первого действия, в центр которой поставлена Лаура. Светская жанровость отличает образ Лауры с первых тактов картины. Сверкающая инструментальная тема сопровождает танец артистки [Пример 16]. В нём «скачут» знакомые нам терции, только синкопа (совпадение польской мазурочной метрики и особенностей испанской сегидильи или хоты не кажутся здесь случайностью) отбрасывает вторую терцию выше положенного на два тона «*d-b / g-es*». «Устойчивость бытия» диатонична, но нарушена заносчивостью героини («Лаура» в переводе — увенчанная «лавром», то есть «славой»). Как не вспомнить: «Любил он прежде игры славы / И жаждой гибели горел...»<sup>56</sup>.

Впрочем, не всякий услышит заносчивость в потоке праздного времяпровождения. Судя по некоторым темам Лауры и Дон Жуана, их роднило когда-то именно праздное легкомыслие. Имеем в виду близость двух тем: одна только что описана нами — это инструментальная **тема танца Лауры** [см. Пример 16], которая открывает вторую картину; другая — сложившаяся ещё в первой картине как прикрытие праздно «гуляющих» у монастыря героев инструментальная **тема прогулки Дон Жуана**. Мы называем её темой прогулки, поскольку она сопровождает слова Лепорелло «Мы здесь гуляем», в которых находчивый слуга с переходящей в обман выдумкой нашёлся, как объяснить Монаху их с хозяином присутствие у стен обители [Пример 15].

Праздник Дон Жуан известен нам не только темой прогулки, но и своим, скажем так, доиз-

гнанническим отношением к Инезе — «езжали Вы сюда, а лошадей держал я в роце» (Лепорелло), не позволившем герою вовремя распознать опасность, грозившую возлюбленной. Таким был Дон Жуан — герой Лауры, её «друг и ветреный любовник», который прежде любил «...игры славы / И жаждой гибели горел. / Невольник чести беспощадной, / Вблизи видал он свой конец, / На поединках твёрдый, хладный, / Встречая гибельный свинец. / Быть может, в думу погружённый, / Он время то воспоминал, / Когда друзьями окружённый, / Он с ними шумно пировал...»<sup>57</sup>. Теперь «шумный пир» прошёл без него. Дон Жуан явился к Лауре в самый неподходящий момент, когда она осталась наедине с Дон Карлосом. Точнее, сама оставила у себя Дон Карлоса: «Ты, бешеный, останься у меня. Ты мне понравился; ты Дон Жуана напомнил мне...»

Образ Лауры не прост. Праздность, поддержанная заносчивостью и соблюдением своих интересов («Что хорошо, то хорошо!» отмечает про себя Лаура стремление Дон Жуана найти в Мадриде прежде всего её), дополняется увлечением свободолюбивыми речитациями, роднящими Лауру с одесской знакомой поэта: «А далеко, на севере, в Париже, быть может, небо тучами покрыто...»? Обратим внимание на ведущую хроматическую составляющую в мелодии и гармонии революционного эпизода [Пример 18]. При этом удивительно преобладающее значение музыкальных единиц «устойчивости бытия» в большинстве «мелодических речитативов» Лауры: буквально каждая мелодическая волна её партии отталкивается от терцовой цепочки. Более всего запоминается обращённый к Дон Карлосу призыв Лауры, на основе которого складывается своего рода ариозо героини, о нём уже шла речь: «Приди, открой балкон...»

Назовём эту призывную запоминающуюся тему — **темой свидания** [Пример 17]. Она рождается очень близкой той, которую напишет С. В. Рахманинов в романсе «Сирень». Чистота обыгрываемых трезвучием терций проникает в самое сердце, будто успокаивая — «как небо тихо...» (сравни у Рахманинова — «здесь хорошо...»). Знакомые нам нисходящие терции вплетены в мелодию в начале и по окончании, как это было у Донны Анны. Сплетаются из них и гармонические созвучия. Как же рядом с такой светлейшей мелодией оказывается сочувствующий революционному свободолюбию ре-

читативный эпизод? Такова Лаура — за внешним образом («как небо тихо!») не разглядеть внутреннего («небо тучами покрыто»). Можно ли ей доверять: «А сколько раз ты изменяла мне в моём отсуствии!.. Скажи ж...»

В качестве «ответа» на вопрос Дон Жуана звучит вариант **танцевальной темы героини** из начала второй картины. Очень уж близок оказывается этот «ответ» инструментальной теме Снегурочки из одноимённой оперы Н. А. Римского-Корсакова, который, как известно, много потрудился над оркестровкой оперы «Каменный гость». Такого рода музыкальное подобие (пусть возникшее даже через годы) наводит на мысль о Лауре как создании с холодным сердцем, то есть не умеющем любить. Может быть, она и получила соответствующий профессиональный статус в драматургии сюжета — актриса, потому что только играет в любовь: её «слова льются, как будто их рождает не память рабская, но сердце». Во время «ответа» Дон Жуан «смотрит ей в глаза». Кроме танцевальности, в глазах Лауры отражается он сам и только что убитый им Дон Карлос. Это слышно в музыке, где на танцевальную тему Лауры накладываются элементы темы прогулки Дон Жуана, и отчасти проявляется идея ломаного мелодического движения из темы клеветущего на главного героя Дон Карлоса [Пример 19].

Музыка сводит Лауру с Дон Карлосом и в **теме «вранья/молвы» о Дон Жуане**. Просветлённая терцовая **тема свидания**, о которой шла речь выше, согласуется с первым, диатоническим трезвучным элементом этой темы. Напомним, что второй, «отрицательный» элемент составляет хроматическая **тема Дон Карлоса**. Что же получается, «молва» о Дон Жуане складывается в соединении тем Лауры и Дон Карлоса? Но ведь Лаура, напротив, защищает своего «ветреного любовника» от нападений брата Командора, да и в гостях у неё собираются «друзья» Жуана. Правда, встреча с друзьями, по её мнению, была бы не желательна самовольно вернувшемуся из изгнания герою: «Как хорошо ты сделал, что явился одной минутой позже! У меня друзья твои здесь ужинали...» Вот так друзья... Именно в окружении Лауры, именно среди «друзей» возникает и высказывается мнение о Дон Жуане, вот она — светская среда формирования «вранья/молвы».

Да и сама актриса хороша. Она «верно поняла свою роль» и, защищая Дон Жуана перед друзьями, оказавшись с ним наедине, высказывает осу-

51. «Известно, что Пушкин, отдавая в печать свои стихи, всегда старался уничтожить все намеки, которые могли бы помочь добраться до действительности». Цит.: Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. СПб., 1931.

52. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. Л.: Советский писатель, 1977.

53. Слова Дон Жуана из Второго действия оперы.

54. Владимирова Л. Б. Анне Андреевне Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина // Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. 08.03.21.

55. Например, в повести «Метель» А. С. Пушкин пишет «[Бурмин] казался нрава тихого и скромного, но молва уверяла, что некогда был он ужасным повесою // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

56. Пушкин А. С. Кавказский пленник // Сочинения в трех томах. Том второй. М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. С. 3–23.

57. Там же.

ждение, авторами которого являются братья де Сольва: «Повеса... дьявол... проклятый... вечные проказы... а всё не виноват...» Дон Жуан сначала пытается оправдаться, а затем просто молчит. За него говорит музыка. Она свидетельствует о том, что образ Лауры заставляет героя «задуматься». В инструментальной партии в ответ на вывод Лауры «а всё не виноват...» рождается тема, близкая откровению главного героя из третьего действия, где он обращается к Донне Анне, не верящей в его любовь: «Вели — умру! Вели дышать — Я буду... лишь для тебя!» Оказывается, рядом с Лаурой, которую он «пришёл искать в Мадриде», Дон Жуану не для кого «дышать» и «умирать». Музыка свидетельствует о том, что герой одинок! Он не находит в Лауре жизненно важного — благого содержания, которое после встречи с Инезой пытается обнаружить в сопутствующих ему красавицах.

Возможно, поэтому инструментальная тема **одиночества Дон Жуана**, о которой мы сейчас говорим, имеет сходство с темой болезни Инезы. Как в случае с «андалузской крестьянкой», причиной хроматизации темы героини был «негодяй суровый» муж, так и в случае с испанским грандом причиной хроматизации является... не умеющая любить женщина. Тема строится на высоте выразительной реплики об «андалузской крестьянке» (как она звучала в рассказе Дон Жуана об изгнании в начале первого действия), но с «болезненной» альтерацией «*es—d—cis...*», задержаниями в мелодии и опеванием первой ступени [Пример 20]. Похожая реплика, но на другой высоте «*f—e—es...*» провожает обнявшуюся пару «в боковую комнату» [Пример 21]. Нисходящее движение мелодии с элементами альтерации — это не случайное сочетание звуков, но тема одиночества Дон Жуана, вырастающая теперь не только из

сравнения Инезы с красавицами «*тамошними*», но и со здешними.

Финал первого действия, когда согласно ремарке Дон Жуан «*обнимает*» Лауру, «*и оба уходят в боковую комнату*», отмечен кульминацией в инструментальной партии. Здесь буквально происходит сражение между противоположными тематическими образованиями. Первое — представляет собой повторение тритоновой **темы Дон Карлоса** [Пример 22а] с дальнейшей трансформацией её в синкопированные, скажем так, «*взмахи шпаги*» из инструментального эпизода поединка с Дон Жуаном [Пример 22б]. В последующих действиях эти «взмахи» будут свидетельствовать о Командоре. Дон Карлос («*Карла*» в переводе — «*врун*», «*волшебник*») неизменно стоит «за спиной» своего брата<sup>58</sup>. Второе — опирается на **тему свидания**. Здесь динамика более насыщена, буквального повторения не происходит. Каждое последующее проведение представляет собой трансформацию темы [Пример 23а, б, в], сохраняется только направление «*из вершины источника*». Трансформация происходит с участием идеи «*радостной устойчивости бытия*». В результате тема свидания преобразуется сначала в мелодию, схожую с той, которая характеризовала одиночество Дон Жуана, а затем в звучание хорала, прямо направляющего героя ко встрече с Донной Анной. Финал первого действия оперы средствами музыкальной выразительности свидетельствует о первой победе «*внутреннего человека*» Дон Жуана на пути «*перерождения*».

ПРОДОЛЖЕНИЕ  
В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексеев А. А. Евангельский текст и христианский тип духовности в литературе русского реализма // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики). Выпуск 2. — (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе). — Екатеринбург: Изд-во Уральского федерального института имени А. М. Горького. — 2007. — С. 223–234.
2. Алкон Е. М. Скерцо (вальс-фантазия) как зеркало времени: на пути к пониманию Глинки // Музыка и время. — 2012. — № 2. — С. 11–13.
3. Антоний Сурожский, митрополит. Труды. — 2002. — 1080 с.
4. Дьяченко Г., прот. Полный церковно-славянский словарь. — М.: Изд-во «Отчий дом», 2001. — С. 314.
5. Ахматова А. А. «Адольф» Бенджамена Константа в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / ред. Ю. Г. Оксман; Акад. наук СССР. Ин-т лит.-ры. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1936–1941. — В 5 т. — Т. 1.
6. Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина // О Пушкине. — Л.: Советский писатель, 1977.
7. Братусь Б. С. Психология и духовный опыт // Христианская психология в контексте научного мировоззрения / Под ред. Б. С. Братуся. — М.: Никая, 2020.
8. Берсенева Т. П. Категория синергии в теологической традиции // Омский научный вестник. — 2012. — № 4 (111). — С. 116–119.
9. Великие люди о вере. — М.: Издательство Псково-Печерского монастыря «Вольный странник». — 112 с.
10. Владимиров Л. Б. Анне Андреевне Ахматовой — лучшему знатоку Пушкина // Клаузура. Литературно-публицистический просветительский журнал. — 08.03.21.
11. Горкина А. Н. Музыкальная организация традиционных колокольных звонов: дисс. канд. иск.: 17.00.02. — М., 2003. — 156 с.
12. Грузман Г. Г. Зло и благо XX века (историческая ересь) // Литературно-философский журнал «Топос». — 29.06.2012. — URL: <https://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/zlo-i-bлаго-xx-go-veka-istoricheskaya-eres-0> (дата обращения: 14.02.2023).
13. Даргомыжский А. С. Избранные письма. — Вып. 1 / Вступит. статья и ред. проф. М. С. Пекелеса. — М.: Музгиз, 1952. — 76 с.
14. Ермишин О. Т. Философия религии. Концепции религии в зарубежной и русской философии: Учебное пособие. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. — 224 с.
15. Иоанн Златоуст, архиепископ Константинопольский. Собрание творений. — 2-е изд. — СПб., 1902. — Т. 8, 10.
16. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта: Подробный иллюстрированный комментарий. — М., Проспект, 2023. — С. 9.
17. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века: В 2-х ч. — Ч. 2 «Эпоха Метастазии». — М., 2004. — 768 с.
18. Маслов Иоанн, архимандрит. Симфония по творениям святителя Тихона Задонского: Приложение к магистерской диссертации «Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении». — Загорск, 1981. — Т. 1–5. — С. 773.
19. Медушевский В. В. Пророческое начало в музыке: творчество Прокофьева: Выступление на Рождественских чтениях, секция музыки. — МГУ, 26 января 2017 г. — URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Medushevsky4/> (дата обращения 14.02.2023).
20. Медушевский В. В. Сотворение небывалого. — URL: <https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Sotvoreniye/> (дата обращения: 14.02.2023).
21. Осипов А. И. Начало и ступени духовной жизни. — Ч. 1 МДА, 10.04.2010. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=14n-GarL6jc> (дата обращения 14.02.2023).
22. Осипов А. И. О Празднике Преображения Господня. — URL: <https://yandex.ru/video/preview/16285533639603820722> (дата обращения 14.02.2023).
23. Павлова С. А. Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила». Тезисы конференции к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской. — СПб.: Изд-во СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2022.
24. Павлова С. А. Правда в операх М. П. Мусоргского: критический реализм или миссионерство? / Научная статья. — 2020. — Рукопись, 0,9 п.л.; Правда «трескучая» и «настоящая» в трагедийных операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». — Научная статья. — 2020. — Рукопись, 1,5 п.л.
25. Пахмутова А. Н. Благовест // «Концерт над Волгой. Посвящение русской провинции» — Россия 1. — 17.06.2023. — URL: <https://smotrim.ru/video/2634315> (дата обращения 17.06.2023).
26. Пушкин А. С. Кавказский пленник: Сочинения в трёх томах. — Том второй. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. — С. 3–23.
27. Пушкин А. С. Каменный гость: Сочинения в трёх томах. — Том второй. — М.: Изд-во «Художественная литература», 1986. — С. 450–476.
28. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов: Глаза, Око, Зрение // Библия для всех. — СПб.: ГУП Тип. «Наука», 2005. — 1423 с.
29. Раушенбах Б. В. Логика Троичности // Вопросы философии. — 1993. — С. 62–70.
30. Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. — Издание второе, исправленное и дополненное. — СПб.: Композитор, 2012.
31. Рыцарева М. Г. Декламация музыкальная // Музыкальная энциклопедия. — М., 1976.
32. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.: Полиграфресурсы, 1999.
33. Степанова И. В. Это был великий дар. Играем с начала. Da cara al fine. — 28.02.2013. — URL: <https://gazetaigraem.ru/article/11382> (дата обращения 14.02.2023).
34. Христианская мысль: социология, политическая теология, культурология. — Том V. — СПб.: Издательство «Новое и старое», 2005. — С. 18.
35. Цветаева М. И. Неизданное. Записные книжки: В 2 томах. — Том 1. 1913–1919 гг. — С. 87.
36. Щеголев П. Е. Из жизни и творчества Пушкина. — СПб., 1931.

58. Карл и его брат Командор — эта пара из трагедии «Каменный гость» удивительно соответствуют паре из «Руслана и Людмилы» — Карлы и его брата Великана. В обоих случаях «Карл» подставляет под удар старшего брата, а потом погибает сам.

Sergey A. Zubarev

Postgraduate student of Music History Department  
Rostov Rachmaninov State Conservatory  
e-mail: vzlomsigl@mail.ru  
Rostov-on-Don, Russia:

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-44-52

## MAIN ACTIVITIES AND SPECIFICITY OF THE CONCERT REPERTOIRE OF MODERN RUSSIAN MILITARY BANDS

*Summary:* The article examines the main trends in the development of the concert repertoire of modern Russian military bands. At the beginning of the 21st century, the complexity and multidimensionality of military band art is obvious. Modern bands perform the task of providing music for military rituals, state, political, public, cultural and sports events, and take part in concerts and festivals. In this aspect, the issues of adapting music of various genres and directions for a brass band performance are of particular relevance. In the post-Soviet period, military bands retained their value guidelines. At the same time, they not only preserve traditions but also develop them in new conditions. In Russia, military bands are the most widespread musical embodiment of military culture, as well as an important element of military infrastructure which helps maintain morale. Currently, as before, they are widely used as a propaganda tool, including during public events.

The article notes the variety of directions in the development of military band repertoire. In this context, it is important for the author to consider the main factors in the formation of the repertoire of the Central Military Band of the Ministry of Defense of the Russian Federa-

tion. The band's repertoire range is extremely wide — from works of Russian and foreign classics to music by contemporary composers. The recognized reference sound recording of the Russian National Anthem was made by this band. Moreover, the study of the repertoire of educational groups seems significant. The band of the Valery Khalilov Moscow Suvorov Military Music College consists of young Suvorov students; nevertheless, despite the age of the musicians, it is a highly professional group that has demonstrated its performing skills not only in Russia but throughout the world.

In conclusion, the significance of directions for actualizing the creative activity of modern military bands and the importance of studying the art of arrangement, which makes it possible to create adaptive forms of presenting historical memory, are noted. The preservation of the traditions of performing academic music is a crucial role of military bands. The concert activity of modern military bands, as a tool for adapting music of various styles to traditional for military culture performance conditions, seems to be an important way of transferring musical culture values in situations of social change.

*Keywords:* music of military bands, concert repertoire of modern Russian bands, creativity of military conductors.

but also develop them in the context of modern realities. In Russia, military brass bands are the most widespread musical embodiment of military culture, as well as an important element of military infrastructure that helps maintain morale. Currently, as before, they are widely used as a propaganda tool, including during public events. In the study by A. Proskurov, "Formation of Artistic and Creative Activity Among Military Band Musicians in Concert and Drill Activities", the following types of service and creative activity are noted:

- service and drill activity (primarily, it is a provision of military rituals, combat training classes, raising the morale of military personnel, issuing commands that help military personnel in the daily routine of a military unit, a parade of troops);
- social and ceremonial activity (firstly, these are mass and sports festivals, opening of monuments, meeting foreign delegations, giving military honours at burial, mourning ceremonies);
- cultural and educational activity (organisation and holding of concerts);
- concert and drill activity (an activity that combines a service and drill function and a cultural and educational function; in addition to providing military rituals, military bands appear in theatres, parks, stadiums, radio, television, concert venues in the country and other public places [2; 4]).

In modern Russian culture, the role of military bands is very significant. Firstly, it is an opportunity to become familiar with the history of the Motherland, its traditions, and its best examples of art. Secondly, it is an advocacy of the patriotic spirit, the strengthening of military-patriotic consciousness, and the cultivation of a sense of involvement in the fate of the Motherland. Finally, it is a formation of a positive image of the army as a whole.

On November 22, 1996, almost forty years after the release of the last order of the Soviet era dated July 26, 1963, No. 182 "On the Implementation of the Provision on Military Band Service in the Armed Forces of the USSR", a new order No. 417 "On Military Band Service of the Ministry of Defense of the Russian Federation" was issued. There are no significant changes compared to the previous order. Some chapters that had become irrelevant for this period were removed; the tasks of the military band service and the responsibilities of military band members were more systematically spelled out; aspects of the organisation and placement of a military band were taken into account, and symbols and commands for controlling a military band in formation were spelled out; much attention was paid to military band students. In other words, it was adapted to the new name of the state — the Russian Federation.

Concert activities of modern military bands are impressive in their scale. At the moment, there are individual military band concerts with a very diverse repertoire in different parts of the country. The educational activities of military bands have become very popular in our time. Many military music festivals

have appeared, both of national and international significance. Military conductors show themselves not only as professionals in their field, performing complex arrangements and combining several works at the same time, but also as excellent producers and directors of such shows. It has become an annual tradition to hold the Spasskaya Tower International Military Music Festival on Red Square in honour of the city of Moscow. Participants of the Spasskaya Tower Festival perform on television; the leaders of groups give interviews, talk about the festival's creation and creative path, thereby fulfilling the role of guides in raising the spiritual, patriotic, musical-aesthetic and cultural development of the surrounding cultural environment.

In the post-Soviet period, military music in Russia received a new stage of development. It was due to a gradual change in the ideology of the state. Currently, the Order of the Minister of Defense of the Russian Federation No. 99 of 06.02.2013, "On the Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation", is in force; it cannot be said that it is very different from previous orders; however, it still has made adjustments. There are about two hundred and fifty military bands in the Armed Forces of the Russian Federation; nevertheless, not many bands can fully perform the concert repertoire. The most famous and largest military bands are stationed in big cities; their number reaches up to sixty musicians, which cannot be said about small towns and villages, where the number of military band members in a regiment is small (from twenty-one to twenty-six people).

The repertoire of a modern military band is varied and covers a wide range of musical genres and styles. It allows the band to perform different functions and participate in most events held in the country. Military bands can perform military marching music, which has a heroic and solemn character. Military marches are an important part of the repertoire and are often played at parades, military rituals and other events. They evoke a feeling of patriotism and love for the Motherland. In addition, the military band's repertoire includes concert works that can be classical, contemporary or popular. These can be symphonic arrangements of famous works, solo concerts, musical suites and other compositions that demonstrate the high musical level and technical skill of the band. Moreover, the military band's repertoire includes folk songs, which usually have patriotic and military themes. These



compositions evoke feelings of pride and belonging to one's country as well as military traditions. It is important to note that the military band's repertoire can be adapted to specific events and audiences. A band can play music of different genres and styles to suit the mood and purpose of the event, whether it is a formal ceremony, a public concert, or a military event.

Considering the main trends in the development of the concert repertoire of modern bands, we can highlight such directions as: folk, classical, academic, popular and pop-jazz music. We hear folk music performed by a military band very often; however, as a rule, it is used at the beginning of a drill concert; immediately after the march, there is usually a block of Russian music. Naturally, all works of folk music are pre-arranged, new and supporting voices are added, the rhythm and sometimes the texture are changed, fragments from famous Russian operas are inserted. Here, the activity of a military conductor as an arranger is not limited; one can choose a melody of a Russian folk song and conduct it in all registers, change its rhythmic pattern, and combine several folk songs together.

The most interesting arrangements of folk music can be heard in the headquarters bands; it is due to the large number of musicians. However, despite the fact that there are only twenty-one people in the regimental band and they do not have many capabilities, the Russian folk song "The Song of the Volga Boatmen" is present in almost every military band in different versions; sometimes, it is performed as a leitmotif throughout the entire performance; some use it as an introduction, and others use it as a lead-in before the performance of the ensemble of drummers, etc. Viewers are interested in hearing famous songs in a new sound, especially performed by a military band.

Popular music is quite often used in the repertoire of military bands. Military conductors arrange it with great pleasure. Since most popular music has a very simple structure and a fairly light melody, arranging such music does not present much difficulty for military conductors. Even arranged popular music accompanied by a military band of twenty-one people causes great delight among listeners. The public always listens with interest to popular music performed by a military band.

Moreover, pop-jazz music can be heard in the repertoire of military bands. Jazz, as one of the most progressive forms of musical art, is of particular im-

portance in the repertoire of modern bands. In a jazz arrangement, we can encounter changes not only in rhythmic figurations but also changes in the melody, harmony and texture, which cannot be said about the arrangements of academic music. It should be noted that jazz music requires special preparation from performers. Over time, jazz has developed a large number of styles and artistic concepts; it has become a source of thoughts and methods that have influenced almost all areas of music without exception — from popular commercial music to academic music of our century. A jazz musician combines the functions of a composer, interpreter, performer and arranger. Some military conductors organise separate groups to perform jazz, and such a program is often heard in the second part of the concert, after the performance of the entire military band in the first part.

Academic music occupies a special place in the repertoire of military bands. It carries a patriotic, educational, propaganda function and serves the purpose of popularising music. To perform academic music, military band musicians must have a fairly high level of performing skills. The conductor, as an arranger, has to thoroughly study the score for a symphony band and only then begin to arrange for a military band.

To argue the above, let us consider the repertoire of two famous military bands. The band of the Valery Khalilov Moscow Suvorov Military Music College consists of young Suvorov students; however, despite the age of the musicians, it is a highly professional group that has demonstrated its performing skills not only in Russia but also abroad. In addition to marches, the band's repertoire includes works of various genres. In their performance, we can hear folk and patriotic songs such as "Kalinka", "Smuglyanka", "I was Travelling from Berlin" and many others. It should be noted that it is one of the few groups that performs original and folk songs a capella, for example, "Oh, the Steppe so Wide", "Down along the Mother Volga", "When we Were at War", "Polyushko-polye", "Oh, the Fog has Fallen" "The Roads", "Kon'...", etc.

Moreover, the band of the Moscow Military Music School demonstrates its versatility and creative skill by performing pop and jazz music with inimitable charm and style. Jazz works intended for performance by a big band undergo minor changes in the process of adaptation to a military band performance. Firstly, it is due to the not entirely standard

composition of the group. Its peculiarity is a double number of pipes, six or eight saxophones — not five as required for the standard composition of a big band. Secondly, the conductor, who is also an arranger, often strives to create a new sound for a particular composition, add elements of texture, and emphasise the most striking lines. By performing pop-jazz music, the band creates an atmosphere of celebration and entertainment. Their musical arrangements are filled with rich and dynamic melodies that make listeners immerse themselves in a world of dance and fun. The performance is accompanied by vibrant stage performances that convey the emotions and charisma of the musicians. In the school's repertoire, the most popular compositions of pop-jazz music are: "The Chicken" by Alfred James Ellis, "The Jazz Police" by Gordon Goodwin, "Caravan" by Duke Ellington, "Cabin in the Corner" by James Morrison, "Swing, Swing, Swing" by John Williams.

Also, the Valery Khalilov Moscow Suvorov Military Music College performs academic music. They are able to easily perform various styles and genres, be it classical, modern music or folklore motifs. By performing academic music, the band not only delights the audience but also allows them to feel the depth and significance of each composition. The repertoire of the military music school includes such significant works of academic music as: "Spring Waters" by S. Rachmaninov, "Glory" by N. Rimsky-Korsakov, "Polonaise" by A. Lyadov; "Gallop" from Ballet Suite No. 3, "Folk Dance", "Waltz No. 2" from Jazz Suite by D. Shostakovich, "Dance of the Buffoons" by P. Tchaikovsky, and many other masterpieces of academic music. The band of the Valery Khalilov Moscow Suvorov Military Music College not only impresses listeners with its performances but also serves as a shining example of musical art and professionalism.

The Central Military Band of the Ministry of Defense of the Russian Federation is considered the

best military band in Russia; the sound recording of the Russian National Anthem performed by this band is recognized as a reference. Unlike the Valery Khalilov Moscow Suvorov Military Music College, where young Suvorov students play in the band, the Central Military Band of the Ministry of Defense of the Russian Federation consists of the most talented musicians who have the highest professional level of performing skills.

Of course, the repertoire of the Central Military band includes works of classical music: "Pas-sacaglia and Fugue in C Minor" by J. S. Bach, as well as works by Russian composers: P. Tchaikovsky's Symphony No. 2, part 4, "Italian Capriccio", waltz from the ballet «Sleeping Beauty» and many other works. However, the repertoire of the Central Military band is not limited to classical music. It includes popular tunes, jazz compositions, pop hits and music from films. The arrangements demonstrate a unique combination of classical foundations with modern styles, creating surprisingly vibrant and original interpretations of famous works. Such works as: "Concert Fantasy" (arranged by A. Pestov and A. Serebrennikov), potpourri on the themes of Great Victory songs, A. Zatsepin's potpourri on songs from films, make us look differently at a military band, which can perform any music and make a forgotten composition sound modern, in a new way. As a result, the varied repertoire of a military band enriches the band's performances and allows the band to create an emotional connection with the audience, maintain military traditions, as well as pass on the spiritual values of national culture.

Thus, the concert activity of modern military bands as a tool for adapting music of various styles to traditional for military culture performance conditions seems to be an important way of transferring the values of musical culture in situations of social change.

#### REFERENCES:

1. Mayakin, T.K. 2010. *Military Musical Culture of Russia: Historical and Cultural Analysis*: dissertation of a candidate of philosophical sciences: 24.00.01, Nizhny Novgorod, p.149.
2. Proskurov, A.K. 2019. *Formation of Artistic and Creative Activity Among Musicians of a Military Band in Concert and Drill Activities*: dissertation of a candidate of pedagogical sciences: 13.00.02, Ekaterinburg, p.178.
3. Chertok, M.D. 2017. *Russian Military Music of the First Half of the 19<sup>th</sup> Century. Development of the Military Music Service*: dissertation of a candidate of art history, St. Petersburg, pp.212–213.



DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-44-52

## ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И СПЕЦИФИКА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВОЕННЫХ ОРКЕСТРОВ

*Аннотация:* В статье рассматриваются основные тенденции развития концертного репертуара современных отечественных военных оркестров. В начале XXI века очевидна сложность и многоаспектность функционирования военно-оркестрового искусства. Современные оркестры выполняют задачи по музыкальному обеспечению воинских ритуалов, государственных, политических, общественных, культурно-массовых и спортивных мероприятий, принимают участие в концертах и фестивалях. В данном аспекте особую актуальность приобретают вопросы адаптации музыки различных жанров и направлений к исполнению духовым оркестром. В постсоветский период военные оркестры сохраняли ценностные ориентиры. При этом они не просто хранят традиции, но и развивают их в новых условиях. Военные оркестры в России являются наиболее массовым музыкальным воплощением военной культуры, а также важным элементом военной инфраструктуры, способствующим поддержанию боевого духа. В настоящее время они, как и прежде, широко используются в качестве инструмента пропаганды, в том числе в ходе массовых мероприятий.

В статье отмечается многообразие направлений развития репертуара военных оркестров. В данном контексте важным представляется рассмотрение автором основных факторов формирования репертуара Центрального военного оркестра Министерства обороны Российской Федерации. Репертуарный ди-

В начале XXI века военные оркестры сохранили ценностные ориентиры и продолжают выполнять функцию приобщения широких слоёв населения к лучшим образцам музыкальной культуры. Несомненна их значимость и в процессе

апазон оркестра чрезвычайно широк — от произведений русской и зарубежной классики до музыки современных композиторов. Признанная эталонная звукозапись Государственного гимна России осуществлена именно этим оркестром. Значимым представляется также и исследование репертуара учебных коллективов. Оркестр Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова состоит из юных суворовцев, но несмотря на возраст музыкантов это высокопрофессиональный коллектив, который продемонстрировал своё исполнительское мастерство не только в России, но и по всему миру.

В заключении отмечается значимость направлений актуализации творческой деятельности современных военных оркестров, важность изучения искусства аранжировки, позволяющее создать адаптивные формы трансляции исторической памяти. Огромная роль военных оркестров — это сохранение традиций исполнения академической музыки. Концертная деятельность современных военных оркестров, как инструмент адаптации музыки различных направлений к традиционным для военной культуры условиям исполнения, представляется важным способом трансляции ценностей музыкальной культуры в ситуации социальных изменений.

*Ключевые слова:* музыка военных оркестров, концертный репертуар современных отечественных оркестров, творчество военных дирижёров.

патриотического воспитания — исполнение сочинений известных отечественных и зарубежных композиторов, транслирующих ценности духовной культуры, формирует чувство верности по отношению к Родине, готовность выполнять свой

воинский долг, занимать активную гражданскую позицию. Военные оркестры не просто хранят традиции, но и развивают их в условиях современных реалий. В России военные духовые оркестры являются наиболее массовым музыкальным воплощением военной культуры, а также важным элементом военной инфраструктуры, способствующим поддержанию боевого духа. В настоящее время они, как и прежде, широко используются в качестве инструмента пропаганды, в том числе в ходе массовых мероприятий. В исследовании А. М. Проскурова «Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности» отмечены следующие виды служебно-творческой деятельности:

- служебно-строевая (в первую очередь это обеспечение воинских ритуалов, занятий по боевой подготовке, поднятие боевого духа у военнослужащих, подача команд, которые помогают военнослужащим в распорядке дня воинской части, парад войск);

- общественно-церемониальная (на первом месте стоят массовые и спортивные праздники, открытие памятников, встреча иностранных делегаций, отдавание воинских почестей при погребении, церемонии траурного характера);

- культурно-просветительская (организация и проведение концертов);

- концертно-строевая (деятельность, которая объединяет в себе служебно-строевую функцию и культурно-просветительскую, — помимо обеспечения воинских ритуалов военные оркестры появляются в театрах, парках, на стадионах, радио, телевидении, концертных площадках страны и других общественных местах) [2; 4].

Роль военных оркестров в современной отечественной культуре весьма существенна. Во-первых, это возможность приобщиться к истории Родины, её традициям, к её лучшим образцам искусства. Во-вторых, это пропаганда патриотического духа, укрепление военно-патриотического сознания, воспитание чувства сопричастности к судьбе Родины. Наконец, это формирование положительного образа армии в целом.

Спустя почти сорок лет после выхода последнего приказа советской эпохи от 26 июля 1963 года № 182 «О введении в действие положения о военно-оркестровой службе в Вооружённых силах СССР» в 1996 году 22 ноября издаётся новый приказ № 417 «О военно-оркестровой

службе Министерства обороны Российской Федерации». Существенных изменений по сравнению с предыдущим приказом нет. Убраны некоторые главы, которые стали неактуальными на данный период, более системно прописаны задачи военно-оркестровой службы и обязанности военнослужащих военного оркестра, учтены моменты в организации и размещения военного оркестра, а также прописаны условные знаки и команды управления военным оркестром в строю, уделено большое внимание воспитанникам военного оркестра. Иными словами, он был адаптирован под новое название государства — Российскую Федерацию.

Концертная деятельность современных военных оркестров впечатляет своими масштабами. В данный момент мы можем встретить отдельные концерты военных оркестров с очень разнообразным репертуаром в разных уголках страны. Просветительская деятельность военных оркестров стала очень востребована в наше время. Появилось много военно-музыкальных фестивалей как всероссийского, так и международного значения. Военные дирижёры показывают себя не только как профессионалы своего дела, выполняя сложнейшие аранжировки и совмещая несколько произведений одновременно, но и как великолепные постановщики и режиссёры такого шоу. Ежегодной традицией стало проведение на Красной площади в честь города Москвы Международного военно-музыкального фестиваля «Спасская башня». Участники «Спасской башни» выступают на телевидении, руководители коллективов дают интервью, рассказывают о его создании и творческом пути, тем самым выполняя роль проводников духовного, патриотического, музыкально-эстетического и культурного развития окружающей культурной среды.

В постсоветский период военная музыка в России получила новый виток развития. Это было связано с постепенным изменением идеологии государства. В настоящее время действует Приказ Министра обороны Российской Федерации № 99 от 06.02.2013 года «О Военно-оркестровой службе ВС РФ», нельзя сказать, что он сильно отличается от предыдущих приказов, но всё же он внёс свои коррективы. В Вооружённых Силах Российской Федерации порядка двухсот пятидесяти военных оркестров, но не так много оркестров могут полноценно исполнять концертный репертуар. Самые известные и крупные военные

оркестры дислоцируются в больших городах, их численность доходит до шестидесяти музыкантов, что нельзя сказать про маленькие города и сёла, где в полку численность военного оркестра небольшая (от двадцати одного до двадцати шести человек).

Репертуар современного военного оркестра разнообразен и охватывает широкий спектр музыкальных жанров и стилей. Это позволяет оркестру выполнять различные функции и участвовать в большинстве мероприятий, проводимых в стране. Военные оркестры могут исполнять военно-маршевую музыку, которая имеет героический и торжественный характер. Военные марши являются важной частью репертуара и часто звучат на парадах, военных ритуалах и других мероприятиях. Они вызывают чувство патриотизма и любви к Родине. Кроме того, в репертуаре военного оркестра есть концертные произведения, которые могут быть классическими, современными или популярными. Это могут быть симфонические обработки известных произведений, соло-концерты, музыкальные сюиты и другие композиции, которые демонстрируют высокий музыкальный уровень и техническое мастерство оркестра. В репертуаре военного оркестра также присутствуют народные песни, которые обычно имеют патриотическую и военную тематику. Эти композиции вызывают чувства гордости и принадлежности к своей стране и военным традициям. Важно отметить, что репертуар военного оркестра может быть адаптирован под конкретные мероприятия и аудиторию. Оркестр может играть музыку разных жанров и стилей, чтобы соответствовать настроению и целям мероприятия, будь то официальная церемония, концерт для широкой публики или мероприятие военного характера.

Рассматривая основные тенденции развития концертного репертуара современных оркестров, можно выделить такие направления, как: народная, классическая, академическая, популярная и эстрадно-джазовая музыка. Народную музыку в исполнении военного оркестра мы слышим очень часто, но как правило её используют в начале плац-концерта, сразу после марша обычно идёт блок русской музыки. Естественно, все произведения народной музыки предварительно аранжированы, добавляются новые голоса и подголоски, меняется ритм, а порой и сама фактура, вставляются фрагменты из известных русских

опер. Здесь деятельность военного дирижёра как аранжировщика не ограничена, можно взять лишь мелодию русской народной песни и провести её во всех регистрах, изменить её ритмический рисунок, соединить несколько народных песен вместе.

Самые интересные аранжировки народной музыки мы можем услышать в оркестрах штаба, это связано с их большим составом. Но несмотря на то, что в полковом оркестре всего лишь двадцать один человек по штату и их возможности не так уж велики, русская народная песня «Эй, ухнем» встречается почти в каждом военном оркестре в самых разных вариантах, у кого-то проводится как лейтмотив на протяжении всего выступления, у кого-то используется как вступление, кто-то делает подводкой перед выступлением ансамбля барабанщиков и т. д. Зрителям интересно услышать известные песни в новом звучании, а тем более в исполнении военного оркестра.

Популярная музыка в репертуаре военных оркестров используется довольно часто. Военные дирижёры с большим удовольствием её аранжируют. Так как большая часть популярной музыки имеет очень простую структуру и достаточно лёгкую мелодию, аранжировка такой музыки не вызывает больших трудностей для военных дирижёров. Даже аранжированная популярная музыка под состав военного оркестра в двадцать один человек вызывает большой восторг у слушателя. Публика всегда заинтересованно слушает популярную музыку в исполнении военного оркестра.

Также мы можем услышать в репертуаре военных оркестров и эстрадно-джазовую музыку. Джаз, как один из наиболее прогрессивных видов музыкального искусства, занимает особое место в репертуаре современных оркестров. В джазовой аранжировке мы можем встретить изменения не только ритмических фигураций, но и самой мелодии, гармонии и фактуры, что нельзя сказать про аранжировки академической музыки. Нужно отметить, что джазовая музыка требует от исполнителей особой подготовки. В джазе со временем сформировалось большое количество стилей, художественных концепций, он стал источником мыслей и методов, повлиявших практически на все без исключения направления музыки — от пользующейся популярностью коммерческой вплоть до академической музыки нашего столетия. Джазовый музыкант совмещает в себе функции композитора, интерпретато-

ра, исполнителя и аранжировщика. Некоторые военные дирижёры создают отдельные коллективы для исполнения джаза, и такая программа часто звучит во втором отделении концерта, после выступления всего военного оркестра в первом отделении.

Академическая музыка в репертуаре военных оркестров занимает особое место. Она несёт в себе патриотическую, воспитательную, агитационную функцию и служит целям популяризации музыки. Для исполнения академической музыки музыкантам военного оркестра необходимо иметь достаточно высокий уровень исполнительского мастерства. Дирижёру как аранжировщику приходится досконально изучить партитуру для симфонического оркестра и лишь только потом приступить к аранжировке для военного оркестра.

Для аргументации вышесказанного рассмотрим репертуар двух известных военных оркестров. Оркестр Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова состоит из юных суворовцев, но, несмотря на возраст музыкантов, это высокопрофессиональный коллектив, который продемонстрировал своё исполнительское мастерство не только в России, но и за рубежом. Помимо строевых маршей, в репертуар оркестра входят произведения разной направленности. В их исполнении мы можем услышать народные и патриотические песни, такие как «Калинка», «Смуглянка», «Ехал я из Берлина» и многие другие. Необходимо отметить, что это один из немногих коллективов, который исполняет а capella авторские и народные песни, например, «Ах, ты степь широкая», «Вниз по матушке Волге», «Когда мы были на войне», «Полюшко-поле», «Эх уж как пал туман», «Эх, дороги», «Выйду ночью в поле с конём...» и др.

Оркестр Московского военно-музыкального училища также проявляет свою универсальность и творческое мастерство, исполняя эстрадно-джазовую музыку с неподражаемым шармом и стилем. Джазовые произведения, предназначенные для исполнения биг-бэндом, подвергаются незначительным изменениям в процессе адаптации к исполнению военным оркестром. Во-первых, это связано с не совсем стандартным составом коллектива. Его особенностью является двойной состав труб, шесть или восемь саксофонов, а не пять, как положено для стандартного состава биг-бэнда. Во-вторых, дирижёр, а он же аранжировщик, часто стремится создать новое

звучание той или иной композиции, добавить элементы фактуры, подчеркнуть наиболее яркие линии. Исполняя эстрадно-джазовую музыку оркестр создаёт атмосферу праздника и развлечения, музыкальные аранжировки пронизаны богатыми и динамичными мелодиями, которые заставляют слушателей погрузиться в мир танца и веселья. Исполнение сопровождается яркими сценическими выступлениями, позволяющими передать эмоции и харизму музыкантов. Наиболее популярные композиции эстрадно-джазовой музыки в репертуаре училища: Alfred James Ellis «The Chicken», Gordon Goodwin «Jazz Police», Duke Ellington «Caravan», James Morrison «Cabin in the corner», John Williams «Swing, swing, swing».

Московское военно-музыкальное училище имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова исполняет и академическую музыку. Они способны с лёгкостью воплощать различные стили и жанры, будь то классика, современная музыка или фольклорные мотивы. Исполняя академическую музыку, оркестр не только восхищает публику, но и позволяет проникнуться глубиной и значимостью каждой композиции. В репертуаре военно-музыкального училища есть такие значимые произведения академической музыки, как: С. В. Рахманинов «Весенние воды», Н. А. Римский-Корсаков, хор «Слава», А. К. Лядов «Полонез», Д. Д. Шостакович «Галоп из балетной сюиты № 3», «Фольклорный танец», «Вальс № 2» из сюиты для джаз-оркестра, П. И. Чайковский «Пляска скomorохов» и многие другие шедевры академической музыки. Оркестр Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова не только впечатляет слушателей своими выступлениями, но и служит ярким примером высокого мастерства в музыкальном искусстве.

Центральный военный оркестр Министерства обороны Российской Федерации считается лучшим военным оркестром в России, звукозапись Государственного гимна России в исполнении данного оркестра признана эталонной. В отличие от Московского военно-музыкального училища имени генерал-лейтенанта В. М. Халилова, где в оркестре играют юные суворовцы, ЦВО МО РФ состоит из талантливейших музыкантов, которые имеют высочайший профессиональный уровень исполнительского мастерства.

Конечно же, в репертуаре Центрального военного оркестра есть произведения классической музыки: И. С. Бах «Пассакалия и фуга до минор»,

а также произведения русских композиторов: П. И. Чайковский «Симфония № 2», ч. 4, «Итальянское каприччио», Вальс из балета «Спящая красавица» и многие другие произведения. Однако репертуар Центрального военного оркестра не ограничивается только классической музыкой. Он включает популярные мелодии, джазовые композиции, эстрадные хиты и музыку из фильмов. Аранжировки демонстрируют уникальное сочетание классической основы с современными стилями, создавая удивительно яркие и оригинальные интерпретации известных произведений. Такие произведения, как: «Концертная фантазия» (аранжировка А. Пестова и А. Серебренникова), попури на темы песен Великой Победы (А. Зацепин). Попури на песни из кинофильмов застав-

ляют по-другому смотреть на военный оркестр, который может сыграть любую музыку и сделать так, чтобы забытая композиция зазвучала современно, по-новому. В результате разнообразный репертуар военного оркестра обогащает его выступления и позволяет создавать эмоциональную связь с аудиторией, поддерживать военные традиции, а также осуществлять трансмиссию духовных ценностей отечественной культуры.

Таким образом, концертная деятельность современных военных оркестров, как инструмент адаптации музыки различных направлений к традиционным для военной культуры условиям исполнения, представляется важным способом трансляции ценностей музыкальной культуры в ситуации социальных изменений.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Маякин Т. К. Военно-музыкальная культура России: историко-культурологический анализ [Текст]: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Маякин Тимофей Константинович; [Место защиты: Нижегород. гос. Архитектур.-строит. ун-т]. — Нижний Новгород, 2010. — 149 с.
2. Проскуров А. К. Формирование художественно-творческой активности у музыкантов военного оркестра в концертно-строевой деятельности [Текст]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Прос-

куров Артём Константинович; [Место защиты: Уральский государственный педагогический университет]. — Екатеринбург, 2019. — 178 с.

3. Черток М. Д. Русская военная музыка первой половины XIX века. Развитие военно-музыкантской службы [Текст]: дис. ... канд. иск. — СПб., 2017. — С. 212–213.

Tarlan Rasulov

Professor at Azerbaijan State University of Culture and Arts,  
Head of the Laboratory of the Experimental Theatre  
and Consultant of Azerbaijan Theatre Union.

e-mail: trasulov@yahoo.com

Baku, Azerbaijan

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-53-58

## “LEADER’S THEATRE”: HEYDAR ALIYEV AND STAGE ART

*Summary:* The article is devoted to the influence of theatre art and acting techniques on the formation and development of leadership qualities on the example of the career of Heydar Aliyev, the national leader of Azerbaijan. The article is based on the analysis of Heydar Aliyev’s life and political career, as well as his active role in the development of theatrical art in Azerbaijan. The results of the study show that participation in theatre projects and an active interest in art

and culture helped Heydar Aliyev develop leadership skills such as communication, empathy, persuasion and the ability to inspire others. The article emphasises the importance of methods applied in cultural and artistic spheres in the formation of leadership qualities of managers and harmonious development of personality.

*Keywords:* Heydar Aliyev, Republic of Azerbaijan, theatre art, leadership, education

“I love the National Drama Theatre and will always love it. I celebrated its 100th anniversary, organised its 125th anniversary as well. I believe that I will also organise its 150th anniversary. Naturally, together with you.”<sup>1</sup> The national leader of our country, Heydar Aliyev, said these words at the meeting with theatre figures on the occasion of Jafar Jabbarli’s centenary in 2000. This year is marked by the centenary of the birth of the great leader. Symbolically, this year is also distinguished by the 150th anniversary of the establishment of the Azerbaijan Professional National Theatre. Although Heydar Aliyev is not with us today, I think no one will deny that once again his words were prophetic and this 150th anniversary of the theatre was organised with his invisible but tangible help. Heydar Aliyev, being a moral camertone and a man who set the vector of development of culture and other spheres, is still involved in our life.

Theatre is a truly unique phenomenon, whose power in shaping and transforming a person can

hardly be overestimated. It is logical that at the present stage, when special attention is paid to education of future managers and leaders, theatre practices become an effective tool for training and improvement of skills and competencies. It is no coincidence that Heydar Aliyev, the natural born and recognised leader of his Fatherland, already in his early years experienced a special interest and gravitation to stage art, taking part in drama club, amateur performances and creative evenings. The inexhaustible potential of the theatre fully revealed itself in the formation of a man and a professional, whom fate chose to play a major role in the history of his country.

“Theatre is a sacred place. Theatre has always played a very big role in shaping people from a spiritual point of view. I have always been connected to the theatre, close to it. It is an enduring feeling. It is a love that comes from within. I love the theatre very much. The love of theatre is inside me. The power to influence and nurture the arts, including film and theatre, is very great. It is always important to use this power skilfully.”<sup>2</sup> These Heydar Aliyev’s words not only

1. Conversation of President of Azerbaijan Republic Heydar Aliyev with theatre figures at the performance of a new play “Aydin” by Jafar Jabbarli, *Baku Worker: daily social-political newspaper*. 2000. 9.05.

2. R. Manaf “Heydar Aliyev and Azerbaijani Theatre”, *Echo*. 2013.24.04. p.8.



defined the spiritual tuning of the development of the national Azerbaijani theatre but also once again demonstrated the insight and foresight of a true leader with the gift of looking into the future.

Much has been said, written and filmed about how Heydar Aliyev supported and promoted the development of culture of Azerbaijan and theatre art in particular. His attitude to culture had never had a shadow of what is commonly called "residual principle". Heydar Aliyev was aware that culture in general and the "soft power" of theatre have always been an effective instrument of politics and an important platform for generation of new ideas and demonstration of creative potential of the state and creative power of the nation. However, above all, theatre is a space of inspiration and embodiment, a place that unites, sets up a mood of positive emotions and inspires.

Just like an actor on stage, an authentic leader must be convincing and authentic in whatever field he or she develops. Must "be", not "seem". This is what the theatre can and should teach, revealing a treasure trove of its methods, techniques, knowledge and practices not only for those who choose stage craft as their life's work, but also for all those who seek to enter the arena of leadership, to gain prestige, to become an example for others, being able to contribute to their aim and country.

The theatrical stage can become a reliable bridge in career, personal and professional growth of a person, regardless of whether he or she has an acting talent or not. Theatre can teach to discover, develop and improve social-psychological skills of creative thinking, emotional intelligence, improvisation, goal-setting, communication, self-management and self-presentation, which are indispensable for a potential or acting manager and practitioner. At the time of Heydar Aliyev's formation as a politician and statesman, there were no various trainings and courses on development of leadership qualities popular nowadays; however, it is one more feature of the unique politician and strategist's personality — he managed to feel and foresee the importance and practical significance of theatre art in formation of his personal and professional qualities<sup>3</sup>.

3. Rasulov T. "Theatrical Perception of Spontaneous Order, *Dialogue of cultures and Turkic-speaking theatre: materials of the International scientific-practical conference*, May 24, 2019. Ministry of Culture of the Russian Federation. Ministry of Culture of the Republic of Bashkortostan: Informreklama, 2019.

"And every Sunday I visited the theatre <...> It enriched me,"<sup>4</sup> Heydar Aliyev recalled in one of his interviews. Theatre is not only the art of action but first of all a system of professional knowledge focused on an individual, which is why it is an effective tool for leadership training. Theatre and leadership are based on behavioural psychology, striving for sincerity and truth of emotions and experiences. Theatre teaches respect, acceptance, and effective interaction with the widest possible audience, being receptive and focused on goals, actions, and reactions. Like an actor, a true leader must be able to inspire the audience, evoke trust, and give a lead. The balance of body and soul, heart and mind is not only the key to successful work on a role but also to achieving success in any business or endeavour.

"All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts" — negotiating, public speaking, everyday communication with a motley audience — a leader's position involuntarily turns him into an actor. As on an actor, there are always hundreds of eyes on the leader. Adaptability, empathy, creativity, discipline — these are the things in which an actor and a leader must improve. Leadership is not a status but daily work on oneself on the stage of life. Heydar Aliyev tirelessly improved himself and, speaking in theatrical language, was in a continuous "creative process of experience". It is no coincidence that Heydar Aliyev is called one of the most charismatic leaders in the world history, who was able to inspire and energise the audience with his speeches and mastered the art of look, gesture and facial expressions. These components of charisma are certainly derived from the national leader's passion for theatre art.

The ability to accumulate, preserve and generate creative energies, control the body, voice and emotional palette are the skills that potential leaders even today, following the example of Heydar Aliyev, can learn by turning to centuries-old experience of theatre art. The method of fine-tuning of the actor's apparatus, practice of using theatrical tools to convey their point of view in a meaningful way is something that should be paid attention to by everyone who interacts with the audience in one way or another. In this respect, studying Hey-

4. Heydar Aliyev: "I am very pleased with my life..." // TASS URL: <https://tass.ru/arhiv/554855> (date of access: 15.10.2023).

dar Aliyev's speeches is a useful practice and training both for actors and people who have to speak in front of an audience due to their profession. Ability to achieve and broadcast confidence, to motivate and charge, to overcome crisis situations and strengthen the faith of one's team in the faithfulness of the chosen path — the theatre method is an indispensable assistant to achieve these tasks. Heydar Aliyev's public speeches are a vivid confirmation of this.

"Art has passed through my whole life. Poetry, theatre, music, painting, sculpture — all this for me is not just a contact with an exciting, fascinating world, not just a change of impressions and recreation. From art, I draw strength, I draw optimism from it, a sense of joy of life. From communication with art figures, I have received thorough knowledge, deep feelings of beauty in life, human relations,"<sup>5</sup> Heydar Aliyev recalled, speaking of importance of aesthetic and harmonious development of personality, upbringing of youth and formation of cultural image of the Republic of Azerbaijan. Initiatives in the field of socio-cultural sphere, youth policy, language reforms and popularisation of Azerbaijani heritage — all these progressive transformations were reflected in one way or another in stage art. The mirror of the stage is the mirror of society.

Heydar Aliyev had never relegated the theatre to a kind of leisure or entertainment, preferring productions imbued with the spirit of citizenship and social message. Thus, one of his favourite performances, which he had watched several times, was the production of Jalil Mammadguluzadeh's tragicomedy "Dead Men". "In terms of its philosophical power among dramatic works of Azerbaijani literature, it occupies a place in the first row. At the same time, what distinguishes it from other works is its deep national spirit and humanity. I am familiar with all dramatic works starting from Shakespeare. I believe that no one has managed to create a work like the play "Dead Men". Because to find such a theme is in itself a philosophy, genius," Heydar Aliyev recalled in his talks with theatre figures, discussing with them the plays he had seen and problems of the theatre sphere.

Heydar Aliyev saw this play and plays based on it as a warning, a wise lesson and admonition for the descendants — not to languish in a half-sleep and expect miracles, not to be enchanted by charlatans but to live life, not a parody of it. Azerbaijan has learned this lesson. I would like to believe that our theatre will remain alive, relevant, consonant with the present day, in a word, the way Heydar Aliyev, a subtle and wise spectator and patron of arts, thought and loved it.

## REFERENCES

1. Conversation of President of Azerbaijan Republic Heydar Aliyev with theatre figures at the performance of a new play "Aydin" by Jafar Jabbarli // Baku Worker: daily social-political newspaper. 2000. 9.05.
2. Manaf, R. 2013. "Heydar Aliyev and Azerbaijani Theatre", *Echo*. 2013. 24.04. p.8.
3. Rasulov, T. 2019. "Theatrical Perception of Spontaneous Order", *Dialogue of Cultures and Turkic-speaking Theatre: materials of the International scientific-practical conference*, May 24, 2019. Ministry of Culture of the Russian Federation. Ministry of Culture of the Republic of Bashkortostan: Informreklama, 2019.
4. Heydar Aliyev: "I am very pleased with my life..." // TASS URL: <https://tass.ru/arhiv/554855> (date of access: 15.10.2023).
5. "Heydar Aliyev: on Guard of our Cultural Heritage", books I-II; Developer: Dilara Seyidzade, Baku, 2001, pp. 38; 59.
6. Heydar Aliyev: Art has Passed Through my Whole Life / Svetlana Mirzoyeva Baku: Oko, 2004, P. 256.
7. "Heydər Əliyev: mədəni irsimizin keşiyində", I-II kitab; tərtibatçı: Dilarə Seyidzadə, Bakı, 2001, s. 38; 59



Тарлан Расулов

преподаватель Азербайджанского государственного университета культуры и искусств,  
руководитель Лаборатории экспериментального театра  
Союза театральных деятелей Азербайджана,  
e-mail: trasulov@yahoo.com  
Баку, Азербайджан

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-53-58

## «ТЕАТР ЛИДЕРА»: ГЕЙДАР АЛИЕВ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

*Аннотация:* Статья посвящена влиянию театрального искусства и актёрских техник на формирование и развитие лидерских качеств на примере карьеры общенационального лидера Азербайджана Гейдара Алиева. Статья основана на анализе жизни и политической карьеры Гейдара Алиева, а также его активной роли в развитии театрального искусства в Азербайджане. Результаты исследования показывают, что участие в театральных проектах и активный интерес к искусству и культуре помогли Гейдару Алиеву развить та-

«Я люблю Национальный драматический театр и всегда буду любить его. Я отметил его 100-летний юбилей, организовал и его 125-летний юбилей. Считаю, что и 150-летний юбилей организую я. Естественно, вместе с вами»<sup>1</sup>, — эти слова общенациональный лидер нашей страны Гейдар Алиев произнёс в 2000 году на встрече с театральными деятелями по случаю столетия Джафара Джаббарлы. Нынешний год озарён столетием со дня рождения великого лидера. Символическим образом этот год окрашен и 150-летием со дня создания Азербайджанского профессионального национального театра. И пусть Гейдара Алиева сегодня нет с нами, но думаю, что никто не станет отрицать, что в очередной раз его слова оказались пророческими и этот 150-летний театральный юбилей организован и с его незримой, но ощутимой помощью. Являясь моральным камертоном и человеком, задавшим вектор развития культуры и других

кие лидерские навыки, как коммуникация, эмпатия, способность убеждать и вдохновлять других. Статья подчёркивает важность методик, применяемых в культурных и художественных сферах, для формирования лидерских качеств управленцев и гармонического развития личности.

*Ключевые слова:* Гейдар Алиев, Азербайджанская Республика, театральное искусство, лидерство, образование.

сфер, Гейдар Алиев по сей день участвует в нашей жизни.

Театр — поистине уникальный феномен, чью силу в формировании и трансформации человека трудно переоценить. Закономерно, что на современном этапе, когда воспитанию будущих управленцев и руководителей уделяется особое внимание, именно театральные практики становятся действенным инструментом обучения и совершенствования навыков и компетенций. Неслучайно прирождённый и признанный лидер своего Отечества, Гейдар Алиев, уже в ранние годы испытал особый интерес и тяготение к сценическому искусству, принимая участие в драмкружке, самодеятельности, творческих вечерах. Неистощимый потенциал театра в полной мере явил себя в становлении человека и профессионала, которого судьба избрала на главную роль в истории его страны.

«Театр — это святое место. Театр всегда играл очень большую роль в формировании людей с духовной точки зрения. Я всегда был связан с театром, близок к нему. Это непреходящее чувство. Это любовь, которая идёт изнутри. Я очень лю-

блю театр. Любовь к театру — у меня внутри. Сила влияния и воспитания искусства, в том числе кино и театра, очень велика. Всегда важно умело использовать эту силу...»<sup>2</sup> — эти слова Гейдара Алиева не только определили духовный камертон развития национального азербайджанского театра, но и в очередной раз продемонстрировали проницательность и дальновидность истинного лидера, обладающего даром заглянуть в будущее.

Много сказано, написано, снято о том, как Гейдар Алиев поддерживал и способствовал развитию культуры Азербайджана и театрального искусства, в частности. Его отношение к культуре никогда не носило и тени того, что принято называть «по остаточному принципу». Гейдар Алиев признавал, что культура в целом и «мягкая сила» театра всегда были действенным инструментом политики и важной платформой для генерации новых идей и демонстрации креативного потенциала государства и творческой силы нации. Но, прежде всего, театр — это пространство вдохновения и воплощения, место, которое объединяет, настраивает на волну положительных эмоций, воодушевляет...

Как актёр на сцене, так и подлинный лидер в какой бы сфере он ни развивался, должен быть убедителен и достоверен. Должен «быть», а не «казаться». Именно этому может и должен учиться театр, раскрывая кладёз своих методик, техник, знаний и практик не только для тех, кто избирает своим делом жизни сценическое ремесло, но и для всех тех, кто стремится выйти на арену лидерства, завоевать авторитет, стать примером для других, сумев принести пользу своему делу и стране.

Театральные подмостки могут стать надёжным мостом в карьере, личностном и профессиональном росте человека, независимо от того, обладает ли он актёрским дарованием или нет. Открыть, развить и улучшить незаменимые для потенциального или действующего управленца и практика социально-психологические навыки креативного мышления, эмоционального интеллекта, импровизации, целеполагания, коммуникации, селф-менеджмента и самопрезентации — всему этому может научить театр. В пору формирования Гейдара Алиева как политика и государственного деятеля ещё не было разного рода популярных ныне тренингов и курсов по развитию лидерских качеств, но в том и заключается ещё одна примета личности уникального политика и стратега, что он сумел прочувствовать

2. Манаф Р. Гейдар Алиев и азербайджанский театр // Эхо. 2013. 24.04. С. 8.

и предугадать важность и практическую значимость театрального искусства в формировании собственных личностных и профессиональных качеств<sup>3</sup>.

«И каждый воскресный день я посещал театр <...> Это меня обогатило»<sup>4</sup>, — вспоминал Гейдар Алиев в одном из интервью. Театр — не только искусство действия, но прежде всего система профессиональных знаний, ориентированная на человека, именно поэтому он является эффективным инструментом обучения лидерству. Театр и лидерство основываются на поведенческой психологии, стремясь к искренности и правде эмоций и переживаний. Театр учит уважать, принимать и эффективно взаимодействовать с самой широкой аудиторией, быть восприимчивым и сфокусированным на целях, действиях, реакциях. Как и актёр, истинный лидер должен уметь вдохновлять аудиторию, вызывать доверие, увлекать за собой. Баланс души и тела, сердца и разума — это не только залог успешной работы над ролью, но и достижения успеха в любом деле и начинании.

«Весь мир — театр. В нём женщины, мужчины — все актёры. У них свои есть выходы, уходы, И каждый не одну играет роль», — ведение переговоров, публичные выступления, каждодневное общение с пёстрой аудиторией — положение лидера невольно превращает его в актёра. Как на актёра, на лидера всегда обращены сотни глаз. Адаптивность, эмпатия, творческий подход, дисциплина — это то, в чём актёр и лидер обязаны совершенствоваться. Лидерство — не статус, а ежедневная работа над собой на сцене жизни. Гейдар Алиев неустанно совершенствовался и, говоря театральным языком, пребывал в непрестанном «творческом процессе переживания». Неслучайно Гейдара Алиева называют одним из самых харизматичных лидеров в мировой истории, умевшим воодушевлять и заряжать аудиторию своими выступлениями, владевшим искусством взгляда, жеста, мимикой. Эти слагаемые харизмы, безусловно почерпнуты из увлечения общенационального лидера театральным искусством.

Умение накапливать, сохранять и генерировать творческую энергию, контролировать тело, голос, эмоциональную палитру — это те навыки, которым

1. Беседа Президента Азербайджанской Республики Гейдара Алиева с театральными деятелями во время показа новой постановки пьесы «Айдын» Джафара Джаббарлы // Бакинский рабочий: ежедневная общественно-политическая газета. 2000. 09.05.

3. Расулов Т. Театральное восприятие спонтанного порядка // Диалог культур и тюркоязычный театр: материалы Международной научно-практической конференции, 24 мая 2019 года / М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Респ. Башкортостан. Уфа: Информреклама, 2019.  
4. Гейдар Алиев: «Я очень доволен своей судьбой...» // ТАСС. URL: <https://tass.ru/arhiv/554855> (дата обращения: 15.10.2023).

потенциальные лидеры и сегодня, по примеру Гейдара Алиева, могут научиться, обратившись к многовековому опыту театрального искусства. Метод тонкой настройки актёрского аппарата, практика применения театрального инструментария для осмысленного донесения своей точки зрения — это то, чему стоит уделять внимание каждому, кто так или иначе взаимодействует с аудиторией. В этом плане изучение выступлений Гейдара Алиева — полезная практика и тренинг как для актёров, так и для людей, которым в силу профессии приходится выступать перед аудиторией. Способность достичь и транслировать уверенность, мотивировать и заряжать, преодолевать кризисные ситуации и укреплять веру своей команды в верность избранного пути — театральный метод является незаменимым помощником для достижения этих задач. Публичные выступления Гейдара Алиева служат тому ярким подтверждением.

«Искусство прошло через всю мою жизнь. Поэзия, театр, музыка, живопись, скульптура — всё это для меня не просто соприкосновение с захватывающим, увлекательным миром, не просто смена впечатлений и отдых. В искусстве я черпаю силу, в нём черпаю оптимизм, ощущение радости жизни. От общения с деятелями искусства я получал обстоятельные знания, глубокие ощущения прекрасного в жизни, человеческих отношениях»<sup>5</sup>, — вспоминал Гейдар Алиев, говоря о важности эстетического и гармонического развития личности, воспитания молодёжи и формирования культурного облика Азербайджанской Республики. Инициативы в области социально-культурной сферы, молодёжной политики, реформы языка

и популяризации азербайджанского наследия, — все эти прогрессивные преобразования так или иначе отражались в сценическом искусстве. Зеркало сцены — зеркало общества.

Гейдар Алиев никогда не низводил театр до сорта досуга или развлечения, предпочитая постановки, проникнутые духом гражданственности и социальным посылом. Так, одним из его любимых спектаклей, который он смотрел несколько раз, была постановка трагикомедии Джалила Мамедгулузаде «Мертвецы». «По своей философской силе среди драматических произведений азербайджанской литературы она занимает место в первом ряду. В то же время то, что отличает её от других произведений, — это глубокий национальный дух и человечность... Я знаком со всеми драматическими произведениями, начиная с Шекспира. Я считаю, что никому не удалось создать произведение, подобное пьесе «Олюляр». Потому что найти такую тему — это само по себе уже философия, гениальность...», — вспоминал Гейдар Алиев в своих беседах с деятелями театра, обсуждая с ними увиденные спектакли и проблемы театральной сферы.

Гейдар Алиев видел в этой пьесе и спектаклях по ней предостережение, мудрый урок и назидание для потомков — не прозябать в полудреме и ожидании чудес, не очаровываться шарлатанами и жить живой жизнью, а не пародией на неё. Азербайджан этот урок выучил. Хочется верить, что и наш театр будет оставаться живым, актуальным, созвучным дню сегодняшнему, словом, таким, каким его мыслил и любил Гейдар Алиев, тонкий и мудрый зритель и покровитель искусств.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беседа Президента Азербайджанской Республики Гейдара Алиева с театральными деятелями во время показа новой постановки пьесы «Айдын» Джафара Джаббарлы // Бакинский рабочий: ежедневная общественно-политическая газета. — 2000. — 09.05.
2. Манаф Р. Гейдар Алиев и азербайджанский театр // Эхо. — 2013. — 24.04. — С. 8.
3. Расулов Т. Театральное восприятие спонтанного порядка // Диалог культур и тюркоязычный театр: материалы Международной научно-практической конференции, 24 мая 2019 года / М-во культуры Рос. Федерации, М-во культуры Респ. Башкортостан. — Уфа: Информреклама, 2019.
4. Гейдар Алиев: «Я очень доволен своей судьбой...» // ТАСС. — URL: <https://tass.ru/arhiv/554855> (дата обращения: 15.10.2023).
5. Гейдар Алиев: на страже нашего культурного наследия. — Книга I-II / Разработчик: Диляра Сеидзаде. — Баку, 2001. — С. 38, 59.
6. Гейдар Алиев: Искусство прошло через всю мою жизнь / Светлана Мирзоева Баку: Око, 2004 256 с.
7. Heydər Əliyev: mədəni irsimizin keşiyində. — I-II kitab / tərtibatçı: Dilarə Seyidzadə. — Bakı, 2001. — S. 38, 59.

Roman M. Perelshtein

Doctor of arts, associate professor  
The Gerasimov Institute of Cinematography  
e-mail: taigga@yandex.ru  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-9968-0592

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-59-63

## ARCHED GALLERY AS A KEY TO THE SYMBOLISM OF THE INFERNAL IN THE FILMS OF J. COCTEAU "ORPHEUS" AND A. BATALOV "THE OVERCOAT"

*Summary:* The symbolic component of such an architectural form as an arch has a pronounced sacred meaning. The arch is associated with the vault of heaven, which can personify both a new birth as a return to the world, and a death, as a departure from the world. That is why an indispensable condition for the initiation rite — the transition from the world of the living to the world of the dead and the return from the world of the dead to the world of the living — is passing through the arch. The arch, directed into the depth and forming a vault, becomes the "guide" of the vaulted structure, which can be transformed into an arcade or arched gallery. The symbolic meaning of this motif of the architectural composition, which is a series of arches of the same shape and size resting on pillars, is clearly overestimated by the romantically minded masters of the silver screen of the 50s of the twentieth century. However, the arched gallery in such iconic films as "Orpheus" (1950) by Jean Cocteau and "The Overcoat" (1959) by Alexei Batalov is strongly associated with both a portal to another world and death itself. This probably happens due to a certain tragic predetermination, which is created by the rhythm of the repeating elements of the

arcade, reminiscent of the infinity of hellish torment and indicating the powerlessness of man before a certain soulless law of nature. Both the empowered creator created by Jean Cocteau and the powerless little man shown by Alexei Batalov are prisoners of *the labyrinth of a straight line*, which the arched gallery personifies. And hidden behind this architectural metaphor is the passion that incinerates the romantic hero. For Orpheus, it is a passion for creativity, an obsession with self-expression, complete identification with *the image* created by the artist's imagination. And for Akaki Bashmachkin it is a passion for having a public face, identifying oneself with a socially significant role and *thing*, which is characteristic of a "man of life." The arcade, both in Cocteau's film and in Batalov's film, is one of the key style-forming metaphors. In both films, the architectural space of the city is directly related to the author's vision: it becomes a kind of spy, significantly enhancing the sound of the romantic theme of duality. Metaphors that shed light on the phenomenon of *doppelgänger* are often accompanied by the image of death.

*Key words:* arched gallery, symbolism of architecture, cinema, straight line labyrinth, double.

It is not surprising that such a motif of an architectural composition as *an arcade or an arched gallery*, due to the mystery of the image of this motif [3], was in demand by screen masters paying tribute to the romantic tradition. Let's look at just two examples of directors' interpretation of the arcade as an emblem of an initiation rite, a symbol of death, and a metaphor for the phenomenon of duality.

In Jean Cocteau's film «Orpheus» (1950), the title character goes into the shadows to find Eury-

dice, but falls in love with Death. The poet and idol of the crowd, Orpheus himself creates an idol for himself, placing a poetic dream on a pedestal. The space of life and death does not have a clear dividing line: Jean Marais's character can find a princess named Death both in the other world of the looking glass and on the empty streets of his hometown. Orpheus pursues Death, but she hides by escaping through an arched gallery. We see the confused figure of Jean Marais in the indoor arcade. The slanting





"Orpheus". 1950. Jean Cocteau



"The Overcoat". 1959. Alexey Batalov

shadows falling from the pillars set a rhythm for the search that can be described as feverish and even crazy. It's like chasing your own shadow, which will always be one step ahead of you. Isn't Orpheus's passion a phantom?

In Alexey Batalov's film "The Overcoat" (1959), the arched structure is the same style-forming metaphor as in the surreal fantasy of Jean Cocteau. The petty official Akaki Bashmachkin, who covets an overcoat, and there's no other way to say it, finds himself abandoned by his "girlfriend" or doppelgänger. This is exactly what the hero's double, which manifests itself as the dark side of his personality, is called in the literature of the romantic era. Until the petty official, who "served with love" [2], acquired a competitive *double* at the vanity fair, he was not even considered a person. Let us pay attention to the fact that it is not someone who makes Bashmachkin "small", but he himself is diminished and even trembles before the idol he himself created — the Overcoat. Once again passion is associated with a phantom.

In "Sonnets to Orpheus," Rainer Maria Rilke wrote: "Our path does not wind, like forest paths and streams, / in a wondrous meander. It is shortness. It's straight." [4, p.49]. It seems that it is precisely these "straightforward" ones that do not tolerate objections that make up Batalov's Petersburg. Gogol's Bashmachkin's overcoat is removed in a square that is like a sea or an endless field, and the character in the film, Batalov, is robbed in a deserted gallery. The arches, identical in shape and size, have a hypnotic effect. The monotonous, endlessly repeating alternation of arched ceilings, the shadows falling from the pillars supporting the entablature, are associated with a bad infinity, in comparison with which Homo sapiens turns into a negligible amount. And just as one span of the arcade (is it not this volumetric-spatial element that

becomes the emblem of the cannibal city?), another span follows, in the same way one cycle of matter is replaced by another, without reacting in any way to the presence of a person, and without even suspecting the existence of his immortal soul, which Hegel will call "true infinity," noting that the image of bad infinity is a straight line [1].

It is not surprising that in romantically colored film narratives, an indoor arcade often symbolizes fate with its predetermination and inevitability. And it also becomes a metaphor for the space of transition from the world of the living to the world of the dead. Thus, the sacred symbolism of the architectural language quite unexpectedly, but very accurately allows us to reveal the essence of what is happening on the screen. A petty official is not just robbed, he dies, disappearing into the soulless abyss of the city, the symbol of which is the arcade. The hero of Rolan Bykov rushes about, calling for help. His cry is terrible. It contains all the hopelessness, all the despair. A call for help echoes in the icy stone gallery.

Both Orpheus and Akaki Akakievich, figuratively speaking, become prisoners of the *straight line labyrinth* that the arcade manifests. Behind the architectural metaphor, which has a certain infernal quality, lies, as we see it, the passion that incinerates the romantic hero. If the poet completely identifies himself with the *image* created by his imagination, and is ready to make any sacrifices on the altar of art, then the petty official identifies himself with a socially significant *role* and *thing*, and is ready to sell his soul to the devil in order to get what he wants. And an image for a poet, and a thing for an official act as a doppelgänger. In a covered gallery with a low-hanging vault, massive pillars and shadows cast from the pillars, a romantically inclined artist, as well as a researcher, will certainly hear the steps of a demonic double and feel the breath of death.

#### REFERENCES:

1. Hegel, G.V.F. 1974. *Encyclopedia of Philosophical Sciences*, vol.1. The science of logic. M., Mysl, p. 452
2. Gogol, N.V. 1984. *Collected Works in eight volumes*, v.3, M., Pravda, p.334
3. Kavtaradze, S. 2017. *Anatomy of architecture. Seven books about logic, form and meaning*, M., Ed. House of the Higher School of Economics, p.472
4. Mirkina, Z.A. 2017. *Rilke R. M. Sonnets to Orpheus*, Trans. with German, intro. Art. BEHIND. Mirkina. M.; St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives, p.104
5. Perelshtein, R.M. 2012. *The conflict between the "internal" and "external" person in cinematography*. St. Petersburg, "Center for Humanitarian Initiatives", p.255

Роман Максович Перельштейн

доктор искусствоведения

доцент

Всероссийский государственный

институт кинематографии им. С. Г. Герасимова

e-mail: taigga@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-9968-0592

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-59-63

## АРОЧНАЯ ГАЛЕРЕЯ КАК КЛЮЧ К СИМВОЛИКЕ ИНФЕРНАЛЬНОГО В ФИЛЬМАХ Ж. КОКТО «ОРФЕЙ» И А. БАТАЛОВА «ШИНЕЛЬ»

*Аннотация:* Символическая составляющая такой архитектурной формы, как арка, имеет ярко выраженное сакральное значение. С аркой ассоциируется небесный свод, который может олицетворять и новое рождение как возвращение в мир, и — инобытие как уход из мира. Вот почему непременным условием обряда инициации — перехода из мира живых в мир мёртвых и возвращения из мира мёртвых в мир живых — является прохождение через арку. Арка, направленная в глубину и образующая свод, становится «направляющей» сводчатой конструкции, которая может трансформироваться в аркаду или арочную галерею. Символическое значение этого мотива архитектурной композиции, который представляет собой ряд одинаковых по форме и размеру арок, опирающихся на столбы, явно переоценено романтически настроенными мастерами киноэкрана 50-х годов XX века. Однако арочная галерея в таких знаковых лентах, как «Орфей» (1950) Жана Кокто и «Шинель» (1959) Алексея Баталова, устойчиво ассоциируется как с порталом в иномирие, так и с самой смертью. Происходит это, вероятно, в силу некоей трагической предопределённости, которая создаётся ритмом повторяющихся элементов аркады, напоминающим бесконечность адских мук и указывающим

на бессилие человека перед неким бездушным законом природы. И наделённый властью творец, созданный Жаном Кокто, и бесправный маленький человек, показанный Алексеем Баталовым, — пленники *лабиринта прямой линии*, который олицетворяет собой арочная галерея. А скрывается за этой архитектурной метафорой — испепеляющая романтического героя страсть. У Орфея — это страсть к творчеству, одержимость самовыражением, полное отождествление с образом, созданным воображением художника. А у Акакия Башмачкина — это страсть к обладанию публичным лицом, отождествление себя с социально значимой ролью и *вещью*, которое свойственно «человеку жизни». Аркада и в фильме Кокто, и в картине Баталова, является одной из ключевых стилиобразующих метафор. В обоих лентах архитектурное пространство города имеет прямое отношение к авторской инстанции: оно становится неким соглядатаем, существенно усиливая звучание романтической темы двойничества. С метафорами, проливающими свет на феномен допльгангера, часто соседствует образ смерти.

*Ключевые слова:* арочная галерея, символизм архитектуры, кинематограф, лабиринт прямой линии, двойник.

Не удивительно, что такой мотив архитектурной композиции, как *аркада* или *арочная галерея*, в силу таинственности образа этого мотива [3] оказался востребован мастерами экрана, отдающими дань романтической традиции. Рассмотрим лишь два примера прочтения режиссёрами аркады как эмблемы обряда инициации, символа смерти и метафоры феномена двойничества.

В картине Жана Кокто «Орфей» (1950) заглавный герой отправляется в царство теней за Эвридикой, но влюбляется в Смерть [5]. Поэт и кумир толпы Орфей сам создаёт для себя кумира, возведя на пьедестал поэтическую грезу. Пространство жизни и смерти не имеет чёткого водораздела: персонаж Жана Маре может обнаружить принцессу по имени Смерть и в потустороннем мире

зазеркалья, и на опустевших улицах родного города. Орфей преследует Смерть, но она скрывается, ускользнув через арочную галерею. Мы видим растерянную фигуру Жана Маре в крытой аркаде. Косые тени, падающие от столбов, задают поискам ритм, который можно описать как лихорадочный и даже безумный. Это всё равно что преследовать собственную тень, которая всегда будет на шаг впереди тебя. Не фантом ли страсть Орфея?

В фильме Алексея Баталова «Шинель» (1959) арочная конструкция является такой же стилиобразующей метафорой, как и в сюрреалистической фантазии Жана Кокто. Мелкий чиновник Акакий Башмачкин, вожделеющий шинели, а иначе и не скажешь, оказывается брошен своей «подругой» или допльгангером. Именно так в литературе эпохи романтизма именуется двойник героя, проявляющийся как тёмная сторона его личности. Пока мелкий чиновник, который «служил с любовью» [2], не обзавелся *двойником* конкурентоспособным на ярмарке тщеславия, его и за человека-то не считали. Обратим внимание на то, что не Башмачкина кто-то делает «маленьким», а он сам умалывается и даже трепещет перед сотворённым им же самим кумиром — Шинелью. И снова страсть ассоциируется с фантомом.

В «Сонетах к Орфею» Райнер Мария Рильке писал: «Путь наш не вьётся, как тропки лесов и потоки, — / дивным меандром. Он — краткость. Прямая» [4, с. 49]. Кажется, что именно из этих «прямых», не терпящих возражений, и состоит баталовский Петербург. С гоголевского Башмачкина шинель снимают на площади, которая подобна морю или бескрайнему полю, а персонажа ленты Баталова грабят в безлюдной галерее. Одинаковые по форме и размеру арки обладают гипнотическим воздействием. Монотонное, без конца повторяющееся чередование дугообразных перекрытий, тени, падающие от столбов, поддерживающих антаблемент, ассоциируются с дурной бесконечностью, по сравнению с которой Ното *sapiens* превращается в ничтожно малую величину. И так же, как

за одним пролётом аркады (не этот ли объёмно-пространственный элемент становится эмблемой города-людоеда?) следует другой пролёт, точно так же один круговорот материи сменяется другим, никак не реагируя на присутствие человека и даже не подозревая о существовании его бессмертной души, которую Гегель назовёт «истинной бесконечностью», заметив, что образом дурной бесконечности является прямая линия [1].

Не удивительно, что в романтически окрашенном киноповествовании крытая аркада часто символизирует судьбу с её предопределённостью и неотвратимостью. И она же становится метафорой пространства перехода из мира живых в мир мёртвых. Так сакральный символизм языка архитектуры весьма неожиданно, но очень точно позволяет раскрыть суть происходящего на экране. Мелкий чиновник не просто ограблен, он гибнет, исчезая в бездушной бездне города, символом которой становится аркада. Герой Ролана Быкова мечется, зовёт на помощь. Вопль его страшен. В нём собрана вся безнадежность, всё отчаяние. Эхом разносится призыв о помощи в ледяной каменной галерее.

И Орфей, и Акакий Акакиевич, образно выражаясь, становятся пленниками *лабиринта прямой линии*, который манифестирует аркада. За архитектурной метафорой, которой присуща некоторая инфернальность, скрывается, как нам представляется, испепеляющая романтического героя страсть. Если поэт полностью отождествляет себя с *образом*, созданным его воображением, и готов принести на алтарь искусства любые жертвы, то мелкий чиновник отождествляет себя с социально значимой *ролью* и *вещью* и готов продать душу дьяволу, чтобы заполучить желаемое. И образ для поэта, и вещь для чиновника выступают в роли допльгангера. В крытой галерее с низко нависающим сводом, массивными столбами и тенями, отброшенными от столбов, романтически настроенный художник, равно как и исследователь, непременно услышат шаги демонического двойника и ощутят дыхание смерти.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — Т. 1. Наука логики. — М., Мысль, 1974. — 452 с.
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. — Т. 3. — М., Правда, 1984. — 334 с.
3. Кавтарадзе С. Анатомия архитектуры. Семь книг о логике, форме и смысле. — М., Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 472 с.
4. Миркина З. А. Рильке Р. М. Сонеты к Орфею / Пер. с нем., вступ. ст. З. А. Миркиной. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 104 с.
5. Перельштейн Р. М. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. — СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 255 с.



Razilya I. Ilyasova

State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan

E-mail: razilya.ilyasova@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-7730-2467

Research ID: AFJ-5839-2022

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-64-73

## TRENDS IN THE FINE ARTS OF TATARSTAN IN THE 1970–1990S ON THE EXAMPLE OF NARKIS PONOMAREV'S CREATIVITY

*Summary:* The article is devoted to the late Soviet period of fine arts in Tatarstan — a republic with rich avant-garde traditions, which was characterised by extraordinary intensity of artists' creative life during the 1970–1990s. Today, this period of art, as a regional version of the second wave of the avant-garde, still remains insufficiently studied and requires more detailed and scrupulous study and understanding.

The topic is considered on the example of one of the most original painters of Kazan of the second half of the 20th century — Narkis Ponomarev (1946–1996), who is considered by the author to be among the unofficial circle of artists.

The study introduces the personality of Ponomarev as a self-taught artist and autodidact into the scientific context for the first time. It is argued that, despite the lack of the master's professional art education and the resulting difficulties (lack of recognition in the artistic community, criticism from official art critics and officials, inability to exhibit, and so on), he managed to form and develop a self-sufficient and original art. Avant-garde tendencies in the artist's work are identified and substantiated based on an analysis of more than 60 Ponomarev's works

In July 1993, the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan hosted a large-scale exhibition, *New Art. Yesterday. Today. Tomorrow*. The organisers of the exhibition were Kazan designers, artist-designers E. Golubtsov, V. Nesterenko and others, led by the ideological inspirer of the project, art critic V. Tsoi. They intended to present a retrospective of the Kazan avant-garde with an emphasis on modernity, starting from the 1910s and moving from era to era through unusual spatial solutions reminiscent of scaffolding. The works of Narkis Ponomarev were also exhibited at this

mainly from private collections. Turning to the heritage of Matisse, Picasso, Chagall, German expressionists, etc., without copying, only focusing on them, Ponomarev developed his own artistic concept. Using a variety of bright colours, free volumetric strokes, turning to marginal subjects or lyrical landscapes and fantastic images, he imbued his works with simplicity and primitiveness, in the good sense of the word, of the image itself.

It is noted that creativity, which gained its fame and recognition only in the post-Soviet period, was necessary for Ponomarev as a way of understanding the world around and oneself, as a therapeutic impulse for one's own alienation. The purpose of this article is to trace the evolution of the artist, to reveal the role and significance of Ponomarev's creative activity in the artistic life of Tatarstan in the 1970–1990s. The presentation of new trends and the introduction of new names into scientific circulation will help to identify paradoxes and facets in the history of the second wave of avant-garde in the era of the USSR.

*Keywords:* late Soviet art, expressionism, unofficial art, autodidact artist, fine arts of Tatarstan, postmodernism, Narkis Ponomarev.

exhibition and were noted in the press [1, 5]. It is noteworthy that Ponomarev's artworks were almost always used to illustrate notes and articles in periodicals dedicated to this exhibition.

Finally, in February 1996, Narkis Ponomarev's long-awaited first personal exhibition took place on the occasion of the artist's 50th anniversary; it lasted about a week (the exact number of days varies among sources). It was not possible to exhibit the works of an "inconvenient" artist in the local Exhibition Hall of the Union of Artists; the management found excuses. However,



Ill. 1. Ponomarev N.I. *Untitled*. 1980s, hardboard, oil, private collection

Sofya Kondrashina, the director of the Zarechye Museum of Military and Labour Glory, located near the recognizable Red Gate in Kazan (Jubilee Arch, a memorial building of 1888), suggested one hall of the museum, which, despite the specifics of the institution and its remoteness from contemporary art, was positively assessed. About 40 paintings were presented in this space, mainly representing Kazan landscapes and portraits of loved ones. There is no need to talk about exact facts and lists of works; miraculously, a copy of a poster, an invitation card and a very meagre list of invitees were preserved. The exhibition was organised by journalist and art observer S. Kolina. "Narkis was happy that day" [2], the opening of the exhibition "was attended by famous art critics, artists, entrepreneurs and representatives of the city's intelligentsia," she later wrote in local periodicals; however, no specific names were given [3]. According to the memoirs of artist Anatoly Egorov (b. 1948), who then came to this exhibition by chance, there were indeed a lot of visitors (about 60–70 people); however, Narkis Ponomarev looked confused and upset, which

was probably due to the absence of representatives of the official authorities and professional artists. Nevertheless, such a dialogue with the viewer was necessary for the artist. Experiencing severe physical pain from a serious illness during this period, he urgently needed a personal exhibition as a last breath of fresh air before death. After 3 weeks the artist passed away. Narkis Ponomarev was admitted to the Union of Artists of the Republic of Tatarstan posthumously in 1996. His membership card was placed in his coffin — his loved ones understood how important and valuable it was for him.

In 1998, two more chamber personal exhibitions of Ponomarev's art were posthumously held. They were arranged by the artist's family with the support of art critic R. Sultanova in the Exhibition Hall of the Union of Artists and the Gorky Museum in Kazan, evidence of which has not yet been discovered.

In 2022, at the Hazine National Art Gallery of the State Museum of the Republic of Tatarstan the author of this article organised another, larger-scale personal exhibition of Narkis Ponomarev — "Oth-





Ill. 2. Ponomarev N.I. Female profile against the background of a landscape. 1980s, oil on canvas, private collection

er Art”, which presented a retrospective of the artist’s work, uniting several large private collections. The exhibition featured 55 works, of which only 5 were from the collection of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan.

Despite Narkis Ponomarev’s seemingly active creative and exhibition biography, the entire conscious part of it was deprived of recognition. And timid attempts to exhibit officially and join the Union of Artists were unsuccessful. This was due to the fact that, as art critic V. Tsoi wrote about the artistic situation of this period, “everything that remained outside the figurative (objective) image was contemptuously called ‘abstractionism’ and ‘formalism’ and, accordingly, ‘was not allowed’ into respectable exhibition halls” [4]. The lack of artistic education only

reinforced the beliefs of my colleagues in unprofessionalism. Some treated Narkis Ponomarev’s work with distrust and even ridicule; others just shrugged their shoulders — the unprepared Kazan public did not take the artist seriously.

For Narkis Ponomarev, painting was a deeply personal, emotional, and sometimes dramatic state of mind. When asked what was depicted in his paintings, he always answered the same: “Look, and you will see everything”. His work is an expressive symbiosis of figurativeness and abstraction. The author’s style appeared based on the heritage of the world avant-garde of the early 20th century — colouristic dominants and expressive side of Matisse’s colour, the conscious destruction of Picasso’s nature, allegorical em-



Ill. 3. Ponomarev N.I. Still life with a blue vessel. 1980s, hardboard, oil, private collection

bodiments in Chagall’s primitive (with which the artist was also connected by ethnicity), the grotesque of German expressionists. By building a private dialogue with the great history of art, mixing artistic languages, eras and styles, Narkis Ponomarev developed his own self-sufficient artistic strategy, which fits well into the framework of autodidactics.

The most fruitful stage of Narkis Ponomarev’s work certainly occurred in the 1980s. It is the phase of maturity in the artist’s biography — a period of confrontations and difficult quests, the creation of the “pink” and “blue” cycles (almost according to Picasso), where the latter reflects worldly suffering, which the artist felt acutely and painfully, expressed in a numerous series of images of the blind, the crippled, alcoholics and other marginalised people. At the same time, Narkis Ponomarev’s transition to the “pink” series also marked a change from sadness and poverty, resolved in gloomy colours, to a more joyful representation of the world: romantic landscapes and portraits (including self-portraits), bathed in warm light.

Regardless of the period of creation of works or their style and theme, compositional structures are always unexpected: they often use distortion of space and defragmentation. The “characters” of the paintings, entering into complex interaction with each other, maintain cold indifference — dynamic unity and detachment at the same time. The artist’s works of this period can be considered as intellectual and creative philosophising in images or “reflections” (the term of art critic S. Kolina).

Freely experimenting with form and colour, Narkis Ponomarev invariably remained faithful to easel paintings in small formats, most often on cardboard — it was more accessible. His vivid associative paintings often amounted to puzzles, perhaps containing coded messages. During this period, still lifes appeared; they were mainly with jugs and fruit — a kind of Cezanneism in an effort to experiment with the ponderability of the subject, the materiality of colour (*Evening*, 1970s; *Still Life. Yellow Vase*, 1980). In this so-called “synthetic” series, the artist worked on the pictorial and plastic tasks that he set for himself:





Ill. 4. Ponomarev N.I. *On the street, at the kiosk*. 1987, oil on canvas, private collection

in addition to crimson red and azure, his canvases were saturated with emerald and amber yellow (*Still Life with a Pear*; *Still Life with a Blue Vessel*, 1980s), turning into a chaotic centre of brushstrokes. They conflict, pulsate, creating a tense play of colour dominants, building up the luminosity and shape of objects.

Narkis Ponomarev's repeated theme, which permeated his entire creative path, was the lyrical and at the same time painful image of old Kazan (*Press House on K. Nadzhmi Street*, 1980s; *Old Yards*, 1980s; *Kazan. Bulak*, 1983; *Kekin's House*, 1990, etc.). The artist showed attentiveness to details: capturing crooked streets, unsightly courtyards, dilapidated buildings, slanting arches, humpbacked bridges of Bulak; he conveyed his own philosophical perception of mortal existence. The city, "painted with pain but also with love" [1], is deformed — different scales, incongruous approximations establish new aesthetic principles in the pictorial picture. In these works, Tsoi saw "objects of close study, the Socialist Art artist's an-

alytical research" [4, P. 12]. Rather, the artist did not manipulate visual stereotypes of Soviet propaganda in his landscapes; he strived to convey the image of the city, its character, by conveying social orientation and the response of contemporary events. In the city landscapes depicting Kazan, there is Narkis Ponomarev's exceptional love, opening an endless series of images before us. They reflect the artist's deeply personal perception and understanding of the events that happened here. Here, the symbolically and allegorically executed city views are not only picturesque plans and rhythmic colour spots but also a new formative task in the range of the modernist and avant-garde paradigm.

Among the enduring imagery of Narkis Ponomarev, there are often images of marginalised people (*On the Street, at the Kiosk*, 1987; *In the Old Yard*, 1987; *Scream*, late 1980s, etc.). This is a distorted and ugly world; Narkis Ponomarev's people are "a single cast of our communal existence" [4, P. 12]. Painted in a few accurate strokes,

the inhabitants of old Kazan, cripples and vagrants, war veterans resemble a caricature, however, not an evil one but a condescending one. Sometimes the author's characters hypertrophy; their "plasticine" bodies and/or limbs stretch out, creating internal tension bordering on numbness in the viewer. The artist's "grotesque theatre of the absurd" creates a special expressionistic intonation. [5]

In some of Narkis Ponomarev's works, a sophisticated viewer will certainly find a symbolic motif — the image of a short man in a hat; it is a self-portrait of the artist, his unique signature, changing depending on life situations: first, lonely, and then, with the birth of his daughter, walking around the city with a stroller.

Narkis Ponomarev is an iconic figure in the late Soviet fine arts of Tatarstan. Despite the drama inherent in his work and personal fate, his brush had the incredible ability to saturate people's hearts with colour and civic passion.

The art of Narkis Ponomarev was not of an official nature; nevertheless, it cannot be considered

an underground movement. Rare participation in permitted exhibitions was a necessary form of artistic existence and the only opportunity to publicly present his controversial works, which were characterised by irony, grotesque and symbolism. The artist's humble nature and reclusive lifestyle were in no way identified with the new style that he proclaimed with his work.

Today, the controversy surrounding the name of this artist, the struggle of critical opinions and assessments does not cool down. Meanwhile, the art of Narkis Ponomarev had its own rebellious path, the movement of which was impossible to predict. Recording the information about such original and controversial artists will allow us to have a complete picture of the country's late Soviet art.

We see prospects for further research of the problem in the publication of a catalogue of the artist's works, as well as in the study of other personalities of this period, which are still underrepresented and have not received worthy publications.

#### REFERENCES:

1. Burundukovskaya, E. 1993. Phantasmagoria of Reality, *Kazanskie Vedomosti*. July 21, p.5
2. Kolina, S.Z. 1996. "Grimace of Love", *Kazan*, no. 3–4, pp. 124–128
3. Kolina, S.Z. 1996. "The Magic Mirror of Life", *Zarechye*, no. 7, p.4
4. Tsoi, V.A. 1998. *Creation of the Soul*. Kazan. p.68.
5. Edeleva, I. 1993. "Stunning Avant-garde", *Kazan Gazette*. From July 21. p.5

Разиля Ирековна Ильясова  
Государственный музей изобразительных искусств  
Республики Татарстан  
Казань, Россия  
e-mail: razilya.ilyasova@hotmail.com  
ORCID: 0000-0002-7730-2467  
Research ID: AFJ-5839-2022

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-64-73

## ТЕНДЕНЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ТАТАРСТАНА 1970–1990-Х ГГ. НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НАРКИСА ПОНОМАРЁВА

*Аннотация:* Статья посвящена позднесоветскому периоду изобразительного искусства Татарстана — республики с богатыми традициями авангарда, которая характеризуется в 1970–1990-е гг. необычайной интенсивностью творческой жизни художников. Данный период искусства, как региональный вариант второй волны авангарда, на сегодняшний день по-прежнему остаётся недостаточно изученным, требует более детального и скрупулёзного изучения и осмысления.

Тема раскрывается на примере одного из самых своеобразных живописцев Казани второй половины XX века — Наркиса Ивановича Пономарёва (1946–1996), который причисляется автором к неофициальному кругу художников.

В исследовании впервые вводится в научный контекст персоналия Н. И. Пономарёва как художника-самоучки и автодидакта. Аргументируется, что, несмотря на отсутствие профессионального художественного образования у данного мастера и вытекающие отсюда сложности (непризнанность в художественном сообществе, критика со стороны официальных искусствоведов и чиновников, невозможность выставляться и др.), он сумел сформировать и развить самостоятельное и оригинальное искусство. На основе анализа более 60 произведений Н. И. Пономарёва, преимущественно из частных коллекций, выявляются и обосновываются аван-

гардистские тенденции в творчестве художника. Обращаясь к наследию Матисса, Пикассо, Шагала, немецких экспрессионистов и др., но не копируя, а лишь ориентируясь на них, Н. И. Пономарёв выработал свою художественную концепцию. Прибегая к богатству ярких красок, свободному объёмному мазку, обращаясь к маргинальным сюжетам или лиричным пейзажам и фантастическим образам, он насыщал свои произведения простотой и примитивностью, в хорошем смысле этого слова, самого изображения.

Отмечается, что творчество было необходимо Н. И. Пономарёву как способ познания мира вокруг и самого себя, как терапевтический импульс на собственную отчуждённость, которое получило свою известность и признание лишь в постсоветский период. Цель данной статьи — проследить эволюцию художника, раскрыть роль и значение творческой деятельности Н. И. Пономарёва в художественной жизни Татарстана в 1970–1990-е гг. Представление новых тенденций и введение в научный оборот новых имён будут способствовать выявлению парадоксов и граней в истории второй волны авангарда в эпоху СССР.

*Ключевые слова и фразы:* позднесоветское искусство, экспрессионизм, неофициальное искусство, художник-автодидакт, изобразительное искусство Татарстана, постмодернизм, Наркис Пономарёв.

лубцов, В. А. Нестеренко и др., во главе с идейным вдохновителем проекта, искусствоведом В. А. Цой, — намеревались представить ретроспективу казанского авангарда с акцентом на совре-

менность, начиная с 1910-х гг. XX века, переходя из эпохи в эпоху через необычные пространственные решения, напоминающие строительные леса. Произведения Наркиса Пономарёва также экспонировались на данной выставке и были отмечены в прессе [1, 5]. Примечательно, что для иллюстрирования заметок и статей в периодической печати, посвящённой этой выставке, почти всегда использовали работы Наркиса Пономарёва.

Наконец, в феврале 1996 года состоялась долгожданная первая персональная выставка Наркиса Пономарёва по случаю 50-летнего юбилея художника, которая длилась около недели (точное количество дней в источниках разнится). Экспонировать работы «неудобного» художника в местном Выставочном зале Союза художников возможности не было, руководство находило отговорки. А вот директор Музея боевой и трудовой славы «Заречье», располагавшегося неподалёку от узнаваемых в Казани Красных ворот («Юбилейная арка» — мемориальное сооружение 1888 года), Софья Михайловна Кондрашина предложила один зал музея, что, несмотря на специфику учреждения и его отдалённость от современного искусства, было положительно оценено. В этом пространстве было представлено около 40 живописных произведений, представляющих в основном казанские пейзажи и портреты близких. Говорить же о точных фактах и списках работ не приходится, чудом сохранились экземпляр афиши и пригласительного билета, да и весьма скупой список приглашённых. Организацией выставки занималась журналист и арт-обозреватель С. З. Колина. «Наркис (С. З. Колина использует две «с», однако имя художника пишется с одной «с», что подтверждено документально) был счастлив в тот день» [2], на открытие выставки «пришли известные искусствоведы, артисты, предприниматели и представители городской интеллигенции», — писала она позднее в местных периодических изданиях, однако конкретных имён названо так и не было [3]. Согласно воспоминаниям художника Анатолия Николаевича Егорова (г. р. 1948), попавшего тогда на данную выставку случайно, посетителей было и вправду много (около 60–70 человек), но Наркис Пономарёв выглядел растерянным и огорчённым, что, вероятно, было связано с отсутствием представителей официальной власти и профессиональных художников. Тем не менее подобный диалог со

зрителем был необходим художнику. Испытывая сильную физическую боль от тяжёлой болезни в этот период, он остро нуждался в персональной выставке как в последнем глотке свежего воздуха перед смертью. Спустя три недели художника не стало. В Союз художников Республики Татарстан Наркис Пономарёв был принят в 1996 году посмертно, членский билет положили с ним в гроб — близкие понимали, насколько это было для него важно и ценно.

В 1998 году посмертно состоялись ещё две камерные персональные выставки Н. И. Пономарёва, устроенные семьёй художника при поддержке искусствоведа Р. Р. Султановой в Выставочном зале Союза художников и Музее А. М. Горького в Казани, свидетельств о которых на данный момент обнаружить не удалось.

В 2022 году в Национальной художественной галерее «Хазинэ» ГМИИ РТ автором данной статьи была организована очередная, более масштабная персональная выставка Наркиса Пономарёва «Другое искусство», представившая ретроспективу творчества художника, объединившая несколько крупных частных коллекций. На выставке экспонировалось 55 произведений, из которых лишь 5 из собрания ГМИИ РТ.

Несмотря на кажущуюся на первый взгляд активную творческую и выставочную биографию Наркиса Пономарёва, вся сознательная её часть была лишена признания. А робкие попытки выставиться официально и вступить в Союз художников не увенчались успехом. Это было связано с тем, что, как писала искусствовед В. А. Цой о художественной ситуации этого периода, «всё, что оставалось за пределами фигуративного (предметного) изображения, презрительно именовалось «абстракционизмом» и «формализмом» и, соответственно, «не пушалось» в respectable выставочные залы» [4]. Отсутствие художественного образования только подкрепляло убеждения коллег по цеху в непрофессионализме. Одни относились к творчеству Наркиса Пономарёва с недоверием и даже с насмешкой, другие лишь разводили руками — неподготовленная казанская публика не воспринимала художника.

Для Наркиса Пономарёва живопись — это глубоко личное, эмоциональное, порой драматичное состояние души. На вопрос, что изображено в его картинах, он отвечал всегда одинаково: «Смотри, и всё увидишь». Его творчество — это вырази-



тельный симбиоз фигуративности и абстракции. Наследие мирового авангарда начала XX века — колористические доминанты и экспрессивную сторону цвета Матисса, сознательную деструкцию натуры Пикассо, аллегорические воплощения в примитиве Шагала (с которым художника связывал и национальный признак), гротеск немецких экспрессионистов — преобразовалось в авторский стиль. Выстраивая приватный диалог с большой историей искусства, путём смешения художественных языков, эпох и стилей, Наркис Пономарёв выработал свою самостоятельную художественную стратегию, что вполне вписывается в рамки автодидактики.

Наиболее плодотворный этап творчества Наркиса Пономарёва, безусловно, пришёлся на 1980-е годы. Это фаза зрелости в биографии художника — период противоборств и трудных исканий, создания «розового» и «голубого» циклов (почти по Пикассо), где в последнем отображаются мирские страдания, которые художник ощущал остро и болезненно, что выразилось в многочисленной серии изображений слепых, калек, а также алкоголиков и прочих маргиналов. В то же время переход Наркиса Пономарёва к «розовой» серии обозначил и смену печали и нищеты, решённых в мрачных тонах, на более радостное представление мира: романтические пейзажи и портреты (в том числе автопортреты), залитые тёплым светом.

Независимо от периода создания произведений или их стилистики и темы, композиционные построения всегда неожиданны: в них часто используется искажение пространства, дефрагментация. «Персонажи» картин, вступая в сложное взаимодействие друг с другом, сохраняют холодную безучастность — динамическое единение и отрешённость одновременно. Работы художника этого периода можно рассматривать как интеллектуально-творческое философствование в образах, или «размышлизмы» (термин искусствоведа С. З. Колиной).

Свободно экспериментируя с формой и цветом, Наркис Пономарёв неизменно сохранял верность станковой картине малых форматов, чаще всего на картонах — они были доступнее. Его яркая ассоциативная живопись зачастую сводилась к ребусам, в которых, возможно, закодированы послания. В этот период появились натюрморты, преимущественно с кувшинами и фруктами — этакий сезаннизм в стремлении

поэкспериментировать с весомостью предмета, материальностью цвета («Вечер», 1970-е; «Натюрморт. Жёлтая ваза», 1980). В этой, так называемой «синтетической» серии, художник работал над живописно-пластическими задачами, которые он ставил перед собой: кроме багрово-красного и лазури его полотна насытились изумрудным и янтарно-жёлтым («Натюрморт с грушей»; «Натюрморт с голубым сосудом», 1980-е), превратившись в хаотичную гущу мазков. Они конфликтуют, пульсируют, создавая напряжённую игру цветовых доминант, выстраивают светосилу и форму объектов.

Сквозной темой Наркиса Пономарёва, пронизывающей весь его творческий путь, стал лирический и при этом болезненный образ старой Казани («Дом печати с ул. К. Наджми», 1980-е; «Старые дворы», 1980-е; «Казань. Булак», 1983; «Дом Кекина», 1990 и др.). Художник проявляет внимательность к деталям: запечатлевая скривлённые улицы, неприглядные дворы, ветхие здания, косые арки, горбатые мостики Булака, транслирует своё собственное философское восприятие брэнного существования. Город, «написанный с болью, но и с любовью тоже» [1], деформируется — разномасштабность, несообразные сближения устанавливают новые эстетические принципы в живописной картине. В. А. Цой видела в этих работах «объекты пристального изучения, аналитического исследования художника «соц-арта» [4, С. 12]. Скорее, художник не манипулирует в своих пейзажах визуальными стереотипами советской пропаганды, а стремится передать образ города, его характер, посредством передачи социальной ориентации и откликом современных событий. В городских пейзажах, изображающих Казань, — исключительная любовь Наркиса Пономарёва, открывающая перед нами бесконечную череду образов. Они отражают глубоко личное восприятие и осмысление событий, произошедших здесь, самим художником. Символически и иносказательно исполненные городские виды здесь не только живописные планы и ритмичные цветовые пятна, но и новая формотворческая задача в диапазоне модернистской и авангардной парадигмы.

Нередко среди устойчивых образов Наркиса Пономарёва встречаются образы маргиналов («На улице, у киоска», 1987; «В старом дворе», 1987; «Крик», кон. 1980-х и др.). Это искажённый и уродливый мир, люди у Наркиса Пономарёва —

«единый слепок с нашего коммунального бытия» [4, С. 12]. Написанные несколькими точными мазками обитатели старой Казани — калеки и бродяги, ветераны войны напоминают карикатуру, но не злую, а снисходительную. Порой персонажи автора гипертрофируются, их «пластилиновые» тела и/или конечности вытягиваются, рождая в зрителе внутреннее напряжение, граничащее с оцепенением. «Гротескный театр абсурда» художника создаёт особую экспрессионистическую интонацию [5].

В некоторых произведениях Наркиса Пономарёва искушённый зритель непременно отыщет символический мотив — образ невысокого мужчины в шляпе — это автопортрет художника, его своеобразная подпись, меняющаяся в зависимости от жизненных ситуаций: сначала одинокого, а с рождением дочери — прогуливающегося по городу уже с коляской.

Наркис Пономарёв — знаковая фигура в позднесоветском изобразительном искусстве Татарстана. Несмотря на драматизм, свойственный его творчеству и личной судьбе, его кисть обладала невероятным свойством насыщать цветом и гражданской страстью сердца людей.

Искусство Наркиса Пономарёва не носило официального характера, в то же время его нельзя причислить и к андеграундному движению. Редкое участие в разрешённых выставках было необходимой формой артистического существования и единственной возможностью публично представить свои неоднозначные работы, для которых были характерны ирония, гротеск и символизм. Покорный характер художника и затворнический образ жизни никак не отождествлялись с новой стилистикой, которую он провозглашал своим творчеством.

Сегодня споры вокруг имени этого художника, борьба критических мнений и оценок не остывают. Между тем у искусства Наркиса Пономарёва был свой мятежный путь, движение которого предугадать было невозможно. А фиксирование столь оригинальных и неоднозначных художников позволит выстроить целостную картину позднесоветского искусства страны.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в издании каталога произведений художника, а также в изучении других персоналий этого периода, до сих пор недостаточно представленных и не получивших достойных изданий.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бурундуковская Е. Фантасмагория реальности // Казанские ведомости. — 1993. — 21 июля. — С. 5.
2. Колина С. З. Гримаса любви // Казань. — 1996. — № 3–4. — С. 124–128.
3. Колина С. З. Волшебное зеркало жизни // Заречье. — 1996. — № 7. — С. 4.
4. Цой В. А. Сотворение души. — Казань, 1998. — 68 с.
5. Эделева И. Оглушающий авангард // Казанские ведомости. — 1993. — 21 июля. — С. 5.

Elena I. Bulycheva

Doctor of Art History

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com

Nizhny Novgorod, Russia

ORCID: 0000-0001-7343-1934

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-74-84

## MYTHOPOETIC MODEL AS A RESEARCH TOOL FOR STUDYING THE MYTHOPOETICS OF SCULPTURE OF THE 20TH-21ST CENTURIES

*Summary:* In the 20th-21st centuries, a tendency to synthesise the «mythological» and the «artistic», which requires theoretical understanding, has been observed due to active mythologization of culture in general and of artistic practice in particular. The introduction of the concept of «mythopoetic model of sculpture» to denote an artistic structure which includes figurative and symbolic components of mythological origin and means of expression necessary for their implementation such as established and updated iconographic schemes, traditional and innovative ways of working

In the period under review, with all the multidirectionality of ideological searches of the 20th century, and perhaps precisely due to this multidirectionality, there is a steady pursuit of acquiring integrity, characteristic of myth, which would provide the possibility of resolving disparate and, at the same time, significant problems for society. In addition, the understanding that the existence of modern man, just like the existence of man of ancient eras, is intertwined from many circumstances beyond man's control, and this sphere of what is beyond man's control is also recognized as the space of myth, is actualized in the 20th century. Moreover, it is argued that "the mythological is ineradicable in man and remains a regulating factor in man's ontological balance, determining their place in the world and the way of their connection with the universe"<sup>1</sup>. Due to this understanding of the essence of myth, its actualization occurs; the mythologization

with materials, etc., has become one of the solutions to this theoretical problem.

The divergence of processes of transformation of ideological structures, which occur during this period, including mythological ones, has determined the specifics of the system of sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries and the formation of various types of mythological models in it.

*Keywords:* myth, mythologization of culture, mythopoetics of the 20th-21st centuries sculpture, mythopoetic model of sculpture.

of culture becomes one of the main vectors of its development in the 20th century. Also, the processes of active mythologization cover the art system, largely predetermining the nature of artistic practice, forming the foundations of special mythopoetics in art and, in particular, in sculpture.

Such large-scale changes in the development of the artistic sphere pose art theorists with the task of rethinking its axiological guidelines as well as with the need to seriously update the methodology of its study. It is becoming increasingly clear that a significant part of sculptural compositions of the 20th century, directly or indirectly related to mythological sources, can be reliably studied precisely in a system of interdisciplinary studies that consider the process of formation of art mythopoetics in the context of the activation of mythological thinking in general. Initially, the sought-after "mythopoetic" in sculpture presupposes a complex structure that accumulates a number of properties characteristic of myth as well as a number of properties charac-

teristic of sculpture. Therefore, to solve a research problem posed in such a way, it was reasonable to turn to the methodology of theoretical modelling. At the same time, an integrated approach was used when developing the mythopoetic model; it made it possible to include elements related to both spheres.

The study revealed the following features of the basic foundation of the mythopoetic model of sculptural composition:

1) The mythological structure in one of the possible modifications is the obligatory figurative and symbolic source of the work.

2) Set iconographic schemes, including fragmentary ones, are used in the sphere of formal compositional solutions.

3) In the sphere of materials as well as technological methods of working with them, they are endowed with symbolic meanings (sacralization).

4) In the sculptor's view of the mythological source, his or her ideological attitude becomes decisive: whether he or she considers this myth only as a source of the plot (external position) or whether he or she perceives this mythological structure as authenticity, which has high spiritual value for him or her (internal position).

The listed components predetermine not only the substantive components of the mythopoetic model but also outline the patterns of interaction between mythological and artistic elements within it. At the same time, the combination of mythological and artistic elements gives rise to a unique communication system, marked by signs of universality. The world presented in this system has a number of specific features:

– it seems to be consisted of objects of equal rank since mythological consciousness is not characterised by a logical hierarchy: living beings, objects, phenomena appear in the same hierarchical row;

– each object acts as an integral whole and is inseparable into individual components;

– the "naming" of things is considered as a creative act, creation, as well as their "renaming", which is experienced as "transformation", "rebirth".

In the interaction of two sign systems, myth and art, the synthesis of expressive components significantly expands the artistic potential of an artwork. The ability of myth to "rename" as "reborn", with the constancy of its foundations, allows us to maintain a sense of novelty of the endlessly regenerating repetition of elements of the mythological proto-language of symbols. The shift-rebirth of

mythological material is often perceived as an irregularity, as a violation; however, deviation from the norm is the law of an artistic structure existence. A master includes "irregularity" in his or her compositions as an element that makes it difficult to obtain information. Nevertheless, it is precisely this difficulty that is the source of tension and emotional uplift, experienced as discovery. The more elements intersect unpredictably in the structure of a mythopoetic model, the more symbolically rich the content of the emerging commonality will be since, in this case, one system serves as an enriching background for another, coexisting with it in a single field of meanings. As a result of such a synthesis of the "mythological" and the "artistic", the image appears in the mythopoetic structure as a construct based on elements that are absolutely not correlated with it outside of this construct. Owing to this phenomenon, with the cyclical repetition of primary mythological images, the process of their "replacement" by characters that retain the essence of the prototype, but which appear under other "masks", is possible.

When modelling a theoretical mythopoetic structure, it is fundamentally important to turn to the theory of myth. In particular, in *Dialectics of Myth*, A. Losev noted a number of generic features of myth that play a serious role in the functioning of the mythopoetic model of sculpture. The thesis that "myth is a personal being, or, more precisely, an image of a personal being, a personal form, the face of a person"<sup>2</sup> is relevant for the theoretical development of the mythopoetic model. When considering the personal aspect of myth, the philosopher formulates a number of provisions that are extremely important when analysing the "mythopoetic" in sculpture. Thus, outlining the antithesis of internal and external as the antithesis of subject and object, he argues that this opposition is always overcome in an individual due to which myth, as a symbolically given intelligence of life, is most fully realised precisely through the personal principle, in which a synthesis of external and internal is achieved. According to Losev, the symbolic mythologism of the personal principle does not lie in the fact that a person is initially a myth but in the fact that their personality is "understood and developed from the point of view of mythological consciousness"<sup>3</sup>.

1. Cassidy F. H. 2003. *From Myth to Logos: The Formation of Greek Philosophy*. St. Petersburg: Alleteya, 2003. P. 61.

2. Losev A. F. 1994. *Dialectics of Myth // Myth*. Number. Essence. Moscow: Misl, 1994. P. 73.

3. Ibid. P. 76

At the same time, the mythopoetic model allows us to take the artistic image beyond the boundaries of a specific plot and achieve the multidimensionality inherent in mythological symbolism. For sculpture, this opportunity to mythologically experience a meeting with a specific reality is especially relevant due to the fact that, according to Losev, "a personality is always a bodily given intelligence, a bodily realised symbol"<sup>4</sup>. The nature of plastic art is precisely in this — to physically implement symbols that are capable of equally addressing both the intellect and the sensual principle in a person, mixing them in the flow of life, overcoming the subject-object confrontation of the individual and the surrounding reality and identifying the external and internal. Thus, the sculptural mythological "body is not simple fiction, not a random phenomenon, not an illusion, not trifles. It is always a manifestation of the soul, and, therefore, in a sense, the soul itself."<sup>5</sup> In other words, in the mythopoetic model of sculpture, the expressive components associated with specific mythological characters are subject to the general laws of the artistic principle in its inextricable connection with mythological structures. At the same time, it is revealed that "sculpture also has its own internal plot; however, it is not in spatial movement... since it represents something that poetry cannot have — a plot, which is super-concentrated, so to speak, compressed in an instant, present here and now..."<sup>6</sup>.

In Losev's theory of myth, there is another view which contributes to the understanding of how figurative and symbolic structures function in the mythopoetic model of sculpture. Developing the thesis about the personal nature of myth, the philosopher points to another generic feature of myth — "myth is a miracle"<sup>7</sup>. In the interpretation of the essence of myth, Losev also affirms this view through the personal aspect, noting the fact that personal existence is revealed in two forms: 1) "personality in itself, without its change...personality as an idea, as an unchanging rule" and 2) "the history of this personality... its illogical formation"<sup>8</sup>. However, to explain myth as a miracle, it is necessary to recognize the

existence of a third hypostasis, which the philosopher reveals through the degree of formation and implementation of "personality as an idea". Pointing out that the third hypostasis of personal existence in myth is "a true prototype, a pure paradigm, the ideal fulfilment of an abstract idea"<sup>9</sup>, Losev believes that the true miracle of myth can take place when "in its historical development, a personality suddenly, at least for a minute, expresses and fulfils its prototype entirely, reaches the limit of coincidence of both plans, becomes something that immediately turns out to be both a substance and an ideal prototype"<sup>10</sup>. We note that this interaction of such different components as the ideal mythological prototype and substance is a manifestation of the basic features of the mythopoetic model of sculpture.

In the structure of the mythopoetic model of sculpture, stone, wood, clay or bronze, falling into the intersection of "the mythological" and "the artistic", being a substance and without ceasing to be a substance, acquire symbolic meaning, just like the technologies for working with them, be it modelling, carving or casting. Moreover, it should also be emphasised that with a fairly limited range of mythological structures that carry "ideal prototypes" and are in demand in the field of plastic art, the nature of the compositional "design" of the substance that embodies them also plays a significant role. In other words, in the mythopoetic model of sculpture, the focus on the concurrence of "both the substance and the ideal prototype" becomes decisive and gives birth to the miracle of the synthesis of maximally sensory reality with poetic detachment. In this case, the physically existing reality of the material that the master uses to embody the image is subject to symbolic processing.

The peculiarity of the mythopoetic model of sculpture is that it presupposes the concurrence of the ideal prototype and the *formed* substance since purely plastic value is also important for a sculptural work. There is little expression or gesture here: "these plastic factors act artistically only when they are brought into order and connected into the unity of an optical impression under the guidance of optical need"<sup>11</sup>. That is, in the mythopoetic model, there is a mythologization of not only the material with which the sculptor works but also of the

iconographic form in which it is clothed in order to acquire the only possible features of the "prototype". It should be noted that the stylistic features of the plastic language of the artistic direction towards which the author, who turned to this or that mythological material, gravitates, in this case do not have much significance. "Being mythologically rich — symbolic in essence", the mythopoetic model "can appear in the guise of a naturalistic or schematic image, sign or allegory, regardless of whether the given symbol is determined by tradition..."<sup>12</sup>.

The specificity of the expressive capabilities of the mythopoetic model is that, using the structural units of myth, sculpture does not mechanically copy them but by translating them into the language of plastic images and forms, it enriches them with its characteristic elements, which in such a context act as symbolic equivalents of the elements of the structure of myth. This role can be played by the material and techniques for working with it, as well as volume, silhouette, line, colour, texture, etc. Everything is interconnected here, everything is significant, everything is in interaction: the choice of material that will become the "body" of the sculpture is already a choice of meaning since it is in the inseparable "cohesion" of the material and the spiritual that material-semantic elements that form the basis of the sculptural composition are born.

To summarise, we state:

1) The mythopoetic model of sculpture, as a special artistic structure, includes prototypes-mythologems, realised in set iconographic schemes and materials characteristic of this type of art. The integrity of this structure is ensured by the inextricable unity and interaction of the entire set of the "mythological" and the "artistic", the material and the spiritual, involved in the process of creating a sculptural composition. The effect of expressiveness lies in the coexistence of several semantic levels in the model under consideration, as well as in their mobility. The image contained in it flickers, revealing different facets, since the individual elements that make up the mythopoetic model of sculpture simultaneously enter several contextual spheres, while being enriched with the meanings of each of them. In such a multi-level context, what might be called vital authenticity "often feels like something magical-demonic". As E. Panofsky writes, ancient Venus, which marvels everyone, constantly attracts him

not so much with her beauty as with *nescio quae magica persuasio* (I do not know with what magical instillation)"<sup>13</sup>.

2) Mythological structures, which are unconditional components of the mythopoetic model, undergo a process of "renaming and rebirth" at each new stage of the development of civilization; however, in essence, they remain unchanged in their symbolic and semantic foundations. As K. Hübner writes: "In fact, it turns out that diverse forms of mythical thinking continue to live in the modern spiritual world, however, remaining at the level of the unconscious for the majority. This takes place mainly in art, which has never ceased to see reality through the prism of myth..."<sup>14</sup>. The peculiarity of the functioning of the mythopoetic model of sculpture with the indicated constancy of figurative and symbolic sources is that it leaves open the possibilities of creating original works since stable mythological elements in it are in interaction with moving artistic elements due to which features, that were not previously readable, are revealed in them. In this feature of mythopoetic compositions, one should apparently look for the answer to the unique novelty of the works, given the sufficiently limited range of the archetypal embodied in them.

3) The multidirectionality of sociocultural transformations has led to the fact that in the context of modern culture, not a single all-encompassing mythological model, which would predetermine, among other things, a single vector for the development of art, has been formed but a number of different modifications of the neomyth have arisen, forming a polysyllabic system that can conventionally be designated such a term as "mythological system" of the 20th-21st centuries. In addition to neomyths, this system included mythological structures of the past; having existed for a certain historical period as the basic foundations of culture and having lost their relevance, they were not forgotten by subsequent generations and were included in the mythological system of Modern times as phenomena of cultural heritage although they were perceived as legends and fictions of their ancestors. In the period under review, each of these "gone" types of myth directly or indirectly have influenced the formation of new mythological structures, giving rise to their vari-

4. Ibid. P. 75  
 5. Losev A. F. 1994. Dialectics of Myth // Myth. Number. Essence. Moscow: Misl, 1994. P. 75  
 6. Arslanov V. G. *Western Art History of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow: Akademicheskyy proekt; Traditsia, 2005. P. 682.  
 7. Losev A. F. Dialectics of Myth // Mythology. Culture. Moscow: Politizdat, 1991. P. 134.  
 8. Ibid. P. 144

9. Ibid. P. 145  
 10. Ibid. P. 146  
 11. Hildebrand A. *The Problem of Form in Fine Art*. Moscow: MPI Publishing house, 1991. P. 89.

12. Mirimanov V. B. *Art and Myth. The Central Image of the World Picture*. Moscow: Soglasie, 1997. P. 7.

13. Panofsky E. *Idea: On the History of Concepts in Theories of Art from Antiquity to Classicism*. St. Petersburg: Andrey Naslednikov, 2002. Pp. 137–138.  
 14. Hübner K. *The Truth of Myth*. Moscow. Respublika, 1996. P. 5.



ous modifications, which have predetermined the complex configuration of the mythological system of the 20th-21st centuries. It, ultimately, led to the transformation of the very concept of "myth", to its broad interpretation. By the beginning of the 21st century, scientists were asking questions: "archaic myth, classical myth, myth of the era of mediaeval monotheistic religions, myth in the structure of new European worlds and myths of modern mass consciousness — are they all one myth? And what is it then? Where are its boundaries?"<sup>15</sup> And since the mythological source is designated as an unconditional figurative and symbolic component in the mythopoetic model of sculpture, further research of its specific features is possible only in connection with the analysis of the specific mythological material that became its basis.

4) The complexity and specificity of the sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries is largely due to the above-mentioned multidirectionality of the processes of "historical transformations of mental structures"<sup>16</sup>, including mythological structures, occurring during this period. It was this cir-

cumstance that determined the necessity and validity of developing certain types of mythopoetic models depending on the type of mythological structure underlying the sculptural composition. In our opinion, this approach allows us to demonstrate an objective picture of the functioning of the sculpture mythopoetics of the 20th-21st centuries to the extent possible in the field of art, where not everything is always amenable to scientific analysis. Different types of mythological sources that are relevant in modern culture also give rise to various types of mythopoetic models, which, in addition, can include a variety of transitional and compromise options. However, even with a certain degree of conventionality, which is acceptable in the context of the analysis of generalisation options in art, reliance on the identified patterns opens up the possibility of revealing their kinship or even identity with traditional mythologems or archetypes behind different, at first glance, plots, characters, compositional solutions. Ultimately, it allows us to achieve a deeper and more adequate interpretation of sculptural works of the 20th-21st centuries.

#### REFERENCES

1. Arslanov, V.G. 2005. *Western Art History of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow. p.864.
2. Hildebrand, A. 1991. *The Problem of Form in Fine Art*. Moscow. p.137.
3. Cassidy, F.H. 2003. *From Myth to Logos: The Formation of Greek Philosophy*. St. Petersburg. p.360.
4. Losev, A.F. 1994. "Dialectics of Myth", *Myth. Number. Essence*. Moscow. p.919.
5. Mirimanov, V.B. 1997. *Art and Myth. The Central Image of the World Picture*. Moscow. p.28.
6. Panofsky, E. 2002. *Idea: On the History of Concepts in Theories of Art from Antiquity to Classicism*. St. Petersburg. p.237.
7. Pelipenko, A.A. 2011. "Art of the 20<sup>th</sup> Century in the Era of the Ascent of Mythological Consciousness", *Myth and Artistic Consciousness of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow. pp. 221–252
8. Hubner, K. 1996. *The Truth of Myth*. Moscow. p.448.

15. Pelipenko A. A. Art of the 20<sup>th</sup> Century in the Era of the Ascent of Mythological Consciousness // *Myth and Artistic Consciousness of the 20<sup>th</sup> Century*. Moscow: Kanon + Reabilitatsia, 2011. P. 222.

16. Ibid. P. 221

**Елена Ивановна Булычева**  
доктор искусствоведения,  
Нижегородская государственная  
консерватория им. М. И. Глинки  
e-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com  
Нижний Новгород, Россия  
ORCID: 0000-0001-7343-1934

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-74-84

## МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ИССЛЕДОВАНИЯ МИФОПОЭТИКИ СКУЛЬПТУРЫ XX–XXI ВЕКОВ

**Аннотация:** В XX–XXI веках в связи с активной мифологизацией культуры в целом и художественной практики, в частности, наблюдается тенденция к синтезу «мифологического» и «художественного», что требует теоретического осмысления. Введение понятия «мифопоэтическая модель скульптуры» для обозначения художественной структуры, включающей образно-символические компоненты мифологического происхождения и необходимые для их реализации выразительные средства: сложившиеся и актуализированные иконографические схемы, традиционные и новаторские способы работы

При всей разнонаправленности мировоззренческих поисков XX века, а может быть, как раз в силу этой разнонаправленности, в рассматриваемый период намечается устойчивое стремление к обретению характерной для мифа целостности, которая открыла бы возможность разрешения разрозненных и в то же время значимых для общества проблем. Кроме того, в XX веке актуализируется понимание того, что бытие современного человека, так же как бытие человека древних эпох, сплетается из множества обстоятельств, человеку неподвластных, и эта сфера неподвластного человеку также признаётся пространством мифа. Более того, утверждается, что «мифологическое неистребимо в человеке и остаётся регулирующим фактором онтологического равновесия человека, определяя его место в мире и способ его соединения со вселенной»<sup>1</sup>.

1. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: Становление греческой философии. СПб.: Алетейя, 2003. С. 61.

с материалами и т.д., стала одной из форм решения этой теоретической проблемы.

Дивергенция процессов трансформации мировоззренческих структур, происходящих в этот период, в том числе, и мифологических, определила специфику системы мифопоэтики скульптуры XX–XXI вв. и формирование в ней различных типов мифологических моделей.

**Ключевые слова:** миф, мифологизация культуры, мифопоэтика скульптуры XX–XXI веков, мифопоэтическая модель скульптуры.

В силу такого понимания сущности мифа происходит его актуализация, мифологизация культуры становится одним из магистральных векторов её развития в XX веке. Процессы активной мифологизации охватывают и систему искусства, во многом предопределяя характер художественной практики, формируя основы особой мифопоэтики в искусстве и, в частности, в скульптуре.

Столь масштабные перемены векторов развития художественной сферы ставят теоретиков искусства как перед задачей переосмысления её аксиологических ориентиров, так и перед необходимостью серьёзного обновления методологии её изучения. Всё с большей очевидностью раскрывается, что значительная часть скульптурных композиций двадцатого века, прямо или косвенно связанная с мифологическими источниками, может быть достоверно изучена именно в системе междисциплинарных исследований, рассматривающих процесс формирования ми-

фопоэтики искусства в контексте активизации мифологического мышления в целом. Искомое «мифопоэтическое» в скульптуре изначально предполагает в своей основе сложную структуру, аккумулирующую в себе ряд свойств, характерных для мифа, и ряд свойств, характерных для скульптуры. Поэтому для решения подобным образом поставленной исследовательской задачи было целесообразно обратиться к методологии теоретического моделирования. При этом при разработке мифопоэтической модели был использован комплексный подход, который позволил включить в неё элементы, относящиеся и к той, и к другой сфере.

Проведённое исследование выявило следующие признаки базовой основы мифопоэтической модели скульптурной композиции:

1) Обязательным образно-символическим источником произведения является мифологическая структура в одной из возможных модификаций.

2) В сфере формальных композиционных решений используются устойчивые иконографические схемы, в том числе — фрагментарной сохранности.

3) В сфере материалов, а также технологических приёмов работы с ними происходит наделение их символическими смыслами (сакрализация).

4) В отношении скульптора к мифологическому источнику определяющей становится его мировоззренческая установка: рассматривает ли он данный миф только как источник сюжета (внешняя позиция) или данная мифологическая структура воспринимается им как достоверность, имеющая для него высокую духовную ценность (внутренняя позиция).

Перечисленные составляющие предопределяют не только содержательные компоненты мифопоэтической модели, но и очерчивают закономерности взаимодействия мифологических и художественных элементов внутри неё. При этом сопряжение мифологических и художественных элементов рождает своеобразную коммуникативную систему, отмеченную признаками универсальности. Мир, представленный в этой системе, имеет ряд специфических особенностей:

— он кажется состоящим из равноправных объектов, так как мифологическому сознанию не свойственна логическая иерархия: живые существа, предметы, явления выступают в одном иерархическом ряду;

— каждый объект выступает как интегральное целое и на отдельные составляющие неразделим;

— «называние» вещей рассматривается как творческий акт, как сотворение, равно как и их «переименование», которое переживается как «превращение», «перерождение».

Синтез выразительных компонентов при взаимодействии двух знаковых систем — мифа и искусства — значительно расширяет художественный потенциал произведения. Способность мифа к «переименованию» как «перерождению», при константности оснований, позволяет сохранять чувство новизны бесконечно возрождающегося повтора элементов мифологического языка символов. Часто сдвиг-перерождение мифологического материала воспринимается как неправильность, как нарушение, но отклонение от норматива — закон существования художественной структуры. Мастер включает в свои композиции «неправильность» как элемент, затрудняющий получение информации. Но именно это затруднение является источником напряжения и эмоционального подъема, переживаемого как открытие. Чем больше элементов непредсказуемо пересечётся в структуре мифопоэтической модели, тем более символически насыщенным окажется содержание рождающегося общего, так как при этом одна система служит обогащающим фоном для другой, существуя с ней в едином поле смыслов. В результате подобного синтеза «мифологического» и «художественного» образ возникает в мифопоэтической структуре как конструкт на основе элементов, решительно не соотносимых с ним вне данной конструкции. Благодаря этому феномену при циклической повторяемости первичных мифологических образов возможен процесс их «замещаемости» персонажами, сохраняющими сущность прототипа, но выступающими под иными «масками».

При моделировании теоретической мифопоэтической структуры принципиально важным оказывается обращение к теории мифа. В частности, А. Ф. Лосевым в «Диалектике мифа» был отмечен ряд родовых черт мифа, которые играют серьёзную роль в функционировании мифопоэтической модели скульптуры. Актуальным для теоретической разработки мифопоэтической модели становится тезис о том, что «*миф есть бытие личностное или, точнее, об-*

*раз бытия личностного, личностная форма, лик личности*»<sup>2</sup>. При рассмотрении личностного аспекта мифа философ формулирует ряд положений, чрезвычайно важных при аналитике «мифопоэтического» в скульптуре. Так, очерчивая антитезу внутреннего и внешнего как антитезу субъекта и объекта, он утверждает, что это противопоставление обязательно преодолевается в личности, в силу чего миф, как символически данная интеллигенция жизни, с наибольшей полнотой осуществляется именно через личностное начало, в котором достигается синтез внешнего и внутреннего. Символический мифологизм личностного начала, по мнению А. Ф. Лосева, не в том, что человек изначально есть миф, а в том, что его личность «осмыслена и оформлена с точки зрения мифологического сознания»<sup>3</sup>.

При этом мифопоэтическая модель позволяет вывести художественный образ за пределы конкретного сюжета и достичь многомерности, свойственной мифологическому символизму. Для скульптуры эта возможность мифологически переживать встречу с конкретной реальностью особенно актуальна в силу того, что, по утверждению А. Ф. Лосева, «личность есть всегда *телесно* данная интеллигенция, *телесно* осуществлённый символ»<sup>4</sup>. Природа пластического искусства как раз в этом и состоит — телесно осуществлять символы, которые способны в равной степени обращаться и к интеллекту, и к чувственному началу в человеке, смешивая их в потоке жизни, преодолевая субъектно-объектное противостояние индивида и окружающей действительности и отождествляя внешнее и внутреннее. Таким образом, скульптурно данное мифологическое «*тело* — не простая выдумка, не случайное явление, не иллюзия только, не пустяки. Оно всегда проявление души, — следовательно, в каком-то смысле сама душа»<sup>5</sup>. Другими словами, в мифопоэтической модели скульптуры выразительные компоненты, связанные с конкретными мифологическими персонажами, подчиняются общим закономерностям художественного начала в его неразрывной связи со

структурами мифологическими. При этом выявляется, что «*скульптура тоже имеет свою внутреннюю фабулу, но она не в пространственном перемещении...ибо представляет собой то, чего не может быть у поэзии — фабулу, так сказать, сверхконцентрированную, сжатую в одно мгновение, присутствующую здесь и сейчас...*»<sup>6</sup>.

Есть в теории мифа А. Ф. Лосева ещё одна позиция, которая способствует пониманию того, как функционируют образно-символические структуры в мифопоэтической модели скульптуры. Развивая тезис о личностном начале мифа, философ указывает ещё на одну родовую черту мифа — «*миф есть чудо*»<sup>7</sup>. Эту позицию в интерпретации сущности мифа А. Ф. Лосев тоже утверждает через личностный аспект, отмечая тот факт, что личностное бытие раскрывается в двух ипостасях: 1) «*личность сама по себе, вне своего изменения...личность как идея, как неизменное правило*» и 2) «*самая история этой личности... её алогическое становление*»<sup>8</sup>. Но для объяснения мифа как чуда необходимо признать существование третьей ипостаси, которую философ раскрывает через степень становления-осуществления «личности как идеи». Указав, что третья ипостась личностного бытия в мифе — это «*подлинный первообраз, чистая парадигма, идеальная выполненность отвлечённой идеи*»<sup>9</sup>, Лосев считает, что истинное чудо мифа может состояться тогда, когда «*личность в своём историческом развитии вдруг, хотя бы на минуту, выражает и выполняет свой первообраз целиком, достигает предела совпадения обоих планов, становится тем, что сразу оказывается и веществом, и идеальным первообразом*»<sup>10</sup>. Подобное взаимодействие таких разных компонентов, как идеальный мифологический первообраз и вещество, было отмечено нами как проявление базовых признаков мифопоэтической модели скульптуры.

В структуре мифопоэтической модели скульптуры, попадая в перекрестие «мифологического» и «художественного», будучи веществом, камень, дерево, глина или бронза, не перестав

2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 73.

3. Там же. С. 76.

4. Там же. С. 75.

5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 75.

6. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. М.: Академический проект; Традиция, 2005. С. 682.

7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 134.

8. Там же. С. 144.

9. Там же. С. 145.

10. Там же. С. 146.

веществом быть, обретают символическое значение, так же, как и технологии работы с ними, будь то лепка, высекание или отливка. Более того, следует подчеркнуть ещё и тот факт, что при достаточно ограниченном круге мифологических структур, которые несут в себе «идеальные первообразы» и оказываются востребованными в сфере пластического искусства, значительную роль играет и характер композиционной «оформленности» вещества, их воплощающего. Другими словами, в мифопоэтической модели скульптуры установка на совпадение «и вещества, и идеального первообраза» становится определяющей и рождает чудо синтеза максимально-чувственной данности с поэтической отрешённостью. В данном случае физически существующая реальность материала, который мастер использует для воплощения образа, подвергается символической переработке.

Особенность мифопоэтической модели скульптуры состоит в том, что она предполагает совпадение идеального первообраза и вещества *оформленного*, так как для скульптурного произведения имеет значение и чисто пластическая ценность. Здесь мало выражения или жеста: «художественно эти пластические факторы действуют лишь тогда, когда они приведены в порядок и связаны в единство оптического впечатления под руководством оптической потребности»<sup>11</sup>. То есть в мифопоэтической модели происходит мифологизация не только материала, с которым работает скульптор, но и иконографической формы, в которую он облачается, чтобы обрести единственно возможные черты «первообраза». При этом следует отметить, что стилистические особенности пластического языка художественного направления, к которому тяготеет автор, обратившийся к тому или иному мифологическому материалу, в данном случае особого значения не имеют. «Будучи мифологически насыщенной — символической по существу», мифопоэтическая модель «может выступать в облике натуралистического или схематического изображения, знака или аллегии независимо от того, освящён ли данный символ традицией...»<sup>12</sup>

Специфика выразительных возможностей мифопоэтической модели состоит в том, что, вос-

пользовавшись структурными единицами мифа, скульптура не механически их копирует, но переводя их на язык пластических образов и форм, обогащает своими характерными элементами, которые в таком контексте выступают символическими эквивалентами элементов структуры мифа. В этой роли могут выступать материал и технические приёмы работы с ним, а также объём, силуэт, линия, цвет, фактура и т. п. Здесь всё взаимосвязано, всё значимо, всё находится во взаимодействии: выбор материала, который станет «телом» скульптуры — уже выбор смысла, так как именно в неразделимом «сцеплении» вещественного и духовного рождаются материально-семантические элементы, которые составляют основу скульптурной композиции.

Подводя итог, формулируем:

1) Мифопоэтическая модель скульптуры, как особая художественная структура, включает в себя первообразы-мифологемы, реализованные в устойчивых иконографических схемах и материалах, характерных для этого вида искусства. Целостность данной структуры обеспечивается неразрывным единством и взаимодействием всей совокупности «мифологического» и «художественного», материального и духовного, вовлечённых в процесс создания скульптурной композиции. Эффект выразительности заключается в сосуществовании в рассматриваемой модели нескольких семантических ступеней, а также в их подвижности. Образ, заключённый в ней, мерцает, являя разные грани, так как единичные элементы, составляющие мифопоэтическую модель скульптуры, входят одновременно в несколько контекстных сфер, при этом обогащаясь значениями каждой из них. В таком многоуровневом контексте то, что можно было бы назвать жизненной достоверностью, «часто ощущается как нечто магически-демоническое». Как пишет Э. Панофски, восхищающая всех «античная Венера беспрестанно влечёт...к себе не столько своей красотой, сколько *nescio quae magica persuasio* (уж не знаю, каким магическим внушением)»<sup>13</sup>.

2) Мифологические структуры, которые являются безусловными компонентами мифопоэтической модели, переживают процесс «переименования-перерождения» на каждом новом этапе развития цивилизации, но, по сути, оста-

ются неизменными в своих символично-смысловых основаниях. Как пишет К. Хюбнер: «*На деле выясняется, что многообразные формы мифического мышления продолжают жить в современном духовном мире, для большинства, однако, оставаясь на уровне бессознательного. Главным образом это имеет место в искусстве, которое никогда не переставало видеть реальность сквозь призму мифа...*»<sup>14</sup> Особенность функционирования мифопоэтической модели скульптуры при обозначенной константности образно-символических источников состоит в том, что она оставляет открытыми возможности создания оригинальных произведений, так как в ней устойчивые мифологические элементы включаются во взаимодействие с подвижными элементами художественными, благодаря чему в них выявляются черты, прежде не читаемые. В этой особенности мифопоэтических композиций, видимо, следует искать разгадку неповторимой новизны произведений при достаточной ограниченности круга архетипического, воплощённого в них.

3) Разнонаправленность социокультурных трансформаций привела к тому, что в контексте современной культуры сформировалась не единая всеохватная мифологическая модель, которая предопределяла бы, в том числе, единый вектор развития искусства, а возник целый ряд различных модификаций неомифа, образовавших многосложную систему, которую условно можно обозначить таким термином, как «мифосистема» XX–XXI веков. Кроме неомифов в эту систему оказались вовлечёнными мифологические структуры прошлого, которые просуществовав определённый временной исторический отрезок в качестве базовых основ культуры и утратив свою актуальность, последующими поколениями хотя и воспринимались как легенды и вымыслы предков, не были забыты и были включены в мифосистему Новейшего времени как феномены культурного наследия. Каждый из этих «ушедших» типов мифа в рассматриваемый период прямо или косвенно воздействовал на формирование новых мифологических структур, порождая различные их модификации, которые и предопределили сложную конфигурацию мифосистемы XX–XXI веков. Что в конечном итоге привело к трансформации самого понятия «миф», к расширительному его толкованию.

К началу XXI века учёные задаются вопросами: «Миф архаический, миф классический, миф эпохи средневековых монотеистических религий, миф в структуре новоевропейских миров и мифы современного массового сознания — это всё один миф? И что он тогда есть такое? Где его границы?»<sup>15</sup> И так как мифологический источник обозначен как безусловный образно-символический компонент в мифопоэтической модели скульптуры, то дальнейшее исследование её специфических особенностей возможно только в связи с аналитикой конкретного мифологического материала, ставшего её основой.

4) Сложность и специфика мифопоэтики скульптуры XX–XXI веков во многом обусловлена отмеченной выше разнонаправленностью происходящих в этот период процессов «исторических трансформаций ментальных структур»<sup>16</sup>, в числе которых и структуры мифологические. Именно это обстоятельство обусловило необходимость и обоснованность разработки отдельных типов мифопоэтических моделей в зависимости от типа мифологической структуры, лежащей в основе скульптурной композиции. Такой подход, на наш взгляд, позволяет продемонстрировать объективную картину функционирования мифопоэтики скульптуры XX–XXI веков в той степени, в какой это возможно в сфере искусства, где далеко не всегда и не всё поддаётся научному препарированию. Различные типы мифологических источников, которые актуальны в современной культуре, порождают и различные типы мифопоэтических моделей, которые, кроме того, могут включать в себя разнообразные переходные и компромиссные варианты. Но даже при определённой степени условности, которая допустима в контексте аналитики вариантов обобщения в искусстве, опора на выявленные закономерности открывает возможности за разными, на первый взгляд, сюжетами, персонажами, композиционными решениями выявить их родство или даже идентичность с традиционными мифологемами или архетипами. Что в конечном итоге позволяет добиться более глубокой и адекватной интерпретации произведений скульптуры XX–XXI веков.

11. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Изд-во МПИ, 1991. С. 89.

12. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. С. 7.

13. Панофски Э. *Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма* / пер. с нем. Ю. Н. Попова. СПб.: Андрей Наследников, 2002. С. 137–138.

14. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 5.

15. Пелипенко А. А. Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов; Гос. Ин-т искусствознания. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 222.

16. Там же. С. 221.



## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века. — М.: Академический проект; Традиция, 2005. — 864 с.
2. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. — М.: Изд-во МПИ, 1991. — 137 с.
3. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу: Становление греческой философии. — СПб.: Алетейя, 2003. — 360 с.
4. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994. — 919 с.
5. Мириманов В. Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М.: Согласие, 1997. — 328 с.: ил.
6. Панофски Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Андрей Наследников, 2002. — 237 с.
7. Пелипенко А. А. Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов; Гос. Ин-т искусствознания. — М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. — С. 221–252.
8. Хюбнер К. Истина мифа. — М.: Республика, 1996. — 448 с.

Zhu Yuwen

Postgraduate student of the Russian State Stroganov  
Art and Industrial University  
Lecturer at Dongfang College, Zhejiang University  
of Finance and Economics, China  
e-mail: 460881142@qq.com  
Zhejiang, China

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-85-96

## PHOTOGRAPHIC ART AND ANTHROPOLOGY: DECODING THE MULTIFACETED CULTURE OF CORPORALITY

*Summary:* The art of photography has been challenging and reshaping our perception of the world since its inception. Likewise, anthropology, as a discipline that studies human cultures, social structures, and beliefs, offers a valuable perspective for understanding the body presentation in photography. Combining anthropological theories and methods, as well as analysing and interpreting works of photographic art, the article examines how identity is interpreted, constructed, expressed in culture and social structure in photographic art, including through a body image.

The body is the most direct and authentic manifestation of identity. However, identity is not some kind of fixed label; it is multi-layered and multidimensional, constantly developing and changing both in a person and in the environment. As an artistic medium, photography makes it possible to show this changeability and versatility of identity.

Moreover, the body does not exist in isolation in photography; it is placed in a cultural, historical and social context. This context gives the photographer and the viewer a clue to deciphering the body, helping to deeper understand the body's place in culture and the values

The body plays a special role in the art of photography. Through it, emotional, cultural, social, political views are expressed, and, more significantly, the body is an important visual element. The way corporality is expressed in a photograph not only shows the author's technique and aesthetic views but also, to some extent, the cultural background of modern society, values, and the spirit of the era.

From an anthropological perspective, the body presentation in photography is primarily related to

and beliefs it carries. Photography captures not only the body but also the many interpretations and meanings given to the body in culture.

By exploring the relationship between the body and social structure, we find that certain body features are used in various sociocultural contexts to differentiate social status, gender, race, and other social markers. By highlighting or challenging these features, photography deepens our understanding of the role of corporality in social structures.

Thus, the application of anthropological approaches to the analysis of the art of photography provides us with a fresh perspective, allowing us to gain a deeper understanding of the cultural, social and individual meanings embedded in photography. Through anthropological interpretation and understanding of the body, through the expressive means of photography, works of greater depth and breadth can be presented, and the viewer, owing to the anthropological perspective, can gain a deeper understanding of the cultural context and social environment in which he or she lives.

*Keywords:* photography, corporality, anthropology, identity, culture, social structure

sociocultural and historical context. Photography, as a medium that can capture and represent the relationship between the body and identity, gives us a unique opportunity to explore this topic. In photography, the body is not only an object to be photographed but also a carrier of identity, a way of expressing it. Every moment, every facial expression, every gesture is inextricably linked to who we are.

Anthropology is the study of human culture and society. Moreover, it seeks to understand the struc-



Ill. 1. Shadi Ghadirian, *Like Everyday* series. 2000-2001

ture, functions and development of human society, the place and role of the individual in it. The body is not only a biological object but also a product of culture and society. Different cultures have various ideas about the body and values; these ideas and interpretations shape the sociocultural context in which we understand the body.

#### Constructing and Rethinking Identity

In the multidimensional space of photography, the construction and reshaping of identity is a particularly interesting topic. Identity is not only a person's self-determination but also a product of the individual's interaction with the social, cultural and historical context. Photography provides a visual and tangible platform for such interaction. The original

purpose of photography was, of course, simply to capture a moment; however, its potential goes far beyond that. For many artists and ordinary people, photography is a kind of a magic mirror in which identity is revealed and expressed. It can either represent a person's inherent image in society or create a completely new identity for them.

Tehran artist Shadi Ghadirian's photography challenges international stereotypes about women in Islamic countries. Her *Like Everyday* series presents very serious and at the same time extremely ironic photographs. In the series, the artist explores how women's roles and identities are defined and what is expected from them in specific cultural and religious contexts. Ghadirian shows a series of female

portraits; however, the women's faces are replaced with household objects such as brooms, pots or teapots. It is a hint that in some cultures, the identity and value of a woman are primitivised, and even equated with household items. Ghadirian's series is not just a critique of the established role of women in Islamic culture. More broadly, it raises questions about how female identity is socially and culturally defined around the world. By replacing women's faces with everyday objects, the artist skillfully exposes expectations of women by society, which often ignores their individuality and value, limiting them to certain roles and responsibilities.

In addition to broadly exploring identity themes such as nationality or race, many artists address more personal aspects of identity. For example, Danish artist Lisbeth Nielsen has captured the life of her daughter Siggy on Polaroid, from her childhood through adolescence and into adulthood. This series of photographs is not just a story about the passage of time but a deep narrative about the transformation of female identity. This is a testament to Siggy's metamorphosis from a young teenage girl to a woman who will soon become a mother. Moreover, it is a deep exploration and reflection on female identity, emotions and social expectations.

In our digital age, with the development of social networks, selfies have become one of the main ways of self-presentation for people. A selfie is not just an act of capturing oneself and becoming self-expression. It is part of constructing the "I"; it has become a tool for exploring, expressing and redefining identity. Thus, users of social networks such as Instagram and TikTok show the "best versions" of themselves in photographs and videos that are carefully selected and edited in order to create a certain image and status. It is both a compromise between the individual and expectations of society, as well as a rebellion against traditional ideas about identity and its rethinking.

Discussing cultural movements within the framework of the globalisation phenomenon, famous anthropologist Arjun Appadurai<sup>1</sup> develops the idea of "imagined communities". Through selfies on social media, people demonstrate who they want to be or who they think others want them to be. Here, identity is no longer fixed; however, it can be created, changed and presented at will.

1. Arjun Appadurai is a renowned Indian-American anthropologist who studies broad issues related to globalisation, cultural movements and modernity.

In 2017, Cindy Sherman<sup>2</sup> introduced a new series of selfies on her personal Instagram account. This act not only attracted a large number of new subscribers but also caused active discussion and reflection in the art world. Cindy Sherman's work has long explored issues of identity, femininity, and social expectations. She places herself in different roles and scenarios, using photography to depict and critique society's stereotypes of women. Using the modern social media platform Instagram, Sherman continues her experiments with selfies, demonstrating and critiquing the modern culture of self-presentation.

#### The Body in Cultural Context: Decoding Different Facets of Identity in Photography

The body, as our means of contact with the world, has always been the central theme of cultural, social and historical change. However, when we view the body through the lens of photography, it no longer becomes just a human body; it becomes a social text with multiple cultural codes. In this cultural context, the body is reinterpreted, redefined, and represented, and photography provides endless possibilities for such "multilevel decoding".

In his work, *The Interpretation of Cultures*, Clifford Geertz<sup>3</sup> wrote about "thick description". Geertz believed that in order to truly understand a cultural phenomenon, it is necessary to delve deeper into its cultural context. Photography, just like a photographic snapshot of a cultural ritual, can provide a "thick description" of a scene, thereby revealing the deep cultural and personal meanings embedded in it. Photography captures and preserves the body image in a specific cultural, historical and social context. The body interacts closely with elements of clothing, decor, pose and context, presenting the viewer with a cultural phenomenon that exists in a certain time and place.

Thus, in her work, Iranian artist Shirin Neshat skillfully combines Persian poetry and calligraphy with photographs, revealing themes of female martyrdom, exile and status. The Persian script on the model's face and hands forms decorative motifs etched into the woman's delicate skin, like a thin and tight-fitting veil or gloves holding Muslim culture hostage. This emotional ambivalence is not accidental; it reflects Neshat's deeper reflections on the complexity of the

2. Cindy Sherman (born January 19, 1954) is a photographer and performance artist from the United States, known for her conceptual artistic portraits.

3. Clifford Geertz (1926-2006) is an American cultural scientist, representative of symbolic anthropology.





Ill. 2. Shirin Neshat, *Women of Allah*. 1997

situation facing the modern world and, in particular, Muslim women. Her work explores this dualistic social phenomenon and attempts to understand its causes. They reveal the complex relationships between culture, tradition and modern values.

Also, there are examples such as Japanese artist Yasumasa Morimura, who often uses digital imaging

techniques to recreate his own body, replacing the race, gender and sexuality of models. His acclaimed Actress series examines 20th-century cinema as a cultural marker capable of reflecting the development of modern society and civilization. Women, movie stars, whom Morimura calls "symbols of the 20th century", are the most striking images from



Ill. 3. Nobuyoshi Araki. 1989. *Untitled*. 38 x 47.7 cm

cinema. Thus, through them, he explores the visual culture of the 20th century.

Nobuyoshi Araki<sup>4</sup> is best known for his bold and straightforward reconsideration of traditional Japanese ideas about the body and sexuality. Through his lens, the body ceases to be a simple biological

4. Nobuyoshi Araki (b. 25.05.1940) is a modern Japanese photographer and artist.

object; it becomes a symbol endowed with cultural, social and emotional meaning. His work directly confronts dominant Japanese culture and social values, challenging the norms and expectations embedded within them. He dared to film and show up close the human body in minute detail, and, most daringly, a realistic female body without embellishment. This demonstration of the intimate is



contrary to traditional Japanese aesthetics, which highly values allegory and delicate reticence. Such a sharp break with tradition is not just the artistic originality of his photography but reassessment, a challenge to the image of the body established in culture. Viewed from an anthropological perspective, Nobuyoshi Araki's work provides an opportunity to rethink the place of the body in culture and society, as well as how the body can be understood in modern society.

### The Structure of Society and Corporality

In various sociocultural contexts, the body is a reflection of social structure and value systems. The body presentation, standards of acceptance, and associated power and gender relations are strongly influenced by social structures whether it is the body in a biological sense or the body in a cultural and social sense.

In many societies, a depicted body acts as a means of social interaction. Artists often use their bodies as visual symbols, placing them in a social context. Chinese artist Liu Bolin uses his body as a canvas, forcing it to merge with the environment of his chosen scene, thus, becoming an "invisible man". In this way, he wants to show how the urban environment affects people's lives. Or, for example, Pat Brassington<sup>5</sup>, who, in her mysterious and unexpected "montages", shows parts of the human body: photos, innocent and, at the same time, as if hinting at something obscene, challenge and criticise social and cultural norms. Complex symbolism, which becomes a kind of psychological Rorschach test, lies behind the external innocence of the images. Douglas argues that certain body parts or body functions are considered «dirty» or «dangerous», reflecting undesirable or unacceptable social behaviour or attitudes in certain cultures and societies. From this perspective, Brassington's work not only presents narratives about sexuality, memory and identity but also challenges preconceived notions of the body, gender and social status.

In addition, in photography, the body often becomes a place for dialectics of power and gender relations. The way photographers select, frame, and present the body often indirectly reveals judgments and prejudices against certain body types, genders, and races. Beginning in the 1970s, the art world's deep

exploration of issues of gender, ethnicity, and social hierarchy marked the rise of postmodernism. Influenced by the deconstruction philosophy developed by thinkers such as Derrida and Foucault, artists began to recognize that cultural frameworks shaped by political ideology more or less obscured some of the deeper aspects of society and culture. They challenge established and simplified concepts, question traditional "truths", attitudes and values, and reject all hierarchical structures and systems of authority. Such critical research not only develops artists' independent thinking but also deepens their understanding of human nature.

Nan Goldin<sup>6</sup>, whose work is imbued with her personal experiences and is dedicated to the exploration of human emotions, is a shining star of contemporary photography. Her acclaimed work, *The Ballad of Sexual Dependency*, is not just a series of photographs but a profound meditation on identity, emotion, gender and addiction. Goldin's photographs have clearly showed the public that non-traditional gender roles, homosexuals, lesbians, bisexuals, transgender people, etc., exist and interact in society. Increasing attention is paid to the changeability of gender and sexuality in modern society. Gender is not fixed; it can be constructed through social interaction and cultural practices. Goldin's photographs show us this process of identity construction and the contradictions and conflicts associated with it.

In the modern world, technology and consumer culture have had a profound impact on the way the body is portrayed. From cosmetic surgery to fitness apps, from advertising to social media, we are constantly being told how to shape, display and "consume" our bodies. Thus, in modern South Korean society, body remodelling has gone beyond the desires of the individual and is already a reflection of the local culture and social structure. This social phenomenon is shown in the works of photographer Chi Ye. On the Plastic Surgery Online forum, she found a dozen brave women who were ready to show the reality of their recovery after plastic surgery. Her photographs are no longer a celebration of beauty in the traditional sense but a demonstration of the pain and vulnerability that lies behind body modification. Through the lens of her camera, women with bloody bandages, tight stitches and swollen skin dotted with bruises show us the real world hidden behind the desire

for perfection. From an anthropological point of view, her photography is not only a revelation about body remodelling but also an analysis of the social structure and cultural context of South Korea. It shows a social structure in which the tension between the individual and the collective is expressed through the body, and how, in such a context, a balance is sought between the individual and culture.

The fusion of the art of photography and anthropology gives us a depth of understanding that goes beyond traditional vision. With this mutual enrichment, photography is seen not only as an art form but also as a powerful tool for deep in-

terpretation of the human body, identity and culture. In photography, the body is not just an object to be depicted; it carries rich cultural and social meaning and becomes a deeply personal symbol. Through the lens of anthropology, the art of photography has received new life, and its inherent cultural and social connotations have become more distinct. This integrated approach not only opens up a new creative dimension for artists but also allows viewers to have a richer and deeper perceptual experience, turning photography not just into a visual treat but into a deep exploration and reflection on culture and society.

### REFERENCES:

1. Bourdieu, P. 1996. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford University Press, p. 232.
2. Belting, H. 2014. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Translated by Thomas Dunlap.— Princeton: Princeton University Press, p. 216
3. Pinney, C. 2011. *Photography and Anthropology*. The University Of Chicago Press, p. 174.
4. Deng Qiyao. 2013. *Introduction to Visual Anthropology*.— Guangzhou: Sun Yat-sen University, p.337. 邓启耀 (中国), «视觉人类学导论», 中山大学出版社, 2013年
5. Wei Xiaomei, Jin Guanjun. 2009. "Interpretation of the 'Body' in Postmodern Feminist Photography", *Beifang meishu* (Art of the North), no. 1, pp. 36–37. 魏晓媚 金冠军, «身体» 在后现代女性主义摄影中的诠释, 北方美, 2009年第一期
6. Wen Jun. 2008. "Awakening Body Consciousness: the Development of Western Sociological Theory of the Body and its Understanding", *Bulletin of the East China Pedagogical University (Philosophy and Social Sciences sections)*, no. 6. 文军: «身体意识的觉醒: 西方身体社会学理论的发展及其反思», «华东师范大学学报 (哲学社会科学版)» 2008年第6期.
7. Schilling K. 2010. *The Body and Social Theory* (2<sup>nd</sup> ed.). Translated from English to Chinese by Lee Kang.— Beijing: Beijing University Press, [英] 克里斯希林: «身体与社会理论 (第2版)», 李康译, 北京大学出版社, 2010年.

5. Pat Brassington (b. 1942) is a contemporary Australian artist working in the fields of digital art and photography. A recognized figure in the Australian photo media sphere and surrealist art.

6. Nan Goldin (b. 1953) is an American photographer and activist. In her works, she often explores the problems of subcultures, intimate life and HIV.

Чжу Юйвэнь

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им С. Г. Строганова, преподаватель Чжэцзянского финансово-экономического университета, колледжа Дунфан, Китай  
e-mail: 460881142@qq.com  
Чжэцзян, Китай

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-85-96

## ФОТОИСКУССТВО И АНТРОПОЛОГИЯ: ДЕКОДИРОВАНИЕ МНОГОГРАННОЙ КУЛЬТУРЫ ТЕЛЕСНОСТИ

*Аннотация:* С момента своего появления искусство фотографии продолжает бросать вызов и перестраивать наше восприятие мира. Аналогичным образом антропология как дисциплина, изучающая человеческие культуры, социальные структуры и верования, предлагает ценную перспективу для понимания представления тела в фотографии. Сочетая антропологические теории и методы, а также анализируя и интерпретируя произведения фотоискусства, в данной статье рассматривается, как в фотоискусстве интерпретируется, конструируется, выражается в культуре и социальной структуре идентичность, в том числе и через изображение тела.

Тело — наиболее непосредственное и аутентичное проявление идентичности. Однако идентичность — это не какой-то фиксированный ярлык, она многослойна и многомерна, постоянно формируется и изменяется как в самом человеке, так и в окружающей среде. Фотография, как художественное средство, даёт возможность показать эту переменчивость и многогранность идентичности.

Кроме того, тело в фотографии не существует изолированно, оно помещено в культурный, исторический и социальный контекст. Этот контекст даёт фотографу и зрителю ключ к расшифровке тела, позволяя глубже понять место тела в культуре и те

Тело играет особую роль в искусстве фотографии. Через него выражаются эмоциональные, культурные, социальные, политические взгляды, и, что ещё более существенно, тело — это важный визуальный элемент. То, как выражается телесность на фотографии, не только показывает технику и эстетические взгляды автора, но и, в не-

ценности и убеждения, которые оно несёт. Фотография фиксирует не только тело, но и многочисленные интерпретации и значения, придаваемые телу в культуре.

Исследуя связь между телом и социальной структурой, мы обнаруживаем, что определённые черты тела используются в различных социокультурных контекстах для дифференциации социального статуса, пола, расы и других социальных маркеров. Подчёркивая или оспаривая эти особенности, фотография ещё больше углубляет наше понимание роли телесности в социальных структурах.

Таким образом, применение подходов антропологии при анализе искусства фотографии даёт нам свежий взгляд, позволяющий глубже понять культурные, социальные и индивидуальные смыслы, заложенные в фотографии. Через антропологическую интерпретацию и осмысление тела, средствами выразительности фотографии можно представить работы большей глубины и широты, а зритель, благодаря антропологической перспективе, может глубже понять культурный контекст и социальную среду, в которой он живёт.

*Ключевые слова:* фотография, телесность, антропология, идентичность, культура, социальная структура

которой степени, культурный фон современного общества, ценности, дух эпохи.

С точки зрения антропологии, представление тела в фотографии связано преимущественно с социокультурным и историческим контекстом. Фотография как средство, способное запечатлеть и представить отношения между телом и иден-

тичностью, даёт нам уникальную возможность взглянуть на эту тему. Тело в фотографии — это не только объект для съёмки, но и носитель идентичности, способ её выражения. Каждый момент, каждое выражение лица, каждый жест неразрывно связаны с тем, кто мы есть.

Антропология занимается изучением человеческой культуры и общества, а также стремится понять структуру, функции и развитие человеческого общества, место и роль индивида в нём. Тело — это не только биологический объект, но и продукт культуры и общества. В разных культурах существуют различные представления о теле и ценности, и эти представления и интерпретации формируют социокультурный контекст, в котором мы понимаем тело.

### Конструирование и переосмысление идентичности

В многомерном пространстве фотографии конструирование и переформирование идентичности является особенно интересной темой. Идентичность — это не только самоопределение человека, но и продукт взаимодействия личности с социальным, культурным и историческим контекстом. Фотография же предоставляет визуальную и осязаемую платформу для такого взаимодействия. Изначально целью фотографии, конечно, было просто запечатление момента, но её потенциал выходит далеко за эти рамки. Для многих художников и обычных людей фотография — своего рода волшебное зеркало, в котором раскрывается и выражается идентичность. Она может либо представить присущий человеку образ в обществе, либо создать для него совершенно новую идентичность.

Фотографии тегеранской художницы Шади Гадирян (Shadi Ghadirian) бросают вызов международным стереотипам о женщинах в исламских странах. Её серия «Like Everyday» («И так каждый день») представляет собой очень серьёзные, но в то же время чрезвычайно ироничные фотографии. В этой серии художница исследует, как в конкретных культурных и религиозных контекстах определяется женская роль и идентичность и какие надежды на неё возлагаются. Гадирян показывает серию женских портретов, но лица женщин заменены бытовыми предметами, такими как веники, кастрюли или чайники. Это намёк на то, что в некоторых культурах идентичность и ценность женщины примитивизируются и даже приравниваются к предметам быта.

Серия работ Гадирян — это не просто критика устоявшейся роли женщины в исламской культуре. В более широком смысле она поднимает вопросы о том, как женская идентичность социальна и культурно определяется во всем мире. Заменяя женские лица предметами повседневного обихода, художница умело обличает ожидания общества в отношении женщин, которое зачастую игнорирует их индивидуальность и ценность, ограничивая их определёнными ролями и обязанностями.

Помимо широкого исследования тем идентичности, касающихся, например, национальной или расовой принадлежности, многие художники обращаются к более личностным аспектам идентичности. Например, датская художница Лисбет Нильсен запечатлела на полароид жизнь своей дочери Сигги, начиная с её детства до подросткового возраста и заканчивая взрослой жизнью. Эта серия фотографий — не просто рассказ о течении времени, а глубокое повествование о трансформации женской идентичности. Это свидетельство метаморфозы Сигги из юной девочки-подростка в женщину, которая скоро станет матерью. Это также глубокое исследование и размышление о женской идентичности, эмоциях и социальных ожиданиях.

В наш цифровой век, с развитием социальных сетей, селфи стали для людей одним из основных способов самопрезентации. Селфи — это не просто акт запечатления себя, переходящий в самовыражение, это часть конструирования «Я», которое превратилось в инструмент исследования, выражения и переосмысления идентичности. Так, пользователи социальных сетей, таких как Instagram и TikTok, демонстрируют «лучшие версии» себя на фотографиях и видео, которые тщательно подбираются и редактируются для создания определённого образа и статуса. Это одновременно и компромисс между индивидом и ожиданиями общества, и восстание против традиционных представлений об идентичности и её переосмысление.

Известный антрополог Арджун Аппадурай<sup>1</sup>, обсуждая культурные течения в рамках феномена глобализации, развивает идею «воображаемых сообществ». В социальных сетях люди

1. Арджун Аппадурай — известный американский антрополог индийского происхождения, который занимается исследованием широкой проблематики, связанной с глобализацией, культурными течениями и модерностью.

демонстрируют с помощью селфи, кем они хотят быть, или кем, по их мнению, их хотят видеть другие. Здесь идентичность уже не фиксирована, а может быть создана, изменена и представлена по своему усмотрению.

В 2017 году Синди Шерман<sup>2</sup> представила в своём личном аккаунте в Instagram новую серию селфи. Этот поступок не только привлёк большое количество новых подписчиков, но и вызвал активную дискуссию и рефлексию в мире искусства. Синди Шерман в своих работах давно исследует вопросы идентичности, женственности и социальных ожиданий. Она помещает себя в различные роли и сценарии, используя фотографию для отображения и критики стереотипов, сложившихся в обществе в отношении женщин. Используя современную социальную медиаплатформу Instagram, Шерман продолжает свои эксперименты с селфи, демонстрируя и критикуя современную культуру самопрезентации.

#### **Тело в культурном контексте: декодирование различных граней идентичности в фотографии**

Тело, являясь нашим средством контакта с миром, всегда было центральной темой культурных, социальных и исторических изменений. Однако, когда мы рассматриваем тело через призму фотографии, оно становится уже не просто человеческим телом, а социальным текстом с множеством культурных кодов. В этом культурном контексте тело по-новому интерпретируется, переопределяется и репрезентируется, и инструмент фотографии предоставляет бесконечные возможности для такого «многоуровневого декодирования».

В своей работе «Интерпретация культур» Клиффорд Гирц<sup>3</sup> писал о «насыщенном описании». Гирц считал, что для того, чтобы по-настоящему понять культурный феномен, необходимо глубже проникнуть в его культурный контекст. Фотография, как и фотографический снимок культурного ритуала, может дать «насыщенное описание» сцены, раскрывая тем самым заложенные в ней глубинные культурные и личностные смыслы. Фотография фиксирует и сохраняет образ тела в определённом культурном, историческом и социальном контексте. Тело тесно взаимодействует

с элементами одежды, декора, позы и контекста, представляя зрителю культурный феномен, существующий в определённое время и в определённом месте.

Так, иранская художница Ширин Нешат в своём творчестве умело сочетает персидскую поэзию и каллиграфию с фотографиями, раскрывая темы женского мученичества, изгнания и статуса. Персидская вязь на лице и руках модели образует декоративные мотивы, вытравленные на нежной женской коже, подобно тонкой и плотно прилегающей вуали или перчаткам, держащим в заложниках мусульманскую культуру. Эта эмоциональная амбивалентность не случайна, она отражает более глубокие размышления Нешат о сложности ситуации, в которой находится современный мир и, в особенности, мусульманские женщины. Её работы исследуют этот дуалистический социальный феномен и пытаются понять его причины. В них раскрываются сложные взаимоотношения между культурой, традициями и современными ценностями.

Есть и такие примеры, как японский художник Ясумаса Моримура, который часто использует методы цифровой обработки изображений для воссоздания собственного тела, подменяя расовые, гендерные и сексуальные признаки моделей. Его знаменитая серия «Женщины-кинозвёзды» рассматривает кино XX века как культурный маркер, способный отразить развитие современного общества и цивилизации. А самыми яркими образами из кино являются женщины, кинозвёзды, которых Моримура называет «символами двадцатого столетия». Через них он таким образом исследует визуальную культуру XX века.

Нобуёси Араки<sup>4</sup> получил известность благодаря смелому и прямолинейному переосмыслению традиционных японских представлений о теле и сексуальности. В его объективе тело перестаёт быть простым биологическим объектом, а превращается в символ, наделённый культурным, социальным и эмоциональным смыслом. Его работы напрямую противостоят доминирующей японской культуре и социальным ценностям, бросая вызов заложенным в них нормам и ожиданиям. Он осмелился снять и показать вблизи человеческое тело с мельчайшими деталями, и, что особенно дерзко, реалистическое женское тело без приукрашивания. Такая демонстрация интимного

противоречит традиционной японской эстетике, высоко ценящей инносказание и деликатные умалчивания. Столь резкий разрыв с традицией — это не просто художественное своеобразие его фотографии, но пересмотр, вызов сложившемуся в культуре образу тела. Рассмотренные с антропологической точки зрения работы Нобуёси Араки, дают возможность переосмыслить место тела в культуре и социуме, а также то, как оно может быть понято в современном обществе.

#### **Структура общества и телесность**

В различных социокультурных контекстах тело является отражением социальной структуры и системы ценностей. Будь то тело в биологическом смысле или тело в культурном и социальном смысле, его презентация, стандарты принятия и связанные с ними властные и гендерные отношения находятся под сильным влиянием социальных структур.

Во многих обществах изображённое тело выступает в качестве средства социального взаимодействия. Часто художники используют свои тела как визуальные символы, помещая их в общественный контекст. Так, китайский художник Лю Болин использует своё тело как холст, заставляя его слиться с окружающей средой выбранной им сцены, становясь таким образом «человеком-невидимкой». Таким образом он хочет показать, как городская среда влияет на жизнь людей. Или, например, Пэт Брассингтон<sup>5</sup>, которая в своих загадочных и неожиданных «монтажах» показывает части человеческого тела: невинные и в то же время как будто намекающие на нечто непристойное фото бросают вызов и критикуют социальные и культурные нормы. За внешней невинностью образов скрывается сложная символика, которая становится своего рода психологическим тестом Роршаха. Дуглас утверждает, что определённые части или функции тела считаются «грязными» или «опасными», отражая нежелательное или недопустимое социальное поведение или отношения в определённых культурах и обществах. С этой точки зрения работы Брассингтон не только представляют собой повествования о сексуальности, памяти и идентичности, но и бросают вызов предвзятым представлениям о теле, гендере и социальном статусе.

5. Пэт Брассингтон (г.р. 1942) (Pat Brassington) — современная австралийская художница, работающая в области цифрового искусства и фотографии. Признанная фигура австралийской фотомедиа сферы и сюрреалистского искусства.

Тело в фотографии также часто становится местом диалектики власти и гендерных отношений. То, как фотографы выбирают, кадрируют и представляют тело, зачастую косвенно показывает оценку и предрассудки в отношении определённых типов тела, полов и рас. Начиная с 1970-х годов, глубокое исследование миром искусства вопросов половой, этнической принадлежности и социальной иерархии ознаменовало подъём постмодернизма. Под влиянием философии деконструкции, разработанной такими мыслителями, как Деррида и Фуко, художники начали осознавать, что культурные рамки, сформированные политической идеологией, в той или иной степени заслоняют некоторые более глубинные аспекты общества и культуры. Они бросают вызов устоявшимся и упрощённым концепциям, ставят под сомнение традиционные «истины», установки и ценности, отвергают все иерархические структуры и системы авторитетов. Такое критическое исследование не только развивает самостоятельное мышление художников, но и углубляет их понимание человеческой природы.

Нан Голдин<sup>6</sup> — яркая звезда современной фотографии, чьи работы пронизаны её личными переживаниями и посвящены исследованию человеческих эмоций. Её знаменитая «Баллада о сексуальной зависимости» (The Ballad of Sexual Dependency) — это не просто серия фотографий, но глубокое размышление об идентичности, эмоциях, гендере и зависимости. Фотографии Голдин наглядно показали публике, что в обществе существуют и взаимодействуют нетрадиционные гендерные роли, гомосексуалисты, лесбиянки, бисексуалы, трансгендеры и т.д. В современном обществе всё большее внимание уделяется изменчивости гендера и сексуальности. Гендер не является фиксированным, а может конструироваться в процессе социального взаимодействия и культурных практик. Фотографии Голдин показывают нам этот процесс конструирования идентичности и связанные с ним противоречия и конфликты.

В современном мире технологии и культура потребления оказали глубокое влияние на способы изображения тела. От косметической хирургии до фитнес-приложений, от рекламы до социальных сетей — нам постоянно указывают, как фор-

6. Нан Голдин (р. 1953) — американская фотохудожница и активистка. В своих работах она часто исследует проблемы субкультур, интимной жизни и ВИЧ.

2. Синди Шерман (Cindy Sherman, р. 19.01.1954) — фотограф и перформанс-художник из США, известная своими концептуальными художественными портретами.

3. Клиффорд Гирц (1926–2006) — американский культуролог, представитель символической антропологии.

4. Нобуёси Араки (р. 25.05.1940) — современный японский фотограф, художник.



мировать, демонстрировать и «потреблять» наше тело. Так, в современном южнокорейском обществе ре-моделирование тела вышло за рамки желаний индивидуума и уже является отражением местной культуры и социальной структуры. Этот социальный феномен показан в работах фотохудожницы Чи Ё. На форуме Plastic Surgery Online она нашла десяток смелых женщин, готовых показать реальность своего восстановления после пластической операции. Её фотографии — это уже не восхваление красоты в традиционном понимании, а демонстрация боли и уязвимости, которые стоят за модификацией тела. В объективе её камеры женщины, с окровавленными бинтами, тугими швами и опухшей кожей, испещрённой синяками, показывают нам реальный мир, скрытый за стремлением к совершенству. С антропологической точки зрения её фотография — это не только откровение о ре-моделировании тела, но и анализ социальной структуры и культурного контекста Южной Кореи. Она показывает социальную структуру, в которой напряжение между индивидуальным и коллективным выражается

через тело, и то, как в таком контексте происходит поиск баланса между личностью и культурой.

Слияние искусства фотографии и антропологии даёт нам глубину понимания, выходящую за рамки традиционного видения. При таком взаимообогащении фотография рассматривается не только как вид искусства, но и как мощный инструмент для глубокой интерпретации человеческого тела, идентичности и культуры. Тело в фотографии — не просто объект для изображения, оно несёт в себе богатый культурный и социальный смысл и становится глубоко личным символом. Через призму антропологии искусство фотографии получило новую жизнь, а присущие ему культурные и социальные коннотации стали более отчётливыми. Такой комплексный подход не только открывает новое творческое измерение для художников, но и позволяет зрителям получить более богатый и глубокий опыт восприятия, превращая фотографию не просто в визуальное удовольствие, а в глубокое исследование и размышление о культуре и обществе.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bourdieu, P. Photography: A Middle-Brow Art. / Pierre Bourdieu — Stanford University Press, 1996. — p. 232.
2. Belting, H. An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. / Hans Belting, translated by Thomas Dunlap. — Princeton: Princeton University Press, 2014. — p. 216.
3. Pinney, C. Photography and Anthropology / Christopher Pinney. — The University Of Chicago Press, 2011. — p. 174.
4. Дэн Цзяо. Введение в визуальную антропологию / Дэн Цзяо. — Гуанчжоу: Университет им. Сунь Ятсена, 2013. — С. 337. 邓启耀 (中国), «视觉人类学导论», 中山大学出版社, 2013年. p. 337.
5. Вэй Сяомэй, Цзинь Гуаньцзюнь. Интерпретация «тела» в постмодернистской феминистической фотографии / Вэй Сяомэй, Цзинь Гуаньцзюнь // Бэй-фан мэйшу = Искусство Севера. — 2009. — № 1. — С. 36–37. 魏晓媚 金冠军, «身体»在后现代女性主义摄影中的诠释, 北方美术, 2009年第一期, p. 36–37.
6. Вэнь Цзюнь. Пробуждение сознания тела: развитие западной социологической теории тела и её осмысление / Вэнь Цзюнь // Вестник Восточно-Китайского педагогического университета (секция Философия и Социальные науки). — 2008. — № 6. 文军: «身体意识的觉醒: 西方身体社会学理论的发展及其反思», 《华东师范大学学报 (哲学社会科学版)》2008年第6期.
7. Шиллинг К. Тело и социальная теория. — Изд. 2-е / Крис Шиллинг, пер. с англ. на кит. Ли Кан. — Пекин: изд-во Пекинского университета, 2010. [英] 克里斯希林: «身体与社会理论 (第2版)», 李康译, 北京大学出版社, 2010年.

Zhang Yingye

PhD candidate

Russian State Stroganov University of Industry and Applied Art

Lecturer

China Shandong Institute of Fashion Technology

e-mail: 515603455@qq.com

Zibo, Shandong, China

Petr P. Kozorezenko Jr.

Candidate of Art History,

honored artist of the Russian Federation, Professor,

head of the department «Art of graphics» of the

Russian State Stroganov University of Industry and Applied Arts

e-mail: 7245631@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-8949-6249

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-97-118

## THE LEGACY AND DEVELOPMENT OF CHINESE TRADITIONAL PAINTING IN A MODERN PICTURE BOOK

*Summary:* Children's picture books have developed relatively maturely in Western countries, and Chinese publishing houses have chosen imported children's picture books as their first choice for a long time. Regarding the development of the domestic children's picture book market, due to the short development time, there are currently only a handful of children's books that truly integrate Chinese traditional culture, and the connotation has not been truly inherited and popularized, and the unique historical meaning has not been truly reflected in the market. Resonate in children's lives. As far as image design is concerned, due to the influence of foreign children's picture books, domestic children's picture books mostly focus on natural expressions of objects and lack deep cultural value and spiritual connotation. As a result, our country's children's picture books lack national characteristics. Traditional Chinese painting is part of Chinese cultural heritage and has a unique form of artistic expression that can embody the connotation of Chinese humanistic spirit. The integration of traditional painting elements with modern children's picture book design not only shows the diversity of the children's world, but also reflects the cultural characteristics and artistic styles of different nations.

When applying Chinese painting elements in the design of children's picture books, whether in terms of formal language or philosophical spirit, blind application must be avoided. Modern children's picture book design concepts should be followed, scientifically absorbed and flexibly applied Chinese painting elements to create deep and refreshing works for readers. A children's picture book with Chinese elements. When creating picture books, we must also combine them with current science and technology to make picture books more nationally distinctive and modern in design, in line with the development of today's diversified era.

Based on the unique artistic characteristics of traditional Chinese painting — composition, pen and ink, color, artistic conception and other elements, this article discusses its application and embodiment in contemporary children's picture books. It conducts research and analysis on the works of outstanding contemporary picture book creators, and summarizes the application methods and principles of traditional Chinese painting elements in the design of children's picture books, and explore the new development of traditional painting elements in the creation of children's picture books.

*Keywords:* traditional painting, national culture, picture book



Ill. 1. Huang Gongwan. *Hermitage in the Fuchun Mountains*, fragment. Yuan era. Paper, ink. Imperial Palace Museum in Taipei.

Children's picture books integrate many subject areas such as literature, aesthetics, pedagogy, psychology, and binding design. They are children's cultural enlightenment books for the purpose of "aesthetic education." They have transcended their function of cognition of nature and society and have risen to the height of cultural value and cultural mission has become an indispensable formal language for contemporary children's education. The beauty of traditional Chinese painting has gradually formed a unique system after more than a thousand years of development. Chinese painting has its own aesthetic ideals and forms of expression, which embody China's unique ideological and cultural formation formed in history. For traditional Chinese painting, using children's picture books as a medium is an opportunity for sustainable development, enrichment and self-renewal. Through children's picture books, a more universal communication channel, the traditional Chinese painting can convey the values of the Chinese nation. The basic value concept is to carry forward China's excellent culture in modern culture and interpret and extend the national character of the Chinese nation in a more diversified manner. In today's global context, it is of great significance to reconstruct its modern value.

### 1. Artistic characteristics of traditional Chinese painting

#### 1.1 Artistic characteristics of Chinese painting composition

The "composition" of Chinese painting is called "operating position", "layout", etc. in the context

of ancient Chinese painting. The overall design of the picture includes many composition rules such as guest and host, momentum, virtual reality, and white space, which embodies the important aesthetic rules of Chinese painting. The composition of Chinese paintings adopts the scatter-point perspective painting method. The painter's perspective in the picture is constantly moving, so that the entire picture has multiple perspectives, and each perspective forms a local perspective relationship. Ancient Chinese landscape painters were accustomed to remembering the scenery they saw while traveling and then painting it silently. Therefore, Chinese painting rearranges objects in different time and space according to the painter's subjective feelings, constructing a kind of time and space in the painter's mind. Realm, forming its own unique aesthetic system.

The composition of Chinese painting is not only the presentation of the subject matter, but also the product of the combination of ancient Chinese philosophical thoughts such as Confucianism, Taoism, and Zen in traditional Chinese culture. It is the expression of the ideological concepts and cultivated sentiments of Chinese painters. The space of Chinese painting is something formed through association and imagination. "Blank space" is one of the unique expression techniques of Chinese painting. It is an important method to create the "artistic conception" of Chinese painting and an indispensable factor in the formal beauty of the picture. White space is closely related to other factors. Without

white space, the artistic charm of Chinese painting will be lost. The horizontal expansion of Huang Gongwan's "Dwelling in Fuchun Mountains" (Figure 1) allows the landscape of Fuchun Mountain and the human visual point to be in a horizontal balance, broadening people's sight., when viewing, the human visual point is presented in a panning manner, with multiple perspectives appearing, allowing the entire picture to show a very unique sense of hierarchy. The layers of mountains and rocks in the painting are rich and varied, and the painting technique of mixed shades is used to express an atmosphere that combines virtuality and reality. Among them, the painter uses light ink to highlight a hazy and misty scene of the mountains, and the varying proportions of white space add to the composition. The breathing rhythm shows a sense of ethereal vastness.

#### 1.2 Artistic characteristics of Chinese brushwork

Brushwork is a technique of Chinese painting and the most unique language of Chinese painting. Among Chinese painting techniques, the most important thing is "using the brush" because ink comes out of the brush. When painting, the pen has changes in thickness, speed, pauses, turns, squares and circles. Different brushwork will produce different line characteristics. There are also changes in a line, which refers to the ups and downs in the handwriting. The ancients summarized eighteen methods of drawing lines, which is a summary of the experience of using brushes in Chinese painting.

"Conversation under the Shade" (Picture 2) painted by Wen Zhengming in the Ming Dynasty is a representative work of his delicate painting techniques in his later years. His brushwork is delicate and powerful, and each stroke is highly refined, with more emphasis on simplicity, so that the lines show calligraphy. mean. The brushwork in this painting is delicate, and the interspersed outlines of trees and rocks are very rigorous, without any redundancy or hesitation. The brushwork has its own elegant and beautiful style, which is the outstanding feature of Wen Zhengming's delicate painting method.

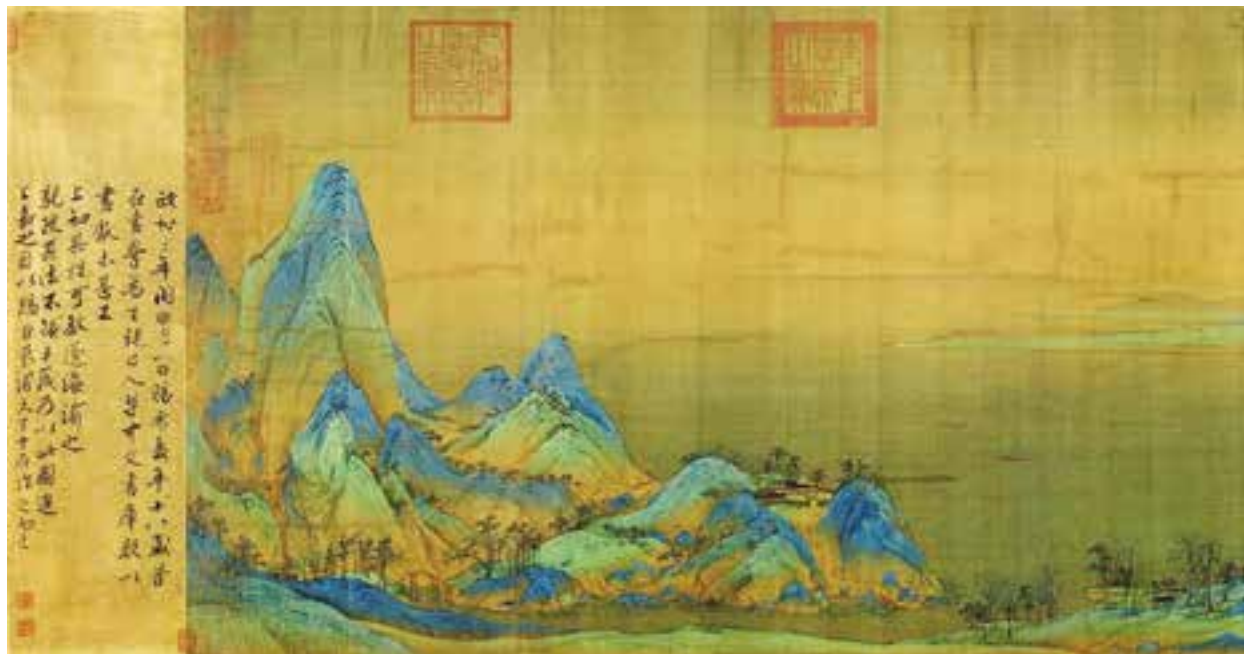
#### 1.3 Color artistic characteristics of Chinese painting

Judging from the development of color in Chinese painting, in different periods, the use and expression of color show different characteristics. There are two situations in the use of color: one is mainly color painting, which emphasizes that color should



Ill. 2. Wen Zhengming. *Conversation in the shade of trees*, fragment. Ming era Paper, ink. 131.8x32 cm. Museum of the Forbidden City





Ill. 4. Wang Ximeng. *Mountains and water for a thousand miles, excerpt*. Epoch Northern Sun. Paint on silk. Museum of the Forbidden City

not be affected by light color and environmental color. Influence, it pays attention to the similarity and decorative effect of colors, which can be divided into meticulous heavy colors and freehand light colors; the second is ink painting, which is famous for pen and ink, and the use of color pays more attention to the creation of artistic conception.

The colors of Chinese paintings are highly decorative. The aesthetic principles and expressions of colors are often the result of the painter's refinement and exaggeration of natural colors, and are determined by the painter's thoughts, emotions and subjective consciousness. This kind of decorative color often expresses the painter's personality pursuit and aesthetic ideal. At the same time, the artistic style of line modeling determines that Chinese paintings mostly use flat techniques for color processing. The changes in color composition between objects and the contrast of hue, brightness, and purity make the picture appear highly decorative.

Based on the analysis of dyeing paintings, Chinese paintings are also divided into meticulous and heavy colors and ink and light colors in laying colors. Chongcai is bright and elegant, exquisite and neat, and rich in decorative effect. "A Thousand Miles of Rivers and Mountains" (Picture 3) by the Northern Song Dynasty painter Wang Ximeng is a representative example of green landscapes. In the painting, the mountains and rocks are first outlined in ink, and then the tops of the mountains are dyed with azurite green. The overall color is neat and clear, and is

added to the green. The ocher color fully displays the near and far, the virtual and the real through the contrast of color brightness and purity, showing a distinct decorative nature; light colors mainly use more transparent plant colors, and the light colors have clear lines, bright colors, fresh and elegant ef-



Ill. 3. Yun Shouping. *Begonia in autumn*. Qing era. Silk, paints. 42x60 cm. Collection of the Shanghai Museum.

fects. One of the painters who skillfully used light colors was Yun Shouping of the Qing Dynasty. In his "Begonia" (Picture 4), the delicate red fruits are dyed layer by layer, while the leaves are a wanton blend of color and water. It combines the characteristics of gongbi painting and freehand painting. The brushstrokes are agile and are revealed through the use of water, color and pink. Blank, bright colors, delicate and elegant instead of rich and gorgeous painting style characteristics.

Based on the analysis of ink painting, ink painting was developed under the influence of Chinese philosophical thoughts and humanistic aesthetic concepts. Ancient Chinese painters divided ink into five colors by blending it with water, and reflected changes in the picture levels through changes in the shades of ink. Due to the differences between ink and rice paper, it blends and penetrates, and is good at expressing the characteristics of objects that are similar but not similar, that is, "imagery". This kind of image effect can make people have rich reverie, which is in line with the aesthetic ideal of "Chinese painting pays attention to artistic conception". The work "Autumn Peaches" (Picture 5) by Zhu Da (Bada Shanren) in the Qing Dynasty uses water control to produce richer changes in ink. In this picture, the texture of the stone on the right is achieved through different levels of ink halo. Yes, the stone feels solid and round. The two branches of peaches use different inks such as thick, light, dry and wet to create rich expressiveness. The old branches use light and dry ink, and the new branches use thick and heavy ink. Through the new branches and old trunks, the contrast describes the vitality of new branches, and the contrast between thick and light ink reflects the front and back of the leaves.

#### 1.4 Artistic characteristics of Chinese painting artistic conception

The aesthetics of Chinese painting revolve around the philosophical ideas of Taoism and Zen. Taoism emphasizes yin and yang and interprets the changes in all things in the world. Chinese painting embodies "artistic conception". Through black ink and white paper, the contrast between the tangible and the intangible leaves room for imagination in the picture. Zhang Shi of the Qing Dynasty said in "Hua Tan": "Blank space is not white paper, blank space is painting." White cloth can expand the artistic conception of the picture and form an extended association of visual images. It is both intangible and tangible. When describing an object, the painter



Ill. 5. Zhu Da. *Peach in autumn*. Vertical scroll. Qing era. 104x38.5 cm. Private collection.

must achieve a realistic state on the basis of depicting the appearance of the object. This is not limited to simple and truthful descriptions of objects, but includes the painter's process from perceptual





Ill. 6. Xia Gai. *Mountains and streams*. Paper, ink. The era of the Southern Sun. 46.5x889.1 cm. Imperial Palace Museum in Taipei

understanding to rational understanding, and then from rational understanding to complete artistic expression. It is more highly summarized than the original objects in life and pays more attention to spiritual essence. performance, thereby achieving expressiveness. White space is an important way to create artistic conception and a perfect embodiment of the formal beauty of Chinese painting. It leaves room for imagination and myriad images in the work. The creation and appreciation of Chinese paintings both pay attention to “qi”. In ancient Chinese painting theory, “qiyun” is an important criterion for evaluating works. Xie He, the painting theorist of the Southern and Northern Dynasties, mentioned the important rule “vivid charm” in his book “Six Methods”, that is, there must be “vivid charm” in the picture before it can become vivid. This “charm” and “artistic conception” are mostly achieved by techniques such as blank space and momentum in the picture. Xia Gui’s “Streams and Mountains Scenery” of the Song Dynasty arranges the scenery in a composition with virtual top and solid bottom. The depicted hillsides, boulders, river banks, trees, bridges, etc. are all concentrated in the lower part of the picture. The scenery of the picture appears broad and gives people a sense of climbing up. The feeling of looking down. In the upper half of the painting, distant mountains are represented with light brushwork, leaving a large blank space to represent rivers, smoke and clouds. The processing of sparse and dense relationships throughout the picture creates a relaxed and strong sense of rhythm, creating a unique artistic conception.

## 2 Characteristics of children’s picture books

### 2.1 The contemporary nature of children’s picture books

Modern children’s picture books are an interactive art form of pictures and text. It embodies the knowledge achievements of modern science and technology, children’s education, cultural under-

takings and the development of art concepts. It reflects the independent personality of the artist and the aesthetic spirit of the times, and is more pleasant. Modern quality of visual perception and international circulation.

Popularity of mass communication. New media has changed the channels for the circulation of picture books. A large amount of information comes from the Internet and is disseminated through information platforms such as mobile phones, computers, and e-books. With the emphasis on education, children’s picture books are increasingly disseminated among the public.

The orientation of narrative content. The creation and development of children’s picture books are inseparable from its cognitive attributes. Whether it is educational function or aesthetic needs, it is a medium for children’s cognition. An excellent children’s picture book can help children recognize their own emotions, social life, moral culture, and beauty and creation through narrative content.

### 2.2 Accept the uniqueness of the group

Children’s picture books are books specially designed for children to read. Picture books are designed for children. They are child-centered and are created in accordance with the characteristics of children’s physical and mental development. Children’s needs are the source of picture book creation, which requires creators to respect children’s physical and mental development characteristics and understand children’s needs. The reading of children’s picture books should become more and more diversified with the development of the times. The child-centered way of conveying information can make it easier for children to accept the connotations conveyed by picture books.

### 2.3 The particularity of the relationship between images and texts

As a unique book art form whose layout is dominated by images, one of the important features of



Ill. 7. Lai Ma. *Early in the morning*. China, Taiwan. Qingzi Tianxia Publishing House. 2016.

picture books is that they combine two symbol systems, images and text, to jointly express content. Perry Nodelman believes that pictures and words convey different messages in different ways. Text covers the narrative of time, while pictures cover the narrative of space<sup>[1]</sup>. A good relationship between pictures and text not only fills the gaps between each other, but also leaves blank space, allowing readers room to participate in their imagination.

## 3 The integration of traditional Chinese painting and children’s picture books

### 3.1 Application of traditional Chinese painting elements in image narrative

This section analyzes the composition, pen and ink, color and artistic conception of traditional Chinese painting. It does not just apply the paradigm and rules of traditional painting, but uses the visual language of traditional painting to achieve the spirit of narrative content based on the development characteristics of children. communicate.

#### 3.1.1 The design of composition shapes the structural beauty of picture books

A strong picture composition will further strengthen the effect of storytelling, so the creator needs to analyze the layout of the picture through continuous sketching to better attract readers. Analyzing the compositional characteristics of Chinese paintings, scatter perspective is used. The ability of Chinese landscape paintings to express the vast realm is precisely the

result of the use of this unique perspective method. According to Piaget’s theory of cognitive development stages, preschool children are in the preoperational stage, with weak three-dimensional awareness and incomplete understanding of spatial concepts. What they can most intuitively feel is what they actually see, and it is easier to Scanning the entire image can help children understand the narrative.

For example, the works of Lai Ma, a popular Taiwanese children’s picture book artist, like to use scatter perspective painting method to construct panoramic scenes, depicting many characters and scenes across two pages so that readers can clearly see them. Narrative structure and understanding plot development. Although “Early Day” (Picture 7) does not use brush and ink techniques, it studies the performance characteristics of traditional Chinese landscape paintings in terms of composition, and uses bright and rich colors. The roads extending in all directions in the picture extend separately, and the overall view seems to be from a horizontal perspective., but there are mountains on the left and right, the roofs of the houses are clearly visible, and the moving cars have no perspective relationship. This is the painter using scattered perspective to present the proportion and perspective relationships in the painting according to his own perspective, just for Showing the full view of the town when the sun rises.

#### 3.1.2 The use of pen and ink enhances the visual expression of picture books

In the context of the age of images, children are accustomed to realistic images. The use of brush

[1] Nodelman, P. The joys of children’s literature. /Perry Nodelman. — Taipei: Tianwei Wenhua Tushu Publishing House LLC, 2009. — 331 p.



and ink in traditional Chinese paintings creates a strong sense of contrast and stimulates children's alternative feelings.

Traditional Chinese painting focuses on the movement of lines, using lines to outline the outlines of objects. It is flexible and changeable, combining hardness and softness. When using ink, it has rich layers, either freely or carefully, presenting a vivid and concise visual effect. The objects expressed using the brushwork techniques of Chinese painting are vivid and lively. In terms of the use of ink colors, Chinese painting inks are mixed with water in different shades and combined with special brushstrokes to produce rich layers and unique texture effects on rice paper, which is more suitable for expressing poetry and artistic conception. The image of white paper and black ink forms a visual representation of virtuality and reality, containing changes. The recipients can get a beautiful re-creation imagination and easily understand the ideological connotation of Chinese philosophy and culture. However, given that children are more sensitive to color perception, children's picture books with pure ink effects require a certain amount of interpretation ability.

"Plum Rain Monster" (Picture 8) by Chinese children's picture book artist Xiong Liang is a work that explores adversity and the dark side. The artist believes that the language form of ink painting can more easily express the connotation of the picture book. In the depiction of rain, Xiong Liang uses large strokes to break down the meaning of the picture book. The sharp strokes of the pen quickly sweep out the raindrops and float down, depicting the humid plum rain season in southern China. The water vapor-filled environment dyed by ink and ink almost runs through the entire picture book, but on the last page, only line drawings are used. The method simply outlines various objects, which is clean and refreshing. The upper right side is the only light color in the whole picture book, half of the orange sun, the sky is clear.

Traditional Chinese aesthetics are implicit. Haruki Murakami once said: Literature does not tell you what this is and what it is. Literature is about creating a world so that different people can understand the culture in different fields, but there are some things in between. Connected to you. This is how the artist connects China's cultural heritage through the unique traditional Chinese painting language of the picture book "Plum Rain Monster".



Ill. 8. Xiong Liang. *Monster of plum rains*. China. Tianjin Renmin Publishing House. 2016. Paint on silk. Museum of the Forbidden City

### 3.1.3 The use of colors enriches the aesthetic appeal of picture books

Taking into account the physical and mental development characteristics of children, preschool children prefer brightly colored images, so pure black and white ink paintings are not easy to resonate with children. When using traditional painting expressions in children's picture book design, color factors need to be taken into consideration and rendering designs should be used. Colors, especially the flat decorative nature of Chinese painting colors, are used in children's picture books, which will make creations pay more attention to the correlation between graphics and graphics, as well as graphics and text, and convey story information to children with clear design language, to achieve the maximum benefit of reading.

Mr. Yang Yongqing, an early Chinese children's illustration artist and educator, enjoys a high reputation in the Chinese children's art circle. His work "Ma Liang, the Magic Brush" (Figure 9) is one of his representative works. The pen and ink and colors cooperate with each other, not only taking into account Children's receptive ability also greatly highlights the artistic expression of Chinese painting. Mr. Yang Yongqing is good at meticulous painting, using lines to shape the objects that are concise and smart. In terms of color, he extracts the traditional green landscape coloring method, using cyan, cinnabar, etc. Traditional Chinese colors are laid out in a meticulous and heavy-color way, achieving a gorgeous and atmospheric visual effect. Xiong Liang,



Ill. 9. Yang Yongqing. *Ma Liang and the magic brush*. Zhongguo Shaoyan Ertong Publishing House. 1983.

a Chinese children's picture book painter, inherited the painting style of Chinese painting. His work "Walking with the Wind" (Figure 10) uses line drawing and light ink outlines in brushwork. The looming objects are distinguished, and Xiong's colors are different. Liang is good at using the smudge method. The content of this book is about the wind and the elves. It is full of poetry. The overall color is mainly green, giving people a fresh and elegant feeling. Different shades of green are used to show the wind. Different forms, gently and whistling, use the unique artistic conception creation method of traditional Chinese painting to connect people with nature and culture.

### 3.1.4 The creation of artistic conception reflects the emotional expression of picture books

The artistic conception of Chinese painting is the painter's own aesthetic thoughts and tastes integrated into it. The artistic conception not only embodies the harmonious and perfect unity of form and spirit, reality and reality, density, movement and stillness, but also is the painter's highly artistic processing of natural objects. The artistic conception of Chinese painting mainly reflects the blending of scenes and the coexistence of reality and reality in the design of children's picture books. The "blank" processing technique in Chinese paintings plays a great role in creating the atmosphere in the design of children's picture books.

Chinese picture book painter Cai Gao's work "The Story of Peach Blossom Spring" (Figure 11) fully expresses the aesthetic ideas of traditional Chinese

painting in her writing, using typical landscape painting compositions. Her works are full of the "spirit" of Chinese painting, and the whole book integrates The artistic conception of Chinese landscape painting presents scenes of life and settlement in harmony between man and nature — a boat drifting in the vast mountains and rivers, leaving large areas of white space, giving it a hazy poetic feeling like mist. She painted green and light pink peach trees on both sides of the bank. All over the place, fishermen are boating up the white stream, and farmers are working in the rich fields. Mountains, rocks, bridges, water, grass, trees, and people are all full of vitality in Cai Gao's paintings. Through the painter's pen, readers can visit the ideal place that countless people have longed for for thousands of years. Different from the human-centered perspective in most Western figure and landscape paintings, the figures in "Peach Blossom Spring" are integrated with the natural landscape. This artistic conception is similar to the treatment of figures in Chinese landscape paintings, and the painter's use of blank space The composition and composition are used with ease, revealing the oriental mood of "freedom and leisure".

### 3.2 The law of children's physical and mental development is the principle of using traditional Chinese painting in children's picture books

The application of traditional Chinese painting elements to the design of children's picture books must follow the laws of children's physical and mental development. When using traditional painting

language, it must be “transformed” according to the narrative content. While designing unique Chinese painting artistic connotations and aesthetic characteristics, it must also make the visual The images become narrative content that children can understand.

### 3.2.1 General principles of respecting children's nature

Children are a special independent group. According to the cognitive development theory of psychologist Piaget, preschool children belong to the preoperational stage. In this stage, children develop symbolic representation schemas through language, imitation, imagination, symbolic play and symbolic painting. Relying on symbolic formats to perform “representational thinking” in the mind, this stage is also called the stage of representational thinking. Children can use representational and symbolic thinking, that is, children can use one thing to represent or characterize other things to describe the external world. According to Ron Field's theory of children's painting development stages, preschool children are in the early stage of stylization and can make general and general interpretations of representational diagrams. This requires that the image expression in children's picture books does not need to be complicated. Children's understanding of space and perspective is not strong at this stage of development. The role of picture books is to help children recognize and build basic aesthetic literacy. Guidance is the main focus, so using general and simple schemas in painting processing is more likely to attract children's attention.

The painting style of Japanese painter Miyanishi Tatsuya uses minimalist lines, summarized graphics, and flat colors as visual symbols for image narrative. His works have been loved by children all over the world precisely because he uses children's Create picture books from different angles. “You Look Tasty” (Picture 12) uses thick lines to depict the outline of the object and solid color filling. The image composition language is simple and clear. Children can easily understand the content when reading, and they can focus more on the continued development of the story. The Chinese children's picture book “A Garden of Green Vegetables Becomes a Spirit” (Picture 13) inherits the artistic characteristics of traditional Chinese painting and uses freehand painting techniques, which seems to be inherited from Xu Wei and Qi Baishi. The thickness of the lines is flexible and powerful, and it seems to have a soft and tactile feel. Hard, the use of “accumulated ink” and “splashed ink” in coloring allows readers to experi-

ence not only the visual effects, but also the rhythm of the picture, the noise and silence in the ears, and even the body can experience the advancement and retreat of each character., urgent, presenting a lively vegetable battle like Peking opera.

### 3.2.2 Interesting principles to stimulate children's interest

The development of attention is an important aspect of children's psychological development. The level of attention development directly affects the effectiveness of children's cognitive activities. Interest is a subjective condition that arouses attention. When designing picture books, so that children can concentrate on reading picture books, it is necessary to take into account the principle of fun and form an ever-changing relationship between pictures and text, a humorous style of painting, and a bold and bizarre style. Fantasy, bizarre storylines, and continuous surprises hidden between turning pages, etc. Pleasant experience is the biggest motivation for children to read. In narratives based on visual language, painters need to enable readers to search for interesting details in the picture, capture the extended context of the story, speculate on the implication of the picture, wander between pictures and texts, and shuttle between reality and fantasy. Use strong visual tension to build a ladder leading to fun for children.

The picture book “The Best Archer in the World” (Picture 14) is adapted from a Chinese folk tale. The humorous and absurd plot of “confusing the fake with the real” is a plot that children like very much. The artist drew on the gongbi horse painting method of the Tang Dynasty. He used line drawing, concise brushwork and exaggerated shapes to enlarge the characteristics of the horse and give it expression, making the figure more unique. He also drew on the characteristics of figure painting in the Tang Dynasty, with a plump body., the lines on the outline are slender. After processing with subjective intention, the characters have blue skin. Multi-layer blending is used to produce mottled and rich colors, which adds to the national character of the story. The dull and clumsy characters with square heads and the round and flexible horses are The painter creates a more interesting way of expression, and children will be attracted by this unique visual language when reading.

### Conclusions

As China's unique cultural form and artistic achievement, traditional Chinese painting is one

of the ways to understand China's rich cultural connotations. Its uniqueness and practicality have the advantage of being integrated into original Chinese children's picture books. Culture is an important foundation for maintaining the unity and stability of a country or a nation. In the context of globalization, it is of great practical significance to use picture books as a medium to cultivate children's sense of cultural belonging. As future cultural subjects, in addition to understanding the diverse world

structure, children should have a high degree of identification with the traditional culture of their own nation and gain a sense of cultural belonging. Through children's picture books, we integrate the excellent traditional culture of the nation into it, expand the spiritual influence and cohesion of traditional culture, establish core values and concepts from early childhood education, and cultivate children's national cultural cognition and diverse aesthetic awareness.

### REFERENCES

1. Nodelman, P. 2009. *The Joys of Children's Literature.* / Perry Nodelman. — Taipei: Publishing house of Tianwei wenhua tushu LLC, p.331
2. Nude, Kecheng. 2005. *Chinese painting in color.* Nu Kecheng. — Changsha: Hunan Meishu Publishing House
3. Yu, Jianhua. 2004. *Collection of essays on Chinese classical painting.* Beijing: Renmin meishu chubanshe
4. Shi, Shouqian. 2015. *From the style to the idea of the painting.* Shanghai: Sanlian Book House,
5. Chen, Chuan. 2001. *The history of Chinese landscape painting shanshui.* Tianjin: Tianjin People's Meishu Publishing House
6. Liu, Bo. 2015. *The beauty of the guohua painting technique of classical China.* Beijing: Zhongguo Shuzz Publishing House
7. Tadashi, Matsui. 2009. *My theory of painting.* Shanghai: Shanghai People's Publishing House,
8. Hao, Guangcai. 2009. *Why good picture books are good.* Nanchang: 21st Century Publishing House,
9. Fan Suzhen. 2013. *The era of picture books.* Hangzhou: Zhejiang Shaoer Publishing House
10. Nodelman, P. 2008. *The Joys of Children's Literature.* Shaonian Ertun Publishing House
11. Nodelman, P. 2018. *Words about pictures: the Art of Storytelling in Children's Picture Books.* Guizhou: Guizhou People's Chubanshe Publishing House
12. *Reading and classics. The World Picture book.* Peng I. — Tseli Publishing House, 2011.
13. Piaget, J. 1980. *Child psychology.* Jean Piaget, translated from French to Chinese. Wu Fuyuan. — Beijing: Beijing shangwu yinshuguan Publishing House
14. Manman. 2012. “The spirit of calligraphy in Chinese Guohua painting. Meng Meng”, *Meishu guan cha (Art Observer)*, no.1, p. 123.
15. Hou, Jia. *Analysis and practical study of the content of psychological theory in picture books for preschoolers.* diss. Hou Jia. — Xi'an: Pedagogical University of Shanxi Province.
16. Wang, Ping. 2011. *Analysis of Xiong Liang's Picture Books:* diss. / Wang Ping. Hangzhou: Zhejiang Province Pedagogical University,
17. Xin Yi Cai Gao: “Bao Er” — “words of the artist”. Mintian Publishing House, 2008.
18. Chunjie. The role of elements of the Chinese artistic tradition for a picture book: diss. Central Academy of Arts



Чжан Инье

аспирант Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова  
Китайский Шаньдунский институт технологий моды, преподаватель  
e-mail: 515603455@qq.com  
Цзыбо, Шаньдун, Китай

Петр Петрович Козорезенко (мл.)

кандидат искусствоведения,  
заслуженный художник РФ, профессор,  
заведующий кафедры «Искусство графики»  
Российского государственного художественно-промышленного университета  
e-mail: 7245631@mail.ru  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-8949-6249

DOI: 10.36340/20716818-2023-19-5-97-118

## НАСЛЕДИЕ И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЖИВОПИСИ В СОВРЕМЕННОЙ КНИЖКЕ-КАРТИНКЕ

**Аннотация:** На Западе индустрия детских книжек-картинок — более зрелая, и долгое время китайские издатели отдавали предпочтение зарубежным книжкам-картинкам. Что касается китайского рынка и развития книжки-картинки в рамках традиционной культуры Китая, то началось оно сравнительно поздно, и на настоящий момент есть всего несколько книжек-картинок, в которых используются элементы китайской традиционной культуры как формально, так и по содержанию; культурные и исторические смыслы не передаются, не популяризируются и не находят реального отклика в жизни китайских детей. По графическому дизайну видно, что под влиянием зарубежной книжки-картинки китайские книжки-картинки также преимущественно опираются на натуралистическое изображение предметов и персонажей, и не обладают глубокими духовными смыслами и культурной ценностью и, как следствие, лишены национального своеобразия. Китайская традиционная живопись — это часть культурного наследия Китая, обладающая уникальными средствами художественной выразительности и способная отражать духовное содержание китайской культуры. Использование элементов традиционной живописи в дизайне детской книжки-картинки позволяет показать ребёнку не только разнообразие мира, но и художественные особенности культуры разных народов.

Обладающее глубиной, осмысленное творчество позволит создавать книжки-картинки, которые знакомят читателей с чудом китайской культуры. Использование элементов *гохуа* в дизайне книжек-картинок, будь то формальный язык или философское, духовное содержание, не должно быть бездумным, но должно ориентироваться на современные концепции дизайна, научный подход. Кроме того, при создании книжек-картинок нужно использовать последние достижения науки и техники. Тогда они будут обладать и национальным колоритом, и современным дизайном, успешно развиваясь в наше время культурного многообразия.

Основываясь на уникальных художественных особенностях традиционной китайской живописи — композиции, использовании пера и чернил, цвета, художественной концепции и других элементов, в статье обсуждается её использование и воплощение в современных детских книжках с картинками. Посредством исследования и анализа работ выдающихся современных создателей книжек с картинками обобщаются методы применения и принципы использования элементов традиционной китайской живописи в дизайне детских книжек с картинками и обсуждается новое развитие элементов традиционной живописи в дизайне современной детской книжки-картинки.

**Ключевые слова:** традиционная живопись, национальная культура, книжка-картинка

Детские книжки-картинки — это детская культурно-просветительская литература, которая создаётся в целях «эстетического воспитания» и существует на пересечении множества дисциплин, таких как литература, эстетика, педагогика, психология, графический дизайн и т. д. Книжка-картинка уже вышла за пределы своей естественной и социальной функции. Она приобрела культурную ценность и культурную миссию и стала формальным языком современного детского образования, без которого оно не может обойтись. Традиционная китайская живопись, *гохуа* (国画), вобрала в себя опыт более чем тысячелетней истории своего становления, со временем оформившись как независимая система со своими эстетическими идеалами и средствами художественной выразительности, отражающая исконно китайские культурно-философские представления.

Для живописи *гохуа* использование книжки-картинки как своего носителя — это возможность устойчивого развития, обогащения традиции, обновления. Книжка-картинка является более универсальным и общепонятным средством коммуникации, а средства выразительности китайской традиционной живописи хорошо подходят для трансляции базовых китайских национальных ценностей. В контексте глобализации их объединение таким образом имеет колоссальное значение для распространения богатства китайской культуры и утверждения её национального многообразия, восстановления её ценности для современной культуры, более многогранной интерпретации и развития.

1. **Художественная специфика классической китайской живописи**

1.1. **Художественные особенности композиции в *гохуа***

В классических китайских текстах, посвящённых живописи, «композиция» описывается через слово «компоновка» (кит. 布局, *буцзю*) и выражение «соответствие расположению вещей» (кит. 经营位置, *цзиньтин вэйчжи* — один из шести фундаментальных законов живописи Се Хэ). Существовало множество принципов построения композиции — соотношения главного и вторичного (кит. 宾主 *биньчжу*, досл. «гость и хозяин»), создания структуры (кит. 造势 *цаоши*), соотношения пустого и заполненного (кит. 虚实 *сюйши*), намеренного оставления незаполненных пространств на картине (кит. *любай* 留白). Эти композиционные принципы отражают эстетические законы китайской

живописи. В *гохуа* используется рассеянная перспектива, при которой точка обзора оказывается подвижной: на одной и той же картине даётся сразу несколько ракурсов. Как следствие, в отдельных её фрагментах существуют собственные локальные пространственные отношения, но при движении глаза от одного фрагмента к другому перспектива меняется. Пейзажисты классического Китая писали свои картины по памяти, безмолвно воображая и перенося на поверхность знакомые им виды местности, по которой они раньше прогуливались. Поэтому в картинах *гохуа* предметы представлялись и компоновались в разном времени и пространстве, в соответствии с субъективными ощущениями художника, что создавало своего рода пространственно-временной континуум, порождённый воображением художника. Это обуславливает самобытность эстетической системы, сформированной *гохуа*.

В *гохуа* композиция — это не только формальный способ раскрытия темы произведения, но и продукт китайской классической философии и культуры — конфуцианства, даосизма и чань-буддизма; это средство выражения представлений, морально-этических принципов художника. Пространство в классической китайской живописи — это нечто, создаваемое через ассоциативные ряды и воображение художника. Так, обязательным элементом формальной красоты картины в *гохуа* является такое уникальное средство художественного выражения, как приём *любай* (кит. 留白, досл. «оставление белого»), то есть намеренное оставление части картины незаполненной. При помощи *любай* раскрывается тема и идея произведения. Приём *любай* неразрывно связан с другими элементами. Без него теряется художественное очарование классической китайской живописи. Так, на фрагменте горизонтального свитка «Отшельничество в горах Фучунь» («富春山居图») (рис. 1) кисти Хуан Гунвана можно увидеть, что пейзаж Фучунь сбалансирован относительно точек обзора человека. Панорамный вид на горы, меняющийся под глазом человека, с множеством углов обзора, позволяет создать уникальное ощущение глубины и многоуровневости пространства. Горные хребты и скалы многообразны, чередование густой и бледной туши, через которое воплощается принцип *сюйши*, создаёт атмосферу произведения. Так, художник использует бледную тушь, чтобы передать горы в туманной дымке, тогда как переходы разных





Ill. 10. Xiong Liang. Walk with the wind. China. Tianjin Renmin Publishing House. 2016.

по размеру незаполненных пространств (*любай*) обуславливают ритмику произведения, лиричность пространства.

### 1.2. Художественные особенности обращения с кистью в классической китайской живописи

Методы кисти (или «стиль», кит. 笔法, *бифа*) — это техники классической китайской живописи *гохуа*, её уникальный язык. Первое, на что здесь надо обратить внимание, это движения кисти (или «владение кистью», кит. 用笔, *юнби*), поскольку, как известно, тушь следует за кистью. При написании картины, движения кисти и оставляемые ею следы, линии, меняются — они могут быть грубыми или элегантными, быстрыми или медленными, угловатыми и округлыми, с поворотами и изломами, паузами и точками. Есть также и изменения в самих линиях, например, они могут быть восходящими или нисходящими. Согласно представлениям классической каллиграфии, которые усвоила и переняла *гохуа*, всего насчитывается восемнадцать линий и штрихов.

Обратимся к работе минского художника Вэнь Чжэнмина, «Беседа в тени деревьев» («树荫下的谈话») (рис. 2), которая является ярким примером его позднего творчества и его детального стиля письма. Движения кисти точные, сильные, в каждом штрихе видна рука мастера. Видимая простота линии показывает каллиграфичность стиля художника. Линии, оставленные кистью, тонкие и изящные, штрихи, которыми написаны камни и деревья, — строгие, выверенные, нет ничего

лишнего или случайного. Мазки кисти создают изящный, красивый стиль, который является характерной чертой тонкой манеры живописи Вэнь Чжэнмина.

### 1.3. Художественные особенности колорита в *гохуа*

Что касается вопроса колорита в классической китайской живописи, то разным периодам её развития свойственны свои средства выразительности и особенности. В целом, мы можем выделить два варианта использования цвета: в первом случае, преимущественно в цветной живописи, никак не отображается влияние света и цвета окружающей среды на цвета предметов, упор делается на декоративности и сходстве; во втором случае, живописи тушью (в т. н. китайской монохромной живописи, кит. 水墨画, *шуймохуа*), цвет используется для создания настроения и раскрытия темы, раскрытия идеи произведения (в китайской терминологии *ицзина*).

В *гохуа* цвет отличается высокой степенью декоративности, эстетические принципы и средства выразительности колорита всегда являются результатом анализа художником природного цвета, выявления главного и сущностного и его преувеличения в произведении, они определяются субъективным восприятием, чувствами и идеями автора. В то же время, художественный стиль китайской живописи, в которой форма создаётся при помощи линии, определяет её отношение к цвету, который в *гохуа* не передает объём предметов. Изменения цвета от предме-



Ill. 11. Tsai Gao. History of Peach Spring. Hunan Shaonian Publishing House. 2021.

та к предмету, а также контрасты между тоном, светлотой, насыщенностью придают китайской живописи декоративности.

С точки зрения нанесения краски *гохуа* также можно разделить на два вида в зависимости от того, как наслаиваются цвета друг на друга — «прилежная кисть» с густой колеровкой (кит. 工笔重彩, *гунби чжунцай*) и живопись тушью с легкой подцветкой (кит. 水墨淡彩, *шуймо даньцай*). Произведения с густой колеровкой отличаются изяществом, тонкой работой кисти, они чрезвычайно декоративны. Так, картина художника эпохи Северная Сун Ван Симэна «Горы и воды на тысячу ли» («千里江山图») (рис. 3) — это яркий пример пейзажа в стиле «синие горы и зелёная вода». Сначала автор нанёс контуры гор и скал при помощи туши, затем закрасил горные пики синей минеральной краской, что придаёт произведению изящества. Добавление умбры в зелёный свет позволило автору через светлоту и насыщенность цветов передать глубину пространства, взаимоотношения между близким и далёким, «пустым» и «заполненным». Картина яркая и декоративная. Лёгкая подцветка используется для лёгкого окрашивания растений. Цвета выглядят чистыми, полупрозрачными, что создаёт ощущение непринуждённости. Одним из мастеров лёгкой подцветки был цинский художник Юнь Шоупин. В его картине «Бегония осенью» («秋海棠») (рис. 4) плоды были окрашены красным в несколько слоёв, тогда как при написании листьев автор сильно развёл краску водой. В этом произведении присутствуют особенно-

сти как «прилежной», так и «свободной» кисти (кит. 工笔, *гунби* — техника, где большое внимание уделяется деталям, и 写意 *се-и* — свободный стиль, досл. «пишу идею» — принцип живописи, согласно которому передаётся не внешнее сходство, но дух, идея предмета). Мазки кисти динамичны, при помощи воды, цвета и белил создаются незаполненные пространства. Колорит яркий, его стилю живописи свойственны чистота и лёгкость, а не насыщенность и «тяжеловесность» цвета.

Китайская живопись тушью, к которой мы обращаемся в данном исследовании, развивалась под влиянием китайской философии и гуманитарного эстетического подхода. Китайские художники стремились — и весьма преуспели — к живописи «между сходством и не-сходством», т. е. «образности», которая достигалась при помощи переходов между густой и бледной тушью, а также бумаги с высокой степенью впитываемости — *сюаньчжи*. Изменение долевых соотношений между водой и тушью позволило им выделить пятиступенчатую тоновую шкалу туши. Так, густые или бледные оттенки туши передавали многомерность пространства картины, «образность». Эта образность была призвана вызвать отклик в зрителе, запустить мыслительный процесс, что вполне соответствует эстетическим принципам *гохуа*, «делающей упор на настроении и раскрытии идеи произведения» (*ицзин*).

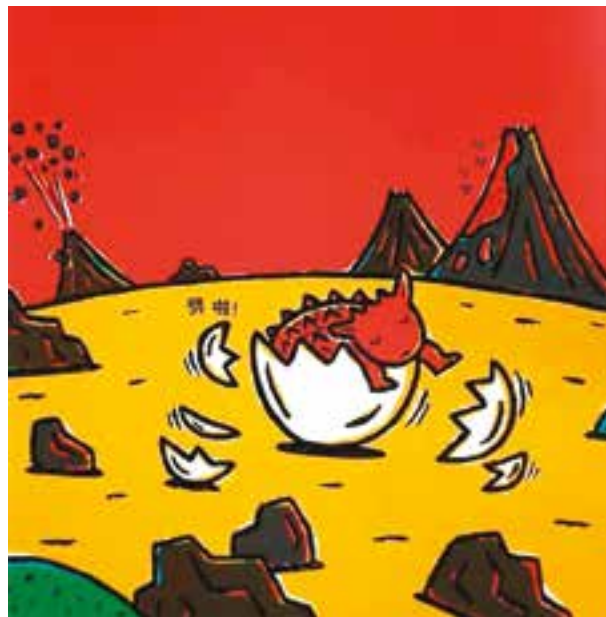
В произведении художника эпохи Цин, Чжу Да (он же *Бада Шаньжэнь*, «Человек с горы Бада»)



«Персик осенью» («秋天的桃子») (рис. 5) контроль над количеством воды позволил автору создать множество переливов оттенков туши. Так, они передают текстуру камня и создают ощущение объёма. Степень густоты и влажности туши на двух ветвях персика позволили художнику создать очень выразительный образ: старая, засохшая ветка написана сухой и бледной тушью; молодая — густой и влажной. Этот контраст подчёркивает жизненную силу молодых ветвей персика. При помощи густой и бледной туши также переданы и обратная и лицевая сторона листьев.

#### 1.4. Художественные особенности ицзин в гохуа

В основе эстетики китайской живописи лежат философские идеи даосизма и чань-буддизма. Принцип инь и ян, а также метаморфозы всех вещей, о которых учит даосизм, в китайской живописи воплощаются в «ицзин» (意境, труднопереводимый на русский язык термин поэтики и эстетики, в разных переводах: «пространство смысла/замысла», «художественный идеал», «область искусства»). Ицзин передаётся через чёрную тушь и белую бумагу, контрасты между телесным и бестелесным, оставленное автором пространство для воображения. Цинский художник Чжан Ши в «Беседах о живописи» («画谭») писал: «Белое пространство — это не просто белый лист бумаги, но и [часть] картины». Пробелы на картине могут расширить её «пространство смысла», ицзин, через формирование ассоциаций с нарисованными предметами, как оформленных, так и не передаваемых словами. Когда художник пишет предмет, основываясь на внешней форме, он передаёт духовное видение (кит. 境界, цзинцзе). Это не реалистическое изображение природы, ограниченное её обликом, но обобщение, проистекающее из чувственного восприятия автора с последующим рациональным осмыслением и художественным выражением. При этом большое внимание уделяется передаче духовных качеств, духа предмета. Важным средством передачи «видения» является прием *любай*, который является совершенным воплощением формальной эстетики китайской классической живописи. Для того, чтобы произведение было образным и оставляло пространство для фантазии, китайское творчество и критика учат о «ци» (кит. 气, сущность, дух искусства, присутствие *дао* в живописи). Согласно классической китайской теории живописи



Ill. 12. Tatsuya Miyanishi. You look so delicious. Japan. Publishing house 21<sup>st</sup> century. 2013.

существует критерий, по которому оцениваются все произведения искусства — *ци юнь*. Известный теоретик живописи V в., Се Хэ, в своих «Шести законах живописи» выдвинул важнейший принцип *ци юнь иэн дун* (кит. 气韵生动), «одухотворённый ритм живого движения» (пер. Е. В. Завадской), т. е. некий «одухотворённый ритм», который должен присутствовать в каждом произведении, чтобы оно было живым. «Одохотворённый ритм» и «видение» передаются в живописи преимущественно через оставление незаполненных пространств и структуру (кит. 势 *ши*) картины. На картине сунского художника Ся Гуя «Горы и потоки» («溪山风景») (рис. 6) композиция строится вертикально, с «пустым» верхом и «заполненным» низом, где сгруппированы горные склоны, камни, речной берег, деревья и мостик. Сцена картины кажется открытой, создаётся впечатление, что смотришь вниз с высоты. В верхней части картины далёкие горы изображены бледной тушью, оставляя большое пространство для изображения реки, дымки и облаков. Переходы между пустым и заполненным создают чувство ритма и уникальный ицзин этого произведения.

### 2. Специфика детской книжки-картинки

#### 2.1. Книжка-картинка как отражение своего времени

Современная книжка-картинка — это форма искусства, в которой взаимодействуют текст и картинка, она является воплощением совре-



Ill. 13. Zhou Xiang. Vegetables from one garden become immortal. Mingtian Publishing House. 2008.

менных достижений науки и техники, детского образования, культуры и развития художественных идей, в ней отражена независимая личность художника и эстетический *Zeitgeist*, дух времени. Она фокусируется на зрительном восприятии, приносит радость, а также может издаваться сразу в разных странах.

Популярность массовой коммуникации: Новые средства массовой информации изменили каналы распространения книжек-картинок. Большой объём информации поступает из Интернета и распространяется через мобильные телефоны, компьютеры, электронные книги и другие информационные платформы. Это и большое внимание, уделяемое образованию, приводит к тому, что детские книжки-картинки получают всё более широкое распространение среди широкой публики.

Поучительность повествования книжек-картинок. Создание и развитие книжек-картинок неотделимо от такого их качества, как познавательность. Будь то образовательная функция или эстетическая потребность, для ребёнка она является средством познания. Хорошая детская книжка-картинка способна через повествование приобщить ребёнка к собственным эмоциям, социальной жизни, нравственной культуре, красоте и творчеству.

#### 2.2. Уникальность реципиента

Детские книжки-картинки создаются с учётом особенностей физического и психического развития детей. Источник книжки-картинки — детские потребности, а это значит, что авторы книжек-картинок должны с уважением относиться к особенностям детского психофизического развития, понимать нужды ребёнка. С течением времени

детские книжки-картинки должны становиться всё более разнообразными. Ориентированный на ребёнка подход к передаче информации может облегчить восприятие детьми смыслов, заложенных в книжке-картинке.

#### 2.3. Специфичность взаимоотношений между текстом и картинкой

Как уникальный вид книжного искусства, в оформлении которого преобладают изображения, книжка-картинка имеет важную особенность — она сочетает в себе две знаковые системы, изображение и текст, для единой передачи информации. Как считает Перри Нодельман, картинка и текст разными способами передают разную информацию. Текст охватывает хронологические нарративы, а картинка — пространственные<sup>[1]</sup>. Если картинка и текст хорошо связаны между собой, то любые пробелы между ними заполняются сами собой, а недосказанности лишь добавляют пространство для воображения читателя, превращая его в участника истории.

### 3. Синтез традиционной китайской живописи и детской книжки-картинки

#### 3.1. Использование элементов традиционной живописи в графическом повествовании

В данном разделе мы анализируем четыре аспекта китайской традиционной живописи: композицию, приёмы кисти и туши, колорит и ицзин. Речь идёт не о простом копировании или применении правил китайской живописи, но использовании её визуального языка для отражения содержания и духа повествования с учётом особенностей детского развития.

[1]. Нодельман П. Радости детской литературы / Перри Нодельман. Тайбэй: Изд-во ООО «Тяньвэй вэньхуа тушу», 2009. 331 с.



### 3.1.1. Организация композиции как средство формирования красивой структуры книжки-картинки

Сильная композиция дополняет повествование и делает его более ясным, поэтому автор должен создать множество эскизов и тщательно продумать, какая компоновка картинок наиболее эффективно привлечёт внимание зрителя. Если обратиться к особенностям построения композиции в *гохуа*, то особая рассеянная перспектива, которая используется в пейзажной живописи, является её преимуществом и позволяет ей передавать необъятное пространство. Согласно теории когнитивного развития Жана Пиаже, дети дошкольного возраста находятся на стадии дооперационных представлений. Они имеют размытое представление о трёх измерениях и понятии пространства, и лучше всего интуитивно воспринимают то, что видят непосредственно своими глазами. Если изображение видно целиком, то это облегчает понимание ребёнком-дошкольником сюжета повествования.

Так, автор популярных детских книжек-картинок, тайваньская художница Лай Ма любит в своих работах использовать рассеянную перспективу для панорамных изображений. Чтобы читатель чётко видел структуру повествования и понимал развитие сюжета, на целом развороте книги может быть показана яркая картинка с многочисленными персонажами и сценами. В «Рано утром» («早起的一天») (рис. 7.) несмотря на то, что автор не использует приёмы живописи тушью, видно, что композиция во многом основана на традиционной пейзажной живописи, при этом используются яркие, насыщенные цвета. Благодаря расходящимся во все стороны дорогам, всё изображение выглядит так, как будто даётся перспектива на уровне глаз, но холмы слева и справа, плоские, хорошо видные крыши домов, отсутствие перспективных отношений между машинами — всё это признаки рассеянной перспективы. Пропорции и перспектива в соответствии с собственной точкой зрения в рисунке представлены только для того, чтобы показать вид целого города с восходом солнца.

### 3.1.2. Усиление визуальной выразительности книжки-картинки при помощи приёмов кисти и туши

В эпоху доминирования визуальной культуры дети привыкли к реалистичным изображениям предметов. Эффект от использования приёмов

каллиграфии, напротив, вызывает сильное ощущение контраста и делает книжку необычной, удивительной для ребёнка. В традиционной китайской живописи движения кисти, *юнби*, и линии, которые она оставляет, переменчивые, динамичные, с переходами между лёгким и твёрдым нажатием, используются для создания контуров предметов, а тушь, нанесённая с произвольными брызгами или тщательно продуманными слоями, создаёт лаконичный визуальный эффект. Техники владения кистью позволяют создавать живые, яркие образы. Видение художника, лиричность передаются через тушь, которая разбавляется водой в требуемой пропорции и наносится на бумагу (*сюаньчжи* — бледная или густая тушь), техники владения кистью позволяют художникам *гохуа* создавать уникальные узоры. Чёрно-белое изображение, которое формирует особую визуальную образность со сложными взаимоотношениями между пустым и заполненным, метаморфозами смыслов, позволяют реципиенту воспринять красоту и воссоздать её в своём воображении. Это позволяет легко передавать смыслы китайской философии и культуры. Однако, учитывая нацеленность детского восприятия на цвет, книжка-картинка, выполненная в стиле китайской монохромной живописи, потребует определённого уровня способности к интерпретации.

Книжка-картинка китайского художника Сюн Ляна «Чудовище сливовых дождей» («梅雨怪») (рис. 8) — это произведение, в котором исследуются темы неудачи и серости жизни, при этом художник решил, что содержание книжки лучше всего можно передать при помощи языка китайской монохромной живописи. Для дождя автор использовал большую кисть с неровным краем и быстрые мазки сверху вниз, что передаёт атмосферу сезона дождей — т. н. «сезона сливовых дождей» — Юга Китая. Водянистая тушь и создаваемое ею ощущение влажной, дождливой среды присутствует во всей книжке, кроме последней страницы, на которой для лаконичного изображения формы предметов используется контурная живопись, и присутствует единственное цветное пятно книжки: это полукруг оранжевого солнца в правом верхнем углу этой страницы, знаменующий наступление хорошей и ясной погоды.

Китайская традиционная эстетика тяготеет к недосказанности. Как говорил Харуки Мураками, литература вовсе не говорит тебе, что это — то-то, а то — вот это, она создаёт свой мир, позволяя



Ill. 14. Wu Jianhua. The best archer in the world. Zhejiang Shaonyan Ertong Publishing House. 2021.

человеку понять другую культуру, но вместе с тем в ней существует и что-то общее, объединяющее тебя, как читателя, с этим миром. Именно эти слова хорошо описывают книжку-картинку «Чудовище сливовых дождей», в которой благодаря языку традиционной китайской живописи книжка приобщается к китайской культуре.

### 3.1.3. Повышение эстетической привлекательности книжки-картинки через цвет

Особенности детского психофизического развития таковы, что дошкольники больше любят яркие, цветные изображения. Чёрно-белые картинки в стиле живописи тушью, таким образом, с трудом могут вызвать эмоциональный отклик в ребёнке. Поэтому при создании дизайна книжки-картинки при помощи средств выразительности традиционной живописи автору необходимо учитывать фактор цвета и использовать краски, и в особенности принимать во внимание двухмерность и декоративность колорита китайской живописи. Перенесение этих подходов в создание книжек-картинок позволяет делать больший упор на ключевых связях между картинками и картинкой и текстом, наиболее чётко и понятно при помощи графического языка передавая информацию ребёнку.

Один из первых китайских иллюстраторов, художник и просветитель Ян Юнцин — очень уважаемая в китайском мире искусства фигура. Наибольшей известностью пользуется его произведение «Ма Лян и волшебная кисть» («神笔马良»)

(рис. 9), в котором он одновременно использует приёмы живописи тушью и цвет. Так в книжке одновременно и учитываются особенности детского восприятия, и подчёркивается художественная выразительность *гохуа*. Ян Юнцин — мастер *гунби*. Линии, создающие форму предметов, лаконичны и динамичны. Что касается цвета, то он заимствовал приёмы из «сине-зелёной» пейзажной живописи, используя традиционные для неё цвета — индиго, киноварь. Техника *гунби* в сочетании с густой колеровкой позволяют автору добиться очень сильного визуального эффекта. Художник Сюн Лян также унаследовал в своём творчестве стиль *гохуа*. В его произведении «Прогулка вместе с ветром» («和风一起散步») (рис. 10) приёмы каллиграфии используются для написания контуров, бледная тушь и контуры едва различимо разграничивают формы предметов. Нанесение цвета Сюн Лян осуществляет при помощи приёма *юньжань* (кит. 晕染, цветовая градация, ретуширование), которым он прекрасно владеет. Книжка-картинка повествует историю ветра и призрака, это очень лиричная история. В колорите всей книжки доминируют светло-зелёные тона, которые придают изображению утончённости, изящества. Использование зелёного цвета разной степени густоты позволяет передать различные состояния ветра — лёгкого и нежного или мощного, воющего. Этот типичный для китайской живописи способ передачи атмосферы, настроения — т. е. создания *ицзин* — позволяет объединить человека и природу.

### 3.1.4. Ицзин как способ передачи чувств и настроения в книжке-картинке

В живописи *гохуа ицзин* — это привнесение в произведение художником собственных эстетических представлений и идеалов, которое не только является воплощением гармоничного единства духа и формы, пустотного и заполненного, динамики и статики, но и результатом художественной обработки природной природы автором. В книжке-картинке *ицзин* может выражаться преимущественно в переплетении чувств и образов пейзажа, взаимодействии пустого и заполненного. Поэтому такой приём *гохуа*, как *любай*, является чрезвычайно важным средством создания атмосферы в детской книжке-картинке.

В произведении китайской художницы Цай Гао «История Персикового источника» («桃花源的故事») (рис. 11) эстетические идеи традиционной китай-

ской живописи переданы в полной мере: автор использует типичную для классической пейзажной живописи *шаньшуй* (кит. 山水, досл. «горы и воды») композицию, в нём передан сам «дух» китайской живописи. Во всей книжке присутствует *ицзин* китайской пейзажной живописи, страница за страницей показана гармония жизни человека с природой — это лодка на воде, в окружении необъятного пейзажа, большие намеренно незаполненные художницей пространства, преисполненные туманной, невыразимой лиричности. На страницах изображены берега реки с цветущими, зелёными и бледно-розовыми деревьями персика, по белой глади воды плывут лодки рыбаков, а крестьяне трудятся на богатых, плодородных полях. Горы, скалы, мосты, вода, трава, дерево, люди — всё это под кистью Цай Гао приобретает необычайную живость, и читатель оказывается в этом идеальном Персиковом саду, о котором бесчисленные люди мечтали на протяжении веков. В отличие от перспективы, ориентированной на человеческие фигуры, характерной для большинства западных пейзажных картин, в «Истории Персикового сада» персонажи включены в природный ландшафт. Такое настраивание картины напоминает трактовку фигур в китайской пейзажной живописи, а использование художницей незаполненных пространств и соответствующей композиции позволяет ей передать восточный идеал «свободы от забот».

### 3.2. Использование принципов китайской традиционной живописи в детской книжке-картинке для соблюдения законов психофизического развития ребёнка

Применение элементов традиционной китайской живописи в оформлении детской книжки-картинки должно соответствовать законам физического и психического развития ребёнка, а язык традиционной живописи должен адаптироваться и проходить через «трансформацию» в соответствии с потребностями повествования. При всей уникальности передачи художественного смысла и эстетических особенностей китайской живописи важно также, чтобы по визуальным образам ребёнок мог понять сюжет повествования.

#### 3.2.1. Соблюдение принципа природной склонности ребёнка к обобщению

Ребёнок — это уникальный в своём роде реципиент. Согласно теории когнитивного развития Жана Пиаже, дети дошкольного возраста находятся на стадии дооперационных представлений, во

время которой через язык, подражание, воображение, игру с символами и символическую живопись у ребёнка развивается способность отличать обозначение от обозначаемого — символическая функция. Эта стадия также называется стадией «мышления представлениями», способность различать которые развивает в этот период мозг ребёнка. Согласно теории художественного развития детей Виктора Ловенфельда, дошкольники находятся на стадии предварительной стилизации и способны обобщать и обобщенно интерпретировать графические представления. Это значит, что графика книжки-картинки не должна быть усложнённой, так как в этом возрасте у ребёнка ещё не слишком развито чувство пространства и перспективы. Задача книжки-картинки — помощь в познавательном процессе и усвоении основ эстетики, назидание, поэтому и стиль изображений в ней должен быть обобщённым и лаконичным, но легко привлекающим внимание ребёнка.

Стиль японского художника Тацуя Мияниси основан на использовании чрезвычайно простых контуров, обобщённых форм предметов и ровных цветов как визуального символа графического повествования. Его произведения пользуются любовью детей со всего мира, как раз потому, что он делает книжки с точки зрения ребёнка. В книжке «Ты выглядишь таким вкусным!» (рис. 12) контуры фигур очерчены грубыми, толстыми линиями, всё полностью закрашено цветом, композиционная структура ясная и понятная — при чтении книжки ребёнок легко понимает, о чём история, и следит за развитием сюжета.

Китайская детская книжка-картинка «Овощи из одного сада становятся бессмертными» («一园青菜成了精») (рис. 13) наследует художественные особенности китайской традиционной живописи, применяет принцип *се-и*, её стиль напоминает творчество Сюй Вэя и Ци Байши. Линии переменчивые, где-то тонкие, где-то широкие, и очень выразительные, передают тактильные ощущения мягкости или твёрдости. Одновременно автор использует и приём «накапливания туши» (т. е. постепенного накладывания слоёв туши от светлого к тёмному) и «живописи брызгами», создавая очень богатый по выразительности визуальный эффект. Ритмика изображения также передаёт и звук — тишину или шум, и даже по тому, как написаны конечности и тела персонажей, переданы их движения — медлительные или

спешные, вперед и назад, чувствуется шум сцены с овощами, отправляющимися на битву. Изображение напоминает сцену из пекинской оперы.

#### 3.2.2. Принцип удовольствия от процесса

Внимание является важным аспектом психологического развития детей раннего возраста. Уровень развития внимания непосредственно влияет на эффективность их познавательной деятельности. Интерес — субъективное условие привлечения внимания, и при создании книжки-картинки для удержания внимания ребёнка необходимо учитывать принцип интереса. Многогранность отношений между картинками, юмористические рисунки, смелые фантазии, причудливые сюжетные линии и удивительные повороты, спрятанные между страницами, — приятные впечатления являются самым большим стимулом для чтения. В повествовании, где доминирует визуальный язык, художнику необходимо использовать сильное визуальное напряжение для выстраивания лестницы интереса для детей, чтобы читатель мог искать интересные детали на картинке, улавливать развёрнутую сюжетную линию, догадываться о смысле картинки, блуждать между картинкой и текстом, между реальностью и фантазией. Книжка-картинка «Лучший в мире лучник» («天下第一神箭手») (рис. 14) является адаптацией китайской народной истории с юмористическим сюжетом, где ложное выдается за правду, как раз типом сюжета, который очень нравится детям. В стиле книжки авторы во многом подражают танской живописи с её способами написания лошадей в технике *гунби* — используется контурный рисунок, движения кисти лаконичные, особенности строения тел лошадей намеренно преувеличены, что делает их более выразительными. Фигуры человеческих персонажей тоже очень своеобразные, воспроизводят некоторые особенности танской жанровой живописи *жэнью*

(кит. 人物画, досл. «люди и предметы»): они изображены с тучным телосложением, контуры прорисованы тонкими линиями, формы переданы субъективно, у персонажей синяя кожа, используется техника *юньжань*. Целиком картинка выглядит яркой и пестрой, что подчёркивает этнический, народный характер истории. Такой причудливый визуальный язык с простым изображением человеческих персонажей с массивными, почти квадратными головами, в духе классической живописи в сочетании с округлыми формами лошадей позволяет художнику создать крайне выразительное изображение, способное привлечь и удержать интерес ребёнка.

#### Выводы

Традиционная китайская живопись, являясь самобытной формой китайской культуры и её художественным достоянием, представляет собой один из способов осмысления всего богатства китайской культуры. Её уникальность и практическая позволяют использовать её при создании китайских детских книжек-картинок. Культура является важной основой для сохранения единства страны и народа, национальной стабильности, а в глобальной интеграции воспитание у детей чувства культурной принадлежности посредством книжек-картинок имеет большое практическое значение. Будучи субъектами культуры будущего, дети должны не только понимать сложную и многообразную структуру мира, но и иметь высокую степень идентификации с традиционной культурой своего народа, иметь чувство культурной принадлежности. Вовлечённость в национальную культуру производится через детские книжки-картинки, благодаря им расширяется духовное влияние и единство традиционной культуры, на ранней стадии воспитания ребёнка формируются основные ценности, знание культуры народа и эстетическое чувство разнообразия.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Нодельман П. Радости детской литературы / Перри Нодельман. — Тайбэй: Изд-во ООО «Тяньвэй взньхуа тушу», 2009. — 331 с.
2. Нью Кэчэн. Китайская живопись в цвете / Нью Кэчэн. — Чанша: Изд-во «Хунань мэйшу», 2005.
3. Юй Цзяньхуа. Собрание эссе о китайской классической живописи / Юй Цзяньхуа. — Пекин: Жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2004.
4. Ши Шоуцян. От стиля к идее картины / Ши Шоуцян. — Шанхай: Книжный дом Саньянь, 2015.
5. Чэнь Чуаньди. История китайской пейзажной живописи шаньшуй / Чэнь Чуаньди. — Тяньцзинь: Изд-во «Тяньцзинь жэньминь мэйшу», 2001.
6. Лю Бо. Красота техники живописи *гохуа* классического Китая / Лю Бо. — Пекин: Изд-во «Чжунго шуцз», 2015.
7. Тадаси Мацуи. Моя теория живописи / Тадаси Мацуи. — Шанхай: Изд-во «Шанхай жэньминь», 2009.



8. Хао Гуанцай. Почему хорошие книжки-картинки — хорошие / Хао Гуанцай. — Наньчан: Изд-во «21 век», 2009.
9. Фан Сучжэнь. Эпоха книжки-картинки / Фан Сучжэнь. — Ханчжоу: Изд-во «Чжэцзян шаоэр», 2013.
10. Нодельман П. Радости детской литературы / Перри Нодельман; пер. на кит. Чэнь Чжунмэй. — Изд-во «Шаонянь эртун», 2008.
11. Нодельман П. Слова о картинках: искусство повествования в детских книжках-картинах / Перри Нодельман; пер. с англ. на кит. Чэнь Чжунмэй. — Гуйчжоу: Изд-во «Гуйчжоу жэньминь чубаньшэ», 2018.
12. Чтение и классика. Всемирная книжка с картинками / Пэн И. — Изд-во «Цзели», 2011.
13. Пиаже Ж. Детская психология / Жан Пиаже; пер. с фр. на кит. У Фуюань. — Пекин: Изд-во «Бэйцзин шанью иньшугуань», 1980.
14. Мэн. Дух каллиграфии в китайской живописи гохуа / Мэн // Мэйшу гуаньча = Обозреватель искусства. — 2012. — № 1. — С. 123.
15. Хоу Цзя. Анализ и практическое исследование содержания психологической теории в книжках-картинках для дошкольников: дисс. / Хоу Цзя. — Сиань: Педагогический университет провинции Шаньси.
16. Ван Пин. Анализ книжек-картинок Сюн Ляна: дисс. / Ван Пин. — Ханчжоу: Педагогический университет провинции Чжэцзян, 2011.
17. Синь И. Цай Гао: «Бао Эр» — «слова художника» / Синь И. — Изд-во «Миньтянь», 2008.
18. Сун Цзе. Роль элементов китайской художественной традиции для книжки-картинки: дисс. / Сун Цзе. — Центральная академия искусств, 2014.

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати. Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658 от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),  
[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ. Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274 гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:  
[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Художественный руководитель *Александр Николаевич Бурганов*  
 Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*  
 Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*  
 Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*  
 Верстка *Кристина Плиски*  
 Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*  
 Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*  
 Логистика *Редфорд Ред*  
 Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*  
 Администратор *Валентина Владимировна Лебедева*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:  
 119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9  
 Тел.: 8 495 695-04-29

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)  
[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Тираж 500 экз.

*Journal Burganov House. Space of Culture* is registered in State Press Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.

The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of the Ministry of education and science of the Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com),

[www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru)

Subscription to the journal in all post offices of Russia and the CIS countries. Subscription index under the catalogue "Post of Russia" is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian Civil Code "Free Use of the Work for informational, scientific, educational or cultural purposes"

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site: [www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

Art director *Alexander N. Burganov*

Chief editor *Maria A. Burganova*

Editor *Julia A. Smolenkova*

Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*

Layout *Kristina Pliska*

Designer *Alexander A. Tovpeko*

Translator *Anna V. Pchelkina*

Logistics *Redford Red*

Public relations *Michael M. Hrachou*

Administrator *Valentina V. Lebedeva*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:

Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9

tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:

Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d'or, 7

tel .: +32 485 68 18 63

[www.burganova-text.com](http://www.burganova-text.com)

[dom.text@gmail.com](mailto:dom.text@gmail.com)

Circulation: 500 copies