



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru

ISSN 2542-1271



**№3(79)**

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:  
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

**МОСКВА, 2024**



# НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам LXXIX международной  
научно-практической конференции*

№ 3 (79)  
Март 2024 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва  
2024

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

НЗ4

Председатель редколлегии:

*Лебедева Надежда Анатольевна* – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

*Воробьева Татьяна Алексеевна* – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

*Назаров Иван Александрович* – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

*Монастырская Елена Александровна* – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

**НЗ4 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология:**

сб. ст. по материалам LXXIX междунар. науч.-практ. конф. – № 3 (79). – М.: Изд. «МЦНО», 2024. – 104 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2024

## **Оглавление**

<b>Раздел 1. Искусствоведение</b>	<b>5</b>
<b>1.1. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»</b>	<b>5</b>
НОВЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ НА СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРАХ Гаджиева Минаввар Азизали	5
«АСТРОНОМИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ» СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РУССКОГО АВАНГАРДА 1910-Х ГОДОВ Костикова Неля Николаевна	11
ПРОТОЭКСПРЕССИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА Костикова Неля Николаевна	26
СОВОКУПНОСТЬ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА СССР ТАИРА САЛАХОВА Нариманова Гюнай Ширзад	41
РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ Туктарова Ксения Владимировна	46
<b>1.2. Музыкальное искусство</b>	<b>50</b>
ЭКСПРОМТ ОР. 142 №3 ФРАНЦА ШУБЕРТА: ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ Хуан Личэнь	50
К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ ХУАН ЦЗЫ «ЦВЕТЫ – НЕ ЦВЕТЫ» Ши Чжишень	58
<b>1.3. Теория и история искусства</b>	<b>66</b>
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ И У. ГАДЖИБЕКОВ Шихалиев Имран Нагдали оглы	66

<b>Раздел 2. Литературоведение</b>	<b>76</b>
<b>2.1. Русская литература</b>	<b>76</b>
ЭЗОПОВСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛТЫКОВА ЩЕДРИНА Ибтисам Ахмед Хамза	76
<b>Раздел 3. Языкознание</b>	<b>84</b>
<b>3.1. Русский язык</b>	<b>84</b>
МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОПИСАНИЮ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ РОССИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ Л. УЛИЦКОЙ «ИСКРЕННЕ ВАШ ШУРИК»: ЗНАЧЕНИЕ И ВЛИЯНИЕ Аль Абдали Юсра Акрам	84
К ПРОБЛЕМЕ РАЗЛИЧЕНИЯ ПРЯМОГО И ПЕРЕНОСНОГО ЗНАЧЕНИЯ ГЛАГОЛОВ: ДАВАТЬ И БРАТЬ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ Мунтасыра Абдур-Рахман Хамидь	97

## РАЗДЕЛ 1.

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

#### 1.1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА»

##### НОВЫЕ ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ НА СОВРЕМЕННЫХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОВРАХ

*Гаджиева Минаввар Азизали*

*доц.,*

*Азербайджанская Государственная*

*Академия Художеств,*

*Азербайджан, г. Баку*

##### NEW ORNAMENTAL SOLUTIONS ON MODERN AZERBAIJANI CARPETS

*Munavvar Hajiyeva*

*Assistant professor,*

*Azerbaijan State Academy of Fine Art,*

*Azerbaijan, Baku*

**Аннотация.** Цель исследования – выявить новое направление в орнаментальной композиции ковров. Выбраны три вида народных музыкальных инструментов, доступные для стилизации и размещения их на различных полосах ковра. Музыкальные инструменты состоят как из струнных музыкальных инструментов, так духовых и ударных. На первом этапе каждый выбранный музыкальный инструмент разрабатывался отдельно как геометрическая фигура, а затем полученная форма стилизовалась под орнаментальную конфигурацию. Были разработаны три авторских ковра, в которых все избранные музыкальные инструменты нашли свое отражение в орнаментальных формах. Тем самым автор

статьи смог продемонстрировать актуальное видение нового направления в орнаментальной композиции ковров.

**Abstract.** The purpose of this research is to identify a new direction in the ornamental composition of carpets. There have been selected three types of folk music instruments, are available for stylized and arrangement on the various strips of carpet. The musical instruments consist of both string music instruments and wind and percussive instruments. In the first phase, every selected musical instrument has been separately developed like a geometric figure and then the received form has been stylized in the ornamental form. The three-author carpets were developed where all selected musical instruments were reflected in ornamental forms. By this, the author could demonstrate the actual vision new direction in the ornamental composition of carpets.

**Ключевые слова:** Азербайджанский ковры, музыкальные инструменты, стилизация, срединное поле, орнаментальные формы, элементы, композиция.

**Keywords:** Azerbaijani carpets, musical instruments, stylization, middle field, border strip, ornamental forms, elements, composition.

Основу Азербайджанских ковровых орнаментальных композиций составляли и, по сей день, составляют различные по своей структуре и отличные по своим формам орнаменты. Эти композиции состоят из целого ряда простых и сложных элементов различных размеров, которые могут быть как основными, так и вспомогательными, заполняющими и связующими. Каждый орнаментальный элемент при этом имеет уникальную структурную схему, присущую и свойственную только для него.

Следует отметить, что элементы ковровых украшений обновляются с течением времени и создаются новые композиционные решения. На всех этапах развития коврового искусства эта традиция сохраняется по настоящее время, причем, как со стороны народных умельцев (любителей), так и со стороны профессиональных художников. При этом, азербайджанские ковроткачи создают произвольные узоры для художественного оформления ковров, по своему вкусу, предпочитая свои собственные фантазии. В результате мы являемся свидетелями новейших ковровых композиционных решений самого разного качества, созданных специалистами-художниками. Также перед нами во всей красе предстают ковры, сотканые на основе орнаментов, отличающихся от прежних своими композиционными особенностями, схемами построения и формами.

Среди таких новых решений в области ковровых композиций являются различные формы орнаментальных украшений, созданные на

основе азербайджанских народных музыкальных инструментов, полученные в результате глубоких исследовательских работ и изучения народного музыкального наследия. Одним из первых ковров, с новым орнаментальным решением, является ковер под названием «Асирлерден гялен сяслер», что в переводе означает звуки, приходящие из далеких времен.



**Рисунок 1. Ворсовый ковер. Орнаментальная композиция из элементов музыкальных инструментов. «Асирлерден гялен сяслер». 73x90см**



Прежде всего, был произведен анализ по совместимости и соответствию приобретению формы геометрической фигуры различных видов народных музыкальных инструментов. В результате исследовательской работы и отбора, из трех видов музыкальных инструментов 19 было стилизовано и применено в композиционном решении данного ковра. Одиннадцать из музыкальных инструментов составляют струнные инструменты, пять видов из отобранных инструментов – ударные инструменты, три вида духовые. После соответствующего анализа, три из отобранных струнных инструмента, тамбур, саз и каманча отобразились после стилизации, найдя свое отражение на бордюрной полосе ковра. Из ударных инструментов на бордюрной полосе после стилизации нашли свое место *гавал* и *гоша нагара*, а из духовых – *зурна*. На средней кайме, окружающей общее поле ковра, после стилизации нашли свое размещение следующие струнные инструменты: *саз*, *каманча*, *каман*, *тар*, *чогур*, *чягане*, *уд* и *канон*, из ударных инструментов – *зянг*, *дяф*, *дюмбьяк*, из духовых инструментов – *зурна*, *тютяк*, *тулум*. Следует отметить, что все вышеуказанные музыкальные инструменты нашли свое место при их распределении, в зависимости от тематики ковров, согласно общему композиционному решению на трех разработанных авторских коврах.

**Художественный анализ.** Известно, что одной из основ композиции срединного поля азербайджанских ковров различных школ составляют главным образом гёли, последовательно расположенные на центральной вертикальной оси. Разработанный ковёр относится в композиционном плане к классу “теггёль”.

Вдоль центральной оси в виде геометрических форм размещены три гёля. Центральная гель, образованная вследствие стилизации инструмента, канон, и после объединения четырех канонов приняла общую форму прямоугольника. Если внимательно взглянуть на элемент канон, который является создателем центрального гёля, мы видим результат его стилизации, вследствие четкой детализации инструмента. По размерам своим приняв трапециевидную форму, инструмент четко спроектирован с изысканными линиями, найдя свое естественное описание.

Элемент «бута», размещенный над инструментом и разные геометрические элементы, использованные как узоры, а также струны инструмента, которые показаны в виде прямых линий, и украшение их элементов охватом бордюрной полосой меандр или полосой «су» сыграли главную роль в формировании геля. Квадратные гели, расположенные на нижней и верхней частях центрального геля, окружены стилизованными формами других музыкальных инструментов. Декоративный вид инструмента *гавал* изображен в центре квадрата. Стилизованная внут-

ренная часть элемента гавал включает стилизованные декоративные формы струнных инструментов – *чогур* и *каманча*. Данный элемент разделил гель на две поверхности. В результате вокруг геля возникает узкая полоса, причем эта полоса была разработана по принципу раппорт с орнаментальной формой инструмента зянг. По краям, в создавшихся пустотах, даются стилизованные изображения духового инструмента *тулум*. Области, возникшие между центральной гелем и другими гелями разработаны орнаментальными формами инструментов – *чангя* и *уд*.

Нижние части ковра украшены своеобразными элементами. В первую очередь обратим внимание на горизонтальные полосы в нижней и верхних частях ковра, вдоль которых разработана орнаментальная форма стилизованного инструмента «джура саз». Они последовательно соединяясь образуют раппорт. По мере передвижения к центру ковра мы встречаем описание профиля инструмента каман. Вспомогательные кпаевые полосы ковра, ввиду симметричности, удалось полностью поместить стилизованную форму каманчи, включающая корпус, гриф и головку. В тоже время, параллельно удалось разместить три вида духовых инструментов – «зурна», «тютяк» и «гара зурна». Другим интересным решением является описание корпуса тара. Стилизованный элемент данного инструмента близок к его реальному виду. Но здесь мы наблюдаем еще два элемента, помимо музыкальных инструментов. Это изображения групповых танцев, заданных в виде симметрично расположенных прямоугольников. В их размещении отображается особая последовательность. То есть, если смотреть снизу-вверх, мы наблюдаем традиционные формы танца человека с «наскальных рисунков» в первых прямоугольниках, а в последующих прямоугольниках мы наблюдаем образ человеческих фигур, исполняющих «танец яллы» нашей современной эпохи. Изображение этих элементов своего рода подтверждение тому, что композиция будет завершена с точки зрения содержания и создаст интерес и основу для дальнейшего его рассмотрения.

Ковер имеет очень интересную бордюрную полосу и состоит из серединной полосы, бордюрной полосы и двух полос медахили (внутренние каймы). Соответственно, здесь были использованы все три разновидности инструментов. На серединной кайме из струнных инструментов нашли свое отражение орнаментальные формы танбура, каманчи, сазы, в угловых частях были показаны стилизованная форма гавал, на внутренней кайме стилизованная форма духового инструмента зурна, на дополнительной внутренней кайме стилизованная форма ударного инструмента гоша нагара. Как основной элемент, здесь были описаны, размещенные на серединной кайме стволовая и соединенная друг с другом головная части танбура. Однако, несмотря на то, что изображена только стволовая

часть танбура, этот инструмент подтвердил свое неповторимое своеобразие и красивый внешний вид, сыграв важную роль в формировании его как орнамента. Следует отметить, еще одно интересное композиционное решение, отраженное на бордюрной полосе ковра, заключающееся в том, что между двумя соединенными между собой танбурами, и представленными как единый элемент, размещена орнаментальная форма струнного инструмента «саз». Далее, в угловых частях каймы нашел свое отражение ударный инструмент «гавал». Из-за своей формы круга данный инструмент после стилизации приобрел вид многоугольника.

Как было отмечено выше, еще одним элементом главной полосы является стилизованная форма инструмента «каманча». В отличие от танбура, каманча стилизована в полноразмерной форме.

Относящиеся к бордюрной полосе, внутренние каймы разработаны в свойственной им самим манере. Стилизованные формы инструментов *зурна* и *гоша нагара*, на внутренней кайме по обе стороны центрального поля, полностью завершают общую композицию бордюрной полосы. Как и в реальности, простая конструктивная форма духового инструмента *зурна*, после стилизации, находит свое отражение на ковре, в свойственной себе простой форме. Стилизованные формы ударного инструмента *гоша нагара*, расположены на внутренней кайме близко к серединному полю. Состоящие из двух кубов и размещенные на узкой полосе элементы *гоша нагара* и его ударные палочки, создают своеобразный звуковой колорит ковра. Таким образом, изображенные на бордюрных полосах своеобразные орнаментальные узоры создали красивую композицию. Этим завершается композиционный состав серединного поля. В итоге, новые орнаменты, изображенные как в серединной, так и в бордюрной полосе ковра, создали основу для формирования изысканной композиции ковра.

### Список литературы:

1. Керимов Л. Азербайджанский ковер. Каталог документов с 1831 по настоящее время. – Т.1.; Т. 2. – Баку: Изд-во «Гянджлик», 1983. – 304 с.
2. Гаджиева М. Новые элементы и мотивы, созданные народными мастерами на ворсовых коврах Азербайджана // *Inter disciplinary scientific journal Paradigmata poznani.* – № 4. – 2018. – Prague. – С. 94–101.
3. Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. – Баку: «ЭЛМ», 2000. – 486 с.
4. Najiyeva Munavvar. The use of ornamental elements in the creative work of Azerbaijani carpet painters at the early XX century // *Problems of Arts and Culture. International Scientific Journal.* – № 4 (70). – Baku, 2019. Pp. 56–65.

**«АСТРОНОМИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ»  
СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
РУССКОГО АВАНГАРДА 1910-Х ГОДОВ**

***Костикова Неля Николаевна***

*выпускница аспирантуры  
Федерального государственного  
бюджетного образовательного  
учреждения высшего образования,  
«Санкт-Петербургская академия  
художеств имени Ильи Репина»,  
РФ, г. Санкт-Петербург*

**"ASTRONOMICAL COMPOSITIONS"  
BY STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ AND VIZUAL ART  
OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE OF THE 1910S**

***Nelya Kostikova***

*Graduate of the postgraduate study  
of the Federal State budget  
Educational institution of higher  
education "St. Petersburg Academy  
of Arts named after Ilya Repin",  
Russia, St. Petersburg*

**Аннотация.** Статья исследует и доказывает влияние основных направлений русского изобразительного искусства раннего авангарда на художественный цикл «Астрономические композиции» польского живописца-новатора Станислава Игнация Виткевича, созданный в период его пребывания России в 1914–1918 годах.

**Abstract.** The article investigates and proves the influence of the main directions of the Russian fine art of the early avant-garde on the artistic cycle "Astronomical Compositions" of the Polish innovative painter Stanislaw Ignacy Witkiewicz, created during his stay in Russia in 1914-1918.

**Ключевые слова:** Станислав Игнаций Виткевич, Виткаций, Астрономические композиции, органическое направление раннего русского авангарда, теория «Чистой Формы» Виткация.

**Keywords:** Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witkacy, Astronomical compositions, organic direction of early Russian avant-garde, theory of "Pure Form" of Witkacy.

Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939 гг.) – известный польский художник-авангардист, драматург, писатель, фотограф, философ, автор собственной эстетической теории искусства «Чистая Форма». В годы Первой мировой войны, будучи уроженцем Варшавы, которая до революции была частью Российской империи, добровольцем вступил в ряды Царской армии. Служил офицером в Лейб-Гвардии Павловском полку, в середине 1916 года получил контузию в битве на реке Стоход, вскоре был отправлен на лечение в Петроград и более на фронт не вернулся. До середины 1918 года, когда Виткаций возвратился в Польшу, он находился в полку запаса, где сочетал армейские обязанности с художественным творчеством. В этот четырехлетний русский период он успел поучаствовать в художественной жизни петроградской Полонии, сотрудничал с Художественно-Литературным театром Стефана Кеджинского, показал несколько картин на выставке польской живописи в Аничковом дворце [19], интенсивно работал над текстом своей эстетической теорией «Чистой Формы» в живописи [12] и философского трактата, создал около 1000 изобразительных произведений, среди которых портреты, композиции и работы, объединенные общей тематикой звездного неба – «Астрономические композиции» (1917–1918).

Целью данной статьи является анализ художественного цикла С.И. Виткевича «Астрономические композиции» с точки зрения влияния на него основных тенденций и направлений изобразительного искусства, в частности русского авангардного 1910-х годов.

Сегодня специалисты насчитывают 24 работы, посвященных созвездиям и другим небесным телам, 14 из них являются оригинальными произведениями, выполненными пастелью на цветной бумаге, другие – это фотографии работ, которые, вероятно, сделал сам автор. С юношеских лет Виткаций имел обыкновение фотографировать свои произведения, чтобы пересылать снимки отцу, своему первому и самому трепетному наставнику в живописи – Станиславу Виткевичу, который находился на лечении вдали от него в городе Ловране [5]. Оригиналы и фотографии астрономических композиций находятся в польских музеях и в частных собраниях. Упоминание еще о 10 астрономических композициях зафиксировано в письменных документальных источниках, но сами работы не сохранились. Создав в России в 1917 и 1918 годах большую часть работ «Астрономического цикла», Станислав Игнаций возвращался к звездной тематике несколько раз после возвращения в

Польшу – в 1921, 1934 и 1935 годах. Последняя астрономическая композиция была выполнена художником в апреле 1939 года, менее чем за полгода до его трагической гибели.

Самый заметный вклад в изучение астрономических композиций Виткация внесла польский искусствовед Анна Жакевич [4]. Исследовательница не только выделила их в отдельную группу, но собрала в своей статье материалы, сопутствующие данной теме – от фактов биографии Виткевича, зарождения и развития его интереса к звездному небу до сведений из самой астрономии и данных по истории этой древней науки. Изучая изобразительный цикл, созданный Виткевичем в России, Жакевич выходит за рамки искусствоведения и анализирует как польский автор использовал свои астрономические знания в литературных произведениях – романах и пьесах. Исследовательница, к сожалению, оставляет без внимания российский интеллектуально-художественный контекст, в котором звездные композиции появились на свет. Но без учета основных тенденций развития раннего русского авангарда не получится понять причину обращения Виткация к теме драматургии звездных светил, а также оценить формально-стилистические особенности данной группы работ и их значение для дальнейшего изобразительного творчества польского новатора. Данная статья ищет ответы на поставленные вопросы, рассматривает какие интеллектуально-художественные тенденции изобразительного искусства раннего русского авангарда нашли отражение в художественном цикле Виткация «Астрономические композиции».

Интерес Станислава Игнация к новаторской живописи проявился еще в Польше в довоенный период, он дебютировал как художник с пейзажными натуралистическими работами на выставках в Закопане и во Львове в 1909 и в 1911 годах. Знакомился в Европе с современными течениями в живописи, в 1908 и в 1911 г. посетил «Салоны Независимых» в Париже, восхищался Сезанном, Пикассо и учился живописи у Владислава Слевинского, ученика Поля Гогена. Его предвоенные композиции 1914 года выполнены в стилистике символизма. В тоже время художественный язык, которым они были созданы, содержал в себе более радикальные экспрессионистические тенденции. В России под влиянием наиболее передовых теоретических идей и живописных концепций русских авангардистов, художественный стиль произведений Виткация меняется. Польский живописец воспринял и переработал в собственном изобразительном творчестве многие новаторские идеи русских авангардистов, что можем проследить на примере изобразительных работ «Астрономического цикла».

Кроме того, интересно понять почему именно в России Виткаций обращается к теме небесных светил, космического пространства. Астрономией, как известно, он увлекался с детства, хорошо знал карту звездного неба, но никогда прежде не переносил этот интерес в свое изобразительное искусство.

Популярность в России идей космизма в эпоху авангарда неоднократно подчеркивалась многими исследователями [10, с. 39]. Космос как никогда ранее в искусстве приблизился к человеку, став неотъемлемой умозрительной частью и самого творческого процесса, и его результатов – «Духовный космос» Кандинского, «Супрематическая Вселенная» Малевича, космизм художественно-аналитической системы Филонова.

Если быть более точными, само понятие «русского космизма» родилось гораздо позже, «в начале семидесятых годов, на Циолковских чтениях для обозначения «космической философии», к которой принадлежал и К.Э. Циолковский» [16, с. 66]. Существует также точка зрения, что русский космизм более правильно рассматривать в контексте предшествующего ему философского направления – органицизма. По замечанию Д. Миронова «Российский органицизм, [...] явился предтечей русского космизма [...]. Органицизм и космизм взаимно исторически переплетены и не всегда их можно отделить друг от друга, исторически они строятся на общих принципах» [17, с. 207].

Поиски многочисленных художественных течений в живописи в начале XX века заключались в стремлении к пересмотру самих основ живописи – «композиции, перспективы, цвета, формы, фактуры и прочего. При этом особое значение придавалось единству времени и пространства и каждое направление предлагало свой вариант его решения» [24, с. 83]. Виткаций пересматривает основы своего художественного языка с новой интенсивностью и радикализмом, которые он ощутил, оказавшись в дореволюционной России. И, прежде всего, обращает на себя внимание новое пространство его работ, которое он создает в «Астрономических композициях».

Герои его художественных произведений – персонифицированные звезды и другие небесные тела – похожи на вещи в себе, которые парят как в невесомости, почти на пустом фоне с едва заметными вкраплениями схематично изображенных небесных тел. Пространство астрономических композиций Виткация своим «космическим» характером близко супрематическому пространству живописных произведений Малевича – его белому космосу. Влияние открытий Малевича после 1915 года было чрезвычайно сильным. Даже М. Шагал, который находился в жесткой конфронтации со своим коллегой, делая росписи в еврейском театре,

разместил свои композиции на белом фоне, так похожем на супрематическое пространство живописных композиций Малевича.

Влияние интеллектуально-художественных идей раннего русского авангарда прослеживается в «Астрономических композициях» и в работе Виткация с формой. Принцип примитивизма, для которого характерно упрощение формы являлся одним из основных принципов, отвечающих новому запросу художников-реформаторов изобразительного искусства нового поколения. По замечанию Е.Ю. Турчинской, «стремление к примитивным формам стало характерно для всех художников начала XX века» [23, с. 129]. «Художник жаждет ощутить себя демиургом, превратить своё творение в космогонический акт – а это можно сделать, лишь нащупав некую абсолютную и недвижимую точку во времени. Это нулевое время хаоса, который творческим усилием художника разрушителя-зжидителя должен превратиться в космос» [13, с. 164].

Одним из ярких примеров обращения к примитивной форме в «Астрономических композициях» является композиция «Лисичка» (1918) Виткация. Работа решена в духе неопримитивизма, и на первый взгляд кажется простой и понятной, и по композиции, и по форме. Лиса причёсывает когтистой лапой сидящую женщину, которая кажется ее реинкарнацией. Оранжевый цвет объединяет фигуры, подчеркивает их внутреннюю связь. Но общность пары совсем не исключает конфликт – женщина отвернулась, её лицо выражает недовольство, поза – вынужденную покорность, а лиса явно психологически доминирует. Композиционная диагональ – от верхнего левого в нижний правый угол – усиливает ощущение конфликта, своего рода противотока, присутствующего в фигуре женщины, во вздыбленных волосах, в остроконечной форме её обнаженной груди, в неестественно изогнутой ноге и беспокойных очертаниях формы её тела и одежды. Художник наполняет изначально простую и лаконичную форму изнутри нервными импульсами, которые, оставаясь внутри плотного черного контура, изменяют ее очертания.

Если следование принципам примитивизма в работах художников начала XX века объединяло их работы и делало в чём-то похожими друг на друга, поскольку в примитивном искусстве «видовые свойства преобладают над индивидуальными» [23, с. 129], то именно характер деформации формы выявлял индивидуальность художника. «Именно через «жесты разрушения», художники «пытались обрести самоидентификацию и первозданность», отмечает Екатерина Бобринская [7, с. 479].

Вопрос характера деформации упрощенной художником примитивной формы – также один из основополагающих для понимания того, как русский изобразительный авангард повлиял на стилистические приемы Виткация. Определить характер этой деформации пытался В. Штаба в



работе «Игра с искусством», который считал, что он сформировался у польского художника еще до приезда в Россию и стал его основным средством художественной выразительности в последующие периоды. «Форма рисунка, появившаяся в «Чудовищах» [довоенный цикл Виткация], уже содержит в своей основе тот тип деформации, который войдет в постоянный репертуар художественных средств Виткация» [3, с. 30]. Но изменения в работе с формой в произведениях русского периода только на первый взгляд повторяют довоенные художественные приемы польского художника.

На примере «Лисички» (1918, рис. 1) замечаем, как Виткаций в композициях «Астрономического цикла» с помощью особой деформации формы стремится визуализировать внутреннее состояние персонажей, изобразить их психическую энергию, нервные импульсы, инстинктивные движения.

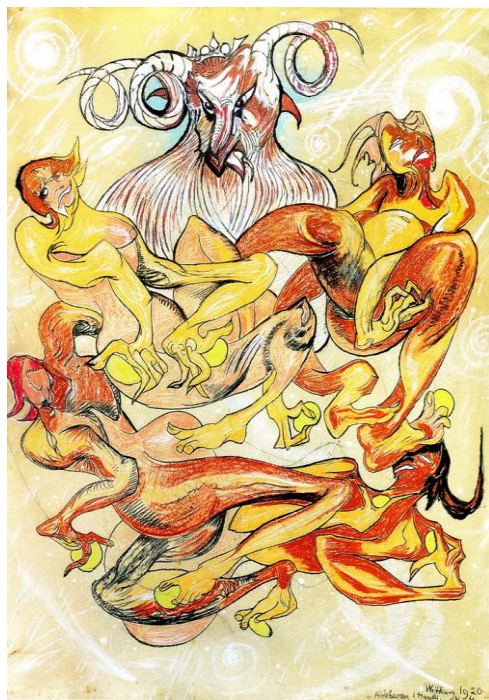


**Рисунок 1. С.И. Виткевич Лисичка. 1918. Бумага, пастель, акварель. 47×63. Национальный музей, Краков, Польша**

Художественными средствами автор создаёт новый тип драматургии, которая теперь читается не в выражениях лиц героев, их позах и т.п., как в реалистической школе живописи, но иначе. Каждый изгиб формы, каждый штрих наполняются автором собственной жизнью и через пластику, ритм, очертания и другие доступные художественные средства подчинены авторскому замыслу.

От работы к работе Виткаций изучает диапазон этого вольного поведения формы, пытается управлять стихией, которая сохраняет внутреннюю связь с психической энергией персонажа. Яркий пример такой

свободы существования формы находим в композиции «Альдебаран и Плеяды» (1920, рис. 2). Плеяды в образе молодых женщин кружат в экстагическом танце, их тела слиты с космическим потоком, пластика их фигур, изгибы рук и ног, распределение телесных масс стремятся к нарушению логики и порядка. Фигуры плеяд экспрессивны и наполнены разрушающей энергией, которая стремится наружу, но всё же остаётся в рамках заданной автором биологической телесности. Композиция этой картины более открытая, чем в «Лисичке», со свободной циркуляцией энергии, что вместе с контрастной светотеневой моделировкой фигур рождает внутри картины новый ритм, близкий к природному стихийному началу. Николай Пунин писал о таком новом ритме в картинах современных живописцев: ритм «приобретает те черты, которые присущи ему в природе: рост, характер, силу, органичность; словом, он растет так, как растут стволы и стебли, разнообразно и неожиданно, без какой-либо предшествующей линейной гармонии» [20, с. 186].



**Рисунок 2. С.И. Виткевич. Альдебаран и Плеяды. 1920. Бумага, пастель. Частное собрание Гжегожа Синко, Польша**

Такой подход был несомненным новшеством в творчестве Виткация и очень сближал его с художественно-интеллектуальной средой русского авангарда, но ближе всего с идеологией и стилистическими приемами природоориентированного органического направления русских новаторов. Своего рода программность в живописи органического направления демонстрировала композиция Е. Гуро «Ростки» (1906–1907, рис. 3), которую художница создала в поисках пластического выражения своих философских взглядов на современную живопись. Композиция Гуро содержит новый внутренний принцип формообразования, связанный со стихийной витальной силой, благодаря которой из каштана вырастает дерево, а из зерна колос. Сегодня «Ростки» считаются программной работой не только для творчества Гуро и художников органической школы, но для художественного сознания целой плеяды живописцев 1910-х годов. Именно этот принцип саморастущей стихийной формы появится в композициях Виткаций в русский период. В своей теоретической работе о живописи и поэзии «Энтелехизм» Д. Бурлюк [10, с. 10] тоже настаивает на стихийности и неуправляемости процесса создания форм в современном искусстве и объясняет его с помощью заимствованного у Аристотеля понятия – «энтелехия». (Entelechie; от греч. en – «в», telos – «цель» и echein – «иметь; то, что имеет цель в самом себе» – так называл Аристотель форму, которая осуществляет себя в веществе, активное начало, которое сначала превращает возможность в действительность, а последнюю приводит к совершенству её наличного бытия) [25]. «Отец русского футуризма» уверяет, что процесс формообразования в искусстве должен происходить «без обдумывания и опыта» [10, с. 10], через «первичное значение» [10, с. 10], заключенное в энтелехии, что показывает его органический характер.



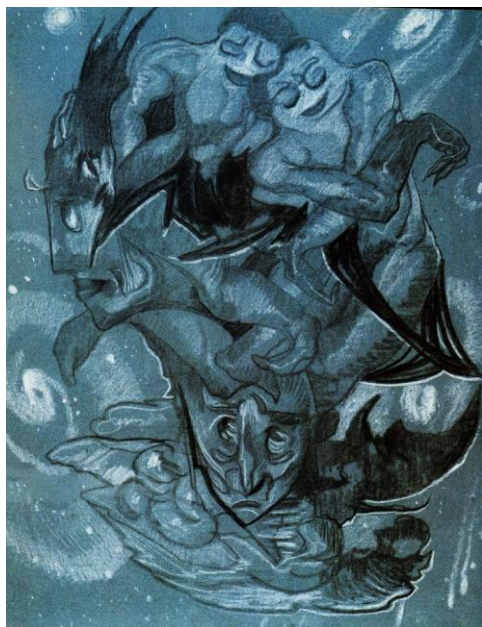
**Рисунок 3. Елена Гуро. Ростки. 1906-1907. Холст, масло. 71,5×142.  
Музей петербургского авангарда (дом М.В. Матюшина),  
Санкт-Петербург**

Но объяснить трансформацию художественного стиля Виткация в «Астрономическом цикле» только принципом формообразования, по Бурлюку – энтелехией, недостаточно. Это был более многогранный процесс, такой же сложный, как сама синтетическая природа органического направления. В «Энтелехизме» Бурлюк называет основные интеллектуальные составляющие, из которых сложилось органическое мировоззрение раннего русского авангарда. Прежде всего – это труды одного из основных представителей органической философии в России Н. Лосского. Кроме него – взгляды философа Н. Гартмана, художника и теоретика искусства Н. Кульбина, биолога Х. Дриша, психолога и философа У. Штерн, социолога и философа Л. Петражицкого и физиолога И. Павлова.

Одним из первых, кто в России в начале века стал пропагандировать синтетическое мировоззрение, объединяющее науку, религию, философию и искусство, стал Н. Кульбин. «Как участник авангардного движения [...] он строил такую мировоззренческую систему, в которой принципы нового искусства были бы связаны с фундаментальными принципами природы, а эволюция искусства с общей эволюцией окружающей среды» [14, с. 66]. В прессе сохранились свидетельства впечатлений современников от лекций Кульбина: «По мнению лектора, земля обладает сознанием, как обладает сознанием и волей вообще неорганический мир. Изменилась психика земли, а вместе с тем и психика человечества, вот почему возможно теперь мыслить не только о четвертом, но и... пятом, шестом и седьмом измерениях» [6, с. 4]. Кульбин призывает по-новому воспринимать всю природу, окружающий мир, в научных знаниях видеть не умозрительные понятия и законы, но процессы, наполненные жизнью и переживаниями. Слова Кульбина о «крайней привлекательности архитектуры созвездий и комедии, которая в них происходит» [15, с. 15] именно о такой драматизации физических явлений природы, которую мы видим в астрономических композициях Виткация. Слова Кульбина могли бы стать эпиграфом ко всему «звездному» циклу Виткация. Одна из книг личной библиотеки польского новатора в России – «Популярная астрофизика» доктора Юлиус Шайнера [2], вероятно, тоже помогала ему вдохновляться при создании композиций о созвездиях и «комедии», которая в них происходит.

Астрономическая композиция Виткация «Близнецы» (1918, рис. 4) даёт еще один яркий пример существования саморастущей формы живой материи. Название этой астрономической композиции отсылает к древнегреческой мифологии, но содержание легенды о братьях-близнецах Касторе и Поллуксе второстепенно для художника, стремящегося к новаторству в живописи. Мифологический нарратив сюжетной основы меркнет перед замысловатой, наполненной энергией жизни формой, которая, по задумке автора, и должна стать главным содержанием картины. Два странных существа с лягушачьими лицами и мужскими релье-

ефными торсами словно вырастают из объединяющей их телесной массы. В нижней части этого сплетения можно выделить две яйцеобразные формы, тоже оживленные художником. Их лица говорят о том, то они полностью вовлечены в динамический процесс, происходящий над ними сверху и прямо на наших глазах. Если художник имеет в виду процесс рождения, то, с одной стороны, это соответствует легенде, согласно которой дети Леды от белоснежного лебедя – Зевса – появились из яиц. Но с другой стороны, у этой истории есть и другой, научный подтекст, который более соответствует художественной форме композиции и органическому мировоззрению. Дело в том, что появление на свет близнецов долгое время было большой загадкой для человечества и было окружено множеством мифов, загадок и суеверий. В конце XIX – начале XX века, на волне рассвета научных знаний, актуальность изучения этого явления тоже обострилась. «Первая попытка изучения проблемы развития близнецов принадлежит английскому ученому Френсису Гальтону, который интуитивно предугадал то, что спустя несколько десятилетий стало научной истиной и методом исследования» [18].



**Рисунок 4. С.И. Виткевич. Кастор и Поллукс (Близнецы).  
Серия Астрономические композиции. 24 мая 1918. Бумага, пастель.  
48,5×62,5. Национальный музей, Краков, Польша**

Не исключено, что закадровой основой астрономической композиции Виткация «Кастор и Поллукс» были сведения научного характера, отсылающие к биологическим процессам, происходящим в организме женщины в момент формирования плодов – к процессу клеточного деления материи, росту тел.

«Сделанные картины» Филонова и его аналитический метод во многом также создавались под влиянием научных знаний. Биологическая теория клеточного строения тел, функционирования различных систем организма становится основой для его живописных образов. Филонов представляет взгляд художника как бы изнутри живой материи, раскрывая зрителю ее внутренние процессы на очень тонком уровне. Виткевич, напротив, сохраняет наружные покровы материальных тел, но через деформацию формы показывает их интенсивную внутреннюю жизнь под плотной оболочкой – темным контуром. Разгулявшаяся витальная биологическая энергия внутри контура рождает самые невероятные, случайные формы во внешнем мире. Оболочка грозит прорваться наружу в любой момент.

Вальдемар Матвей свою теорию современной живописи построил на «принципе случайного», в котором видит основу формообразования в современном искусстве. Принцип имеет стихийный характер и рождает непредсказуемые, неподвластные логике формы. «Неконструктивность для Маркова сродни логике действия природы или снам. [...] С одной стороны, это вторжение в искусство «совершенно слепых, посторонних влияний» или творчество самой природы и, с другой – действие бессознательного, иррациональных импульсов, скрытых в психике человека и проявляющихся в автоматизме, игровом подходе к творчеству» [8, с. 201], – отмечает Бобринская.

После возвращения на родину Виткаций будет развивать свой новый экспрессионистический язык, в основе которого – природоориентированный принцип живой, саморастущей формы. Сущностью этого принципа является стихийное начало жизни, что позволяет рассматривать его в одном ряду с аналогичными художественными инструментами, созданными русскими художниками-новаторами. Это «органический» рост форм Гуро, «энтелехизм» Бурлюка, «принцип случайного» Матвея, «сделанные картины» аналитической живописи Филонова. Для Виткация, как и для всех живописцев раннего русского авангарда, средства художественной выразительности не были чем-то отдельным, но возникали и существовали в более широком, философском контексте их художественных концепций. Объединяла же всех живописцев начала XX века общая тенденция – увидеть и отразить реальный мир по-новому, не подражая действительности, но создавая ее новый образ с по-

зиции современного понимания мира, органического единства человека и космоса, духа и материи. Художники стали считать себя своего рода медиумами или трансляторами, в которых соединились физический, научный взгляд на мир и оккультно-мистический. И в этом смысле искусство понималось как объективная репрезентация мира, речь шла о новом реализме, о котором в это время заговорили многие авангардные живописцы – Малевич, Филонов, Матюшин и в их числе – Виткаций. Каждый из художников будет искать собственное уточняющее определение для своего реализма – у Малевича «новый живописный», у Филонова – «аналитический», у Матюшина – «пространственный», «интуитивный» и даже «кубофутуристический», а у Виткевича – «биологический» и «метафизический». Все эти новые «реализмы» объединяло такого рода синтетическое мировоззрение, в котором «искусство, наука, философия и богословие как никогда прежде [были] соединены общими устремлениями объяснить мир» [21]. В результате подобного слияния, когда словно исчезли границы между живописью и философией, наблюдался также и обратный феномен – живопись стала оказывать влияние на философию и научное знание. «Искусство в этой системе оказывается нередко в роли первооткрывателя или, во всяком случае, предвестника открытий» [21]. Д. Сарабьянов, в частности, выделяет в художественных концепциях некоторых наиболее крупных русских авангардистов, живописные формулы с философским содержанием. Так, в «формуле» живописи Малевича Сарабьянов выделяет «соотношения земного и космического», у Кандинского – «приоритет духовного над материальным», у Филонова – «единство человечества в его историческом, современном и будущем состоянии», а у Шагала – «реализацию человеческой мечты в ее слиянии с людской памятью» [22]. Философия Виткация, как и его художественный стиль в живописи, основаны на ощущении собственного тела, его психофизической природы. Один из исследователей философского наследия Виткация Богдан Михальский свел его взгляды к известной декартовской формуле: «Я мыслю и... чувствую своё тело, значит существую» [1, с. 389]. Формулировка Михальского, возможно, могла бы стать такой же «философской формулой» живописи Виткация, какие выводил для русских авангардистов Сарабьянов.

Оценивая, таким образом, влияние художественно-интеллектуальных тенденций раннего русского авангарда на появление и форму изобразительного цикла Виткация «Астрономические композиции», необходимо отметить его глубину и мировоззренческий характер. Произошедшие перемены и обретения в художественной стилистике польского живописца оказались созвучны новаторским поисками самых значимых фигур русского изобразительного авангарда, которые в своих живописных



концепциях также ориентировались на природу, ее законы, органические принципы существования мира, единство человека и космического пространства. Само обращение в России Виткация к теме жизни звездного неба, персонификация небесных тел и драматизация их отношений, подобно человеческим, в своем изобразительном творчестве, содержит следы влияния органического мировоззрения русских авангардистов. Гуро, Матюшин, Бурлюк, Вальдемар Матвей, Кандинский, Филонов и в живописной практике, а затем и в теоретических обоснованиях приходили к похожим результатам и также опирались в своих концепциях на природоориентированные принципы образования формы, связанные с представлениями о мире как о едином живом организме. В силу того, что органицизм – позиция мировоззренческая, основанная на внутренних принципах, а не стилистическая, обусловленная внешними проявлениями, она давала и продолжает давать очень много разных пластических вариантов решения. Фактическое разнообразие форм проявления органического искусства в живописной практике разных художников требует особого подхода к его изучению, поскольку при внутреннем, «идеологическом», родстве каждое внешнее такое проявление уникально. Художественную стилистику «Астрономических композиций» Виткация необходимо рассматривать с учетом этой специфики.

### Список литературы:

1. Michalski B. Witkacego portret nowoczesny: myślę... i czuję swoje ciało, więc jestem // Między teatrem a literaturą. – Wrocław : Ossolineum, 2004. – S. 387–393.
2. Scheiner Julius. Populäre Astrophysik. – Leipzig und Berlin: B.G. Teubner, 1912.
3. Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. – 298 s.
4. Żakiewicz A. Kompozycje astronomiczne Witkacego // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. – Warszawa, 1990. – Т. XXXIII/XXXIV. – S. 577–611.
5. Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. – Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. – 270 s.
6. Б. п. Мобилизация футуристов // Раннее утро. – 1913. – № 287. – 13 дек. – С. 4.
7. Бобринская Е.А. Концепция нового человека в эстетике футуризма // Вопросы искусствознания. – 1995. – №1–2. – С. 476 – 492
8. Бобринская. Е.А. Принцип случайного // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: НЛЮ, 2006. – С. 186 – 226



9. Бурлюк Д. Энтелехизм : Теория. Критика. Стихи. Картины (1907–1930) / Д. Бурлюк. – New-York : Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. 24 с. // Электронная б-ка ГПИБ. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3470-burlyuk-d-d-entelehizm-teoriya-kritika-stihikartiny-1907-1930-new-york-izd-marii-nikiforovny-burlyuk-1930> (дата обращения: 10.07.2016)
10. Гирин Ю.Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века 1900–1930. Теория. История. Поэтика : в 2 кн. Кн. 1. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 34–76
11. Костикова Н.Н. Художественный стиль С.И. Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. – СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022. – С. 125–139.
12. Костикова Н.Н. Эстетическая система живописи «Чистой Формы» Виткация и теоретическая мысль русского авангарда 1910-х годов // Научные труды. – Вып. 47: Вопросы теории культуры. – СПб. : Ин-т им. И.Е. Репина, 2018. – С. 169–184.
13. Кофман А.Ф. Примитивистская составляющая авангарда // Авангард в культуре XX века 1900–1930. Теория. История. Поэтика : в 2 кн. – Кн. 1. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 157–228.
14. Крусанов А.В. Лекции Кульбина // Крусанов, А.В. Русский авангард 1907–1930 (Исторический обзор) : в 3 т. – 2-е расшир. изд. – Т. 1: Боевое десятилетие. – Кн. 2. – М. : НЛЮ, 2010. – С. 66–67.
15. Кульбин, Н.И. Свободное искусство как основа жизни. Гармония и диссонанс. (О жизни, смерти и прочем) // Студия импрессионистов. – Кн. 1 / ред. Н.И. Кульбина. – СПб. : Изд. Н.И. Бутковской, 1910. – С. 3–27.
16. Куракина И.А. Русский космизм: предпосылки, генезис, перспективы // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы V Междунар. науч. конф. 27–28 окт. 2017 г. / под ред. О.Д. Маслобоевой, И.А. Сафронова. – СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. – С. 63–75.
17. Миронов Д.А. Русский космизм: вчера и сегодня // Космизм и органицизм: эволюция и актуальность : материалы V Междунар. науч. конф. 27–28 окт. 2017 г. / под ред. О.Д. Маслобоевой, И.А. Сафронова. – СПб. : Изд-во СПбГЭУ, 2018. – С. 204–210.
18. Морозова Т.Б. Основные этапы развития близнецов как особого явления природы. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-etapy-izucheniya-razvitiya-bliznetsov-kak-osobogo-yavleniya-prirody/viewer> (дата обращения: 20.09.2017)

19. Пальчевская Н.Н. Виткаций в художественной жизни Полонии (по материалам польской прессы Петрограда 1914–1918 гг.) // Исторические, философские, политические науки, культурология и искусствоведение. – Тамбов : Грамота, 2017. – № 2 (76). – С. 158–160.
20. Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. – М. : Советский художник, 1976. – 264 с.
21. Сарабьянов Д.В. Творчество В.В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти // Независимая Академия эстетики и свободных искусств. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4\\_6.html](http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_6.html) (дата обращения: 10.02.2020)
22. Сарабьянов Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти // Независимая Академия эстетики и свободных искусств. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4\\_6.html](http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_6.html) (дата обращения: 10.02.2020)
23. Турчинская Е.Ю. Примитивизм как стилеобразующий фактор русской авангардной живописи 1900-х – начала 1910-х гг. // Научные труды. Вып. 8: Проблемы развития отечественного искусства. Янв./март. СПб. : Ин-т им. И.Е. Репина, 2009. С. 127–141.
24. Турчинская Е.Ю. Авангард на Дальнем Востоке. «Зеленая кошка», Бурлюк и другие. – СПб. : Алтай, 2015. – 146 с.
25. Энтелехия // Философский словарь. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.harc.ru/slovar/2581.html> (дата обращения: 10.10.2018).

## ПРОТОЭКСПРЕССИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ИГНАЦИЯ ВИТКЕВИЧА

**Костикова Неля Николаевна**

*выпускница аспирантуры  
Федерального государственного бюджетного  
образовательного учреждения высшего образования,  
«Санкт-Петербургская академия  
художеств имени Ильи Репина»,  
РФ, г. Санкт-Петербург*

### PROTO-EXPRESSIONISM IN VISUAL ART BY STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ

**Nelya Kostikova**

*Graduate of the postgraduate study  
of the Federal State budget educational  
institution of higher education,  
"St. Petersburg Academy of Arts  
named after Ilya Repin",  
Russia, St. Petersburg*

**Аннотация.** В статье исследуется зарождение экспрессионизма в изобразительном творчестве Станислава Игнация Виткевича. Стилистические приемы и художественный метод раннего цикла «Чудовища» способствовали трансформации его художественного стиля в России (1914-1918), позволив занять свое место в ряду наиболее выдающихся художников-экспрессионистов начала XX века.

**Abstract.** The article explores the origin of expressionism in the visual art by Stanislaw Ignacy Witkiewicz. The stylistic techniques and artistic method of early cycle "The Monsters" contributed to the transformation of his artistic style in Russia (1914-1918), allowed him to take his place among the most outstanding artists – expressionists of the early XX century.

**Ключевые слова:** Станислав Игнаций Виткевич, Виткаций, протоэкспрессионизм, экспрессионизм, ранний русский авангард, художественный цикл «Чудовища», ранний период изобразительного творчества Станислава Игнация Виткевича.

**Keywords:** Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witkacy, proto-expressionism, expressionism, early Russian avant-garde, the art cycle "The Monsters", the early period of Stanislaw Ignacy Witkiewicz's visual art.

В России творчество польского художника-экспрессиониста, драматурга, писателя, философа и фотографа Станислава Игнация Виткевича с игровым именем (не псевдонимом) Виткаций известны в основном знатокам польской литературы и театра. Живописное наследие Виткевича россиянам практически незнакомо, и в этом факте скрыта историческая несправедливость. Ведь именно под влиянием интеллектуально-художественной среды, в которой художник оказался во время своего четырёхлетнего пребывания в России (с октября 1914 по июль 1918 гг.), произошла трансформация его художественного стиля, вырос масштаб задач изобразительного творчества, сформировалась его эстетическая теория современной живописи «Чистой Формы», изменилось мировоззрение. «Для России Виткевич не может быть фигурой безразличной. [...] У нас он может быть воспринят как «свой». [...] Созданное им представляет для России особый интерес – как весьма пристальный и проницательный взгляд извне на нашу суть» [9, с. 172].

Созвучие характера трансформации художественного стиля и мировоззрения Виткация русскому авангардному искусству, рождает вопрос о предпосылках этого явления. Почему молодой польский живописец столь стремительно и глубоко отреагировал на довольно радикальные художественно-интеллектуальные процессы, происходящие в российском изобразительном искусстве в период его нахождения в нашей стране? Очевидно, что за этим стоит определенная готовность молодого живописца к этим переменам, которая сформировалась в предшествующий период его творчества. Польские искусствоведы пока эту взаимосвязь в своих исследованиях не выстраивают, рассматривая обособленно стилистику произведений довоенного творчества Виткевича, и отдельно – русских лет. Целью данной статьи является изучение художественных процессов, происходящих в ранний период изобразительного творчества Виткевича, которые подготовили его к восприятию наиболее передовых течений русского авангарда вариантов, в частности, различных вариантов экспрессионизма, способствовали трансформации художественного стиля польского живописца и его мировоззрения.

Для исследования выбран ранний изобразительный цикл Виткевича «Чудовища» (1906 – 1914), поскольку этот проект в его художественном наследии занимает особое место. Первые композиции «Чудовищ» датированы 1906 годом и до 1914 года включительно, Виткаций продолжал пополнять эту серию. «Чудовища» – это отступление Виткация от стилистики натуралистической живописи, которой с юных лет мальчика обучал отец, художник Станислав Виткевич-старший. Именно в этой группе композиций молодой Виткаций осваивает пространство новых живописных направлений – модерна и символизма,

для которых были характерны не только определенные средства художественной выразительности, но и своя идеологическая основа, система моральных ценностей, отличная от школы академической живописи.

Ранний этап изобразительного творчества Виткация изучали в разное время польские исследователи Т. Добровольский, В. Штаба, И. Якимович, А. Жакевич и др. Каждый из них рассматривал те или иные композиции «Чудовищ» по отдельности, Штаба и Жакевич сделали это более системно и целостно. Особенно Жакевич в рамках своего большого исследования раннего этапа изобразительного творчества Виткация [8]. Но ни Штаба, ни Жакевич не рассматривали «Чудовищ» как базовый проект для формирования навыка художественного новаторства Виткация, как проект, в котором художник заложил основу будущей стилистики экспрессионизма, сформировавшейся в его изобразительном творчестве в России.

Согласно каталогу живописи Виткевича художник создал до 1914 года как минимум 80 «Чудовищ» [1]. Речь идет в большинстве случаев о графических рисунках углем, представляющих жанровые сцены, героями которых являются гротескно представленные персонажи – сам художник, его ближайшее окружение и, самое главное, – связывающие их отношения. Из всего количества известных сегодня «Чудовищ» около 12 оригинальных работ находятся в частных и музейных собраниях [8, с. 65], другие известны по их фотоизображениям, которые делал либо сам Виткаций «по горячим следам», либо его знакомые фотографы – Тадеуш Лангер и Ян Булгак.

Главный герой романа Виткация «622 падения Бунго, или демоническая женщина» (1910), Бунго, альтер-эго автора, называл «Чудовища» композициями «с точки зрения содержания [...] очень пессимистичными и хмурыми» [6, с. 123]. Исследователи изобразительного творчества Виткация в оценке этого цикла также делают акцент на содержании работ. Штаба пишет о «повествовательности» [4, с. 60] этих композиций, а Жакевич – об их «литературности» [8, с. 65], настаивая на прямой связи сюжетов с литературными текстами Виткация. Соглашаясь с выводами исследователей, хочется отметить, что содержательная основа «Чудовищ» важна не столько сама по себе, сколько ее специфический характер и ее взаимосвязь с пластикой формы, которая стремится эту специфику выразить.

В конце XIX – начале XX века новые открытия в психологии не только формировали новые представления о природе человеческой психики, о сознании и подсознании, но открывали невиданные ранее горизонты для других наук, для художественного творчества, в том числе для изобразительного искусства. Художники получили возможность

отображать более широкий диапазон чувств человека, который расширился за счет ранее табуированных областей – грехов, пороков, безумия, похоти, тревог, страхов, маний и т.д. С этой новой позиции Виткевич в «Чудовищах» рассматривает свой личный опыт. Художник в своих произведениях прибегает к форсированию жизненных ситуаций и чувств, с которыми он сталкивается в реальности, добываясь большей остроты содержания и формы в изобразительном искусстве. Он демонстрирует пластические решения и художественные приемы, которые встречаются в творчестве целого ряда художников европейской живописи и совпадают с той ветвью символизма, которую в искусстве конца XIX – начала XX века разрабатывал в поэзии Ш. Бодлер, находя красоту в умирающем теле, смерти, пороке и т.п. В русской живописи романтизация и эстетизация страдания, темной стороны человеческой природы характерна для живописных работ Михаила Врубеля. В европейском изобразительном искусстве аналогичную эстетику развивали Франц фон Байрос, Фильсьен Ропс, Обри Бердслей, Альфред Кубин, Эгон Шилле. В польской литературе особо необходимо выделить прозаика Романа Яворского, произведениями которого Виткаций восхищался и был горд тем, что автор признал его достойным для иллюстрирования его извращенных фантазий. Стремление Виткация в «Чудовищах» найти оригинальные проявления стилистики модерна и символизма, выйти за пределы канона, сближает его с творчеством некоторых соотечественников – Витольда Войткевича и его соратников по группе «Пять» – Леопольда Готлеба, Мечислава Якимовича, Властимила Хофмана и Яна Рембовского.

Сам Виткаций называл «Чудовища» «Демонизмами». В публицистических статьях художник несколько раз объяснял смысл понятия. Он понимал «демонизм» широко, обращаясь к истории живописи и связывая его с творчеством таких старых мастеров, как Л. Крах, А. Дюрер и М. Грюневальд, У. Хогарт и Ф. Гойя. К «линии демонологов» XX века Виткаций причислял Ф. Ропса, Э. Мунка и даже О. Бердслея. «Речь не идет об атрибутах демонизма (ведьмах, чертях и т.д.), но о зле, которое лежит в основе человеческой души» [5, с. 402-403].

В композициях «Чудовищ» Виткаций не щадит ни себя, ни свое окружение. В кривом зеркале его жанровых сцен не просто отражаются события его личной жизни, но преломляется основная проблематика произведений модерна и символизма – романтический пафос высокого предназначения жизни «артиста», главенство эротизма и чувственности, власть демонических женщин, мистицизм и др. Вслед за содержанием так же гротескно искривляются и деформируются средства художественной выразительности композиций цикла. Линия теряет присущую модерну гладкость и предсказуемость, контур приобретает более своевольный

характер, становится шероховатым, эстетика красоты и баланса форм уступает место более дисгармоничным сочетаниям.

Очевидны циклический характер этой группы работ, серийность сюжетов композиций, повторяемость типажей персонажей, общие для всех работ стилистические приемы. Но не очевидно происхождение этого художественного цикла в раннем изобразительном творчестве Виткация. По сей день у исследователей нет единого мнения о генезисе «Чудовищ».

В «Игре с искусством» (1982) Штаба отмечал сходство «Чудовищ» с циклом социальных и политических гравюр юмористического характера Уильяма Хогарта [4, с. 298].

Среди предположений других исследователей о генезисе «Чудовищ» – возможная связь с серией «Капричос» Ф. Гойи или с сатирической графикой В. Войткевича. Как вероятное литературное влияние Жакевич предполагает «обязательное чтение всех модернистов Жориса-Карла Гюисманса» [8, с. 69]. Самым же интересным кажется относительно недавнее высказывание Штабы: «Формула чудовищ несомненно оригинальна, определяет ее формально то, что я, в свое время, назвал «плохим рисунком» – но она не взялась ниоткуда, ее элементы были увидены и переработаны. [...] Подобную формулу употреблял Эдвард Мунк за несколько лет до того, как это сделал Станислав Игнаций, как в живописи, так и в графике, в офортах, гравюрах и в литографиях, в которых повторял, видоизменял и множил свои изобразительные находки» [3].

Объединение двух имен Штабой – Мунка и Виткевича – кажется правильным не только на основании общей для их произведений «формулы», которую выводит польский исследователь. Взаимосвязь изобразительного творчества обоих художников оказалась более глубокой и более интересной, в чем легко убедиться, если сопоставить художественные циклы Виткация «Чудовища» и «Фриз жизни» Мунка. Сделать это интересно не только с точки зрения генезиса «Чудовищ», но и с точки зрения динамики и развития художественной стилистики его изобразительного творчества в ранний период. Виткаций в «Чудовищах» демонстрирует новый подход в обращении к произведениям других авторов при создании собственных, в частности к «Фризу жизни» Мунка, что позволяет говорить о формировании индивидуального художественного метода в работе над этим циклом, в котором также проявился новаторский характер его творческих поисков.

Подобные заимствования в области театральной драматургии Виткация сегодня хорошо изучены польскими исследователями. Назван целый ряд авторов, к произведениям которых обращался Виткаций – это

В. Шекспир, А. Мицкевич, С. Выспянский, Т. Мичинский, Т. Ритнер, Т. Налепинский, Л. Хвистек, Г. Ибсен, С. Пшибышевский, А. Стриндберг, Ю. Видекинд, А. Жарри. Создание аналогичного ряда имен художников, к творчеству которых обращался Виткаций при создании своих изобразительных произведений, является одной из важных и очень интересных задач современного виткацеведения.

Явление, которое Блонский применительно к художественному методу Виткация в театре назвал «паразитированием», в истории искусства далеко не новое и под другими названиями существовало во все времена – пародия, пастиш, повторение, сатира, имитация, подражание, подобие, шарж, гротеск, карикатура, кактус, аллюзия, оммаж и т.п. Объединяющим смыслом для всего ряда аналогичных понятий будет особого рода взаимодействие одного произведения (явления) с другим, повторение уникальных черт уже известного изображения в изменённой форме в новом творении.

В начале XX века, в период смены парадигмы искусства такие «творческие диалоги» приобрели особое значение, поскольку трактовка формы в разных парадигмах изменялась радикально. Для молодых новаторов живописи такие «повторения» являлись часто этапами взросления, освоения стилистических новшеств. Виткаций в ранний период своего художественного творчества тоже пережил подобный этап. Он обращался как к западным мастерам, среди которых Ван Гог, Гоген, так и к польским модернистам – Выспянскому, Мехофферу и многим другим. Один из примеров такого творческого взаимодействия в послевоенный период описан в исследовании П. Павляка в статье «Виткаций – Учелло XX века» [2].

Обращение к «Фризу жизни» Мунка пока не было изучено польскими искусствоведами, несмотря на то, что является самым обширным в изобразительном творчестве Виткация, и относится не к одному произведению, а к целому циклу работ.

Свой главный художественный цикл «Фриз жизни» Мунк называл «поэмой о любви и смерти» [12, с. 28], «Фриз» был задуман как «серия декоративных работ, которые вместе должны создавать картину жизни. В них петляет извилистая береговая линия, рядом раскинулось море, всегда в движении, а под кронами деревьев бурлит многообразная жизнь с ее радостями и печальями» [12, с. 28].

Художник разделил все созданные произведения «Фриза» на 4 части, первую из которых называл «Зарождение любви», вторую – «Расцвет и угасание любви», третью – «Страх перед жизнью», а четвертую – «Смерть». Вместе с тем у Мунка не было задачи показать в этих частях сюжетное развитие, взаимную связь отдельных композиций. Каждая



картина была задумана, несмотря на имеющееся портретное сходство персонажей с реальными людьми, как обобщение, символ отношений между мужчиной и женщиной, символ любви.

Эдвард Мунк с 1889 по 1900 годы жил и творил попеременно во Франции и в Германии. Знакомясь с новинками европейской живописи в своих регулярных с 1904 года поездках по Европе, Виткаций имел возможность познакомиться и с творчеством Мунка. Популяризации искусства норвежского художника в Польше способствовал один из ближайших его друзей и единомышленников, с которым он познакомился, живя в Берлине, польский драматург, поэт и глава богемного кружка – Станислав Пшибышевский.

Скорее всего, Виткаций хорошо знал произведения «Фриза жизни» Мунка, как и закадровую историю композиций, сюжеты которых опирались на события из личной жизни норвежского художника – трагическую гибель его рыжеволосой возлюбленной Д. Юль, непростые отношения с ее супругом С. Пшибышевским, судьбу их общего знакомого, известного драматурга А. Стриндберга и др. Виткаций входил в свою взрослую жизнь с жадной подобных историй – во время учебы в Академии Художеств в Кракове он станет частью польской богемной среды, познакомится с замужней красавицей-актрисой с рыжими кудрями Иреной Сольской и начнется новая полоса в его жизни, которая воплотится в сюжетах композиций «Чудовищ».

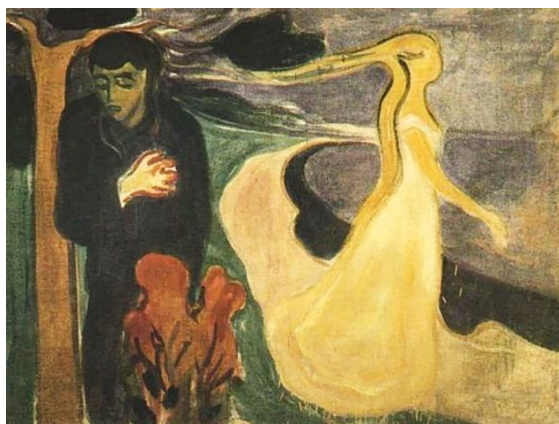
Даже с учетом неполной сохранности всех «Чудовищ» Виткация можно попробовать условно разделить их на такие же, как во «Фризе» Мунка, тематические группы. Это будут так же не связанные друг с другом эпизоды, в большей степени похожие на пластические рефлексии автора, визуализацию его чувственных переживаний фаз любви – от зарождения до смерти. И Виткаций, и Мунк сохраняли портретное сходство персонажей своих композиций с прототипами. Виткаций практически повторяет степень обобщенности форм и упрощения рисунка, которую мы видим на работах норвежского художника. С одной стороны, еще узнаваемо лицо человека на картине или реальное событие, с другой стороны – это не мешает видеть в них обобщение, символическое значение.

«Чудовища» представляют сценки с фигурами во весь рост (реже) или представленными в американском плане до колен (чаще всего) или еще крупнее, по грудь, иногда с головой на переднем плане как в фотографических портретах «крупным планом». Сценки чаще всего даны фронтально, фигуры располагаются на переднем плане, как на театральной сцене, лицом к зрителю. Картину завершает фон, чаще всего это пейзаж, иногда интерьер дома, иногда – неопределенное пространство» [3].

Такую «формулу» «Чудовищ» предложил Штаба, которая в равной степени относится и к «Фризу» Мунка. Но сближает оба художественных цикла не только «формула» Штабы, описывающая общее пространственное решение композиций Виткация и Мунка, но и отдельные образы и детали, присущие произведениям обоих авторов, а также в целом ряде композиций Виткация «за кадром» читаются конкретные произведения Мунка.



**Рисунок 1. С.И. Виткевич. Окончательное расставание. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша**



**Рисунок 2. Мунк Э. Расставание. 1896. Холст, масло. 96,5×127. Музей Мунка, Осло, Норвегия**

Так, в «Окончателном расставани» (Ок. 1910, рис. 1) Виткация узнаваемы изобразительные образы мунковского «Расставания» (1896, рис. 2). Волосы героини норвежского живописца, подобно морским волнам, наплывающим на берег, соединяются с фигурой мужчины в стремлении сохранить естественную, но одновременно болезненную связь. Виткаций использует очень похожую изобразительную метафору – его героиня так же почти сливается с окружающим ландшафтом. Изгиб женского тела повторяется в изгибах деревьев на линии горизонта, а сама она похожа на раненую птицу – накидка спадает с ее опущенных плеч как похикшие крылья. Диагональ линии дороги, на которой стоят герои «Окончателного расставания» Виткация напоминает любимую Мунком диагональ береговой линии, которая была фоном для множества его работ. Повторяются с небольшими изменениями позы мужских фигур – кисть руки, как светлое пятно на темном фоне одежды. Герои Мунка смотрят в разные стороны, у Виткация – повернуты друг к другу лицом, но все равно разобщены. Польский художник создает свою интерпретацию разрыва отношений в паре.

Несмотря на то, что Виткаций использует очень похожие средства художественной выразительности – упрощенные плавные формы, очерченные темным контуром, главенство линии в построении композиции, контрастные сочетания темных и светлых пятен, – его работа отличается от мунковской общей тональностью произведения. Эпичность образов норвежского художника, возвышенный романтизм разрыва любовной связи у Виткация сильно трансформируются, превращаясь на наших глазах в тень уже прошедшей эпохи, грустное воспоминание о сильных чувствах и поступках настоящих романтиков.

Еще один пример подобной трансформации можем наблюдать в работе Виткация «Сад страданий» (1910, рис. 3). Эта композиция посвящена близкой «Окончателному расставанию» теме и, возможно, вместе с ней, могла бы войти во вторую часть условного «Фриза жизни» Виткация – «Расцвет и угасание любви». Польский художник помещает пару влюбленных в ограниченное с трех сторон пространство, которое открывается зрителю с фронтальной стороны, подобно театральной сцене. Это совсем нетипичное композиционное решение для «Чудовищ» можно объяснить его генетической связью с «Убийцей» (1904 – 1905, рис. 4) Мунка. Ограниченное тремя стенами пространство, открытое на зрителя, является одним из повторяющихся мотивов живописи Мунка разных лет. Виткаций повторяет мунковский мотив, трансформируя его в архитектурный элемент ландшафта – садовое ограждение. В самом центре он помещает хрупкую женскую фигурку с пышными светлыми волосами и взглядом «в никуда», а у ее ног – отвергнутый мужчина, жертва ее жестокости и равнодушия.



**Рисунок 3. Виткевич С.И. Сад страданий. Около 1910. Бумага, уголь. Местонахождение не известно. Фото. Частное собрание Е. Франчак и С. Околовича, Польша**



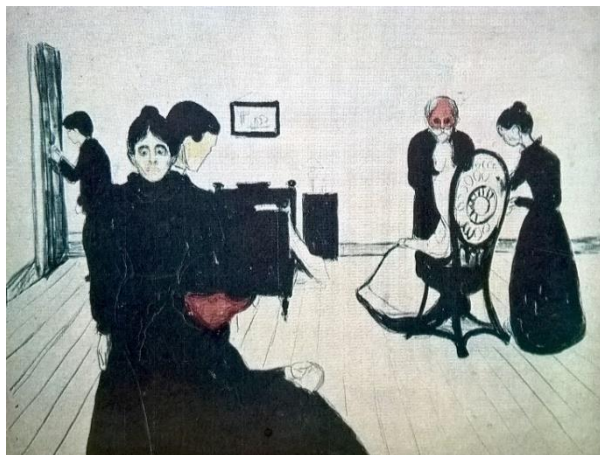
**Рисунок 4. Мунк Э. Убийца. 1904-1905. Литография. 36,8×40,9. Коллекция Сары Г. и Лайонела Эпштейнов**

Очень похожий женский образ в центре композиции Мунка «Убийца». На переднем плане справа стол со следами последней трапезы любовников и тело жертвы на кровати слева – убитый женщиной мужчина. ««Смертью Марата» пришло кому-то в голову назвать эту одну из самых известных картин Мунка, больше всего обнажающую его страх перед женщинами. Эта картина не имеет ничего общего со смертью Марата. Это покаяние: женщина опасна и отвратительна. Она не достойна того, чтобы иметь с ней дела. Она – ужас и кровь» – считает Р. Стенерсен [11, с. 121]. Виткаций в «Саду страданий» несколько переиначивает конфликт любовной пары Мунка, показывая не физическую смерть мужчины, но его психическое унижение в этом союзе, а хорошенькое личико стоящей в центре женщины, манящие изгибы ее фигуры и кокетливое декольте превращают ее власть над тем, кто у ее ног, в театральный фарс, позу, игру. Если герои Мунка заставляют зрителя сопереживать развернувшейся на их глазах трагедии, то герои Виткация сострадания не вызывают, возникающие чувства – совсем другого рода.

В «Кончине» (1914, рис. 5) Виткевич довольно основательно перерабатывает «Смерть в комнате больного» (1893, рис. 6) Мунка. Герои трагической сцены у постели умершей сестры Мунка переживают общее горе в одиночестве, никто никого не поддерживает. Слева Мунк изобразил себя спиной к зрителю, легкий поворот его головы так и не открывает зрителю его лица, а белая полоска воротничка рубашки подчеркивает черноту его траурной одежды.



**Рисунок 5. Виткевич С.И. Кончина. 1914. Бумага, уголь. 48×62.  
Национальный музей, Варшава, Польша**



**Рисунок 6. Мунк Э. Смерть в комнате больного. 1893. Холст, масло. 134,5×160. Музей Мунка, Осло, Норвегия**

Автор «Кончины» избавляется от трагизма сюжета Мунка, представляя тему прощания с умирающим в виде фарса, что еще более выражено – начиная с самого умирающего, который стал похож на безумца, как и вся окружающая его разношерстная и разобщенная толпа. Обращает на себя внимание фигура молодого мужчины слева в темной одежде с белым воротничком, которая не просто напоминает персонаж Мунка, но выглядит его прямой цитатой, поскольку заимствуется Виткацием практически без изменений. Применяемые Виткевичем средства художественной выразительности соответствуют поставленной задаче нового прочтения образов. Линия в его рисунке более суетливая, фривольная. Если Мунк стремился к лаконичности формы и линии, добивался глубины трагедии, то Виткевич, наоборот, наполняет изображение деталями, которые призваны «разбавить» печальный сюжет, снизить градус напряженности. Виткевич парадоксально соединяет в своих сюжетных посланиях иронию с пронзительной откровенностью, интимностью, а форма противоречит тому, о чем повествует сюжет. Это рождает «самоотрицание», обнажая протест художника, который уже не может всерьез относиться к условностям модерна и символизма и ищет выход за его пределы. В «Чудовищах» возникает уникальная тональность, в основе которой – двойственная природа всех изображаемых явлений. Последующий смысл объединяется с предыдущим и существуют именно в таком виде – смех и слезы, темное и светлое, доброе и злое соединяются воедино.

К 1914 году в рисунках Виткация появляются все большая свобода и выразительность форм. Художник осознанно стремился к этому раскрепощению, что иллюстрируют слова отца, который следил за творческим процессом сына: «Страшно меня интересует разница между тем, что ты рисуешь и тем, что ты называешь: дать по полной» (Ловран, 11 июня 1911) [7, с. 159].

«Чудовища» для Виткевича стали тем творческим пространством, где он стремился «дать по полной», т.е. создавать произведения новым художественным языком на очень личные темы, с новой степенью откровенности и с максимальной выразительностью формы. Многие художники вместе с Виткацием решали подобную задачу в этот период – так в недрах модерна и символизма зарождался новый язык экспрессионизма. То, символом чего стал «Крик» Мунка, формировалось в эмоционально напряженной живописи предшественников – М. Врубеля, Н. Ге, О. Редона, Г. Моро, Ж. Дельвиля, Дж. Энсора, Э. Шиле, А. Кубина. Происходящее на живописных полотнах сжатие пространства, деформация линейных очертаний, форсирование цветовой насыщенности были следствием стремления художников-символистов выразить невыразимое.

«Чудовища» Виткация, таким образом, можно и нужно рассматривать как закономерный проект его довоенного творчества, воплотивший основные тенденции эпохи, в которой польскому художнику выпало жить и творить. Виткаций варьирует размеры, тональность, фактуру пятна, ищет необычные ракурсы, «нарушает» гармоничный характер линии модерна, что делает его образы многозначными и противоречивыми. В персонажах Виткация нет героической романтики, благородной внутренней борьбы, свойственной героям символистских произведений, они побеждены страстями, страхами, инстинктами, им свойственны пораженческие настроения. Несмотря на то, что в «Чудовищах» Виткаций во многом повторяет находки и художественные достижения Мунка (в общем замысле цикла, в сюжетах отдельных композиций, в деталях рисунка), ему удастся добиться неповторимых эмоциональных красок, создать собственный изобразительный проект со своими художественными достоинствами и со своим идеологическим подтекстом.

В «Чудовищах» автор не только отказался от приемов натуралистической живописи и работал с новым художественным языком модерна и символизма, но проявил себя как художник, который настроен на дальнейшее движение и развитие стилистики своих произведений. Важным оказалось не только само по себе стремление, но и потенциальная готовность художника к решительным действиям и радикальным переменам, которая сформировалась у него в работе над «Чудовищами».



Если в «Чудовищах» Виткаций только начал открывать новое пространство за пределами художественного языка модерна и символизма, то в России он смог в полной мере увидеть и осознать широту и глубину заключенных в новой стилистике экспрессионизма возможностей. В работах русского периода (1914-1918), под влиянием интеллектуально-художественной среды раннего авангарда, Виткаций продолжил развивать художественные стилистические приемы, найденные в «Чудовищах». В России ему удалось создать свой собственный художественный стиль, один из вариантов экспрессионизма, который в последующие годы он будет развивать и совершенствовать. По-новому предстояло зазвучать в России и его художественному методу использования работ других авторов в качестве основы для создания своих произведений, который Виткаций широко применил в изобразительном цикле «Чудовища». «Метод свободного копирования» Михаила Ларионова окажется очень полезным творческому методу Виткация [10], что безусловно, укрепит польского новатора в его поисках. В России Виткаций окончательно сформируется как художник начала XX века самого передового толка, с собственным лицом, яркой индивидуальной манерой в живописи, к чему он стремился и готовился с юных лет.

### Список литературы:

1. Jakimowicz I. Stanislaw Ignacy Witkiewicz 1885–1939 : Katalog dzieł malarskich. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990. – 162 s.
2. Pawlak Przemysław. Witkacy – Uccello XX wieku – [Электронный ресурс]. – URL: <https://docer.pl/doc/es5180c> (дата обращения: 10.02.2016).
3. Sztaba W. Witkiewicz w Paryżu 1908 // Witkacologia.eu : сайт об изучении жизни и творчества Станислава Игнация Виткевича. [Электронный ресурс]. – URL: [https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy\\_w\\_Paryzu.html](https://witkacologia.eu/uzupelnienia/Sztaba/Witkacy_w_Paryzu.html) (дата обращения: 27.10.2017).
4. Sztaba W. Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 1982. – 298 s.
5. Witkiewicz S.I. Wywiad z Brunonem Schulzem // Witkiewicz S.I. Pisma krytyczne i publicystyczne // Dzieła zebrane : w 25 t – T. 11. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014. – S. 402-403
6. Witkiewicz S.I. 622 Upadki Bunga czyli demoniczna kobieta // Dzieła zebrane : w 25 t. – T. 1. – Warszawa : PIW, 1992. – 565 s.
7. Z listu Witkiewicza do syna z dnia 11 lipca 1911, Lovrana // Okołowicz S. Anioł i syn – 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów. – Warszawa : Boss, 2015. – 328 s.



8. Żakiewicz A. Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. – Gdańsk : Słowo ; Obraz terytoria, 2014. – 270 s.
9. Базилевский А. Виткевич: повесть о вечном безвременье. – М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН ; Наследие, 2000. – 200 с.
10. Костикова Н. Художественный стиль С.И. Виткевича и «принцип свободного копирования» М. Ларионова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – Вып. 60: Проблемы развития отечественного искусства. – СПб. : С.-Петерб. акад. художеств, 2022. – С. 125–139.
11. Стенерсен Р. Эдвард Мунк / пер. Н.И. Крымовой. – М. : Искусство, 1972. – 250 с.
12. Эдвард Мунк / Гос. Третьяковская галерея. – М. : [б. и.], 2019. – 264 с. : ил.

## СОВОКУПНОСТЬ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА СССР ТАИРА САЛАХОВА

*Нариманова Гюнай Ширзад*

*д-р филос. в области искусствоведения, доц.  
кафедры «Истории искусств»,  
Азербайджанская Государственная Академия Художеств,  
Азербайджан, г. Баку*

## THE COMPLEX OF TRADITIONS OF RUSSIAN AND AZERBAIJANI PAINTING OF THE 20TH CENTURY IN THE WORK OF NATIONAL ARTIST OF THE USSR TAHIR SALAKHOV

*Gunay Narimanova*

*Doctor of Philosophy  
in the Field of Art Criticism,  
Assistant professor of Department of «Art History»,  
Azerbaijan State Academy of Arts,  
Azerbaijan, Baku*

**Аннотация.** Таир Салахов – живописец, в творчестве которого ярко отразились характерные особенности советской живописи второй половины XX века и нашли свое отображение ведущие темы этого периода. Выражая принципы «сурового стиля», он по-новому осмысляет жизнь, создает обобщенный образ труженика, запечатлевает пафос сурового единоборства сильных духом людей с природой, героизма повседневного труда.

**Abstract.** Tair Salakhov is a painter, whose work clearly reflected the characteristic features of Soviet painting of the second half of the twentieth century and reflected the leading themes of this period. Expressing the principles of the “severe style” he interprets life in a new way, creates a generalized image of a worker, captures the pathos of the harsh combat of strong-willed people with nature, and the heroism of daily work.

**Ключевые слова:** Таир Салахов, «суровый стиль», живопись, традиции, советское искусство.

**Keywords:** Tahir Salakhov, «severe style», painting, traditions, soviet art.

Приобретение азербайджанским искусством нового художественного качества происходило в творчестве наиболее прогрессивных и талантливых мастеров национальной школы живописи, которые через русское советское искусство, и его изобразительную школу приобщались к достижениям и традициям как классического, так и современного европейского искусства.

Одним из таких художников новой генерации был Таир Теймур оглы Салахов, вне всякого сомнения, ставший одной из знаковых фигур для оценки и восприятия художественных процессов, происходящих в азербайджанском искусстве XX столетия.

Творчество Таира Салахова многократно становилось объектом для исследования в советской искусствоведческой науке. Характер и направленность этих исследований были обусловлены новаторским творчеством самого художника и теми процессами, которые происходили в советском изобразительном искусстве. Абсолютное большинство исследований, последнее из которых имеет 30-ти летнюю историю, носят характер обзора творчества художника, статей и эссе.

Наиболее ранней оценкой может считаться факт включения анализа творчества художника в фундаментальную для того времени двухтомную историю советского искусства, изданную авторским коллективом Академии Художеств ССР. Салахов здесь обозначен как мастер портрета и жанровой живописи на темы индустриального труда.

Фундаментальным обобщающим трудом по советскому изобразительному искусству следует отметить издание «Искусство Советского Союза», представляющее собой эссе о творчестве наиболее известных художников Советского Союза. Статья В. Лебедевой в этом издании характеризует творчество Салахова как «тяготение к некому глобальному взгляду на мир».

Творчеству Таира Салахова уделяли достаточно большое внимание и азербайджанские искусствоведы. Одним из самых ранних является изданное в Москве обобщающее исследование М. Тарланова и Р. Эфендиева «Изобразительное искусство Азербайджанской ССР», где Таир Салахов представлен одной работой среди художников, работавших в пейзажном жанре.

Более детально и хронологически выстроено творчество живописца в другом обобщающем труде «Искусство Советского Азербайджана. Живопись, графика, скульптура», выполненным авторским коллективом ведущих искусствоведов Азербайджана, где нашли свое отражение наиболее знаковые полотна Салахова, созданные в 50-60-х. Характеризуя творчество художника, авторы пишут: «Т. Салахов – художник современной темы, умеющий уловить в ритме и динамике буд-

ней подлинную романтику трудового подвига. Его волнуют характеры сильные и волевые... Новые люди и по-новому увиденный пейзаж индустриального Баку – таков лейтмотив полотен Т. Салахова». [7].

Для понимания роли и места творчества Салахова в азербайджанском искусстве следует учесть ту историческую обстановку в тогдашнем Советском Союзе и тех политических, общественных и, конечно же, художественных процессов, происходящих в стране. Ключевым фактором понимания и оценки этих новых тенденций является то демократическое, общественно-политическое явление, которое позднее получит название «хрущевская оттепель», а сами носители этой новой, демократической и реалистической линии в искусстве будут названы «шестидесятниками».

Новый метод отражения окружающей жизни в творчестве живописца и его единомышленников, позднее приобретет устойчивые стилиевые черты и войдет в историю Советского искусства под названием «суровый стиль».

Становление художника происходило в русле этих новых веяний и, конечно же, представляло собой новое понимание реализма, отрицавшего идеологическую установку на приукрашивание действительности.

Будучи самым активным художником этого нового направления – Таир Салахов привнес в советское и, несомненно, в азербайджанское искусство новое видение, новую поэтику, свободную от псевдо поэтики соцреализма, предполагавшей «лакировку» советской действительности.

Так называемая «хрущевская оттепель» конца 50-х и как следствие, появление новой генерации художественной интеллигенции, ставившей во главу угла своего творчества принципы художественности и правды жизни, привнесли в искусство новое дыхание и новый взгляд.

В художественной жизни 60-80-х годов кардинально изменилась концепция и взгляд на искусство. В изобразительном искусстве формируются новые характерные особенности: поиски экспрессивности, динамичности, четкости, лапидарности, обобщенности при яркой эмоциональности и непосредственно в отражении наиболее характерного.

Новые тенденции в изобразительном искусстве можно заметить с середины 50-х годов XX века. Самым первым и значимым событием этого периода, была выставка этюдов молодых художников Москвы, открывшаяся 23 января 1954 года в Центральном Доме работников искусств.

На этой выставке можно было увидеть работы основных представителей и, несомненно, основателей нового «сурового» направления. Внимание зрителей было приковано к ранним полотнам Г. Коржева: «В дни войны», «У переезда», П. Никонова «Октябрь», П. Оссовского

«В районном центре», Д. Жилинского «Портрет скульптора И. Ефимова». Работы, несомненно, заинтересовали зрителя своей импульсивностью, правдолюбием, жизненностью, искренностью, глубоким смыслом, сложным мироощущением, прямотой и конечно все эти качества охарактеризовали основные художественные черты «сурового стиля».

В том числе в этот особый промежуток времени живописцы прилагали усилия художественно передать эмпиризм без обычной в 40-50-е годы мишурности, вычурности, торжественности и парадности, не стараясь утаивать все трудности, без поверхностной концентрации бесконфликтных сюжетов, а также без иллюстративности, несомненно ставших нормой.

1950-60-е годы стали основополагающим периодом для развития национальных республиканских школ. В этот наиболее плодотворный для творческой работы художников период идут поиски новых выразительных средств, поиски динамичности, лаконизма, простоты фавулы, обобщенности при эмоциональности и остроте самого характерного.

Ведущие творцы как: Н. Андронов, П. Никонов, Д. Жилинский, В. Иванов, П. Оссовский, В. Попков, М. Савицкий, братья А. и П. Смолины, А. Васнецов, Т. Салахов, для которых 60-70-ые годы XX века представляют собой особо результативные с творческой точки зрения, в своем желании передачи суровых и непреклонных трудовых будней (отсюда и название стиля) излагается героическое происхождение, которое лежит в основе произведений этого стиля.

Принадлежность творчества Таира Салахова к «суровому стилю» определялась не одной лишь сюжетной программой, но прежде всего и по преимуществу общим характером отношения к жизни и в особенности особой поэзией современного, выношенной той эпохой.

Выражая принципы «сурового стиля», Таир Салахов по-новому осмысляет жизнь, создает обобщенный образ труженика, запечатлевает пафос сурового единоборства сильных духом людей с природой, героизма повседневного труда. Активный участник этих новых поисков выразительности – Таир Салахов видел свою основную цель в том, чтобы, по-новому осмысляя жизнь, создать обобщенный образ труженика, свершающего каждодневный трудовой подвиг, запечатлеть пафос сурового единоборства сильных духом людей с природой. Он ставил перед собой задачу – выразить мироощущение человека активной творческой воли.

Пластическая монументальность, острота композиционных решений, скупая гамма контрастных красок, черных, светло и темно-серых тонов, декоративность широких цветовых плоскостей – таковы художественные средства, с помощью которых художник утверждал свое восприятие мира.

Романтическое и героическое начало в типических проявлениях, в поступках тружеников моря – нефтедобытчиков, бурильщиков, ремонтников приносили в картины художника элементы сознательной идеализации. Проза жизни окрашивалась воображением мастера романтической интонацией. Автор не приукрашивал, а, напротив, обнажал монотонную, жесткую реальность бытия, находя в ней исконно человеческое.

В центре творческого внимания художника, стоит человек, гордый своим подвигом, своим умением покорять природу. Герои картины переживают момент высокого накала своих чувств. Продуманное композиционное построение, строгое благородство цветовой палитры, четкость ритмов – все это придает произведению эмоциональную выразительность.

Несомненно, Таир Салахов – живописец, в творчестве которого ярко отразились характерные особенности русской и национальной живописи второй половины XX века и нашли свое отображение ведущие темы современности – индустриальный Азербайджан с драматизмом в качестве образной доминанты с резкими контрастами. Выражая принципы «сурового стиля», он по-новому осмысляет жизнь, создает обобщенный образ труженика, запечатлевает пафос сурового единоборства сильных духом людей с природой, героизма повседневного труда.

### Список литературы:

1. Адашкина Н.Л. Автопортрет в советском искусстве. – М.: «Советский художник», 1979.
2. Акимова И.Г. Советская жанровая живопись. – М.: «Советский художник», 1962.
3. Байрамова Л.Т. Салахов. «Белый город», 2003.
4. Веймарн Б.В. Идейное единство и национальное многообразие советского искусства. – М.: «Академия Художеств», 1962.
5. Живопись народов СССР. – М.: «Советский художник», 1977.
6. Зингер Е. Таир Салахов. – Л.: "Аврора", 1980.
7. Искусство Советского Азербайджана. Живопись. Графика. Скульптура. – М.: Советский художник, 1970.
8. Искусство Советского Союза – Л.: «Аврора», 1982.
9. Каменский А. Романтический монтаж. – М.: «Советский художник», 1989.

## РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

**Туктарова Ксения Владимировна**

*преподаватель*

*отделения декоративно-прикладного*

*искусства и народных промыслов*

*Бюджетного профессионального*

*образовательного учреждения,*

*«Чебоксарское художественное училище (техникум)»,*

*Министерства культуры, по делам национальностей*

*и архивного дела Чувашской Республики,*

*РФ, г. Чебоксары*

Резьба по дереву давно стала неотъемлемой частью национальной культуры России. Она пронизывает все сферы жизни народа и играет роль не только ремесленного навыка, но и искусства, которое передает духовные ценности и богатую историю нашей страны. Издревле русские мастера использовали дерево для создания уникальных и прекрасных произведений резьбы, которые не только удивляют своей красотой и изяществом, но и глубоко пронизаны национальной символикой и традициями. В этой научной статье будет рассмотрено значение и влияние резьбы по дереву на развитие русской культуры, а также ее роль в сохранении и передаче духовного наследия России. Исследование этих аспектов позволит более полно понять ценность и важность резьбы по дереву в контексте национальной культуры и искусства.

Резные изделия, покрытые символами, были не просто частью быта. В прошлом люди наполняли изготовленные изделия определенной символикой и орнаментами, тем самым придавая своей работе не только эстетическую привлекательность, но и наделяя мистическими свойствами. Шли годы, и тайные значения символов, их влияние на умы людей теряли актуальности, но эстетические свойства оставались неизменными. В настоящее время существует множество различных современных материалов, но изделия из дерева с резьбой, выполненной вручную – остаются привлекательными для общества, а значит, не теряют своей актуальности.

Становление личности невозможно без знания традиций и опыта предков. Сохранение объектов наследия и их приумножение – важная задача каждого поколения, это обеспечивает духовный рост и развитие человеческого общества. Культурное наследие является важной составляющей цивилизованного общества, помогающее усвоить опыт истории,

ручной же труд, его особенности, учитывающиеся при практической работе, способствуют усвоению.

Существует множество авторов и исследователей, которые отмечают важность резьбы по дереву в культурном наследии России. Рассмотрим двоих из них. Ирина Андреевна Балашова – российская этнограф и фольклорист. В своих исследованиях она акцентирует внимание на том, что резьба по дереву является важным элементом быта и культуры русского народа. Владимир Александрович Леванов – искусствовед и этнограф, изучающий народную резьбу в Северной России. Он подчеркивает, что резьба по дереву является одной из важнейших форм самовыражения и самоопределения для местных сообществ. Эти авторы подчеркивают, что резьба по дереву имеет огромное значение как составная часть культурного наследия России. Она является выразительной формой народного искусства, отражающей и сохраняющей уникальные традиции, представления и ценности.

В истории человечества существует множество примеров, когда деревянным изделиям придавались особые магические свойства, связанные с верованиями и ритуалами. Одним из примеров магического значения, придаваемого деревянным изделиям, является использование символов и рисунков на поверхности. В разных культурах символы могли иметь различное значение и связываться с конкретными богами, идеями и ценностями. Значение этих символов основывалось на мифологии и верованиях каждого народа.

По мнению И.А. Балашовой: «В резьбе по дереву русского народного искусства широко используются различные мотивы и символы, которые отражают духовные и культурные ценности русского народа. Один из таких мотивов – растительный орнамент, который является одним из самых распространенных и характерных для русской резьбы. Растения, такие как виноградная лоза, лилии и ветки сирени, часто встречаются в резных композициях и символизируют плодородие, процветание и красоту» [1, с. 35].

Как отмечает Леванов, «деревянные идолы и фигурки в традиционной резьбе северных народов России играли значительную роль в их верованиях и ритуалах. Их главной функцией было оберегать жилища и деревни от бедствий и злых духов. Мастера резьбы воплощали в этих изделиях духовную энергию и сакральную силу, которая считалась связанной с ними. Фигуры идолов, часто имевшие абстрактные формы или антропоморфный облик, предоставлялись в храмы или места поклонения, где проводились религиозные обряды и молитвы» [3, с. 58]. Однако необходимо отметить, что такие магические атрибуты деревянных изделий не имеют научного подтверждения и основываются на верованиях



исходных культур. Для каждого народа или религии они могут иметь различное значение и функцию.

В современной эпохе, где научные методы и объяснения сталкиваются с традиционными верованиями и практиками, необходимо различать между религиозными или культурными особенностями и их научным обоснованием. Деревянные изделия с магическими свойствами приобретают свою ценность в контексте культурно-исторической и социальной действительности.

Дерево, как материал для изготовления предметов быта, было выбрано не случайно – он доступен и достаточно прост в обработке. Самыми распространенными видами древесины можно назвать берёзу, липу и рябину. Дерево различается по своим характеристикам, потому и материал выбирался в соответствующей задумке. В процессе работы узор наносится на изделие при помощи топора, ножа, резцов, долот, стамесок и других подобных инструментов. Для улучшения сроков эксплуатации, поверхность изделия покрывали составом на основе масла или воска. И сейчас изделия из дерева с резьбой, выполненной вручную, продолжают привлекать внимание и оставаться актуальными.

Во-первых, резные изделия из дерева обладают эстетической привлекательностью и оригинальностью. Искусное использование техники резьбы, разнообразие деталей и изгибов придают изделиям особый шарм и уникальность. Это позволяет им выделяться на фоне массового производства.

Во-вторых, изделия из дерева, выполненные с использованием резьбы, обладают высокой прочностью и долговечностью. Древесина как материал обладает свойствами, которые позволяют изделиям сохранять свою форму и целостность на протяжении длительного времени. Это делает их более привлекательными для людей, стремящихся к экологичному и долговечному потреблению.

В-третьих, резные изделия из дерева имеют культурно-историческую ценность. Они служат свидетельствами истории и традиций, передаваемых из поколения в поколение. Резная роспись, символы или орнаменты на изделиях воплощают в себе культурное наследие народа, его верования и представления о мире. Такие изделия способны передать и сохранить национальные ценности и идентичность, и всегда найдется ценитель данного вида искусства.

Таким образом, сохранение и приумножение объектов наследия путем изготовления изделий из дерева является одним из аспектов духовного развития и роста общества. Это способствует формированию полноценной личности, сохранению исторической памяти и культурной идентичности, а также развитию науки и образования. Важно придавать

должное значение сохранению и охране объектов материальной и духовной культуры, чтобы обеспечить их доступность и ценность для будущих поколений.

### **Список литературы:**

1. Балашова И.А. Традиционные мотивы и символы в резьбе по дереву русского народного искусства // Культурология. – 2011 г. – №5. – С. 30–45.
2. Закамов Д.В., Морозова Е.А., Муратов В.С. Художественная обработка древесины : учеб. пособие для СПО. – Саратов : Профобразование, 2022. – 211 с.
3. Леванов В.А. Деревянные идолы и фигурки в традиционной резьбе северных народов России // Вестник Российского этнографического общества. – Т. 7 – 2012. – № 3. – С. 57–66.

## 1.2. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### ЭКСПРОМТ ОР. 142 №3 ФРАНЦА ШУБЕРТА: ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

*Хуан Личэнь*

*ассистент-стажер  
кафедры специального фортепиано,  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М.И. Глинки,  
РФ, г. Нижний Новгород*

### IMPROMPTU OP. 142 №3 BY FRANZ SCHUBERT: FEATURES OF MODERN INTERPRETATIONS

*Huang Lichen*

*Trainee assistant  
of the Department of Solo Piano Performance,  
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,  
Russia, Nizhny Novgorod*

**Аннотация.** Настоящая работа посвящена выявлению специфики современных подходов в интерпретации Экспромта оп. 142 №3 (*B-dur*) Франца Шуберта. В качестве наиболее ярких примеров прочтения пьесы современными пианистами выбраны трактовки Мицуко Учиды, Марка-Андре Амлена, Григория Соколова. Отобранные интерпретации рассмотрены сквозь призму жанра, важнейшими качествами которого являются импровизационность и сочетание лирического и моторного начал. Индивидуальное понимание названных аспектов и преломление их в исполнительской интерпретации определяет самобытность каждой из них.

**Abstract.** This work is devoted to identifying the specifics of modern approaches in the interpretation of the Impromptu op. 142 №3 (*B-dur*) by Franz Schubert. The interpretations of Mitsuko Uchida, Marc-Andre Hamelin, and Grigory Sokolov were chosen as the most striking examples of how the piece is read by modern pianists. The selected interpretations are considered through the prism of the genre, the most important qualities of which are improvisation and a combination of lyrical and motor principles.

Individual understanding of these aspects and their refraction in the performing interpretation determines the originality of each of them.

**Ключевые слова:** Франц Шуберт, экспромт, Мицуко Учида, Марк-Андре Амлен, Григорий Соколов.

**Keywords:** Franz Schubert, impromptu, Mitsuko Uchida. Marc-Andre Hamelin, Grigory Sokolov.

Экспромты Франца Шуберта, несомненно, относятся к лучшим страницам его фортепианного наследия. Пьесы из опусов 90 и 142 на протяжении последних двух столетий украшают концертные и конкурсные программы, входят в учебный репертуар профессиональных учебных учреждений. При этом в начале нового столетия внимание музыкантов к экспромтам Шуберта не ослабевает: в первую четверть века были сделаны студийные или концертные записи пианистов, принадлежащих к разным поколениям и разным школам. В их числе – Григорий Соколов, Марк-Андре Амлен, Мицуко Учида, Андраш Шифф, Алексей Любимов, Николай Луганский, Лукас Генюшас, Уильям Юн и др. В связи с этим важной представляется попытка осмыслить основные тенденции в интерпретации экспромтов Шуберта, актуальные для современных музыкантов. В качестве основного объекта исследования выступает Экспромт №3 оп. 142 (*B-dur*). Из всего многообразия аудиоматериалов отобраны записи выдающихся пианистов – Мицуко Учиды [10], Марка-Андре Амлена [9], Григория Соколова [8]. Созданные в течение последнего десятилетия, они демонстрируют противоположные подходы к трактовке рассматриваемого сочинения.

Обратимся к важнейшим жанровым особенностям экспромта, которые предполагают возможные стратегии исполнительской интерпретации и позволяют нам как исследователям наметить некую «систему координат», проявляющую специфику каждой трактовки. Как известно, жанр музыкального экспромта сложился в первой половине XIX века отчасти, по-видимому, под влиянием одноименного поэтического прототипа. Первые высокохудожественные образцы появились в фортепианном творчестве Ф. Шуберта, затем свои версии жанра представили Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист и другие композиторы-романтики.

Создание Францем Шубертом восьми экспромтов, опубликованных под опусами 90 и 142, относится к 1827 году. Они были написаны композитором практически одновременно с вокальным циклом «Зимний путь» и двумя фортепианными трио (*B-dur* и *Es-dur*). По монографии Г. Гольдшмидта [3, с. 375-376] известно, что об издании экспромтов велись переговоры с братьями Шотт в Майнце, которые, однако, не

увенчались успехом. Относительно дальнейшей судьбы пьес и их жанрового обозначения К.В. Зенкин пишет [4, с. 41]: «Очень знаменательно, что свои поздние пьесы Шуберт никак не озаглавил: названия “экспромты” и “музыкальные моменты” были даны редактором. Отсутствии авторского заглавия говорит, во-первых, о рождении совершенно нового явления, и во-вторых, о трудности и даже ненужности однозначного определения этого нового в традиционных понятиях, то есть – о *неповторимости*. (...) Редактор проявил большую чуткость в выборе названий: “музыкальный момент” – точнейшее выражение принципа миниатюры, а “экспромт” – внежанровой свободы».

«Идея свободы», высказанная К.В. Зенкиным, естественным образом сопрягается с рассуждениями О.В. Соколова о характерных чертах жанра экспромта. Размышляя о генезисе жанра, ученый отмечает его сольно-импровизационную природу. Исследователь полагает, что музыкальный экспромт «запечатлевает не столько сам процесс импровизации, как старинные фантазии, сколько законченную художественную мысль, но возникшую внезапно, путем озарения, без предварительного обдумывания замысла. (...) интонационная идея производит впечатление именно родившейся по вдохновению, что трудно описать в технических терминах, но можно ясно почувствовать (...)» [7, с. 46]. Однако, несмотря на спонтанность первоначального высказывания, в большинстве случаев оно оформляется в достаточно стройную композиционную схему: «Художественная законченность экспромта выражается в ясности композиционных очертаний, что заметно отличает его и от импровизационных прелюдий, и от большинства фантазий. Здесь преобладают симметрия, репризность, встречается даже сложная трехчастная форма с трио. (...) Характерный комплекс приемов воссоздает поиск дальнейшего продолжения мысли: здесь и варьирующая повторность, и цепная интонационная связь между соседними звеньями, и широкое развертывание дополнений и других нерегламентированных разделов» [7, с. 47].

Ценными представляются наблюдения О.В. Соколова относительно интонационной природы жанра: «...экспромт – синтезирующий жанр, и поэтому в нем постоянно взаимодействуют два вида тематических элементов: лирические интонации – опевания, задержания, “вздохи” и, с другой стороны, фактурно-фигурационный тематизм, “формы общего движения”. (...) Последовательность сочетания лирического и моторного начал специфична для экспромта в большей степени, чем для других синтезирующих жанров».

Таким образом, определяются две смысловые сферы, важные для характеристики каждой исполнительской интерпретации. Первая из них

связана со степенью импровизационности, свободы, спонтанности. В рассматриваемом Экспромте Шуберта с его почти классицистской ясностью гармонии, композиционной стройностью (экспромт представляет собой тему и пять вариаций с небольшой Кодой на тематическом материале) импровизационность в большей мере связана с гибкостью интонирования, свободой нюансировки, обилием динамических переключений, в ряде случаев – с интересными фактурными деталями. Второй важнейший аспект – доминирование лирического или, напротив, моторного начала. Двуделие обозначенных видов тематизма проявлено уже в основном тематическом материале. Несомненно, связанная с традицией немецкой Lied, тема во многом опирается на мягкие нисходящие интонации, вызывающие ассоциативные связи с жанром колыбельной. С другой стороны, обращение – пусть и весьма деликатное – к орнаментике (форшлагги в тактах 2, 6 и аналогичных; фигурация на основе группетто в такте 14) свидетельствует о проявлении инструментального начала, которое в дальнейшем будет поддержано моторными вариациями.

Интерпретации Мицуко Учиды и Марка-Андре Амлена в определенном смысле являются антиподами. При явном стремлении обоих музыкантов к импровизационности, свободе собственного высказывания Мицуко Учида демонстрирует явное тяготение к лирическому прочтению Экспромта, тогда как Марк-Андре Амлен основной акцент делает на моторном начале.

Исполнительское прочтение Мицуко Учиды привлекает своей лиричностью, поэтической утонченностью и проникновенной задушевностью. Предлагаемый ею темп темы небыстр, однако песенное начало ощущается весьма отчетливо – во многом благодаря естественности движения, которое позволяет выстраивать длинные фразы «на одном дыхании». При этом пианистка гибко и точно следует за многочисленными авторскими указаниями. Тонкая динамическая и агогическая нюансировка, её непосредственность создаёт впечатление спонтанного высказывания.

В первой вариации пианистка сохраняет небыстрый темп, трактуя ее в лирическом ключе. Несмотря на особенности фактурной организации, отсылающей к фигурационному тематизму, пианистка сохраняет певучесть и подробную проинтонированность мелодической линии.

Оригинальное темброво-фактурное решение предлагает Мицуко Учида во второй вариации: стаккатурированный бас, для которого пианистка выбирает засурдиненный, лишённый дополнительных обертонов тембр, отдаленно напоминает звучание ударных инструментов. Сопоставление подобной басовой линии с певучей мелодией и мягким

гармоническим заполнением придаёт особую многомерность фортепианной фактуре.

Трагическое звучание параллельного минора в третьей вариации подчеркнуто интересным тембровым решением: в начале вариации пианистка более явно показывает нижний голос в октавах, что создает «затемненный, сумрачный» колорит. В четвертой и пятой вариациях японская пианистка сохраняет лирический тон высказывания. Их отличают небыстрый темп, ясность фактуры, проинтонированность мелодических линий. Определённый эмоциональный подъем, связанный с некоторым возрастанием бравурности и виртуозности мы наблюдаем лишь во второй половине финальной вариации (от *D-dur*), однако пианистка достаточно быстро возвращается к основному характеру.

Идея импровизационности важна и для Марка-Андре Амлена, однако направление его художественных поисков во многом связано со светским, салонным – в лучшем понимании этого слова – музицированием.

Темп темы достаточно подвижный, при этом пианист весьма свободен в агогическом отношении, что так же, как и в интерпретации Мицуюко Учиды, создаёт ощущение спонтанности высказывания. Звук округлый, словно наполненный светом. Внимание слушателей привлекают мягкие восходящие форшлаги, исполнение которых часто сопровождается небольшой темповой оттяжкой и динамическим ослаблением. К аналогичному приёму Амлен обращается и в такте 14: восходящая орнаментированная фигура исполняется на *diminuendo* (вступая в противоречие с авторским *crescendo*), при этом вершинная  $g^2-g^3$  берётся мягко и деликатно.

Данный приём – ослабления напряжения – актуален на протяжении всего экспромта. Пианист реализует его в двух вариантах. Во-первых, исполняя *diminuendo* при восходящем интонационном движении в противовес традиционному (и в ряде случаев даже выписанному у Шуберта) *crescendo*. Во-вторых, начиная *crescendo*, пианист часто не доводит его до кульминационной точки, завершая нарастающую волну плавным *diminuendo*. Подобные решения, на наш взгляд, напрямую соотносятся с двумя качествами, обозначенными выше: салонным характером высказывания, при котором подлинная драматичность и напряженность эмоций вуалируются, и определённой импровизационностью в изложении материала.

Соотношение темы и первой вариации проявляет дихотомию лирического и фигурационного тематизма, обозначенную О.В. Соколовым. Арабесочность первой вариации, её узорчатость подчёркивается ясностью фортепианной артикуляции, напоминающей точную прорисовку причудливо переплетающихся линий.

Танцевальность второй вариации во многом складывается за счёт деликатно подчеркнутых, упругих синкоп в партии левой руки. Отметим «игровой момент» в выборе способа педализации: в ряде тактов Амлен «подсушивает» последнюю восьмую каждого полутакта, что создаёт ясную «ритмическую сетку». В иных случаях – пользуется длинной педалью, способствующей построению более протяжённых реплик. Усилению импровизационности способствует и выполненный с большим вкусом переход от *legato* к *jeu perle* в тактах 48, 52-53.

Третья вариация составляет явный фактурный контраст к предшествующему и последующему материалу; насыщенное и плотное аккордовое звучание противопоставлено ясной линейности второй и четвёртой вариаций. Именно минорная вариация выделяется серьёзностью и трагичностью тона, лишённого, однако, излишнего пафоса.

Четвёртая и пятая вариации в понимании канадского музыканта – блестящий финал, прекрасная возможность для пианиста продемонстрировать свою виртуозность. Марк-Андре Амлен покориет отточенностью туше и потрясающей пальцевой техникой, лёгкостью и рассыпчатостью «жемчужной игры», общим эмоциональным подъёмом. Тем более ярким воспринимается контраст с завершающим пьесу *Piu lento*, выдержанном в хоральном духе.

Совершенно нестандартную трактовку жанра предлагает Григорий Соколов, избегающий внешних проявлений импровизационности. Во-первых, музыкант выбирает чрезвычайно сдержанные темпы. Во-вторых, разительно отличается манера интонирования. Столь небыстрый темп мог бы предполагать акцент на кантиленной составляющей, особенно в теме, как в интерпретации Мицуко Учиды. Однако Г. Соколов отказывается от лирически-напевного интонирования в пользу речитативно-декламационного.

Наиболее выразительные моменты – восходящие форшлагги, «вздых» нисходящей квинты (3 такт) – интонационно и агогически выделены, но чрезвычайно деликатно: не с концертной рельефностью, как в трактовках Мицуко Учиды и Марка-Андре Амлена, а более камерно, словно бы в дымке собственных воспоминаний.

Весьма сдержанный темп и «разговаривающая» интонация сохраняются в первой и второй вариациях, в которых пианист уходит даже от намёка на виртуозность. Приём, выдержанный на протяжении всего Экспромта, – полифонизация фортепианной фактуры. Так, музыкант темброво и динамически показывает ходы средних голосов в тактах 29, 40. Особую важность полифоническое насыщение фактуры приобретает и в третьей вариации, где неизменное возвращение мотива среднего голоса (*f – e – f – ges – f*), его остинатное произнесение действует



на слушателя практически на суггестивном уровне. Аналогичным образом пианист работает с подголосками в четвёртой (такты 89-90) и пятой (такт 105) вариациях. Отметим, что заключительные вариации также лишены черт виртуозности, моторность уступает место подробному интонированию, вслушиванию в каждую интонационную деталь.

Таким образом, Соколов, переосмысляя жанр экспромта, трактует его не столько как фантазийно-импровизационный жанр, сколько как форму внутреннего монолога, слушатель становится свидетелем неуклонного движения, развёртывания мысли исполнителя. Этой идее подчинены и замедленные темпы, и выбранный тип интонирования, и элементы полифонизации.

Подводя итог, отметим, что каждая из рассмотренных интерпретаций характеризуется целостностью концепции и логичным образом соотношенными с нею исполнительскими средствами. Трактовки Мицуко Учиды и Марка-Андре Амлена тесно связаны с такой жанровой чертой как импровизационность, однако акценты музыканты расставляют по-разному: японская пианистка отдаёт приоритет лирической сфере, канадский артист – моторно-кинетическому началу. Трактовка Григория Соколова выделяется своей философской углубленностью. Столь разные подходы в интерпретации музыки Шуберта подчеркивают ее многомерность и многозначность, инициируют поиски новых художественных смыслов и связанных с ними исполнительских прочтений.

### Список литературы:

1. Вартанов С.Я. Поиски жанра – концепция интерпретации в Экспромте Ф. Шуберта op. 90 № 1 c-moll // Романтизм: истоки и горизонты : Международная научная конференция памяти А. Караманова, Москва, 24–26 февраля 2011 года / Под редакцией Т.М. Русановой, Е.В. Клочковой, Г.В. Маярвской, К.В. Зенкина, Т.Ю. Масловской, Е.М. Царёвой, И.П. Сусидко Т.В. Цареградской, М.С. Городецкой. – Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2012. – С. 94-106.
2. Гамалей А.А. Шуберт и наше время: проблемы интерпретации фортепианного творчества композиторов // Культура. Искусство. Образование. – 2023. – № 3. – С. 9-22.
3. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 439 с.
4. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник для вузов. – 2-е изд. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 413 с.
5. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры // World of Music. – 2016. – № 3(68). – С. 3-12.

6. Сайгушкина О.П. «Скиталец» Ф. Шуберта как вершина эволюции жанра фортепианной фантазии в творчестве композитора и объект исполнительской интерпретации // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – № 32. – С. 72-85.
7. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. – 214 с.
8. Григорий Соколов. Франц Шуберт. 4 экспромта для фортепиано op. 142, D. 935. Запись 2018 года. URL: <https://classic-online.ru/uploads/274200/274134.mp3> (дата обращения – 01.03.2024).
9. Марк-Андре Амлен. Франц Шуберт. 4 экспромта для фортепиано op. 142, D. 935. Запись 2018 года. URL: <https://classic-online.ru/uploads/314000/313939.mp3> (дата обращения – 01.03.2024).
10. Мицуко Учида. Франц Шуберт. 4 экспромта для фортепиано op. 142, D. 935. Запись 2021 года. URL: <https://classic-online.ru/uploads/350000/349925.mp3> (дата обращения – 01.03.2024).

## К ВОПРОСУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕСНИ ХУАН ЦЗЫ «ЦВЕТЫ – НЕ ЦВЕТЫ»

**Ши Чжишень**

*ассистент-стажер  
кафедры концертмейстерского мастерства,  
ассистент-стажер кафедры камерного ансамбля  
Нижегородской государственной  
консерватории им. М.И. Глинки,  
РФ, г. Нижний Новгород*

## ON THE ISSUE OF THE PERFORMING INTERPRETATION OF HUANG TZU'S ART SONG «FLOWERS ARE MORE THAN FLOWERS»

**Shi Zhishen**

*Trainee assistant  
of the Department of Piano Accompaniment,  
Trainee assistant of the Department of Chamber Music  
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,  
Russia, Nizhny Novgorod*

**Аннотация.** Предлагаемая статья посвящена камерно-вокальному творчеству известного китайского композитора XX века Хуан Цзы. На основании специфики выбранных композитором поэтических текстов приведена общая классификация созданных им художественных песен. В центре более пристального изучения – один из наиболее исполняемых опусов Хуан Цзы «Цветы – не цветы». Основной фокус внимания направлен на взаимосвязь смысловых подтекстов литературного первоисточника, потенциала музыкального материала и конкретных исполнительских трактовок.

**Abstract.** This article is devoted to the chamber vocal works of the famous Chinese composer of the XX century Huang Tzu. Based on the specifics of the poetic texts chosen by the composer, a general classification of the art songs he created is given. For a more thorough study, one of the most performed opuses («Flowers are more than flower») was selected. The main focus of attention is on the relationship between the semantic subtexts of the literary source, the potential of the musical material and specific performing interpretations.

**Ключевые слова:** Хуан Цзы, Бо Цзюй-и, камерно-вокальные сочинения, художественная песня, исполнительская интерпретация.

**Keywords:** Huang Tzu, Bo Juyi, chamber vocal works, art song, performing interpretation.

Одна из наиболее очевидных современных тенденций развития российского образовательного пространства – активные контакты со странами азиатского региона, в частности – с Китайской Народной Республикой. Ежегодно растёт число китайских студентов, обучающихся в российских вузах, количество совместных научных, образовательных и культурных проектов. Ситуация, касающаяся художественного образования, в том числе и музыкального, актуализирует ряд специфических задач, связанных с кросскультурным взаимодействием. Так, помимо углубленного изучения достижений российских и западных музыкантов, на наш взгляд, в образовательные программы уместно включение отдельных спецкурсов, посвящённых китайской музыкальной культуре, освоение избранных опусов китайских композиторов в специальных классах. Автор настоящей работы, напрямую связанной с обозначенной проблематикой, предлагает обратиться к нюансам исполнительской трактовки одной из наиболее известных художественных песен Хуан Цзы «Цветы – не цветы», что представляется особенно важным для российских педагогов и исполнителей.

Хуан Цзы (1904-1938) принадлежит к первому поколению национальных композиторов-основоположников современной китайской музыки академической направленности, видный музыкальный деятель и педагог. Он родился 23 марта 1904 года в округе Чуанша (восточная часть Шанхая, провинция Цзянсу) в достаточно образованной семье. Среднее образование будущий композитор получил в одном из наиболее престижных учреждений Китая – колледже Цинхуа (Пекин). Высшее – в лучших вузах США: степень бакалавра гуманитарных наук – в Оберлинском колледже (штат Огайо), степень бакалавра музыки – в Школе музыки при Йельском университете (штат Коннектикут).

После возвращения в родную страну в 1929 году Хуан Цзы преподавал в Шанхайском университете Хуцзян, затем – по приглашению Сяо Юмея – в Шанхайском музыкальном колледже (ныне – Шанхайская консерватория). В 1930-е годы композитор занимал должности главного редактора «Музыкального еженедельника» и «Новых вечерних новостей», инициировал создание и руководил Шанхайским филармоническим оркестром, работал над методической литературой («Учебник музыки для средней школы первой ступени Фусин»).

Сложная политическая ситуация, связанная с военными конфликтами с Японией, оказала существенное влияние и на общественную, и на творческую деятельность композитора: совместно с коллегами и студентами Шанхайского колледжа Хуан Цзы участвует в организации «Антияпонского движения за национальное спасение», знаков для общественной жизни Шанхая творческих и благотворительных акций, создает сольные и хоровые песни патриотической направленности.

Жизнь молодого композитора трагически оборвалась в 1938 году: 9 мая он умер от брюшного тифа в шанхайской больнице Красного Креста.

В основу творческой концепции композитора было положено стремление к гармоничному синтезу достижений западных музыкантов и национальных элементов. В значительной мере это отвечало тому историческому этапу, который проходила в своем развитии китайская композиторская школа: первая треть XX века была связана с активным освоением западного инструментария, методов композиции, основных стиливых направлений.

Кульминация творческой деятельности Хуан Цзы пришлась на 1930-е годы: менее чем за десятилетие композитор создал около 100 сочинений, принадлежащих к различным жанровым сферам. При этом Хуан Цзы первым из китайских авторов представил убедительные интерпретации жанров симфонической увертюры («Ностальгия») и оратории («Песнь вечной печали»).

Однако особое значение в творческом наследии композитора приобрел жанр «художественной песни». Этот термин активно используется китайскими исследователями на протяжении последних ста лет: он был предложен в 1920-е годы Сяо Юмеем как адаптированный вариант немецкого понятия *Kunstlied*. Приведем следующее определение [цит. по 6, с. 110-111]: «Китайская художественная песня – камерно-вокальный жанр, возникший в результате творческого переосмысления *Kunstlied* как жанрово-стилевого прообраза, движения культурного обновления страны в 1920-е гг., нашедший функцию обобщения черт национальной ментальности на основе синтеза традиций философско-эстетических концепций прошлого, народной музыкальной культуры, поэтического классицизма и новаторства музыкального романтизма XX века». В качестве специфической особенности отметим достаточно широкую трактовку понятия «художественная песня». Так, анализируя творческое наследие Хуан Цзы, Ян Сяо Дун определяет вокальные сочинения следующим образом [6, с. 112]: «В произведениях Хуан Цзы китайскую художественную песню представляют вокальные миниатюры, тематический цикл (“Песни спасения”), вокально-ансамблевые и хоровые произведения (в частности, “Национальный флаг вьется”). Та-

ким образом, в понимании китайских исследователей понятие «художественная песня» используется для обозначения широкого круга вокальных жанров: песни, романса, баллады, ансамблевого или хорового сочинения.

Поэтические тексты, а вслед за ними и вокальные сочинения Хуан Цзы, условно можно объединить в три группы. К первой из них отнесем опусы, объединенные патриотической и политической направленностью («Спящий лев», хоровые миниатюры «Контратака на врага», «Развеваются флаги»).

Вторую группу художественных песен составили произведения, созданные в творческом содружестве с современными поэтами. Особенно плодотворным оказалось обращение к лирической поэзии Вэй Ханчжана («Весенние размышления», «Тоска по дому»).

Вокальные произведения третьей группы созданы на стихи поэтов отдаленных эпох. А именно: «Сын южных земель» (на стихи Синь Цици (1140 – 1207)), «Хотел бы знать свое будущее» (на стихи Су Ши (1037 – 1101)), «Цветы – не цветы» (на стихи Бо Цзюй-и (722 – 846)) и другие. Отметим, что в данном случае особенности поэтического текста определяют особую смысловую многозначность художественных песен, что, несомненно, ставит перед исполнителями важные задачи, связанные с поиском собственной – убедительной и выразительной – интерпретации.

В центре внимания автора настоящей статьи – одна из наиболее популярных вокальных миниатюр Хуан Цзы «Цветы – не цветы». Стихи принадлежат известному поэту эпохи Тан, литератору, каллиграфу, политическому деятелю Бо Цзюй-и. В историю китайской литературы он вошел как один из инициаторов движения «Новые юэфу», ратующих за обновление поэтического языка, его большую ясность и доступность, приближение тематики стихотворений к реальной жизни.

Одним из важнейших аспектов нашего размышления является поэтическая образность стихотворного текста, которая во многом определяет исполнительскую стратегию.

Для своего сочинения Хуан Цзы выбирает четверостишие (цзюэ-цзюй), название которого можно перевести как «Цветы – не цветы». Метафоричность поэтической речи Бо Цзюй-и наделяет лаконичный текст многозначностью, которая предполагает со стороны исполнителей как поиск собственной художественной концепции, так и выбор адекватных ей конкретным исполнительским приемам и методам.

Приведем ставшую канонической среди переводов на русский язык версию Л.З. Эйдлина [1]:

Цветы – не цветы  
(Предутренняя дымка)  
Как будто цветы.  
Не цветы.  
Как будто туман.  
Не туман.  
В глубокую полночь  
придет.  
Наутро с зарею  
уйдет.

Приходит, подобно весеннему сну, на несколько быстрых часов. Уходит, как утренние облака, и после нигде не сыскать.

Подобное прочтение цзюэ-цзюй ведет нас к его философским, метафизическим подтекстам и смыслам. По мнению Тянь Юньлун, основная идея связана с быстротечностью и эфемерностью земной жизни [7, с. 151]: «... жизнь похожа на сон, на пузырь, на туман и молнию, и в [стихотворении] отражены воспоминания и сожаления о тех прекрасных людях и вещах, которые существовали в [нашей] жизни, но угасли».

Совершенно иную трактовку стихотворения предлагает современный исследователь китайской поэзии Н.А. Орлова. Главным «ключом» к новым смыслам стихотворения становится сочетание иероглифов 朝云, которое Лев Залманович переводит как «гряда облаков». Однако более точный перевод связан с таким выражением как «утреннее облако», обладающим в китайском языке рядом коннотаций. Оно связано с легендой о чуском князе Хуай-ване и фее горы Ушань, которая являлась ему во сне, превращаясь на рассвете в утреннее облако.

Продолжая свои размышления, Н.А. Орлова выстраивает собственную смысловую концепцию четверостишия, значительно отличающуюся от приведенной выше [2, с. 461]: «Нам кажется, что в стихотворении описаны не особенности предутренней погоды, а эротические отношения. На это указывает аллюзия на фею горы Ушань (...). На это намекает и выражение 春梦 (чунь-мэи) – “весенний сон”, “мечта”, “эротический сон”, отсылающее ко всей эротической семантике иероглифа 春 (чунь) – “весна” и поставленное в параллель 朝云 Чжао-юнь».

Аналогичная интерпретация предлагается и в современных филологических исследованиях на китайском языке, в частности, подобного рода версию высказывает специалист по поэзии Бо Цзюй-и Янь Цзе [2, с. 461].

Для более точного понимания нюансов приведем перевод Н.А. Орловой:

Не цветок ты – и всё ж  
Не цветок ты – и всё ж, не мираж ты – и всё ж,  
В полночь тут ты, но знаю – с рассветом уйдешь.  
Ты придешь сном весенним – на сколько часов?  
Ускользнешь Девой-Тучкой – не сыщешь следов.

Музыкальное воплощение стихотворения Бо Цзюй-и лаконично и изящно. В своей миниатюре Хуан Цзы гармонично сочетает элементы национальной и европейской музыкальных культур. Отвечая китайским традициям, связанным с линейностью фактуры, Хуан Цзы удваивает вокальную линию в крайних голосах фортепианной партии (отметим, что в своих песнях композитор достаточно часто обращается к приему *alla parte*). Мелодическая линия основана на пентатонике (Ре гун-лад), однако ее гармонизация выполнена в классико-романтическом духе: в качестве основной тональности композитор выбирает умиротворенное звучание тональности D-dur, оттененное мимолетными «бликами» параллельного минора (Пример 1).

Andante *p dolce*  
花 非 花, 雾 非 雾,  
夜 半 来, 天 明 去。 来 如 春 梦  
不 多 时, 去 似 朝 云 无 觅 处。  
1

Рисунок 1. Хуан Цзы. «Цветы – не цветы»



Лейтинтонациями песни можно считать «покачивающиеся, колеблющиеся» секундовые и терцовые ходы, тесно связанные с жанром колыбельной [4, с. 29-30]. Мягкость образа поддерживается и деликатной работой композитора с метро-ритмом: Хуан Цзы избегает ясного показа гармонии на первых долях тактов, паузируя средние голоса. Привлекает внимание и завершение миниатюры: одновременно взятая финальная вертикаль отсутствует, замыкающий аккорд плавно выстраивается, «проявляется» в различных пластах фактуры.

Определенные параллели с жанром колыбельной, несомненно, связаны с образной стороной цзюэ-цзюй Бо Цзюй-и. При этом для исполнительской интерпретации предельно важна смысловая разница, обозначенная выше: «жизнь как сон» или «сон-мечта о прекрасной деве».

На наш взгляд, современная практика китайских исполнителей позволяет обнаружить удачные примеры реализации обеих концепций. Так, трактовку Шен Яна (баритон; партия фортепиано – Чжан Лян) вполне можно соотносить с первой концепцией, а исполнительскую версию Ши Ицзе (тенор, партия фортепиано – Чен Са) – со второй. Отметим, что в каждом случае исполнительская трактовка гармонично соотносится с тембровой окраской голоса исполнителя. Так, Ши Ицзе обладатель лирического тенора. Подобный тип голоса часто связан с амплуа лирического героя. В песне голос певца звучит мягко и обволакивающе. Слушательское внимание привлекает тонкая филировка звука, деликатное взятие высоких нот ( $e^2$  в 8 такте), прекрасное *legato*, прозрачное *sotto voce* при втором проведении (традиционно певцы делают репризу песни, не выписанную у Хуан Цзы).

Субъективный, личный тон высказывания поддерживается определенной степенью свободы в области метро-ритма: для своей интерпретации музыканты выбирают весьма сдержанный темп (*Andante* скорее приближается к *Adagio*), позволяя себе соразмерное *rubato*. Столь неспешный темп, с одной стороны, не позволяет певцу исполнить несколько тактов на одном дыхании. С другой – подобное решение отражает мечтательное, томное состояние лирического героя.

Общая исполнительская концепция находит отражение и в артистичной внешней подаче: взгляд и выразительные жесты рук словно обращены к некоему незримому адресату – фее горы Ушань.

Трактовка Шен Яна и Чжан Ляна отличается большей многомерностью. Для первого проведения музыкального материала дуэт выбирает более подвижный – по сравнению с рассмотренной выше исполнительской версией Ши Ицзе – темп, что позволяет певцу выстроить более длинные фразы. Общий тон звучания – сдержанно-объективный; более

глубокая, «затемненная» окраска голоса придает исполняемому сочинению мужественный и суровый характер.

Второе проведение, напротив, отличается агогической свободой, здесь певец более свободен в вокальных приемах, использовании дополнительных цезур или акцентировании отдельных слов. Подобное исполнительское решение создает ощущение осмысления некоей возвышенно-философской истины, постижения ее на уровне личного проживания.

Подводя итог, отметим, что метафоричность поэтического текста предполагает необходимость его тщательного и глубокого осмысления со стороны исполнителей. При этом гибкое и индивидуальное взаимодействие с музыкальным материалом на тембровом, интонационном, метро-ритмическом уровнях способствует появлению целого ряда выразительных интерпретаций и, одновременно, продолжению активных художественных поисков исполнителей.

### Список литературы:

1. Бо Цзюйи Цветы – не цветы / Пер. Л.З. Эйдлина. URL: [https://wikilivres.ru/%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B\\_%E2%80%94%D0%BD%D0%B5\\_%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B\\_\(%D0%91%D0%BE\\_%D0%A6%D0%B7%D1%8E%D0%B9-%D0%B8/%D0%AD%D0%B9%D0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%BD\)](https://wikilivres.ru/%D0%A6%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B_%E2%80%94%D0%BD%D0%B5_%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%8B_(%D0%91%D0%BE_%D0%A6%D0%B7%D1%8E%D0%B9-%D0%B8/%D0%AD%D0%B9%D0%B4%D0%BB%D0%B8%D0%BD)) (дата обращения: 24.02.2024).
2. Орлова Н. Проблемы поэтики четверостиший (цзюэ-цзюй) Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. – 2016. – Том 46. – №2. – С. 453 – 477.
3. У Мина Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. – 2021. – Том 14. – Вып. 12. – С. 2803-2807.
4. У Мина, Мозгот С. Музыкальная интонация в моделировании образов окружающего мира в творчестве Хуан Цзы // Теория и история искусства. – 2021. – №1 (80). – С. 27-35.
5. Юй Пэнхуа Песенное творчество Хуан Цзы // Музыкальная культура глазами молодых ученых : Сборник научных трудов. – Выпуск 16. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2021. – С. 202-208.
6. Ян Сяо Дун Австро-немецкие традиции Kunstlied у истоков китайской художественной песни начала XX века // Университетский научный журнал. – 2022. – № 70. – С. 108-114.
7. 田运隆 《国学精粹选读》. – 《河北教育出版社》. – 2016年. – P. 151-152. (Тянь Юньлун Избранные материалы по Китаеведению. – Хэбэйское образовательное издательство. – 2016 г. – С. 151-152).

## 1.3. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

### СРЕДНЕВЕКОВАЯ ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ И У. ГАДЖИБЕКОВ

*Шихалиев Имран Нагдали оглы*

*докторант*

*Института Архитектуры и Искусства  
при Национальной Академии Наук Азербайджана,  
Азербайджан, г. Баку*

### MEDIEVAL EASTERN MUSICAL THEORY AND U. HAJIBEKOV

*Imran Shikhaliyev*

*Doctoral student*

*at the Institute of Architecture and Art  
of the National Academy of Sciences of Azerbaijan,  
Azerbaijan, Baku*

**Аннотация.** В статье кратко рассказывается история средневековой музыкальной теории и прослеживаются ее следы в творчестве основоположника современной азербайджанской ладовой теории, ученого-композитора У. Гаджибекова. Строение ладов и восточная звуковая система основная тема статьи.

**Abstract.** The article briefly describes the history of medieval musical theory and its traces in the oeuvre of the founder of modern Azerbaijani modal theory, scientist-composer U. Hajibeyov. The structure of modals and the eastern sound system are the main topic of the article.

**Ключевые слова:** ладовая теория, восточное средневековье, звуковая система, 17 ступенный лад, Аль Фараби, С.Урмави, А.Марагаи, У.Гаджибеков, тетра хорды и пента хорды, азербайджанские мугамы.

**Keywords:** modal theory, Eastern Middle Ages, sound system, 17-step modal, Al Farabi, S. Urmavi, A. Maragai, U. Hajibeyov, tetrachords and pentachords, Azerbaijani mugams.

Ладовая теория была одним из основных научно-исследовательских направлений восточной музыкальной науки IX–XVII веков. Понятно, что древневосточная ладовая теория, в свою очередь, своими корнями происходит от древнегреческой теории музыки. Греческие книги по музыке, широко распространявшиеся в раннем средневековье на Востоке, также подготовили почву для написания теоретических трудов в области восточного музыкального искусства.

Ладовая теория занимала ведущее место в трактатах многих видных восточных музыковедов IX века. Аль-Кинди (801–873), Абу Наср аль-Фараби (872–950), Ибн Сина (980–1037), Сафиддин Урмави (1216–1294), Абд аль-Кадир Марагаи (1353–1435) и другие великие ученые этого периода были важнейшими фигурами в ее развитии. Таким образом, аль-Кинди теоретически обосновал принципы тетрахордового строения, которое является нормой формирования позиций восточных народов [7, с. 42]. 12 ступенный звукоряд и 7 ладов, известный как «гамма Аль-Кинди», становится основой его музыкально-теоретической системы. Обозначение лада было представлено термином «лахн» в произведениях Аль-Кинди [7, с. 42].

Абу Наср Мухаммад аль-Фараби – великий философ Востока, был автором более 100 научных трудов; среди них «Китаб аль-Мусика аль-Кабир» (Большая книга музыки), «Китабул-Фил Мусика» (Музыкальные науки), «Китаб Филь Ихса аль-Ика Китабул Мусика» (Классификация музыки и интерпретации ритма). Особое значение в развитии восточной теории музыки имеют такие трактаты, как «Музыка» (Теория музыки). Аль-Фараби, знакомый с теорией музыки древнегреческого учёного Пифагора, в некоторой степени использует её для создания 22-ступенной звуковой системы. Его труд «Аль мусуга аль-кебир» («Большая книга музыки»), написанный им по этой теме, считается одним из важнейших научных и теоретических трудов. Этой работой Фараби заложил основы систематической теории музыки на Востоке. Он рассматривал теорию музыки как раздел философии. Аль-Фараби использовал математические расчеты при создании тетрахордов, которые было легко освоить.

Абу Али Хусейн ибн Сина, знаменитый философ, учёный и врач, живший и творивший в X–XI веках, был хорошо известен в медицине. Но наряду с математикой, логикой, философией, астрономией, физикой и химией, он увлекался и музыкальной наукой. Ибн Сина был знаком с произведениями, написанными до него, особенно с музыкальными творениями Абу Насра Фараби. Однако, в отличие от него, Ибн Сина отмечал в звуковой системе музыки 17 ступеней. Ценные идеи о музыкальном искусстве он выразил в произведениях «Китабуш-Шафа» и «Китабль-Нежат».

Сафиаддин Абдулмомин Урмави, выходец из Азербайджана, занимает особое место среди ярких представителей средневекового музыкознания. Его произведение «Китаб уль Адвар» открыло новую эпоху в науке о восточной музыке. Слово «адвар» является формой множественного числа слова круги или периоды, а по терминологии учёного, название «круг» (период) относится к ладам. В теории восточной музыки имя Сафиаддина связано прежде всего с созданием новой 17-ступенчатой звуковой системы. Его 17-ступенчатая тональная система была близка к пифагорейской звуковой системе и отличалась от других восточных звуковых систем, известных до Сафиаддина. Следует также отметить, что созданная Сафиадином 17-ступенчатая звуковая система ближе к современным арабским, персидским, турецким и азербайджанским музыкальным системам.

Пятая глава «Китаб уль Адвар» посвящена тетрахордам и пентахордам, составляющим структуру средневековых ладов. По теории Сафиаддина, структурная единица ладов состоит из тетрахорда и пентахорда, и «Урмави называет их «кисм»ами, что означает часть» [19, с. 67]. Семь разных тетрахордов объединяются с двенадцатью разными пентахордами в разных вариантах, образуя лады (циклы) Урмави. В дополнение к этому профессор Р. Имрани отмечает, что «в аккордовой теории Урмави звуковая система делится на мягкие периоды и немягкие периоды, которым необходимо иметь 7 тетрахордов разного строения и 12 пентахордов разного строения» [16, с. 103].

Сафиддин также ввел в теорию музыки ряд новых терминов. Профессор Р. Имрани снова пишет об этом: «Он называет тон музыки "песня", повышение высоты звука "хиддет", понижение высоты звука "сегиль", отдельные ноты "дастан", консонансные звуки "муттефигат", диссонансные звуки "мутанафират" <...> устойчивые звуки называет "савабит", а неустойчивые звуки "мутебадилат» [16, с. 120].

С. Урмави был одним из тех ценных ученых Востока, который западные и восточные ученые, пришедшие после него, извлекли пользу из его теории или стали его последователями. В этом ряду следует упомянуть имена Мухаммада Джурджи, Абдулгадира Марагаи, Кутбуддина Ширази, Махмуда Амули, Абдурахмана Джами, Зейналабдина Гусейни, Кавкаби Бухари, Дарвиша Али, Мир Мохсена Наваба и даже Узеира Гаджибеков.

После С. Урмави следует упомянуть имя великого мыслителя-ученого Абдул Кадира Марагаи, родом из Азербайджана, внесшего важный вклад в науку о восточной музыке. Он глубоко изучал труды своих предшественников в области музыкальной науки – Фараби, Сафиддина Урмави, Кутбеддина Ширази и других, писал к ним комментарии и в то же время обогащал восточную теорию музыки своими многочисленными

научными идеями. Абдулгадир был автором ряда научных работ. Среди них «Канзуль аль-алхан» (сокровище мелодий), «Джаме аль-алхан» (сумма мелодий), «Китаб аль-лания» (книга о мелодиях), «Макасид аль-алхан» (цель мелодий). Особое значение имеют трактаты «Шархуль китабул адвар» («Комментарий Сафиддина на Китаб уль адвар»), трактаты «Фаваид ашира» (десять благ). Из этих книг произведения «Джаме аль-алхан», «Макасид аль-алхан» и «Фаваид ашара» рассказывают о каждом из двадцати четырех разделов, возникающих из двенадцати мугамов.

Лад, который впервые упомянул С. Урмави, позднее А. Марагаи, называет его периодом (араб. «адвар»). Марагаи согласен с С. Урмави и утверждает, что восточная музыка имеет 17-ступенчатую звуковую систему. В теории Марагаи термин «период» использовался в смысле лада. Здесь лады составлены из тетрахордов и пентахордов, как и у С. Урмави. Лишь некоторые звуки звукоряда отличаются по высоте. Если Урмави упоминает 84 звукоряда в традиционной музыке, Марагаи утверждает, что количество звукорядов составляет 91. Все остальные лады не считались основными, поскольку они были выведены из 12 ладов его теории.

Хотя в период после Марагаи было написано немало трактатов о музыке, эти трактаты не отражали новых теоретических проблем восточной теории музыки. Поднятые в них проблемы либо не имели большого значения, либо повторялись ранее написанные. Тем не менее письменные трактаты можно считать важными в области научной практики. Примерами таких трудов являются «Нагаватил Адвар», написанный младшим сыном Марагаи, Абдулазизом Чалаби, и «Магасид аль-Адвар», написанный его внуком Махмудом Чалаби.

Поздний период азербайджанского музыкознания зафиксирован в истории произведениями Мир Мохсена Наваба. Имя этого ученого упоминается в работе У. Гаджибеков [10] наряду с именами С. Урмави и А. Марагаи. В произведении М.М. Наваба «Вузухул аргам» («Толкование чисел») даны обширные сведения об акустике звука, дастгахтах, названиях мугамов, музыкальных инструментах. Хотя эта работа не затрагивает вопросов интервалов, тетрахордов, она оказалась очень полезной для практического изучения мугамов.

В своих научных исследованиях С. Багирова называет период с конца XVIII до начала XX века «Новой эрой» в азербайджанской музыке [7, с. 101]. В своей научной работе исследовательница пишет, что 12 ладовая система, распространенная в музыке восточных народов в этот период, утратила свое значение и возникли национальные ладовые системы каждого народа. Также С. Багирова приходит к выводу, что «система 12-ти макамов и 6-ти авазатов, которую У. Гаджибеков назвал «зданием с двенадцатью колоннами и шестью башнями», была полно-

стью разрушена в XIX веке» [15, с. 103]. В это время старая система (12 ладов, 6 авазатов) не соответствовала новой и представлялась в структурах новых музыкальных форм. Дастгахи, мугамы, макамы были первыми образцами новой структуры. В этих примерах ладов заменялась структура возникших на них мелодий.

Азербайджанские мугамные дастгяхи XIX века выступили как цикл, сочетающий в себе старые и новые лады в разном стиле. Отсюда может возникнуть вопрос: по каким принципам происходило объединение этих ладов в дастгяхах? Несмотря на то, что в этой системе использовались прежние лады, в новой системе значение мелодии в формировании ладовых систем было повышено не меньше, чем ладов. То есть в мелодиях дастгяха, макама и макома соответствующие лады корректируются и постепенно принимают форму цикла, включающего тему-мелодию.

В конце XIX–начале XX веков восточная ладовая теория продолжила свое развитие на новом этапе, один из которых можно отнести к имени У. Гаджибекова.

С начала XX века в азербайджанском искусстве мугама наступил новый этап. Как мы знаем, в этот период в Азербайджане начал развиваться ряд отраслей промышленности, что привело к возникновению новых политических и культурных условий. Русская и европейская культура уже в некоторой степени проявляла свое влияние в Азербайджане. В конце XIX–начале XX веков проявилась тенденция к Европе во всех сферах жизни общества – в образовании, архитектуре, в том числе в искусстве считалась прогрессивной. Как известно, в мировой музыкальной культуре сформировались два направления, имеющие разные пути развития и противоположные друг другу – европейская и восточная культура. Если на Западе музыкальная культура развивалась преимущественно композиторскими школами, то на Востоке это развитие было связано главным образом с устными традициями. Одним из наиболее влиятельных событий в общественной и культурной жизни того времени стало создание национальной композиторской школы, а также интеграция искусства мугама в систему профессионального музыкального образования. Уже заложена основа для выхода азербайджанской музыки на мировую сцену. По этой причине приспособление звуковой системы азербайджанской музыки к равномерной темперации привело к значительным изменениям. Целью У. Гаджибекова было желание привить национальный колорит композиторам, пишущим в народном стиле. У. Гаджибеков, применивший европейские музыкальные формы к национальной музыке, расширил потенциал развития восточной музыки на основе многовековой устной традиции. Именно он впервые устранил многовековую разницу между восточной и западной

музыкой, определил пути развития и основные принципы азербайджанской музыки.

При этом он доказал, что народную музыку можно исполнять на европейских музыкальных инструментах, а европейскую музыку на азербайджанских национальных музыкальных инструментах. Хотя эта тенденция оказывает определенное негативное влияние на традиционную музыку, однако развитие композиторской школы и признание азербайджанской классической музыки за пределами страны можно оценить как положительный момент. Именно в этот период создание композиторской школы, написанные произведения в стиле мировых музыкальных жанров связаны с именем Узеир бека. Однако У. Гаджибеков никогда не отрицал, что традиционная музыка Азербайджана основана на неравномерной темперации.

Ладовая теория У. Гаджибекова положила начало новому этапу не только в теории азербайджанской музыки, но и в изучении теоретических основ восточной музыки XX века. По заключению С. Багировой, эта теория смогла создать своеобразный мост между нашим древним наследием и нашей современной музыкой, с одной стороны взяв за основу древние музыкально-теоретические корни азербайджанских мугамов и с другой стороны словарный запас современного азербайджанского национального музыкального языка.

В ладовой теории Узеира Гаджибекова следы средневековой восточной теории музыки проявляются в ряде элементов. Один из них – построение звукоряда (лада) на основе тетракордовых сочетаний. В автореферате диссертации «Проблемы образования мугама» С. Багирова сравнивает звуковое строение современных мелодий мугама с принципом звукового порядка средневековых моментов и пишет: «Структурной единицей средневековых моментов был тетракорд, и именно он называется «джинс»... Сочетание двух «джинс»ов образовало слог «джем». <....> Нормы образования звукорядов частей мугама очень близки нормам средневековья [7, с. 57]. Тетракорд все еще использовался в средневековой тональной теории как структурное ядро строение звукоряда. Принципы соединения тетракордов и пентакордов тем или иным образом при образовании ладов берут свое начало из наследия средневековой ладовой теории.

Как мы говорили выше, в теории У. Гаджибеков структурным ядром лада является тетракорд и азербайджанская ладовая система в целом формируется в результате соединения пяти типов тетракордов четырьмя способами. Из пяти типов тетракордов четыре являются в объеме чистой кварты и один уменьшенной кварты.

Пять видов тетракордов теоретически могут соединяться между собой четырьмя способами. В результате образуются 20 звукорядов. Но



при соблюдении двух условий определенное количество этих звукорядов могут называться основными азербайджанскими ладами:

- Строгий консеквентный порядок построения, то есть, звукоряды должны состоять из постепенного следования чистых кварт, или чистых квинт, малых или больших секст.
- Ступени звукоряда не должны образовать последовательных три тона.

Семь основных ладов, отвечающих двум условиям, и три дополнительных ладов, построенных в более свободной форме, являются основами азербайджанской музыки.

Такой вопрос, как звуковая система музыки, на протяжении веков находился в центре внимания музыковедов. Как известно, в средние века азербайджанский музыковед С. Урмави впервые создал 17-ступенчатую музыкальную гамму. После этого А. Марагаи рассказал, что восточная музыка имеет 17-ступенчатую звуковую систему.

Переход звукового строя азербайджанской музыки от 17-ступенчатого строя к регулярному темперamentу равных полутонов нашел отражение в научных трудах и статьях У. Гаджибеков. Когда У. Гаджибеков пишет о звуковом строе азербайджанской народной музыки, он отмечает, что на каждой струне народного инструмента тар имеется 17 ступеней [11; 17].

Хотя современная теория момента Гаджибекова основана на регулярном темперировании, во многих своих научных трудах он отмечает, что корни азербайджанской традиционной музыки берут начало в нерегулярном темперировании. Здесь было бы уместно кратко рассмотреть его идеи, связанные со звуковой системой.

У. Гаджибеков в своей научной статье «Об азербайджано-турецкой народной музыке» пишет: «Азербайджано-турецкая народная музыка в целом входит в восточную музыку, но на Востоке существует несколько музыкальных систем, например, китайская, индийская, арабо-персидская музыкальные системы. ; <.....> А на какой из этих систем основана азербайджанская народная музыка? к арабо-персидской системе» [10, с. 131]. В статье Гаджибеков далее обосновывает свое мнение и отмечает, что о принадлежности азербайджанской народной музыки к арабо-персидской системе можно судить по общности внешних признаков: названий, терминов, музыкальных инструментов, теоретических положений и других аспектов.

Позже У. Гаджибеков в разделе «Основы азербайджанской народной музыки», в разделе о звуковом строе азербайджанской музыки, ясно поясняет, что азербайджанская народная музыка основана на неравномерной темперации: «Октавы в европейской музыке равномерно темперированы, а в азербайджанской музыке они темперированы неравномерно.

Поэтому при исполнении азербайджанских напевов на равномерных темперированных музыкальных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуются некоторые несоответствия, особенно в интервалах терции и сексты; в азербайджанской музыке большая терция короче темперированной терции, а малая терция шире темперированной терции» [15, с. 22]. Эта идея о противоречивости терции не была объяснена ни им, ни пришедшими после него музыковедами. Впервые нам хотелось бы высказать свое мнение по этому поводу.

Как известно, в неравномерном темперированном звучании не существует энгармонических равных тонов. Если «ре-диез» и «ми-бемоль» звучат на одной высоте с энгармоническими звуками в темперированной тональности, то в неравномерно темперированной звукоряде эти звуки имеют разную высоту. Другими словами, между звуком «ре» и звуком «ми» существуют микроны размером меньше полутона, которые условно называют «полудиези» и «полубемоли». Здесь по высоте «ре полудиез» близка к звуку «ре», а звук «ми полубемоль» близок к звуку «ми».

Если таким образом строить малую и большую терции, то мы найдем подтверждение слов Гаджибекова. Например, возьмем интервал большой терции «си-ре диез». И здесь звук «ре диез» приближается к звуку «ре», когда он заменяется звуком «ре-полудиез» в неравномерной темперации. В результате получается, что большая терция неравномерной темперации меньше, чем большая терция равномерной темперации. Или возьмем интервал малой терции «до-ми бемоль». Если звук «ми бемоль» заменить звуком «ми полубемоль» в неравномерной темперации, то этот звук будет ближе к звуку «ми». Действительно, в таком раскладе малая терция неравномерной темперации больше, чем малая терция равномерной темперации.



**Рисунок 1. Разница терции в темперациях**  
(примечание: нр/т – не равномерная темперация,  
р/т – равномерная терция, б3- большая терция,  
м3 – малая терция)

В заключение можно сказать, что приспособление ладовой системы Гаджибекова к равномерной темперации было новшеством. Лад азербайджанской музыки уже обрели форму устойчивой теории в труде У. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки».

### Список литературы:

1. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. – Б.: Азернешр, 1974. – 142 с.
2. Абасова Э.А., Мамедов Н.Г. Роль и значение мугама в историческом процессе развития азербайджанской музыки // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 43-46.
3. Абезгауз И.В. Об одной закономерности азербайджанской музыки // Учёные записки АГК им. Уз. Гаджибекова. – №1. – Баку, 1973. – С. 3-18.
4. Агаева С.Х. Абдулгadir Марагаи. – Б.: Язычы, 1983. – 98 с.
5. Баранова Т.Б. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Из истории зарубежной музыки. – Вып. 4. – М: Изд-во «Музыка», 1980. – С. 6-27.
6. Багирова С.Ю. Некоторые вопросы современной мугамной культуры // В сб. Известия АН Аз.ССР. Серия литературы, языка и искусства. – 1983. – № 1. – С.104-109.
7. Багирова С.Ю. Азербайджанский мугам // Статьи, исследования, доклады. – Б.: Элм, 2007. – 289 с.
8. Беляев В.М. К вопросу о происхождении восточных ладов. – Рук. ГЦММК им. Глинка, 1930. – 21 с.
9. Гаджибеков У.А. Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись // Институт Рукописей им. Физули НАНА. Фонд 17, архив 22, ед.хр. 106.
10. Гаджибеков У.А. Об азербайджанской тюркской музыке // На рубеже Востока. – № 3. – 1929.
11. Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Язычы, 1985. – 151 с.
12. Мамедова К.А. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов. – Б.: Знание, 1987. – 53 с.
13. Матякубов О.Р. Вопросы ладовой основы макамов в средневековой теории музыки // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 132-135.
14. Шихалиев И.Н. Ладовая теория азербайджанской музыки. – С.: Зардаби, 2015. – 183 с.

15. Bağırova S.Y. Azərbaycan muğamı // Məqalələr, məruzələr, tədqiqatlar. – B.: Elm, 2007. – 152 s.
16. İmrani R.H. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. – B.: ADPU, 1994. – 251 s.
17. Səfərova Z.Y Səfiəddin Ürməvi. – B.: Ergün, 1995. – 160 s.
18. Səfərova Z.Y Əbdülqadir Marağai. – B.: 1997. – 61 s.
19. Səfərova Z.Y Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsərlər). – B.: Elm, 1998. – 584 s.

## РАЗДЕЛ 2.

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

#### 2.1. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

##### ЭЗОПОВСКОЕ ИНОСКАЗАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ САЛТЫКОВА ЩЕДРИНА

*Ibtisam Ahmed Hamza*

*магистрант,  
кафедра русского языка,  
Багдадский университет,  
Ирак, г. Багдад*

##### AESOPIAN SYMBOLISM IN THE WORKS OF SALTYKOV SHCHEDRIN

*Ibtisam Ahmed Hamza*

*Master Student,  
Department of Russian language,  
Baghdad University,  
Iraq, Baghdad*

**Аннотация.** Статья посвящена использованию эзопова языка в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина. Этот писатель рассматривает эзопов язык как систему иносказаний, которая позволила ему обходить цензуру и доносить до читателя свою мысль. В данной работе анализируются различные формы эзопова языка, используемые Салтыковым-Щедриным: аллегории, метафоры, символы. Автор показывает, как эзопов язык помогал художнику слова создавать многослойные произведения, которые можно интерпретировать по-разному. В настоящем исследовании также исследуется влияние эзопова языка на восприятие произведений писателя современниками и потомками. Автор показывает, что эзопов язык делал произведения Салтыкова-Щедрина еще бо-

лее злободневными и заставлял читателей задуматься о том, что нужно изменить в стране.

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of use Aesopian language in the works of M.E. Saltykov-Shchedrin. The author examines Aesopian language as a system of allegory that allowed the writer to bypass censorship and convey his seditious ideas to the reader. The work analyzes various forms of Aesopian language used by Shchedrin: Allegories, Metaphors, Symbols. The author shows how Aesopian language helped Shchedrin create multi-layered works that can be interpreted in different ways. The monograph also examines the influence of Aesopian language on the perception of Shchedrin's works by contemporaries and descendants. The author shows that Aesopian language made Shchedrin's works even more relevant and forced readers to think about what needed to be changed in the country.

**Ключевые слова:** эзопов язык, сатира, цензура, аллегория, метафора, символ, М.Е. Салтыков-Щедрин.

**Keywords:** Aesopian language, satire, censorship, allegory, metaphor, symbol, M.E. Saltykov-Shchedrin.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин – выдающийся русский сатирик, мастерски использовавший эзоповский язык в своих произведениях. Под давлением жесткой цензуры в царской России он не мог выражать свои острые социальные и политические взгляды напрямую. Поэтому писатель прибегал к иносказаниям, аллегориям, басенным персонажам и другим приемам, позволявшим скрывать истинное содержание его произведений от поверхностного взгляда.

А что значит эзопов язык? Эзопов язык – это иносказание, тайнопись, образно опосредованный язык, избоблюющий недомолвками и намеренно шифрующий основную мысль автора. Прибегает к системе «обманных средств»: традиционным иносказательным приёмам (аллегория, развёрнутая метафора, ирония, перифраз, аллюзия), басенным «персонажам», полупрозрачным контекстуальным псевдонимам [5]. Данная фраза описывает различные приёмы, используемые в эзоповом языке для завуалирования смысла. Такого рода приёмы позволяют автору выразить свои мысли и идеи, не опасаясь цензуры. Указываемые средства используются в эзоповом языке для создания многоуровневого текста, доступного для разных уровней понимания. Непосвящённый читатель наслаждается сюжетом и юмором, в то время как более внимательный читатель сможет обнаружить острую социальную критику и глубокие философские размышления автора.

Название происходит от имени древнегреческого баснописца Эзопа, жившего, по преданию, в VI веке до н. э. Будучи рабом, он был вынужден прибегать к аллегорической форме выражения своих мыслей, чтобы избежать наказания со стороны своих хозяев.

Эзоповский язык широко использовался в русской литературе, особенно в условиях цензуры. Вот некоторые классические русские писатели, которые использовали эзоповский язык в своих произведениях:

- Великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837), в своих произведениях, таких как "Евгений Онегин", "Борис Годунов", Пушкин использовал различные приёмы эзопова языка для того, чтобы выразить свои философские и политические взгляды. В "Евгении Онегине", например, образ Татьяны Лариной символизирует образ России, которая стремится к переменам.

- Николай Васильевич Гоголь (1809–1852) – один из основоположников реализма в русской литературе. В своих произведениях, таких как "Ревизор", "Мёртвые души", Гоголь часто использовал аллегории, иронии и другие приёмы эзопова языка для того, чтобы создать сатирический образ российской действительности. Городничий Хлестаков, который выдаёт себя за важного чиновника, олицетворяет коррупцию и взяточничество в России.

- Фёдор Михайлович Достоевский (1821–1881) – один из крупнейших русских писателей-реалистов. В своих произведениях, таких как "Преступление и наказание", "Идиот", Достоевский использовал различные приёмы эзопова языка для того, чтобы создать образ России и русского человека. Образ Раскольникова в "Преступлении и наказании" символизирует человека, который пытается найти смысл жизни в условиях несправедливого общества.

- Лев Николаевич Толстой (1828–1910) – один из крупнейших русских писателей-реалистов. В своих произведениях, таких как "Война и мир", "Анна Каренина", Толстой использовал различные приёмы эзопова языка для того, чтобы создать образ России и русского народа. Образ Наполеона в "Войне и мире" символизирует Западной цивилизацию, которая пытается подчинить Россию.

Вышеприведенные примеры показывают, что эзоповский язык был важным инструментом для русских писателей, которые стремились выразить свои мысли и идеи, несмотря на цензуру. Благодаря этому их произведения сохранили свою актуальность и сегодня. Но Салтыков-Щедрин – один из самых ярких представителей эзопова языка в русской литературе. В своих произведениях, таких как "История одного города", "Господа Головлёвы", "Дикий помещик", писатель использовал различные приёмы эзопова языка для того, чтобы обойти цензуру и выразить

свою острую социальную критику. Употребление эзопова языка является одним из факторов, благодаря которому произведения Салтыкова-Щедрина сохраняют свою актуальность и сегодня. Они заставляют нас задуматься о вечных проблемах общества, власти, человеческой природы, независимо от того, какой цензуре подвергались в прошлом.

Под давлением жесткой цензуры в царской России писатель не мог выражать свои острые социальные и политические взгляды напрямую. Поэтому и прибегал к иносказаниям, аллегориям, басенным персонажам, другим приемам, позволявшим скрывать истинное содержание его произведений от поверхностного взгляда.

Где мы можем найти примеры использования эзоповского языка в творчестве Салтыкова-Щедрина? Эзопов язык можно найти в:

- **Аллегорических названиях:** «История одного города», «Господа Головлёвы», «Дикий помещик» – названия произведений намекают на их сатирическую направленность, но не раскрывают конкретные объекты критики.

- **Басенных персонажах:** Салтыков-Щедрин часто использует животных и сказочных существ, наделяя их человеческими чертами и пороками. Так, Органчик («Медведь на воеводстве») олицетворяет бездумное следование инструкциям, а Карась-идеалист («Карась-идеалист») – наивного добряка, не приспособленного к жестокой реальности.

- **Эзоповской лексике:** Салтыков-Щедрин прибегает к эвфемизмам, перифразам и другим приемам, позволяющим завуалировать критическое содержание. Например, «угнетенные» превращаются в «пациентов», «цензура» – в «страж порядка», а «казнокрады» – в «любителей отечества».

Вот некоторые конкретные примеры использования эзопова языка в произведениях Салтыкова-Щедрина. В рассказе **«История одного города»** градоначальники, которые олицетворяют различные пороки власти, носят имена, которые могут быть истолкованы как намёки на конкретные исторические лица. "Их имена и внешность часто дают сатирические намеки на реальных деятелей или пороки власти [6, с. 5]. Например, градоначальник Брудастый символизирует самодержавие, а градоначальник Прыщ – бюрократию. Щедрин в этой сказке стилизовал события современной ему жизни под прошлое, придав им некоторые внешние черты эпохи XVIII века.

В сказке **«Премудрый пескарь»** пескарь олицетворяет трусость и безволие. Он всю жизнь боится всего на свете и в итоге погибает от страха. Эта сказка является сатирической критикой тех людей, которые боятся перемен и предпочитают жить в мире иллюзий.



А в сказке "Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил" Салтыков-Щедрин использует аллгорию, чтобы показать беспомощность и паразитизм правящего класса.

Одним из самых блестящих произведений писателя по мастерству эзоповского иносказания является «**Современная идиллия**». Сложность противоцензурных маскировок продиктована поставленной здесь сатириком задачей разоблачения правительственного террора, шпионажа, сыска и доносительства. Роман представляет собой сатирическую картину жизни уездного города «Спасск-на-Лопуховке», где царят произвол, взяточничество, невежество и беззаконие. Сюжет построен на контрасте между идиллическим названием и уродливой реальностью. «Современная идиллия» – это блестящее произведение Салтыкова-Щедрина, которое не теряет своей актуальности и сегодня. В нем автор разоблачает пороки самодержавного строя, высмеивает обывателей и их покорность власти, призывает к борьбе за справедливость. Вот несколько примеров использования эзопова языка в романе: Город Спасск-на-Лопуховке – это символ всей России, погрязшей в коррупции и беззаконии. Фамилия Угрюм-Бурчеев говорит о характере городничего: он угрюм, деспотичен и жесток. Помещик Мордасов – это аллегория на тупое и жадное дворянство. «Сказка о медведе и лисице» – это аллегория на отношения между властью и народом. Благодаря мастерскому использованию эзопова языка, «Современная идиллия» стала одним из самых значимых произведений русской сатирической литературы.

Однако эзоповский язык нельзя считать просто способом обмануть цензуру, Салтыков-Щедрин создает многоуровневый текст, доступный для разных уровней понимания. Непосвященный читатель наслаждается сюжетом и юмором, в то время как более внимательный читатель сможет обнаружить острую социальную критику и глубокие философские размышления автора.

Гротеск и гипербола: Салтыков-Щедрин использует эти приемы для усиления сатирического эффекта, доводя абсурдность общественных явлений до предела. Так, в «Истории одного города» градоначальники сменяются один за другим, олицетворяя пороки власти, а в «Помпадурах и помпадуришах» чиновники буквально превращаются в неподвижных идолов.

Творчество Салтыкова-Щедрина, или вообще любого другого великого писателя прошлого века было порождено противоречиями той эпохи и должно быть объяснено в своих не только слабых, но и сильных сторонах условиями времени. Абстрагируясь от конкретно – исторической обстановки, пытаюсь довершить положительный облик писателя

предположением о том, каким он был бы в лучших условиях, исследователь попадает в область произвольных и ни к чему не ведущих догадок.

Чем глубже вторгались противоречия эпохи в судьбу писателя, чем острее они касались его ума и сердца, тем значительнее его творчество. И понять это творчество можно не иначе, как беря его в единстве и борьбе противоречий: в напряжении, в борьбе с трудностями на пути человека и гражданина и были рождены великолепные художественные произведения русского реализма в эпоху самодержавия.

Роль русской классической литературы в общественном движении, значение ее как важнейшей трибуны свободного слова не могут быть объяснены вне тех социально-политических условий, в которых она развивалась. Да, эти условия были неблагоприятны, они требовали колоссальных жертв, но эти же условия и послужили той почвой, на которой выросла высокоидейная и художественно совершенная классическая русская литература.

Понимание противоречивости отношений между причиной и следствием является необходимой методологической предпосылкой для правильного решения и вопроса о воздействии цензуры на развитие художественной литературы. Царская цензура как проявление политического гнета, непосредственно обращенного к литературе, не могла не вызвать появления в многоталанливом русском народе таких писателей, которые, вступив в противоборство с системой, терпели временные поражения. Однако в конечном счете в этой борьбе сформировались как своеобразные и сильные художники, давшие неповторимые образцы того художественного стиля, появление которого исторически возможно только в условиях борьбы передового писателя с отсталым политическим режимом. Так при первом приближении, вырисовывается законность трактовки вопроса о воздействии цензуры на стиль Салтыкова-Щедрина не только в отрицательном смысле, но и в плане выяснения тех художественных достижений, которые были завоеваны писателем в процессе вынужденной борьбы с цензурой.

Об этом говорил и Герцен. «Надо сказать, – писал он, – что цензура чрезвычайно способствует развитию слога и искусства сдерживать свою речь. Человек, раздраженный оскорбляющим его препятствием, хочет победить его и почти всегда преуспевает в этом. Иносказательная речь хранит следы волнения, борьбы; в ней больше страсти, чем в простом изложении. Недомолвка сильнее под своим покровом, всегда прозрачным для того, кто хочет понимать. Сжатая речь богаче смыслом, она острее; говорить так, чтобы мысль была ясна, но чтобы слова для нее находил сам читатель, – лучший способ убеждать... Цензура – та же паутина: маленьких мух она ловит, а большие ее прорывают. Намеки на

личности, нападки умирают под *красными чернилами*: но живые мысли, подлинная поэзия с презрением проходят через эту переднюю, позволив, самое большее, немного себя почистить» [3, с. 216–217].

Сильнее ли слово «под своим покровом», является ли оно в таком виде «лучшими способам убеждать» – это спорно и может быть отнесено на счет субъективных вкусов, но интересно-то было признание одного из революционных мастеров художественного иносказания, что цензура сильно способствует развитию искусства слога и повышает его эмоциональную экспрессивность.

Сошлемся, наконец, ещё на одно высказывание, непосредственно касающаяся в роли цензурного фактора художественном формировании Салтыкова-Щедрина как своеобразного стилиста. Охарактеризовав социально-политические, идейные и культурные предпосылки сатиры рассматриваемого нами писателя, А.В. Луначарский писал: «И есть одно попутное обстоятельство, которое с формальной стороны довольно неожиданным образом содействовало росту нашего великого сатирика. Такой силой была цензура. Ведь открыто смеяться нельзя, ведь вещи нельзя называть ему своими именами, ведь надо надевать на свои идеи маску. Но идея в маске – это одна из высших форм искусства. Именно то, что свой тончайший и ядовитейший анализ русской общественности и государственности Щедрин умел виртуозно одевать в забавные маски, спасло его от цензуры и сделало его виртуозом художественно – сатирической форме» [4, с. 289].

Эзопов язык в произведениях Салтыкова-Щедрина можно найти:

- **В образах животных.** В сказках Салтыкова-Щедрина животные часто олицетворяют различные человеческие качества и пороки. Например, в сказке «Премудрый пескарь» пескарь олицетворяет трусость и безволие, а в сказке "Дикий помещик" барин олицетворяет самодержавие [1].

- **В именах персонажей.** Имена персонажей в сказках Салтыкова-Щедрина часто являются аллегориями. Например, в сказке «Орел-меценат» орел символизирует самодержавие, а меценат – тех, кто его поддерживает.

- **В сюжетах.** Сюжеты сказок Салтыкова-Щедрина часто содержат сатирическую критику общества и власти. Например, в сказке «Овцебык» овцебык символизирует народ, который страдает от произвола власти.

Использование эзопова языка позволяло Щедрину скрывать от цензуры крамольные идеи, донести до читателя правду о жизни в России того времени и создать многослойные произведения, которые можно интерпретировать по-разному.

Художественная реалистически символика Щедрина вырабатывалась в процессе длительного и постоянного столкновения передовой мысли с теми препятствиями, которые вырастали на ее пути. И чем острее становилась революционно-демократическая мысль сатирика, чем глубже погружалась она в проблемы политики своего времени, тем больше она нуждалась в изыскании все новых и новых средств для своего легального выражения. «Усложнение эзоповской системы было неизбежным следствием и свидетельством идейного углубления сатиры Щедрина, нарастания ее революционного пафоса. Обогащение и совершенствование иносказательного мастерства сатирика как одной из сторон его мастерства вообще дало к 80-м годам тот неповторимый сплав, который как характерен для «Писем к тетеньке», «Современной идиллии», и «Сказок» [2, с. 275].

В заключение необходимо сказать, что эзопов язык добавлял остроты и глубины сатире Салтыкова-Щедрина. Он делал произведения более доступными для широкой аудитории. Простые люди, не знакомые с политическими и социальными терминами, могли легко понять смысл сатиры писателя.

### Список литературы:

1. Бродский И.А. Сказки Салтыкова-Щедрина // Литературное обозрение. – 1990 – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1987.
2. Бушмин А.С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. – Л.: Наука, 1987. – 368 с.
3. Герцен А.И. Собрание сочинений [Текст]: В 30-ти т. – Т. 7. – О развитии революционных идей в России. Произведения 1851–1852 годов. – М.: Художественная литература, 1956. – 467 с.
4. Луначарский А. В. М.Е. Салтыков Щедрин // Классики русской литературы. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 259–267.
5. Русский Викисловарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wiktionary.org/wiki/> (дата обращения: 07.03.2024).
6. Салтыков-Щедрин М.И. Собр. Соч. в 20 т. – Т. 1. Художественная проза. Рецензии. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1988. – 480 с.

## РАЗДЕЛ 3.

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

#### 3.1. РУССКИЙ ЯЗЫК

##### **МЕТАФОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОПИСАНИЮ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ РОССИЙСКОЙ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ Л. УЛИЦКОЙ «ИСКРЕННЕ ВАШ ШУРИК»: ЗНАЧЕНИЕ И ВЛИЯНИЕ**

*Аль Абдали Юсра Акрам*

*преподаватель,*

*Багдадский университет,*

*Ирак, г. Багдад*

##### **METAPHORICAL APPROACH TO DESCRIBING THE MAIN CHARACTER IN THE NOVEL OF THE RUSSIAN WRITER L. ULITSKAYA "SINCERELY YOUR SHURIK": MEANING AND INFLUENCE**

*Al Abdali Yusra Akram*

*Instructor,*

*University of Baghdad,*

*Iraq, Baghdad*

**Аннотация.** В статье отражены результаты анализа использования метафор как одного из основополагающих средств, использованных Л. Улицкой при написании романа «Искренне ваш Шурик», для формирования образа главного героя романа.

Основной целью статьи является рассмотрение метафор, с помощью которых автор формирует образ главного героя Шурика в пространстве текста посредством этапов его жизненного пути, неразрывно связанного с окружающими его людьми, которым он всегда рад быть

полезен (отсюда и в названии звучит «искренне ваш»), среди которых особым пластом в повествовании выделяются женские образы его родных, подруг и прочих. В ходе исследования были решены следующие задачи: рассмотрены метафоры, формирующие образ главного героя романа «Искренне ваш Шурик», выявленные при анализе текста, и распределены по группам и типам в соответствии с образами близких ему людей и их ролевой позиции и влияния на жизнь и формирование характера главного героя (Шурика).

**Abstract.** The article reflects the results of the analysis of the use of metaphors as one of the main means used by Lyudmila Ulitskaya when writing the novel "Sincerely Yours Shurik" to form the image of the main hero in the novel.

The main purpose of the article is to consider metaphors, which helped the author to form the image of the main character Shurik in the text space through the stages of his life path, closely related to the people around him, who is always happy to be useful (hence the title "Sincerely Yours"), among which the female images of his relatives, girlfriends and others stand out as a special layer in the narrative. And in the course of the study, the following tasks were solved: the metaphors that make up the image of the protagonist, "The faithful to you, Shurek", which were identified during the analysis of the text, distributed into groups and types according to the images of people close to him, their role, location, and their influence on the life and formation of the character of the main hero (Shurik).

**Ключевые слова:** метафоры, типы языковых метафор, цепочки метафор, образ главного героя, ассоциативные связи.

**Keywords:** metaphors, types of linguistic metaphors, metaphor chains, main character image, associative links.

Использование метафор при создании художественных образов – довольно часто встречающийся прием, который используют авторы. Это явление частотно встречается в произведениях писателей современности, к которым относится Людмила Улицкая.

Художественные образы, структура которых часто выстраивается посредством включения метафор, являются проекцией уникального восприятия мира автора, его преподнесением героев читателю, обыгрыванием ситуации и прообразом включения героев в общую тематику произведения.

Изучение метафор нашло свое отражение в работах А.В. Телия [8, с. 40], Н.Д. Арутюновой [1, с. 333-343] и [2, с. 5-25] Дж. Лакофф и М. Джон [5, с. 256], Г.Н. Складаревская [7, с. 151], Ли Янь [6, с. 363-367],

И.В. Толчина [9, с. 370], Л.В. Калашниковой [3, с. 49-51] и [4, с. 142-144], Т.Е. Чердынцева [10, с. 78-92] и др.

Лингвисты к метафоре относят «вид тропа, употребление слова в переносном значении; словосочетание, характеризующее данное явление путем перенесения на него признаков, присущих другому явлению (в силу того или иного сходства сближаемых явлений), которое таким образом его замещает» [12].

Одним из наиболее ярких видов метафор, встречающихся на страницах произведений Л. Улицкой, являются метафоры образные (по классификации Арутюновой Н.Д.) [1, с. 333].

Объектом исследования, взятым для анализа автором статьи, являются метафоры как способ формирования образа главного героя романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик» [10]; предметом исследования – специфика их тематической разнонаправленности в разрезе окружающих главного героя людей и их влияния на формирование его как личности. Научная новизна материала состоит в том, что изучение метафорического пласта, используемого автором для формирования образа главного героя, проводится на материале романа «Искренне ваш Шурик» Л. Улицкой [10].

Выделяются следующие типы языковых метафор:

- образная метафора (следствие перехода идентифицирующего (многопризнакового, описательного) значения в предикатное (характеризующее)) – служит развитию синонимических средств языка;
- номинативная метафора (перенос названия) – замена одного описательного значения другим, служит источником омонимии;
- когнитивная метафора (возникает в результате сдвига в сочетаемости предикатных (признаковых слов) (прилагательных и глаголов), создает полисемию);
- генерализующая метафора (конечный результат когнитивной метафоры), стирает в значении слова границы между логическими порядками и создает предикаты более общего значения [12].

При анализе материала были использованы следующие методы: методы наблюдения и описания, метод сравнительного анализа, метод сплошной выборки.

Малоизученность тропов и фигур, с помощью которых формируются образы героев произведений современной российской прозы, и важность их изучения в динамике смыслового развития для анализа общего состояния русского языка на современном этапе и определяют актуальность исследования.

Основная цель работы – рассмотрение метафор, использованных автором для формирования образа главного героя в пространстве текста и, по мере развития повествования, их роль в восприятии читателями героя.

Данная цель предполагает решение следующих задач:

- всестороннее рассмотрение метафор, выявленных в процессе работы над образом главного героя романа «Искренне ваш Шурик» Л. Улицкой;
- распределение лексических единиц романа, формирующих данный троп, по тематическим группам «главный герой / окружающая коммуникативная среда в виде ближайшего окружения»;
- анализ отобранных метафор с точки зрения общего повествования в целом.

За основу проведенного исследования, результаты которого будут изложены в данной статье, был взят, как уже говорилось ранее, роман Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик», где были подвергнуты анализу метафоры, связанные с образом главного героя произведения – Шурика, Корна Александра Александровича.

Само название романа – «Искренне ваш Шурик» – говорит о том, что герой, вечный сын и вечный внук в самом лучшем смысле этого слова (и даже после смерти бабушки он не перестает им оставаться) двух женщин, которые его вырастили и воспитали, вечный помощник, опора и верный друг всем без исключения (одна из подруг Шурика, Матильда Павловна, скульптор, женщина значительно старше его по возрасту, называет Шурика дружочком, что определяет основу их отношений, не отменяя любовной, чувственной составляющей), вне зависимости от пола, родственных связей, социального положения и прочего. На особом положении в душе и сердце Шурика всегда остаются мама и бабушка как два самых близких и родных человека: *«Мама и бабушка, два ширококрылых ангела, стояли всегда оиуюю и одесную. Ангелы эти были не бесплотны и не бесполы, а оиутимо женственны, и самого раннего детства у Шурика выработалось неосознанное чувство, что и само добро есть начало женское, находящееся вовне и окружающее его, стоящего в центре»* [10, с. 33]. Воспитанный двумя очень разными с позиции мировосприятия и мироощущения женщинами, мамой и бабушкой (с рождения погружен в сугубо женский мир, переплетение этапов взросления с женским началом во всем), каждая из которых вложила в него свои жизненные каноны, на первое место Шурик всегда ставит женщину как основу мироздания, понимает и, что очень важно, воспринимает ее такой, какая она есть, эмоционально чувствует на подсознательном уровне каждую свою подругу, всячески опекает и поддер-



живает на жизненном пути, бесконечно жалея и сочувствуя, прощая и помогая.

Все его женщины – это клубок связей, прирастающий, одновременно сосуществующих участниц, в котором Шурик умудряется дать каждой из них ощущение стабильности, спокойствия, надежности, не понимая только одного – по большей части дамы путают его жалость и дружбу с чувством великой любви, в чем довольно часто проявляется психологически женское начало – ощущение стабильности воспринимается как проявление заботы, и, как следствие, любви.

Бабушка Шурика, по-житейски мудрая, практичная женщина, талантливый педагог, вложила своим воспитанием и примером построения взаимоотношений с людьми в душу, ум и сердце внука отношение к женщинам вообще и отношение к матери в частности: *«Он был воспитан предусмотрительной Елизаветой Ивановной в твердом убеждении, что мама его человек особенный, артистический, прозябает на мизерной работе, никак не соответствующей ее уровню, исключительно по той причине, что творческая работа требует от человека полной отдачи, а Веруся выбрала для себя другую долю – растить его, Шурика. Пожертвовала для него артистической карьерой. И он, Шурик, должен это ценить»* [10, с. 81].

Шурик из той породы мужчин, которые практически никогда не выбирали для себя женщину, в основном его женщины выбирали сами, а он только подчинялся их зову. И в каждой женщине Шурик находил прекрасное, особую изюминку – несмотря ни на что. Всегда в тандеме с его симпатией к каждой женщине присутствует чувство жалости – как основы отношений: *«И ему представлялось, как все они (его женщины) его обступают... и такая жалость охватила его, что он просто потонул в ней. И еще клубились вдали какие-то незнакомые, заплаканные, несчастливые, даже, пожалуй, несчастные, все сплошь несчастные. Бедные женщины... Ужасно бедные женщины... И он сам заплакал»* [10, с. 341–342].

Практически все женщины Шурика просто боготворили и обожали. Так, для француженки-практикантки Жоэль Шурик *«...казался каким-то толстовским героем – то ли выросшим Петей Ростовым, то ли молодым Пьером Безуховым»* [10, с. 368–369]. Оба этих героя «Войны и мира» – в высшей степени люди высокодуховные, благородные, носители библейских идеалов мира и добра.

Но было и иное отношение к этому со всех сторон положительному герою. Так, подруга психически больной Светланы, которая и сама регулярно являлась пациенткой психиатрической клиники в Кашенко из-за постоянных суицидальных попыток – *«сорокалетняя во-*

стоковедка Слава, опытная самоубийца с восемью удачными с медицинской точки зрения суицидальными попытками» [10, с. 292], однажды набросилась на Шурика, обзывая его людоедом, подонком, негодяем и обвиняя его в попытке самоубийства Светланы: «*Неужели ты не понимаешь, что это на твоей совести! Вы все просто людоеды! ...Подонки! Ты настоящий поддонки! Ты просто негодяи!*» [10, с. 372]. Такое поведение по отношению к Шурику возможно рассматривать и воспринимать только с точки зрения очередной попытки манипулировать с включением логики психически больного человека.

Примечательно и неоднозначно отношение к Шурику Лены Стовбы, репутацию которой тот по доброте душевной и из чисто дружеского сочувствия и врожденной порядочности однажды спас, женившись на ней и записав на свое имя ее внебрачную дочь, мулатку – плод любви со студентом РУДН, гражданином Кубы. И это был поступок с большой буквы – прикрыть позор, защитить Лену от ее семьи, где высокопоставленный отец просто изничтожил бы дочь за такое крайне разгульное поведение. Отношение Лены изменилось к Шурику после всех испытаний, пройденных ею на жизненном пути, после переоценки ценностей и жизни на грани выживаемости. Вере Александровне, маме Шурика, Лена однажды в порыве огромной человеческой благодарности и женской откровенности говорит: «*Таких людей, как вы, я просто не встречала. Шурик, он так мне помог в трудную минуту, а ведь я его дураком считала. Я только с годами поняла, что вы другой породы, вы благородные люди...*» [10, с. 316].

Не последнюю роль на определенном, довольно длительном этапе жизни Шурика сыграла Мария – та самая мулатка. Шурик с ней примерил на себя роль отца – сначала фиктивного (Шурик записал на ее свою фамилию и стал ей по документам отцом), а затем стал отцом на какое-то время и реальным – девочка прожила в семье Веры и Шурика несколько лет на правах родного человека. Это были особые отношения, очень теплые, душевные, однако, когда девочка уехала с матерью на ПМЖ к родному отцу в США, Шурик испытал облегчение – слишком тяжелой оказалась для него, как потом выяснилось, иллюзия отцовства: «*Он с удовольствием думал о том, что ни будут снова вдвоем (с мамой), что он не будет больше вставать в семь утра, тащиться с сонной Марией в троллейбусах и метро... Он чувствовал себя разбитым и невыспавшимся*» [10, с. 403].

Особым смыслом трансформации окрашены отношения Шурика с еще одной его подругой – Лилей Ласкиной. Этот женский образ стоит особняком в произведении, потому как она была единственной из всех подруг Шурика, кого он выбрал сам; все остальные отношения – это

выбор самих женщин, стечение обстоятельств и прочее, чему Шурику остается только подчиниться по разным причинам, часто – совершенно не связанными с лирическими порывами души. Лиля предстает перед читателем в двух образах: Лиля, 17-летняя девочка, которая готовится к отъезду с семьей в Израиль; и Лиля – взрослая женщина, которая оказывается в Москве случайно, волею судеб и расписания стыковочных рейсов. А между этими образами было письмо Лили – как отдельный образ, которое вызвало у Шурика очень странные эмоции и не менее странные ассоциации: *«Тронуло само письмо – чисто физически; вот бумага, на которой ее рукой нечто написано, из чего следует, что она есть на свете, а не исчезла бесследно, как бабушка. Ведь до сих пор было такое чувство, что они удалились в одном направлении. И это письмо в кармане – как все мы любим себя обманывать – как будто намекало, что и бабушка может прислать письмо из того места, где она теперь находится»* [10, с. 113].

Примечательно также восприятие Шурика Лилей-девочкой и Лилей-взрослой – как совершенно разных двух людей: в прошлом это ее первая любовь, душевная привязанность, обостренная предстоящим неизбежным расставанием; в настоящем Шурик для Лили – приятное воспоминание ее юношеских лет московской жизни, некий символ, как неодушевленные предметы московского пейзажа, просто друг, немного святой, с вряд ли имеющейся личной жизнью, живущий с мамой и *«совершенно асексуальный»* [10, с. 477]. И если взрослая Лиля в глазах Шурика изменилась эстетически в лучшую сторону, но при этом потеряла свое прежнее очарование девочки, в которую он был так пылко влюблен, то для нее Шурик однозначно изменился в худшую сторону (*«выглядит ужасно – постарел, растолстел»*) [10, с. 477].

Еще одна подруга Шурика, с которой его связывали особые многолетние отношения – Матильда Павловна. Матильда – скульптор (Шурик называет ее Матюшей), первый переселившийся в город человек из своего рода, благодаря таланту и труду (в первую очередь) переместившаяся в новую жизнь. Она была первой женщиной Шурика в плане физиологии, с ней он познал радости взрослой мужской жизни. Отношения Матильды и Шурика со временем плавно перешли на другой уровень: *«...их бессловесное постельное общение оживилось одним тихо произнесенным Матильдой словом – «дружочек»* [10, с. 46], переродившись в крепкую дружбу и возможность найти в сложных жизненных ситуациях утешение без слов в обществе друг друга.

Особым оттенком взаимовыручки проникнуты отношения Али Тогусовой и Шурика. Аля – труженица, человек, крепко стоящий на земле, целеустремленная, ради своей цели – уехать из захолустья и по-

корить Москву – ставит на карту все, работает, не жалея себя. Она для Шурика – однокурсница, друг, помощник в учебе (очень тяжело дался гуманитарию Шурику первый курс Менделеевского института, куда он поступил по случайности), человек, изменивший его жизнь – работая на практике в приемной комиссии, Аля забрала из личного дела Шурика документы об образовании и таким образом дала ему возможность поступить на вечернее отделение института иностранных языков, к чему всю жизнь его готовила бабушка. Шурик для Али – это олицетворение всего того, к чему эта девочка-полукровка так стремилась – жизни в московской интеллигентной семье. Часто бывая в гостях у Корнов, Аля как бы получала ту так ей недостающую бытовую культурность, которую может дать только погружение в среду. С Алей Шурик в результате расстанется в дружеских отношениях и без взаимных обид по поводу довольно односторонних личных взаимоотношений.

Еще один сложный и неоднозначный отрезок времени Шурик проживает в обществе Светланы. Она – давняя пациентка психиатрической клиники, душевно больной человек с суицидальными наклонностями, которые после нескольких попыток, к сожалению, увенчались успехом. Налицо психическое нездоровье во всех проявлениях – желание принимать за реальное надуманное, жизнь в придуманном мире. Случайное знакомство на почте, когда хорошо воспитанный Шурик помог донести девушке тяжелую посылку, стало для него самым настоящим кошмаром и превратилось в 8 лет слежки и шантажа – с ведением записей в дневнике Светланы. *«Светочка была чума жизни. Скрыть от нее ничего нельзя. Она проникала во все поры, все выясняла, следила за каждым шагом... и постоянно грозила самоубийством»* [10, с. 439]. Шурик испытывает к этому несчастному, нездоровому существу сострадание, старается быть терпеливым и понимающим: *«Как это ответственно – быть смыслом и центром чужой жизни. Он (Шурик), считал что она (Светлана) зависит от него. Сегодня он понял, что сам зависит от нее. В той же самой степени»* [10, с. 472]

Близкие, друзья, подруги – тот круг, который и сформировал Шурика как личность и повлиял на развитие его жизненного пути.

Отец Шурика не принял участие в формировании личности сына, так как вскоре после его рождения ушел из жизни в результате несчастного случая. С матерью своего ребенка музыканта Левандовского, дважды женатого за время общения с Верой, связывал перманентно существующий роман на протяжении двадцати лет (*«роман всплеснул с новой океанической силой, любовные волны выносили их на недостижимые высоты и стряхивали в глубокие пучины»* [10, С.14]), рождение позднего сына должно было соединить этих двух людей в семью, но волею судеб

не сложилось. В самом начале произведения бабушка Елизавета Ивановна как будто напороочила по поводу наличия в жизни ребенка отца, что *«проку от него будет как от козла молока»* [10, с. 17].

Отец и сын были по характеру разными людьми. Характер – это судьба. Бабушка, прирожденный педагог, отзывалась о человеке как *«плоде воспитания»* [10, с. 335] и говорила о том, что *«главный воспитатель человека – он сам»* [10, с. 335], а не какие-то жизненные перипетии. Так, отец Шурика был человеком с большими амбициями и с большими страстями в профессиональном плане, чего его сын был лишен в принципе. Об этом говорят метафоры, связанные с образом Левандовского: *печень более всего страдала от зависти, страдающее самолюбие пианиста отдыхало, расслабившись* и прочее. Все они относятся к образному типу языковых метафор.

Шурик же больше всего на свете ценит свободу и комфорт, которые дают ему возможность заработать на жизнь ничем особо не примечательные работы переводчика и репетитора. Намного больше сил, времени и своей души Шурик готов потратить на помощь и поддержку людям, и во многих случаях – даже с ущемлением своего комфортного существования.

Шурик всегда окружен людьми, готов к дружбе, открыт для помощи и поддержки. Так получилось в его судьбе, что больше в окружении Шурика подруг, чем друзей. Можно предположить, это связано с особым отношением его к женщине как к собирательному образу, как существу из иного мира, более духовного и эмоционального. И он всегда безошибочно чувствует своих подруг на чисто интуитивном уровне: *«Шурик уже давно знал, что у каждой женщины есть вот такие особые черты...»* [10, с. 414]. Шурик и сам часто чисто по-женски воспринимает ситуацию, мир и себя. Например, к рубежным, юбилейным 30 годам Шурик отнесся довольно трепетно – понял, что это как бы и не он: *«Было мгновение какого-то ужасного неузнавания себя, отчуждения от привычного существования и нелепое чувство, что тот, в зеркале, самостоятельное существо, а он, бредущий Шурик, его отражение. Это открытие своего нового облика он переживал почти по-женски»* [10, с. 437].

В отношении со своими друзьями мужского пола Шурик отстаивает, прежде всего, права женщин, сочувствуя им и принимая их сторону. Так, в ситуации ухода из семьи Жени Розенцвейга Шурик пытается образумить Женю, когда тот понял, что нашел настоящую и большую любовь, и это не его жена, брак с которой – юношеское увлечение и, как следствие, незапланированная беременность Аллы: *«Жень! А не сошел ли ты с ума? Просто полную чушь несешь... Подумаешь,*

*большое дело, переспал с одной, потом с другой. Алку-то жалко, она переживает...»* [10, с. 410–411]. Возможно, это звучит довольно цинично, но для Шурика самое главное – это сделать счастливыми всех, потому как каждую из женщин ему искренне жаль, и его чувственные отношения с каждой партнершей – это проявление любви к женщине как собирательному образу.

С другом Гией Шурик предстает перед нами в ином образе – разгульного молодого человека, который не прочь весело и без обязательств провести время с дамами определенного поведения из круга Гии. *«Гия был гений развлечений, и с возрастом это редкое дарование он превратил в профессию и образ жизни... Свободное время он посвящал разнообразным неспортивным играм – питейным, танцевально-музыкальным и, разумеется, любовным»* [10, с. 435–436]. Влияние на Шурика образа жизни Гии ощутимо в определенные периоды.

Безусловно, как уже было отмечено, основу мироздания Шурика, костяк его мировосприятия был в основном сформирован его подругами, которыми так богато наделила Шурика жизнь. Женщины разных возрастов, социальных статусов, эмоциональных и психологических типов создавали на протяжении многих лет человека, который стал для них всех и для каждой по отдельности искренне их Шуриком.

В процессе построения образа главного героя автором были использованы следующие цепочки метафор, каждая из которых связана с его личностью в глазах окружающих и восприятием Шурика своего окружения. Все они относятся к образному типу языковых метафор. Так, с образами бабушки и мамы связаны следующие метафоры: *этот всегда из воды сухим выйдет* (о Шурике бабушка в первый его день дома); *младенец играл лицом; он обречен был носить имя Александр; похожее в ту пору на годовалого щенка немецкой овчарки, уже набравшего полный рост и массивность лап, но не нагулявшего еще ширины грудной клетки и солидности* (о 15-летнем Шурике бабушка); *Шурик какой-то странный, деревянный* (после смерти бабушки); *Шурик никакой громкой музыкой не мог заглушить огромного чувства вины, которое перевешивало в нем саму потерю* (Шурик об уходе из жизни бабушки); *темные приступы сердечного страха* (после смерти бабушки); *его внутренний враг, раненая совесть* (о восприятии Шуриком ухода бабушки); *перешел черту, которая резко отдалила его безответственное существование ребенка в семье от жизни взрослого, ответственного за движение семейного механизма* (восприятие Шурика себя после смерти бабушки); *я чувствую себя поездом, который прицепили к чужому паровозу* (размышления Шурика о жизни после смерти бабушки и отъезда Лили). С точки зрения статистической насыщенности

это самый большой пласт метафор, связанных с образом главного героя. Можно предположить, что такое перераспределение формирующих данный художественный образ метафор связан с теми женщинами, с которыми он пришел в этот мир, которые на самом раннем этапе сформировали его как личность.

Одна из метафор, которая довольно ярко характеризуют образ главного героя – *робкие строчки*. Предполагается, что таким образом автор подчеркивает ту природную деликатность, часто граничащую с нерешительностью, с которой родился Шурик и продолжает идти по жизненному пути. Одна из его подруг, Валерия Адамовна, очень быстро поняла основу характера Шурика: «*Вы любите, я вижу, когда вами руководят? – Кажется, да. Я уже думал об этом*» [10, с. 197].

Их отношения сложились изначально как служебный роман по инициативе Валерии с целью рождения ею ребенка без всяких претензий на дальнейшее участие в судьбе малыша Шурика, который рассматривался как биологический отец с хорошим генофондом: «*Валерия затосковала: было бы мне хоть лет на десять меньше, завела бы с ним роман, вот от такого мальчика родить бы ребеночка, и ничего бы мне больше не нужно*» [10, с. 178]. Но судьба распорядилась иным образом – ребенок не родился, Валерия окончательно обезножила. А Шурик остался с ней – до конца, помогая жить: «*Он занимал огромное место в ее жизни, но, в сущности, не занимал, а заменял того идеального, воображаемого мужчину, которого она была достойна, но который в жизни ее не случился*» [10, с. 391]. Эти отношения и образ Шурика в них связаны со следующими образными языковыми метафорами: *милый розовый теленок* (образ Шурика в Мыслях Валерии Адамовны); *тайный козырь* (образ Шурика и его роль в жизни Валерии для окружающих, символ ее женского счастья и полноценности во всех жизненных проявлениях – несмотря на тяжелую инвалидность).

Также образ Шурика показан и посредством восприятия его другими женщинами. Так, случайное стечение обстоятельств и появление на Новый год в доме Корнов начальницы Веры Фаины Ивановны закончилось случайной связью с ней юного Шурика. В ее интерпретации образ главного героя связан с метафорой образного типа *молодой бычок*. Примечательно, что образ Шурика у нескольких его подруг ассоциируется с бычком, теленком – как проявлением еще не набравшего полную силу крупного животного, ласкового и совершенно ведомого.

Как выяснилось в процессе анализа текста, далеко не с каждым образом из близкого окружения главного героя связаны его проявления как личности посредством метафоризации. Так, в процессе анализа нами были обнаружены взаимно характеризующие метафорические па-

раллели «главный герой / окружающая коммуникативная среда в виде ближайшего окружения» с мамой, бабушкой и Валерией. Возможно, это связано с общностью происхождения и воспитания этих женщин – та же интеллигентная прослойка, из «бывших», веками сформированный генотип возможностями лучшего образования и воспитания своего времени. Не зря Валерия отмечает, что «*Вы (Шурик), значит, как и я, родимое пятно капитализма*» [10, с. 195].

На основании вышесказанного были сделаны следующие выводы:

- метафоры являются одним из основных способов формирования образа главного героя романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик» в пространстве текста и, по мере развития повествования, их роль в восприятии читателями героя все более значима;
- специфика тематической разнонаправленности метафор, связанных с образом Шурика, в разрезе окружающих главного героя людей и их влияния на формирование его как личности определяет во многом развитие сюжета произведения;
- рассмотрение метафор, использованных автором для формирования образа главного героя в пространстве текста и, по мере развития повествования, их роль в восприятии читателями героя показало, что близкие, друзья, подруги – тот круг, который и сформировал Шурика как личность и повлиял на развитие его жизненного пути в целом;
- не с каждым образом из близкого окружения главного героя связаны его проявления как личности посредством метафоризации: так, в процессе анализа нами были обнаружены взаимно характеризующие метафорические параллели «главный герой / окружающая коммуникативная среда в виде ближайшего окружения» с мамой, бабушкой и Валерией;
- метафоры, связанные с образом главного героя романа «Искренне ваш Шурик», относятся к образному типу языковых метафор.

### Список литературы:

1. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1978. – С. 333–343.
2. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья // Теория метафоры: сборник / ред. Н.Д.Арутюновой, М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–25.
3. Калашникова Л.В. Приоритетная роль метафоры в процессе познания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2008. – № 2 (2). – Тамбов: Грамота. – С. 49–51.



4. Калашникова Л.В. Метафора – один из факторов отражения этнокультурной специфики // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – №1. – Ч. 1. – Тамбов: Грамота, 2010. – С. 142–144.
5. Лакофф Дж., М. Джон. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал, УРСС, 2004. – 256 с.
6. Ли Янь. Метафора персонификации как способ концептуализации действительности в кинотексте (на примере фильмов Э. Рязанова) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 8 (86). – Ч. 2. – Тамбов: Грамота, 2018. – С. 363–367.
7. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб.: Наука, 1993. – 151 с.
8. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 40.
9. Толочин И.В. Системность поэтической метафоры и ее эволюция: на материале англо-американской поэзии XX в.: дис... д-ра филол. наук. – СПб, 1997. – С. 370.
10. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик. – М.: Изд-во АСТ, 2020. – С. 14–477.
11. Чердынцева Т.Е. Метафора и символ во фразеологических единицах // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 78–92.
12. Энциклопедия «Кругосвет». Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/METAFORA.html?page=0,2](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/METAFORA.html?page=0,2) (дата обращения 02.07.2022).

## К ПРОБЛЕМЕ РАЗЛИЧЕНИЯ ПРЯМОГО И ПЕРЕНОСНОГО ЗНАЧЕНИЯ ГЛАГОЛОВ: ДАВАТЬ И БРАТЬ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

*Мунтасыра Абдур-Рахман Хамидь*

доц.,  
факультет языков, кафедра русского языка,  
Багдадский университет,  
Ирак, г. Багдад

## ON THE PROBLEM OF DISTINCTIONING THE DIRECT AND FIGUREABLE MEANINGS OF VERBS: GIVE AND TAKE IN THE RUSSIAN LANGUAGE

*Muntasyra Abdur-Rahman Hamid*

Assistant professor,  
Faculty of Languages,  
Department of Russian Language,  
Baghdad University,  
Iraq, Baghdad

**Аннотация.** Известно, что переход от прямого, номинативного значения в семантической структуре с полисеманта к производному значению, в том числе переносному, сопровождается изменениями в синтагматике слов. Синтагматические свойства слова, употребленного в переносном значении, становятся частью формы этого нового значения. Цель данной статьи – рассмотреть взаимосвязь синтаксических моделей глаголов, имеющих семантические компоненты «приобщения и отчуждения объекта» в прямом, номинативно-производном и переносном значении.

**Abstract.** It is known that the transition from the direct and nominal meaning to the semantic construction of a multi-semantic word towards a derived meaning, including a figurative one, is accompanied by changes in the contextual composition of the word. And the contextual compositional characteristics of the word used in the figurative meaning become part of the form of this new meaning. The aim of this research is to study the interactive relationships of synthetic contextual patterns of verbs possessing semantic elements in direct meaning, nominal derivative and figurative meaning.

**Ключевые слова:** морфема, семантика, системе языка, семантический компонент и синтаксическая модель.

**Keywords:** linguistic unit, semantics, language system, semantic component and grammatical paradigm.

Для изучения общей проблемы совместимости глаголов с широкой понятийной основой, которыми являются лексемы, входящие в лексико-семантические группы /далее ЛСГ/ таких глаголов, как типа давать и брать, необходимо сначала с максимальной конкретностью записать их возможные сочетания в прямом и свободно-номинативном смысле, а затем изучить их «синтаксическое поведение» в переносном смысле.

Соответствующий набор связей, относящихся к этому слову, описан в моделях, формулах и схемах совместимости.

Синтаксическая модель, по мнению В.И. Кодухова, является предметом обсуждения в данной статье "набор позиций, который признается структурно и статистически устойчивым" [Кодухов, 1974, с.238].

Мы также следуем определению М.Д. Степанова: "Модель может быть определена как постоянная, выкристаллизованная в языке структура, связанная с тем или иным обобщенным значением и способная наполняться различным лексическим материалом" [Степанова, 1963, с.3].

При изучении сочетаемости необходимо вводить понятие позиции, основанное на свойстве синтаксических единиц одновременно быть членами синтагматического и парадигматического ряда. Это значит, что "тождество данной синтаксической единицы определяется тождеством не грамматической формы, в позиции, которые занимают соответствующие Словесные формы в соответствующих отношениях" [Ломтев, 1976, с. 137].

Особенность логико-предметного содержания изучаемых глаголов состоит в том, что они выражают отношения действия. Это определяет многие аспекты их грамматики и лексическое значение. В структуре значений глаголов различают общие и дифференциальные семантические компоненты, и ранее было показано, что семантические компоненты «приобщения и отчуждения объектов».

Таким образом, релевантными для глаголов типа давать являются позиции субъекта, объекта /предмета передачи/ и адресата, а для глаголов типа брать субъекта, объекта и адресанта.

Но так как общий признак «приобщения и отчуждения объектов» осложняется другими знаками в отдельных смысловых структурах, то эти синтаксические модели, как синтаксические инварианты, усложняются и в других позициях, хотя не каждый знак можно выделить как отражающий данное значение совместимости. Учитывая синтаксические возможности прямых и производных значений таких глаголов, как давать и брать, можно выделить следующие типы соотношений.

1. Синтаксическая модель прямого и переносного/производного/значения одна и та же /лексическое содержание синтаксической позиции здесь не рассматривается/: Советская власть наделила землю крестьянам. Природа щедро наделила его талантами.

Этот тип отношений наблюдается в значениях, обладающих наибольшим сходством, а именно и номинативных номинативно-производных, как указывает В.В. Виноградов, эту производность вторичного номинативного значения не следует смешивать с метафорой и образностью. Следует отметить, что глагол наделять во втором предложении выполняет значение «одарять, оделять кого-н./ силой, способностью» /БАС/. Словарное толкование позволяет выделить в структуре этого значения семантический компонент «произвольности действия, не зависимости его от воли людей», который обычно определяет реализацию этого значения в пассивной структуре: «Улыбнулся он, песенник, плотник, наделенный веселой душой. И лихой на работе работник, И до жизни охотник большой» [12].

2. Синтаксическая модель в целом такая же, но с некоторыми вариациями, связанными с некоторым позициям: Редакция получила много писем от читателей Мы получили большое удовольствие от концерта; «Это была пытка, она продолжалась месяца четыре, в конце концов я научился читать и «по-граждански» и «по-церковному», но получил решительное отвращение и вражду к чтению и книгам» [3].

Глагол получать означает "испытывать, ощущать что-л.". Внося данную лексему в область аффективной деятельности, в роли адресанта выступает, таким образом, имя существительное, обозначающее положительную или отрицательную эмоцию или причину ее возникновения, и с реализацией этого значения связаны два возможных варианта синтаксической позиции: от/+ сущ. р.п. и /к/+сущ. д.п.

3. Синтаксическая модель переносного значения является неполной по сравнению с синтаксической моделью прямого значения, в результате чего увеличивается разрыв между исходным и производным значением. Таким образом, отсутствие в синтаксической модели адресатов, выражающих какое-либо значение глагола давать, свидетельствует о реализации абстрактного, переносного значения. Значение глагола «давать» «производить, приносить что-либо» указывает на отсутствие адресата. Глаголы приносить, «давать потомство» и «являться причиной чего-либо, доставать /как результат, следствие/», содержат смысловые компоненты, указывающие на производящий характер действия и на результативность как следствие определённых действий или внутренних потенциалов субъекта. Являясь переносными, эти значения не подразумевают адресатов, поскольку в центре внимания говорящего находятся ре-

зультаты действий, а не предполагаемые объекты этих результатов: ко-  
рова принесла теленка. Курение приносит вред.

В синтаксической модели глагола продавать наблюдалась законо-  
мерность. Эта закономерность соответствует значению глагола «совер-  
шать предательство, изменять чему-либо, кому-либо: Они готовы про-  
дать меня за копейки».

Однако, кажется, можно говорить об адресате и реализации такого  
значения глагола отпускать как «переставать сжимать, сдерживать что-  
либо, сдавливать», что по логическому содержанию относится к глаголу  
физического воздействия и его реализация происходит на трехместной  
модели сущ. и.п.-Гл- сущ. в.п./ отпускать болты тормоз, руку и т. п./ от-  
личие от четырехместной, в которой реализуется прямое значение: Про-  
давец отпускает товар покупателям.

Многие глаголы, относящиеся к ЛСГ отчуждения в определенном  
смысле, значительно отличаются от этой группы до такой степени, что  
обсуждение отсутствия адресата становится невозможным. Значения  
этих глаголов реализуются только в трехместной модели, а прямой объ-  
ект /сущ. в.п./ не является предметом передачи в полном смысле этого  
слова. Скорее всего, оно обозначает каких-либо признаков, явлений,  
связанных с конкретными способностями субъекта. Таким образом,  
значение прямого глагола отдавать как "выделяя из себя /тепло, холод/  
распространять вокруг" обозначает вторичное действие, которому  
предшествует другое действие, обозначение обратного процесса, свя-  
занного с вбиранием в себя тепла или холода. Синтаксическая модель,  
в которой реализуется это значение сущ. и.п./ Гл – сущ. в.п., неверна и  
по отношению к конструктивным основанным на синтаксическим мо-  
делям глаголов давать, как говорилось выше, например: В комнате зи-  
мой было темно и даже холоднее, чем зимой, потому что стены были  
замерзли и теперь отдавали холод.

Второй оттенок с тем же значением «отражает звук, давать от  
звука» преобразует знак вторичного действия (характерный для глагола  
отдавать свое прямое значение) в ответное действие. Спецификой ре-  
ализации этого значения является, во-первых, неполная синтаксическая  
модель (существительное в именительном падеже- глагол- существи-  
тельное в винительном падеже), во-вторых, строгая синтаксическая за-  
данность объекта существительное звук. – См. пример: Медные монеты  
при падении отдавали оглушительный звук

Таким образом, отсутствие адресатов в синтаксических моделях  
некоторых значений глаголов типа давать предполагает формирование  
значений, которые сводят эти глаголы в группы глаголов создания/давать,

приносить, социального поведения, продавать, физического воздействия/отпускать, отдавать.

Что касается глаголов типа брать, то незавершенность синтаксической модели, связанная с отсутствием адресанта, также вносит некоторый смысл в область переносного, метафорического. Сравните прямое и переносное употребление глагола в следующих примерах: Старика досада взяла. Я взяла у подруги платье поносить.

4. Полная дефектность синтаксической модели переносного значения по сравнению с прямым значением.

Глаголы с компонентом «приобщения и отчуждения объектов» в их семантической структуре никогда не должны использоваться, поскольку они семантически неполны и требуют уточнения объекта в винительной форме имени существительного, называющей прямой объект, что позволяет исследователям говорить об их «повышенной переходности».

Однако словари фиксируют значение непереходных глаголов, а их синтаксические модели несовершенны с точки зрения структурной основы модели.

Кроме того, за что знаком белого ромба БАС указывает на абсолютное использование глагола брать, который означает «брать взятку» /Он берет/, с пометой об его связывал использование: «в просторечии». Еще более дефектна синтаксическая модель этого значения, включающая две позиции: сущ. и.п.- гл. Следует отметить, что это значение также относится не к действию, а к способности субъекта совершить определенное действие, причем "в фокусе интересов говорящего находится род занятий лица", а не то, на что направлена его деятельность [Кацнельсон, 1972, с.196].

Во всех остальных проанализированных нами случаях абсолютное употребление глагола типа брать указывает на реализацию переносного значения. БАС отмечает следующие значения глагола брать с пометой «непереходный»: достигать цели посредством чего-л., добиваться успеха в силу чего-л., направляться куда-л. Единственное, что общего у указанных значений – это позиция сущ. и.п. Для реализации первого значения, указывающего на то, что субъект оказывает сильное влияние на других для достижения успеха, обязательна позиция существительного в творительном падеже, указывающая на средство достижения успеха, ставящая субъект в положение превосходства по сравнению с другими, причем представление о последних является неопределенным, в результате чего глагол теряет переходность и выражает не действие субъекта, а его способность как признака: «В последние месяцы Бим незаметно

вошел в мою жизнь и занял в ней прочное место. Чем же он взял? Добротой, безграничным доверием и лаской...» [13].

Второе значение «нацеливаться, направляться» требует обязательного позиционного, имеющего значение места или направления. Это значение далеко от значения признаков, которые явно выражают «приобщения объектов». Здесь мы можем лишь примерно увидеть общую идею направленности действия:

Лошадь берет вправо.

В группах глаголов типа давать также можно выделить случаи абсолютного употребления. Так, например, абсолютное употребление глагола отдавать воплощает в себе следующие значения:

1. Имеет легкий привкус, цвет чего-то постороннего, «Но булка оказалась кислой на вкус, а чай отдавал рыбой» [6].

2. Иметь сходство с чем-либо другим, обладающим признаками и чертами другого «у Вишневого отдавали психопатизмом и самые его вкусы и ощущения» [7].

Интересно, что БАС считает указанные значения лексемы отдавать в структуре значения полисемантического глагола, а словарь омонимов русской О.С. Ахмановой, как омонимичные формы. Точка зрения автора «Словаря омофонов» кажется более убедительной.

Кроме того, анализ позволил нам выявить новый определяющий признак многозначных или омонимичных слов – совершенно ошибочную синтаксическую модель производных значений по сравнению с исходными значениями, в частности утрата переходности.

Выводы. Представленный анализ был бы неполным, если бы мы не обсудили лексическое содержание синтаксической модели, поскольку реализация тех или других значений зависит от характера именно-глагольного сочетания. Субъектная позиция прямого значения ограничивается кругом имени, обозначающих лиц, в противном случае реализуется переносное значение. Ср.: Мальчик взял книгу. Песня взяла за душу. Кроме того, если объект прямой, то реализуется значения, имеющие переносный характер, относящийся к абстрактным существительным, эмоциональной, интеллектуальной деятельности человека: получить книгу от товарища. Получить удовольствие от концерта.

Таким образом, мы показали, что синтаксические модели переносного значения таких глаголов, как ДАВАТЬ и БРАТЬ дефектны, неполны по сравнению с прямыми и номинативно-производным. Это означает, что семантические особенности переносного значения, как правило, не выражены на уровне синтаксической позиции. С этой точки зрения, следуя И.П. Слесаревой, мы можем назвать их функциональными

семантики и говорить о функциональной обусловленности синтаксиса переносного значения таких глаголов, как ДАВАТЬ и БРАТЬ.

### Список литературы:

1. Ахманова О.С. Словарь омонимов русского языка.-М.,1974, с. 448.
2. Виноградов В.В. Основные типы лексических значений// Лексикология и лексикография. Избранные труды.-М., 1977, с. 312.
3. Горький М. Как я учился. <https://www.litres.ru/book/maksim-gorkiy/kak-ya-uchilsya-640195/chitat-onlayn/>. Дата посещения: 18-10-2023 г. 08:46.
4. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление.-М.: Наука, 1972, с. 215.
5. Кодухов В.И. Общее языкознание.-М.,1974, с. 302.
6. Куприн А.И. На переломе. <https://ilibrary.ru/text/1757/p.1/index.html>. Дата посещения 18- 10-2023г. 08:15.
7. Лесков Н.С. Белый орёл. [http://rulibs.com/ru\\_zar/prose\\_classic/leskov/16/j31.html](http://rulibs.com/ru_zar/prose_classic/leskov/16/j31.html). Дата посвящения: 18-10-2023г. 08:25.
8. Ломтев Т.П. Общее и русское языкознание. Избранные работы.-М., 1976, с.381.
9. Слесарева И.П. Проблемы описания и преподавания русской лексики. -М., 1990, с. 174.
10. Словарь современного русского литературного языка. Т.1-17/ АН СССР-М.-Л., 1950-1965 /БАС/.
11. Степанова М.Д. Грамматическое моделирование // Иностранные языки в школе, 1963, № 3, с. 249.
12. Трифонович И.А. Прощание. [https://modernlib.net/books/tvardovskiy\\_aleksandr\\_trifonovich/strana\\_muraviya\\_poema\\_i\\_stihotvoreniya/read\\_4/](https://modernlib.net/books/tvardovskiy_aleksandr_trifonovich/strana_muraviya_poema_i_stihotvoreniya/read_4/). Дата посещения:18-10-2023 г. 08:46.
13. Троепольский Н.Г. Белый Бим Чёрное ухо, [https://modernlib.net/books/troepolskiy\\_gavriil/beliy\\_bim\\_chernoe\\_uho/read/](https://modernlib.net/books/troepolskiy_gavriil/beliy_bim_chernoe_uho/read/). Дата посещения 18-10-2023: 6: 15



**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:  
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ  
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам LXXIX международной  
научно-практической конференции*

№ 3 (79)  
Март 2024 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 14.03.24. Формат бумаги 60x84/16.  
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 6,5. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»  
123098, г. Москва, ул. Маршала Василевского, дом 5, корпус 1, к. 74  
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного  
оригинал-макета в типографии «Allprint»  
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 1



**НАУЧНЫЙ  
ФОРУМ**  
nauchforum.ru