

Черниева Зинаида Леонидовна

ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ТЮМЕНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматривается экспрессионистская стилистика в живописи и графике художников тюменского региона, анализируется образная структура наиболее значительных произведений этой стилистики, обусловленность их своеобразия особенностями личности художника, контекстом духовной и социальной жизни общества в период создания произведений. Впервые экспрессионистское течение в творчестве тюменских художников анализируется в контексте и в синтезе других стилевых направлений (реализм, символизм, постмодернизм).

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/49.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 2. С. 195-199. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

IDENTIFICATION FUNCTIONS AND SOCIAL DYSFUNCTIONS OF HISTORICAL KNOWLEDGE

Tsifanova Irina Vladimirovna, Ph. D. in History
Stavropol State Pedagogical Institute
tsifanova@yandex.ru

The article deals with the processes of the influence of historical knowledge on the formation of individual and collective identity in the modern era. Special attention is paid to the specifics of the functioning of historical knowledge as a complex and dynamic system, influenced by both external and internal factors. The author identifies the mechanisms and determinants of this influence, as well as its importance for assessing the impact on the search for identity in the rapidly changing and globalizing world. The paper analyzes various aspects of the mutual influence of historical consciousness and identity on social structures, institutions and values of a modern man.

Key words and phrases: identity; historical consciousness; historical knowledge; historical explanation; externalism; internalism; objectivity.

УДК 7; 7.03

Искусствоведение

В статье рассматривается экспрессионистская стилистика в живописи и графике художников тюменского региона, анализируется образная структура наиболее значительных произведений этой стилистики, обусловленность их своеобразия особенностями личности художника, контекстом духовной и социальной жизни общества в период создания произведений. Впервые экспрессионистское течение в творчестве тюменских художников анализируется в контексте и в синтезе других стилистических направлений (реализм, символизм, постмодернизм).

Ключевые слова и фразы: стилевое направление; экспрессионизм; тюменское изобразительное искусство; постмодернизм; акцентирование индивидуального, личностного начала.

Черниева Зинаида Леонидовна, к. культурологии, доцент
Тюменский государственный институт культуры
zchernieva@mail.ru

**ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В ТЮМЕНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Экспрессионистское направление в искусстве, выразившее кризисные явления начала двадцатого века, и сегодня имеет немало последователей, в связи с чем актуализируются и его современные исследования.

Если экспрессионизм в мировом искусстве уже достаточно освещён в искусствоведении как направление, то в тюменском изобразительном искусстве, изучение которого всё более актуализируется в силу его интенсивного развития, он представляется практически неисследованным. В данной работе освещаются особенности экспрессионизма в творчестве художников тюменского региона конца XX – начала XXI века.

Одна из главных задач исследования – выявить особенности образной структуры наиболее значительных произведений экспрессионистской стилистики, дать представление о её месте и значимости в творчестве каждого отдельного художника, поскольку вышеозначенная стилистика может проявляться лишь в отдельных произведениях того или иного художника, составлять период творчества либо доминировать на протяжении всей творческой жизни.

Экспрессионизм – модернистское течение в искусстве, оформившееся в Германии первой четверти XX века и выразившее настроение европейцев в преддверии Первой мировой войны и последовавших за ней революций. К концу войны европейский экспрессионизм вышел за рамки чисто художественного движения и принял форму интернациональной культурной системы. Мировоззренческой основой экспрессионизма стали индивидуалистический протест против несовершенства мира, все большее отчуждение человека от общества, чувство одиночества, экзистенциальный кризис, утрата духовных ориентиров.

Пессимистичные общественные настроения, вызванные кризисом европейской цивилизации, задали определённые темы и мотивы творчеству художников, такие как отчуждённость от мира, пустота, абсурд и трагизм жизни, протест против угнетения личности буржуазным обществом. Характерны мотивы смерти, тревоги, одиночества и внутренней дисгармонии. В контексте надвигающейся войны и в военные годы творчеству ряд художников была свойственна антивоенная тематика (Г. Гросс, О. Дикс).

Суть экспрессионизма – в отображении внутреннего мира человека в момент экзистенциальной ситуации, на пределе физических и духовных сил, в состоянии крайнего напряжения или, напротив, полного опустошения или отчаяния. Художники не столько стремятся изобразить действительность, сколько передать чувственно-эмоциональные состояния и переживания, порождаемые этой реальностью, преломляющиеся в человеческом сознании и становящиеся внутренней сущностью субъекта.

Философской базой экспрессионизма были иррационалистические интуитивистские теории Бергсона, Гуссерля, Зиммеля, Ницше, Фрейда, Шопенгауэра, философия экзистенциализма. На этой теоретической основе художники пытались найти новые духовные ценности. В противовес всеобщей рационализации и индустриализации они обращались к чувствам, интуиции и инстинктам, стремясь вернуться к природной сущности человека, что позволило бы вновь найти истинный смысл бытия. Искусство же виделось сферой, свободной от объективности и рационализма, и было способом личного самовыражения. Один из представителей экспрессионизма Франц Марк с сожалением говорил о «всеобщей незаинтересованности человечества в поисках новых духовных ценностей» [5, с. 4].

Таким образом, первичным для экспрессионистов было не реалистичное воспроизведение действительности, но выражение вызываемых ею эмоций и чувств, выражение собственного «я». «Экспрессионизм – символ души» [7, с. 22], «экспрессионизм осмыслил себя как предел возможностей субъективности» [6, с. 134].

Главной цели экспрессионистского произведения – передаче сильных эмоций и душевного напряжения – служат специфические средства художественной выразительности: драматизм образов, деформация форм, непропорциональность объектов, острые контуры, «нервные», ломаные линии, «небрежные» мазки, плоскость пространства, лаконизм в композиционном построении, контрастная цветовая гамма.

В отношении открытия экспрессивных возможностей цвета и линии и перехода в творчестве от изображения к выражению предшественниками экспрессионистов были постимпрессионисты: В. Ван Гог, П. Гоген. В отношении фантастической образности – символисты: Д. Энсор, Ф. Ходлер и – более других символистов – норвежский художник Э. Мунк, один из первых представителей собственно экспрессионизма. Хотя официальной «отправной точкой» экспрессионизма принято считать 1905 год, можно сказать, что он начался гораздо раньше – с картины Эдварда Мунка «Крик» (1893 год). Эта картина стала впоследствии символом экспрессионизма. С точки зрения как техники и манеры исполнения, так и содержания, она отвечает всем классическим характеристикам экспрессионизма как направления. Это произведение стало воплощением экзистенциального удущья, одиночества и отчаяния.

Экспрессионизм – это не просто направление в искусстве, но некая тенденция, характерная для искусства того или иного исторического периода или творчества художника. По словам В. С. Турчина, «никто не знает, когда начался экспрессионизм и завершился ли он в настоящее время» [7, с. 70].

В современном российском художественном пространстве, пожалуй, самым ярким представителем экспрессионистского направления является М. Кантор – художник и писатель. Автор большого количества живописных работ, трех графических циклов «Пустырь. Атлас», «Вулкан. Атлас», «Метрополис. Атлас». Автор книг «Дом на пустыре» (1993 г.), «Учебник рисования» (2006 г.), «Одного достаточно» (2010 г.), «Красный свет» (2013 г.). Альбом «Одного достаточно», кроме репродукций картин, содержит рассказ М. Кантора о его пути и учителях в искусстве. Художник пишет: «Учителями экспрессионизма для меня были Гойя и Ван Гог, Козимо Тура и Питер Брейгель, Матиас Грюневальд и Микеланджело» [1, с. 34].

В тюменском изобразительном искусстве конца XX – начала XXI в. экспрессионистская линия развивается достаточно интенсивно и разнообразно. Она имеет место в творчестве О. Власова и О. Фёдорова, В. Глухова, М. Гардубея и др.

Экспрессионистское видение мира заключается прежде всего в акцентировании индивидуального, личного начала, когда художник предпочитает говорить от лица «я», а не «мы». Углубляясь в свой внутренний мир, он из этой глубины видит мир уже в значительно ином ракурсе, чем те, кто идет по поверхности. И там, в этом единении, он обретает тишину, возможность наблюдать за происходящим.

Мотив отстраненного созерцания – во многих произведениях рано ушедшего из жизни О. Власова. Вот темный силуэт задумчиво смотрит в оконный проем. Смотрят зрители на азартных участников «тараканьих боев», на чудо природы – величественного жирафа, на балансирующего канатоходца. Приемы примитивистского искусства, которые использует художник, позволяют предельно заострить, вплоть до карикатурности, характерные жесты, позы, мимику персонажей.

Одно из лучших произведений О. Власова – картина «Канатоходец», в которой выражена тема жизненного пути, одиночества человека на этом пути, проблема выбора «широкой» дороги толпы или «узкой» тропы индивидуального направления. Мотив «канатоходца» довольно распространён в отечественном искусстве рассматриваемого периода: это и «Натянутый канат» В. Высоцкого, и «Циркачка» Т. Назаренко и др. Но О. Власов находит новые художественно-смысловые оттенки этой темы. Художественное пространство картины – замкнутое пространство цирка, охватывающее зрительские трибуны, арену и купол. Композиция построена по принципу контраста-сопоставления. Контраст графического расположения и размеров «действующих лиц». Несмотря на то, что люди на трибунах внизу изображены крупным планом, они не отличаются какими-либо портретными чертами или личностными характеристиками, что и позволяет назвать всего пять человек толпой. Они – фрагмент безликой массы. Для художника важен не каждый из них как личность, важны эмоциональный фон, настроение, чувство удивления, тревоги и страха, которые переданы посредством мимики и жестов этих людей. Напряжение, застывшее в своей кульминационной точке, и позиция сторонних наблюдателей, – вот что объединяет толпу. Главный персонаж и единственный центр композиции – канатоходец – изображен на втором плане картины маленькой и единственной светлой фигуркой, причём он повернут спиной к зрителю, и его лица тоже не видно. Однако его положение и поза настолько выразительны, что делают эту безликую фигуру главным смысловым центром сюжета и точкой притяжения сосредоточенного внимания всех, в чьё поле зрения она попадает. Тень канатоходца на жёлтом куполе цирка похожа на крест – сюжет картины имеет параллель с библейским. Сам купол своим золотым цветом и сферической формой похож на нимб.

Вертикальный формат полотна сообщает напряжённую торжественность кульминационного момента, стремление ввысь, динамику, предельную сосредоточенность. Асимметрия, привнесённая линией каната, который делит картину на две неравные части, разница масштабов изображённых фигур, отсутствие равновесного покоя, диагональная линия, грубые мазки – всё это создаёт ощущение динамики, повышенного напряжения, тревоги. В световом построении картины художник использует приём контрастного освещения и tonальный контраст в отношении формообразующих пятен. Лица зрителей на ближнем плане изображены тёмными пятнами и в тени. В противоположность этому всё остальное пространство цирка залито ярким светом, максимальная концентрация которого – вокруг фигуры канатоходца.

Цветовая гамма картины не просто тёплая, она – «жаркая». Красный, в оттенках и градациях, заливаает почти всё пространство картины. Очень напряжённый, нервный, тревожный, «эксальтированный» колорит. Предельно «острое», экспрессионистское толкование темы сосуществует, однако, с философско-обобщающим началом, и в этом своеобразие образа канатоходца у О. Власова.

В картине «Жираф» также ярко проявляется экспрессионистская образность. С большой художественной силой в ней выражена мысль об одиночестве яркой индивидуальности. Эта работа является живописной интерпретацией последней фразы рассказа «Поезда днём и ночью» немецкого писателя послевоенных лет Вольфганга Борхерта: «Ты – человек, и твой мозг по-жирафьи высоко где-то вверху, на бесконечно длинной шее. И никто толком не знает твоего сердца...» [Цит. по: 4]. В картине «Жираф» на расположенном вертикально прямоугольном полотне на первом плане изображена группа людей. Большинство из них смотрят вверх. На втором плане – металлический забор. А за забором – жираф, белый в красных пятнах. Жираф стоит вполоборота к зрителям, его взгляд направлен в пространство перед собой и одновременно как бы внутрь себя. Фигура жирафа изображена на фоне пустого неба, тёмного и серого. Центр композиции – образ жирафа – занимает средний и дальний планы, то есть почти всю вертикальную ось. Таким образом, этот персонаж олицетворяет собой некое глобальное и экстраординарное явление. Композиция симметрична: плоскость картины разделена на две равные части проходящей по её центру горизонтальной линией жерди вольера. Эта линия делит на две части не только физическую плоскость полотна, но и художественное пространство делит на два мира. С одной стороны забора – серая и однородная масса, объединённая чувством растерянного недоумения по поводу наблюдаемого феномена. А по другую сторону – одна-единственная фигура, одинокое в своей уникальности, атипичности и нереальности чудо – жираф. Забор выступает материализовавшейся стеной взаимного отчуждения между столь разнородными мирами и явлениями, и его острые завершения воспринимаются как знак угрозы. Образ жирафа, в отличие от зрительской массы, – самодостаточен. И графически, и образно он стоит много выше людей, буквально возвышается над ними многометровым исполином, и его монументальная фигура сообщает равновесный покой композиции, объединяя и небо, и землю.

В пространстве картин О. Власова много черного цвета. Рисунки черной тушью, черно-белые монотипии, да и в живописных работах этот цвет зачастую определяет колористическую тональность – на темном, почти черном фоне играют «флейтисты», библейская эпопея «ковчега» также разворачивается под знаком абсолютно черного силуэта летящей птицы. Черны очертания его ночных деревьев, молчаливо-темны окна-глаза домов его городских пейзажей.

Черный цвет соотносится с начальным и конечным состоянием всех процессов, его символика связана с выражением некоей грани. Пограничные состояния, такие как бытие-небытие, сон-явь, свет и тьма, музыка и тишина, обыденность и чудо, – постоянные мотивы О. Власова.

В черно-белых рисунках и монотипиях, зачастую приближающихся к почти чистым абстракциям, с потрясающей художественной силой выражено то прямое противодействие и противоборство тьмы и света, то робкое зарождение света духовности в мраке хаоса и безверия, то светоносная белизна, несущая в себе зародыш темного начала («Больница», «Черный ворон»). По мысли художника – нет абсолютного света. Как нет и абсолютной тьмы. «Экспрессионистские» темы художника, такие как «Бунт» (по поэме С. Есенина «Пугачев»), «Иуда Искариот» (по Л. Андрееву), «Голгофа» и многие другие, трактуются в единстве их разрушительного и созидательного начал. Бунт – это смерть, кровь, анархия, но цель светла и величава; предатель, но «поцелуем предающий», а смерть на Голгофе знаменует собой воскресение.

«Есть художники – экстраверты, а есть – интроверты. Олег Федоров в своем творчестве интровертен. В своем образном видении мира он почти никогда в нем не растворяется, не выходит за пределы своего “я”. Оттого так “автопортретны” все его образы. Герои О. Федорова чувствуют себя чужими в этой жизни, они словно “не от мира сего”. “Здесь” им неуютно, холодно, “здесь” они – гости, странники, наблюдатели. Их природа – иная. Они – все в себе и лишь иногда “выглядывают” в мир, недоверчиво настороженно» [8, с. 127]. Мотив «выглядывания», отгороженности – окном, забором, поднятым воротом – во многих произведениях О. Федорова («Автопортрет», «Город», «Цирк»).

Картина «Палитра» – своеобразная интроспекция, пристальный взгляд в себя, на своё место в искусстве. Жанровая принадлежность картины «Палитра» определена во втором варианте её названия – «Автопортрет с Ван Гогом». Портретируемый представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающими его миром вещей, природой и городской средой. Погрудный срез фигуры относит произведение к поджанру «интимный», наиболее полно раскрывающему внутренний мир персонажа, что характерно для экспрессионизма.

«Ван Гог всегда был одним из самых любимейших и понятных мне художников... И очень близким человеком. Учителем, с большой буквы... Ему посвящается этот Автопортрет 1988 года», – говорит О. Фёдоров [4]. Художественное пространство картины – пространство комнаты, мастерской художника. Вертикальный формат полотна сообщает торжественность, стремление ввысь, строгость, сосредоточенность. Композиция картины полицентрична: имеет три расположенных по диагонали центра. Один из центров, коим является художник,

расположен на первом плане в правом нижнем углу полотна; второй центр композиции – палитра – расположен на втором плане и почти совпадает с геометрическим центром картины; третий центр – автопортрет В. Ван Гога. В данном случае такой композиционный приём – «картина в картине» – выражает идею произведения, будучи сопоставлением двух художников. Их изображения расположены как бы зеркально по отношению друг к другу, а в графическом и тональном отношении они являются антиподами: один – справа и внизу, другой – слева и вверху. Лицо О. Фёдорова дано вполоборота вправо, лицо В. Ван Гога – вполоборота влево. Также в отношении смысловых центров композиции художник использует приём контрастного освещения. Фигура О. Фёдорова – на тёмном фоне, а лицо выдержано в холодной гамме сиреневых, голубых, лимонно-жёлтых оттенков, освещено не равномерно; фигура В. Ван Гога, напротив, на ярком фоне, а лицо передано в тёплых бежевых тонах и практически ровном, однородном свете. Две детали придают этим людям видимую общность. Одна из них – сигарета или трубка у обоих во рту, другая – палитра, находящаяся между изображениями.

Оба портрета и палитра расположены на одной трети по высоте, что соответствует принципу золотого сечения, что, в свою очередь, и делает их композиционными центрами. Диагональ, которую образуют в картине три вышеуказанных композиционных центра, представляет собой «лестницу», первая ступень которой – тюменский художник, промежуточная или вторая ступень – палитра, и высшая ступень – портрет Ван Гога. Таким образом, палитра является символическим и сюжетным связующим звеном между двумя живописцами. Помня, что В. Ван Гог «был одним из любимейших художников, учителем» [Там же] О. Фёдорова, можно заключить, что последний видит себя лишь в самом начале того большого творческого пути и опыта, который был пройден и постигнут его учителем, он чувствует некое духовное родство между ними и, может быть, в чём-то душевную идентичность. Он пытается выразить себя таким образом в творчестве в подспудном стремлении глубже проникнуть в свой внутренний космос и лучше понять себя как человека и как творца.

В целом живописные и графические работы отличаются лаконичностью композиций, отсутствием декоративности, драматической образностью персонажей, акцентированием индивидуального, личностного начала. Герои погружены в свой внутренний мир. Но эти грустные и трагические персонажи тем не менее несут в себе свет и надежду. В своём творчестве художнику удаётся «сделать так, чтобы кому-то стало легче» [2, с. 167].

Не чужд экспрессионистическим мотивам и В. Глухов. В картине «По-над оврагом» образ – почти трагический. Красный цвет рубашки лежащего на земле человека почти кричит, вызывает ощущение боли. Композиция картины ассоциируется с гробом, могилой, над которой – надгробье «вечного» дома или образ земной бездомности. Мотивы данного произведения – Россия глазами художника, неприютность, трагедия, смерть, крушение нравственных основ личности. Название «По-над оврагом» – символично. В предлоге «по-над» – традиционный, народный языковой колорит, «по-над оврагом» – то есть на краю. На краю пропасти, на грани жизни и смерти, бытия и небытия, на грани отчаяния. Предельная экспрессия цвета характерна и для многих других произведений В. Глухова.

Картина «Вася-Икарушка» созвучна по тематике работе «По-над оврагом» и является вариацией на тему потерявшего свой путь и своё место в этой системе человека. Здесь также господствующим мотивом остаётся смерть, трагическая потеря ориентиров, смятённая хаосом мира душа.

Экспрессионизм М. Гардубея часто содержит в себе привкус постмодернистской иронии. Картина «Красные сборщики» – парафраз на тему шедевра В. Ван Гога «Красные виноградники в Арле». Гротескно усиленная динамика и почти кричащее звучание красного цвета (красными становятся уже не виноградники, а сами сборщики; краснеет солнце, пламенеет небо) создают двойственное впечатление почти физического ощущения «жары», напряжения и некоей отстраненности от происходящего; впечатления, подобного пугающему, но осознаваемому и потому слегка забавному сну. Характеризуя работы художника 1980-х годов, искусствовед Г. Вершинин пишет: «...как ни странно экспрессивное письмо закрывает содержательные каналы, предполагая заразить нас эмоциями» [Цит. по: 1, с. 14].

Результаты образно-стилистического анализа живописных и графических работ тюменских художников позволяют констатировать в тюменском искусстве наличие произведений экспрессионистской стилистики, которая в творчестве каждого художника имеет ярко выраженную индивидуальную окраску. Экспрессионизм О. Власова сочетается с глубинной символикой образов, в восточный колорит окрашен экспрессионизм В. Глухова. Творчество О. Фёдорова можно определить как лирический экспрессионизм, а образы М. Гардубея часто проникнуты экспрессией постмодернистской иронии.

Список источников

1. **Кантор М. К.** Одного достаточно. М.: Астрель, 2010. 255 с.
2. **Новое искусство Тюмени:** альбом / сост. и вступ. ст. Г. В. Вершинин; сост. С. М. Перепелкин; пер. М. М. Кухтерина. Екатеринбург: Средне-Уральское кн. изд-во, 1996. 200 с.
3. **Новый-Новый Гардубей: Ищите женщину** / сост. Г. В. Вершинин. Тюмень: ТФ УралГАХА «Институт дизайна», 2008. 48 с.
4. **Официальный сайт Олега Фёдорова** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ofedorov.ru/> (дата обращения: 24.08.2017).
5. **Синий всадник** / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. 192 с.
6. **Толмачев В. М.** Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: о границах экспрессионизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия III. Филология. 2007. Вып. 4 (10). С. 114-142.
7. **Турчин В. С.** По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
8. **Черниева З. Л.** Стилиевые направления в изобразительном искусстве Тюмени конца XX в. – начала XXI в.: статья об искусстве. Тюмень: П.П.Ш., 2011. 160 с.

EXPRESSIONIST TREND IN TYUMEN FIGURATIVE ART

Chernieva Zinaida Leonidovna, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
Tyumen State Institute of Culture
zchernieva@mail.ru

The article examines expressionist stylistics in the pictorial and graphical works of the Tyumen painters, analyzes the figurative structure of the most significant works of this trend and shows that their originality is conditioned by the peculiarities of painter's personality, context of spiritual and social life in the period of creation of paintings. For the first time expressionist trend in the Tyumen painters' creative work is analyzed in the context and in the synthesis of other style trends (realism, symbolism, post-modernism).

Key words and phrases: style trend; expressionism; Tyumen figurative art; post-modernism; emphasis of individual, personal origin.

УДК 7; 78.082.4

Искусствоведение

Тема статьи – обращение С. В. Рахманинова к редактированию собственных фортепианных сочинений крупной формы (концертов и сонат). В работе рассматриваются особенности и закономерности композиторского мышления в процессе создания авторских редакций. Также выдвигается гипотеза о том, что купюры у Рахманинова носили скорее вынужденный, а не творческий характер и осуществлялись путём механического сокращения текста, чем нарушали гармонию форм и пропорций изначального авторского замысла.

Ключевые слова и фразы: С. В. Рахманинов; композиторское мышление в процессе редактирования; купюры в сочинениях Рахманинова; вторая редакция первого концерта; первая редакция четвёртого концерта; третья редакция четвёртого концерта; первый фортепианный концерт; четвёртый фортепианный концерт; первая соната; вторая соната; редакции фортепианных концертов; авторское редактирование; редакции Рахманинова; оригиналы и редакции.

Честнова Надежда Игоревна

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
n.chestnova@mail.ru

**ПРОЦЕСС РЕДАКТИРОВАНИЯ КАК СУЩЕСТВЕННАЯ ЧЕРТА
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА С. В. РАХМАНИНОВА (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКИХ РЕДАКЦИЙ
ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ)**

Творчество С. В. Рахманинова, являясь уникальным достоянием мировой и отечественной культуры, постоянно находится в центре внимания широкого круга исследователей и музыковедов. При этом в богатейшем музыкальном наследии автора остаются сочинения¹, история создания и становления которых изучена недостаточно полно. Однако сегодня появляются недоступные ранее документальные источники, позволяющие яснее воссоздать ход композиторского мышления во время работы над этими произведениями, а также проследить определённые закономерности творческого процесса.

Одной из наименее раскрытых областей в рахманиноведении остаётся обращение автора к редактированию собственных сочинений. Этот вопрос наименее изучен в отечественном музыкознании. В. Брянцева – автор единственной полной монографии о Рахманинове на русском языке – в одной из своих статей анализирует рукописи Первого концерта Рахманинова, хранящиеся в фондах ГЦММК им. М. И. Глинки, отмечая, что, «прежде всего, рукописи дают чрезвычайно ценный материал, помогающий проследить за становлением некоторых важных черт раннего и зрелого музыкального стиля Рахманинова...» [2, с. 122]. По имеющимся автографам и документам автор прослеживает линию становления тематизма и драматургии первого рахманиновского завершённого сочинения крупной формы. Оно рассматривается в контексте предыдущего неоконченного творческого опыта композитора – концерта до минор². В своей статье В. Брянцева опирается только на черновые авторские эскизы концерта и первую полную партитуру сочинения, оставляя без внимания ещё несколько автографов и документов, хранящихся как в России, так и за рубежом.

Ю. В. Келдыш в своём монографическом труде «Рахманинов и его время» в хронологическом порядке излагает творческий и жизненный путь Рахманинова в сочетании с общими характеристиками основных этапов его творчества, стилистической и языковой эволюцией, а также с подробным анализом основного массива сочинений автора. Работы А. Соловцова и Е. Сорокиной в основном сконцентрированы на фортепианном творчестве Рахманинова. Они посвящены произведениям крупной формы. В этих трудах тема авторского редактирования не затрагивается. В связи с этим вопрос о причинах возникновения редакций и, как правило, длительной работы над ними композитором исследователями не раскрывается. А. Арановский и А. Кандинский обращаются к концепционным аспектам творчества Рахманинова на примере его симфонических циклов, также

¹ Например, фортепианные Концерты № 1 соч. 1, fis moll и № 4 соч. 40, g moll, а также фортепианная соната № 2 соч. 36, b moll.

² Сохранилась только первая часть чернового варианта рукописи в изложении для двух фортепиано.