

УДК 7.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-72-79

Е.Л. Балкинд, Е.Ю. Пунтус

**КОНТРАСТ КАК КОММУНИКАТИВНЫЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА ПРИМЕРЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА)**

Статья посвящена уточнению коммуникативной роли контрастов в художественной культуре. Актуальность исследования состоит в уточнении его статуса в искусстве и разведении содержательного и формального контрастов. Определено, что всякая информация становится доступной именно за счет контрастов, а существование художественного текста возможно только благодаря их номенклатуре. В результате данное исследование позволило сделать вывод о том, что контраст как коммуникативный принцип универсален и заключен в основе всякого художественного произведения.

Ключевые слова: коммуникация, контраст, нюанс, принцип, рецепция, сюжет, форма, цвет, экфрасис.

Художественная реальность, являясь отражением реальности объективной, обладает номенклатурой части ее атрибутов и развивается по ее законам. Процесс познания обеих реальностей возможен благодаря сравнению, поиску разницы, иначе говоря – контрасту. Любая информация оказывается доступной именно за счет контрастов: тотальный контраст лежит в основе всего, что мы постигаем визуально, будь то вербальный текст, картина или стрелка-указатель; восприятие звуковой информации возможно только в тишине, то есть за счет контрастного отношения формы информации к ее фоновой среде. Всякое художественное произведение (как знаковая система), следовательно, построено на контрастах. При этом контраст зачастую трактуют в качестве выразительного средства, без которого можно обойтись. Задачи данного исследования состоят в следующем: рассмотреть организующую роль номенклатуры контрастов как на содержательном, так и на формальном уровне художественного произведения; показать, что контраст является не чем иным, как организующим принципом и стоит над видовой спецификой искусства; оказать коммуникативную роль контрастов в художественном тексте; проанализировать использование номенклатуры контрастов на обширном художественном материале;

Актуальность исследования состоит в том, что, несмотря на очевидность значения контраста, до сих пор не уточнен его статус и не разведены содержательный и формальный контрасты.

В изобразительном искусстве все еще четко не очерчена сфера действия контраста и не дано его функциональное определение. Часть исследователей предлагает считать контраст средством композиции (например, В.И. Лесняк). Другие (Е.А. Кибрик, Н.Н. Волков, Е.В. Шорохов) – ее законом. Определение закона как «...необходимой связи (взаимосвязи, отношения) между событиями, явлениями...» [1] не противоречит сути контраста, не объясняя его универсальности. Н.Н. Волков справедливо считает, что «Аналогия и контраст в образах искусства – это отражение диалектики бытия и познания» [2. С. 36]. При этом В.Б. Иогансон относит контраст к композиционным приемам [3. С. 169]. Таким образом, мы наблюдаем отсутствие единства среди исследователей в определении места и роли контраста в изобразительной художественной культуре.

Обратимся к словарному определению понятия «принцип». «Принцип (лат. *principium* – начало, основа, происхождение, первопричина) – означает основание неко-

торой совокупности фактов или знаний, исходный пункт объяснения или руководства к действиям» [4. С. 544]. Применительно к организации произведения изобразительного искусства понятие «принцип» используется, к сожалению, только некоторыми авторами, например, Н.Н. Волковым. Тем не менее «принцип» является наиболее общим понятием, способным вмещать всебя другие, более узкие понятия.

Базовые принципы, по которым организуется всякий художественный текст, стоят над его видовой спецификой. Базовые принципы универсальны, они не подлежат отбору, то есть действуют одновременно, не составляя иерархии.

К числу базовых принципов визуального искусства мы относим принцип *главного и второстепенного*, принцип *отбора, отношений, целостности*, принцип *контраста*. Итак, контраст является именно принципом, независимо от видовой специфики на нем основывается всякий художественный текст; контраст присутствует в качестве организующего начала на всех уровнях его существования, что мы и собираемся продемонстрировать на приведенных ниже примерах.

Наша цель состоит в том, чтобы подробнее исследовать контраст как коммуникативный принцип в художественной культуре на примере изобразительного искусства. Согласно семиотическому подходу, искусство – это «знаковая система, определенным образом организованная» [5. С. 147]. Передача информации является существенной функцией художественного текста. А контраст, на наш взгляд, выступает здесь базовым коммуникативным принципом. При этом нас интересует как выявление и исследование визуальных контрастов, так и попытка разобраться в том, каким образом всякое изображение (как художественный текст) становится доступным реципиенту благодаря контрасту, а любое визуальное событие, следовательно, сводится к нему.

Начнем с содержательной стороны изобразительного искусства, где наличие контрастов достаточно очевидно, так же как в литературном произведении, спектакле или фильме.

Наиболее показательна в плане содержательных контрастов жанровая (сюжетная) картина. Любой сюжет имеет свою диалектику, то есть существует и развивается за счет контрастов. Обратимся к примерам. На картине братьев Ткачевых «Матери» (1960–1961) [6. С. 88–89] показаны женщины четырех возрастов, каждая из них имеет свой образ и характер – при этом единый образ материнства достигается в том числе благодаря разнице между ними, контрасту. «Следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым» [7. С. 29].

В хорошо известной картине Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ» (1830) сюжетный контраст построен на противопоставлении аллегорической женской фигуры, символизирующей Свободу, мужской толпе, которую она увлекает за собой.

Сюжет произведения П. Гогена «Разговор» (1897) [11. С. 38] достаточно прост: мы видим беседующую группу людей. Две женские фигуры обращены к зрителю, а мужская повернута к нему спиной. Эта «закрытая» для зрителя фигура и вызывает наибольший интерес, именно благодаря сюжетному контрасту. Любопытно, что зачастую (как в данном случае) контраст по значению близок акценту, поскольку внимание зрителя акцентируется на одной из сторон (составляющих) контраста.

Остановимся на скульптуре и рассмотрим в качестве примера известную композицию О. Родена «Граждане Кале» (1884–1888). Изображена группа людей, позы которых достаточно статичны. И только одна фигура отличается динамикой – эмоциональный жест делает ее центром композиции. И здесь становится очевидным, как формальная и содержательная стороны контраста оказываются неотделимы друг от друга.

Отыскать содержательный контраст в жанровой картине довольно просто. Обратимся к натюрморту и пейзажу, где сюжет как действие отсутствует, но есть смысловые связи. Возьмем в качестве примера произведение И.И. Машкова «Натюрморт

с магнолиями» (1934) [8], где изображены каменные глыбы и свежие фрукты. Это неожиданное соседство только обостряет восприятие и тех и других компонентов натюрморта на уровне смысла.

Выявить содержательный контраст в пейзаже несколько проще, чем в натюрморте. Изображение природной и культурной среды в одном произведении будет выражением содержательного контраста так же, как и одновременное изображение разных стихий: земли, неба, воды и огня, которое не редкость в жанре пейзажа.

Таким образом, смысловое наполнение произведений изобразительного искусства независимо от их жанровой принадлежности опирается на номенклатуру контрастов. Перейдем к формальным контрастам. Отметим, формальный контраст неотделим от содержательного, что мы и собираемся доказать.

В изобразительном искусстве можно выделить следующую группу основных контрастов: цветовой контраст, контраст величин, контраст форм, контраст между цельным и дробным. Заметим, что поскольку противоположность дуальна, то независимо от их числа элементы, формирующие контраст, будут разделены дихотомически.

Обратимся к цветовому контрасту. Обострение цветовых отношений является результатом их упрощения, в результате чего усиливается основное качество цвета, при этом не остается места для оттенков и полутонов. В результате возникает *цветовой контраст* – ясное различие между двумя цветами. И. Иттен выделяет такие типы цветового контраста: контраст цветовых сопоставлений; контраст светлого и темного; контраст холодного и теплого; контраст дополнительных цветов; симультанный контраст; контраст цветового насыщения; контраст цветового распространения [9. С. 35]. Мы же считаем, что такая дифференциация несколько избыточна, поскольку симультанный контраст, например, описывает и объясняет восприятие контрастных цветов на уровне физиологии, а контраст дополнительных цветов есть не что иное, как частный случай действия контраста теплого и холодного.

Отдельного внимания, на наш взгляд, заслуживает контраст цветового распространения, поскольку он неразрывно связан с контрастом величин. Принцип его действия состоит в том, что более насыщенный цвет используется в меньшем количестве, нежели более сдержанный и менее активный, благодаря чему достигается композиционное равновесие. Например, в пейзаже М.С. Сарьяна «Улица. Полдень. Константинополь» (1910) [10. С. 19] яркий оранжевый цвет, в который окрашены крыши домов и освещенный участок улицы, применяется достаточно экономно по сравнению со сдержанным серебристым цветом домов и неба, который занимает куда большую часть картинной плоскости. Иными словами, эстетическая коммуникация в вышеперечисленных случаях обеспечивается именно наличием цветовых контрастов, без которых сообщение попросту невозможно.

Тональный контраст (который отнесен И. Иттенем к номенклатуре цветовых контрастов) строится на столкновении светлого и темного и служит неперемным условием существования любой зрительной информации. Например, печатный текст «читается» только благодаря контрасту между непосредственно самим текстом и фоном. Школьная доска и белый мел также являются примером действия тонального контраста за пределами искусства, столь необходимого для прочтения информации. Самые первые (первобытные) изображения, сделанные человеком (на скальной живопись) были построены на мощном тональном контрасте, поскольку первобытный художник был ограничен в изобразительных средствах. Но благодаря только лишь тональному контрасту эти изображения невероятно выразительны.

Перейдем к контрасту величин. Благодаря этому контрасту малое выглядит еще меньшим, а большое – укрупненным. Обширные плоскости в пейзаже контрастируют с более мелкими объектами (деревьями, камнями), а элементы переднего плана воспринимаются таковыми только благодаря уменьшенному объектом заднего плана. Внутри одного предмета деталь и целое также могут составлять контраст величин. Например,

разрезанный арбуз в натюрморте И.И. Машкова «Ташкент», за счет изображения мелких семечек, воспринимается еще более масштабным. Известный портрет Ф.И. Шаляпина (1922), написанный Б.М. Кустодиевым, также построен на контрасте величин. Мону-ментальная фигура артиста, помещенная на передний план, активно контрастирует с мелкими фигурами дальнего плана, благодаря чему величие Шаляпина становится еще более очевидным. И тут мы наблюдаем действие смыслового контраста.

Контраст форм основан на различии их конструкций: в основе одних лежит сферическая форма (шар, цилиндр, конус), в основе других форма граненая (пирамида, куб, призма). Например, «Натюрморт со скрипкой» (1921) [11. С. 18] К.С. Петрова-Водкина построен на контрасте плавного округлого силуэта инструмента и прямоугольного листа бумаги.

Использование данного контраста особенно очевидно в скульптуре, где объем носит не иллюзорный, а объективный характер. Показательны в этом плане произведения М.А. Врубеля. Его скульптурная работа «Голова демона» (1890) выстроена именно на контрасте граненой геометрической массы волос и плавной, обтекаемой формы лицевой части головы демона.

Контраст между цельным и дробным может относиться как к поверхностям (фактуре, текстуре), так и к содержанию, наполнению тональных и цветовых пятен, а также к их очертаниям. Например, многочисленные портреты Ф.А. Малявина, изображающие крестьянок в пестрых платках и шалях, строятся на контрасте цельного и дробного, когда пестрота одежды только проявляет цельность и привлекает внимание к лицам портретируемых.

Показательным примером использования контраста цельного и дробного может служить натюрморт К.С. Петрова-Водкина «Черемуха в стакане» (1932) [11. С. 25], где ажурный силуэт ветки черемухи создает мощный контраст с цельным фоном. Помимо упомянутого контраста художник использует в своем произведении цветовой и тональный контрасты, контраст форм и величин. Одновременное использование нескольких контрастов отнюдь не редкость, а закономерность – это способ добиться максимальной выразительности художественного текста, иными словами – усилить его коммуникативную функцию.

Оппозицию контрасту составляет нюанс. Нюанс – это минимальное отличие качеств формы, размера, цвета, объема, фактуры объектов. Отметим, если нюанс вырван из контекста, то он обращается своей противоположностью, а именно – контрастом. Таким образом, разница, степень отличия всегда продиктована как формальными, так и смысловыми связями. Являясь бинарной оппозицией контрасту, нюанс также участвует в художественной коммуникации на всех уровнях ее существования.

Сложно не согласиться с Е.А. Кибриком в том, что «Роль контрастов в композиции универсальна, они имеют отношение ко всем элементам композиции, начиная с характера конструктивной идеи композиции и кончая значением контраста в построении сюжета». «Контраст, противопоставление – движущая сила композиции..» – резюмирует исследователь [3. С. 183]. Действительно, сравнение всегда активно, поэтому контраст лежит в основе всякого отображения.

Итак, мы показали, что и форма, и смысловое наполнение всякого художественного текста в одинаковой мере опираются на принцип контраста. Непосредственно и очевидно принцип контраста присутствует и в наименованиях выдающихся произведений искусства. «Война и мир», «Отцы и дети», «Живые и мертвые», «Богач, бедняк», «Хороший, плохой, злой» – это только некоторые произведения, названия которых непременно содержат заложенный в них смысловой контраст. Отметим: присутствие контраста в названии характерно скорее для литературного текста или фильма – то есть для искусства, где обязательны сюжет и временная развертка, иными словами: нарратив, поскольку название художественного произведения отражает в первую очередь его смысловую направленность. В изобразительном искусстве наличие вербального

контраста в названии встречается значительно реже. Исключения составляют абстрактные произведения, где происходит акцентуация смысла на уровне формы («Ржавчина и синий», «Синий на красном» М. Ротко).

Поскольку все сказанное справедливо для искусства в целом, нам представляется небезынтересным сравнить изображение как визуальный текст и вербальный литературный текст в той их части, которая опирается на контраст, чтобы продемонстрировать следующее: контраст как коммуникативный принцип стоит над видовой спецификой искусства.

Если содержательный контраст в произведении изобразительного искусства зачастую приходится отыскивать, то содержательный контраст в литературе очевиден, поскольку повествование всегда сюжетно, а двигателем сюжета выступает контраст, он же – конфликт. При этом ритмика литературного текста, составляющая предмет фонетики, – звуковая (формальная) сторона языка, также строится на контрастах, что сближает литературу с музыкой. В то же время лишенному слуха читателю эти качества литературы недоступны. Но восприятие вербального текста не фиксируется в рамках одного типа рецепции, в отличие от восприятия произведений музыкального или изобразительного искусства. При этом процесс чтения требует полного погружения в текст, поскольку основывается на еще большей вовлеченности, содействии и домысливании реципиентом, нежели прослушивание музыки или посещение выставки.

Итак, формальные визуальные контрасты в литературе читателю необходимо визуализировать (представить). «Алое и зеленое», «Слон и моська», «Толстый и тонкий», «Маленькая хозяйка большого дома», «Шепоты и крики» – все эти литературные названия отражают не только содержательный, но и формальный визуальный или звуковой контраст. Литературный текст, следовательно, может вмещать все возможные доступные нашему воображению контрасты, поскольку не ограничен типом рецепции. Иные виды искусства подчинены своей видовой специфике и используют контрасты, соответствующие ей. Тем не менее на содержательном уровне живопись также может давать представления о звуке, провоцируя воображение реципиента. Но выстроить такой контраст представляется несколько затруднительным, хотя одновременное изображение, например, контрастных по характеру извлекаемого звука инструментов или звуковым образом оформленных событий вполне возможно. Например, некоторые картины Питера Брейгеля Старшего, представляющие собой причудливый узор из разных житейских сцен, вполне могут провоцировать у зрителя звуковую полифонию и, соответственно, контрастные по звуку ассоциации.

Метафора, аллегория, гиперболола – все эти приемы универсальны для любого сюжета в искусстве. Но сходство между литературным произведением и изображением мы можем отыскать не только на содержательном уровне. То, что в литературе остается содержательным, в изобразительном искусстве может переходить на формальный уровень отображения. Иными словами, если распрямить изображение, все присутствующие в нем формальные контрасты останутся, в то время как проделать данное действие с литературным текстом также возможно, но оно приведет к утратам.

Хорошо известная всем «Девочка на шаре» П. Пикассо является показательным примером действия смыслового и формального контрастов одновременно: изломанная женская фигура показана анфас, она противопоставляется статичной массивной фигуре мужчины, поданной П. Пикассо со спины. Более того, для усиления и содержательного и формального контрастов в картине используются геометрические тела, противоположные по принципу формообразования: куб, на котором сидит мужчина, и шар, на котором балансирует девочка. Если перевести картину в иной выразительный – в нашем случае вербальный язык, то мы сохраним все перечисленные, в том числе и формальные контрасты, но они непременно обретут смысловое измерение.

В данном контексте любопытна книжная иллюстрация, где имеет место обратный процесс перевода литературного выразительного языка в выразительный язык изобра-

жения. Процесс перевода в эстетической коммуникации с одного выразительного языка на другой может быть рассмотрен в контексте экфрасиса. *Экфрасис* – это «любое описание <...> произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр» (12. С. 301–302).

Обратимся в качестве примера к великолепным иллюстрациям С. Бродского к Дон Кихоту. На иллюстрации «Битва с овцами» [13. ил. 29] Дон Кихот и Санчо Панса изображены рядом, художник противопоставляет высокую изможденную фигуру благородного рыцаря его простому и приземленному слуге, отражая, таким образом, содержательный контраст. Но на следующей («Санчо Панса») [13. ил. 35] мы видим портрет: Санчо подан крупным планом, он максимально приближен к зрителю, а Дон Кихот присутствует только в качестве стаффажа дальнего плана. Здесь также используется контраст величин, который отражает уже не характеры героев, а динамику нарратива, в эпицентре которого в данном случае оказался слуга. Таким образом, книжная иллюстрация переводит описанный словами контраст в изображенный – содержательный и формальный одновременно. И этот алгоритм справедлив не только для иллюстрации – идея, замысел всякого художественного текста диктуют номенклатуру его контрастов, что книжная иллюстрация демонстрирует со всей очевидностью.

В произведениях абстрактного искусства отсутствует сюжет, но присутствует замысел. Представим абстрактную картину, построенную на активном взаимодействии зеленого и красного цветов, иначе говоря – на их контрасте, столкновении, конфликте. Таким образом, абстракция базируется пусть и на формальной, но идее. Формальный контраст, следовательно, всегда связан с содержательным, поддерживая коммуникацию в художественной культуре.

Подведем некоторые итоги. Данное исследование позволяет сделать вывод о том, что контраст как коммуникативный принцип лежит в основе всякого художественного текста, являясь противоречием, конфликтом (на содержательном уровне) и активным различием, которое артикулирует характер его составляющих (формальный уровень отображения), и, как следствие – средством передачи информации. Сталкиваясь, противоположности обретают максимальное звучание, «повышают голос». Иными словами, становятся доступнее и яснее как на формальном, так и на содержательном уровне отображения, благодаря наличию рядом своей противоположности. Содержательный контраст (конфликт) первичен, поскольку формальный контраст непременно является его выражением, независимо от видовой специфики искусства и типа его рецепции. Что касается изобразительного искусства, то существование и последующее восприятие всякого изображения становится возможным только благодаря номенклатуре контрастов. Итак, контраст в художественной культуре является базовым коммуникативным принципом. Понимание же роли и места контраста как коммуникативного принципа в художественной культуре и в изобразительном искусстве, в частности, служит залогом адекватного восприятия зрителем художественного произведения как на содержательном, так и на формальном уровне и повышает зрительскую культуру в целом.

Литература

1. Сидоренко Е.А. Закон. Новая философская энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%9D (дата обращения 04.01.2022)
2. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
3. Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия / сост. Н.Н. Ростовцев, С.Е. Игнатъев, Е.В. Шорохов. М.: Просвещение, 1989. 207 с.
4. Новейший философский словарь / сост. А.А. Грицианов. Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. 896 с.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.

6. Круглый И.А. Алексей и Сергей Ткачевы. Ленинград: «Художник РСФСР», 1979. 264 с.
7. Леонардо Да Винчи. Трактат о живописи / пер. Губарев А.А. Харьков: Фолио, 2013. 223 с.
8. Машков И.И. Натюрморт с магнолиями. Архив. URL:https://artchive.ru/artists/1216~Ija_Ivanovich_Mashkov/works/397550~Natjurmort_s_magnolijami (дата обращения 28.01.2022).
9. Иттен И. Искусство цвета. М.: Д. Аронов, 2018. 96 с.
10. Сарьян. Художественная галерея № 198. М.: ООО Де Агостини, 2008. 31 с.
11. Великие художники. № 66. Петров-Водкин. М.: Директ-Медиа: Комсомольская правда, 2010. 50 с.
12. Поэтика: слов, актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
13. Матвеева А.И. Книжная графика Саввы Бродского. М.: Изобразительное искусство, 1988. 176 с.

Contrast as a Communicative Principle of Organizing a Literary Text (On the Example of Fine Arts)

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2022, 1 (84), 72–79.
DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-72-79

Ekaterina L. Balkind, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simpferopol, Russian Federation). E-mail: kompozicia@mail.ru

Ekaterina Yu. Puntus, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simpferopol, Russian Federation). E-mail: chizh_katya@bk.ru

Keywords: color, contrast, form, nuance, plot, principle, reception, ekphrasis.

The article aims to specify the communicative role of contrasts in art and fine arts in particular. The relevance of the study lies in the fact that, despite of all the obviousness of the significance of contrast in art, its status has not yet been clarified, and the confusion between substantive and formal contrasts has not been eliminated. Contrast is considered at both conceptual and formal levels of reflection in different genres and types of fine arts. The authors demonstrate that any visual information becomes accessible just on account of contrasts, and the existence of any artwork is possible only due to their nomenclature. Such types of visual contrast as the contrast of magnitudes, color and tonal contrast, the contrast of forms, the contrast of the whole and the fractional are analyzed with the help of extensive cultural material. Binary oppositions in art and beyond it are also represented as a nomenclature of contrasts. In connection with it, the author examines a nuance that opposes contrast in art. Examples of using the nuance in visual arts are given. Special attention in the research is paid to delimitation of the formal and conceptual contrast in art. The authors show and prove that conceptual contrast is primary, since formal contrast is by all means its expression, apart from the specific nature of art and the type of reception. The authors compare the image of a visual text and a literary text in the part that rests on contrast. The translating of the literary expressive language into the expressive language of the image (ekphrasis) is analyzed. As a result, this study leads to the conclusion that contrast, as a basic principle, is universal and certainly underlies every work of art.

References

1. Sidorenko, E.A. (2002) *Zakon* [Law]. [Online] Available from: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%9D (Accessed: 04.01.2022).

2. Volkov, N.N. (1977) *Kompozitsiya v zhivopisi* [Composition in Painting]. Moscow: Iskusstvo.
3. Rostovtsev, N.N., Ignat'ev, S.E. & Shorokhov, E.V. (1989) *Risunok. Zhivopis'. Kompozitsiya: khrestomatiya* [Drawing. Painting. Composition: Anthology]. Moscow: Prosveshchenie.
4. Gritsianov, A.A. (1998) *Noveyshiyy filosofskiy slovar'* [The Newest Philosophical Dictionary]. Minsk: Izd. V.M. Skakun.
5. Lotman, Yu.M. (1998) *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo.
6. Kruglyy, I.A. (1979) *Aleksey i Sergey Tkachevy* [Alexey and Sergey Tkachev]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR.
7. Leonardo Da Vinci. (2013) *Traktat o zhivopisi* [A Treatise on Painting]. Translated from Italian by A.A. Gubarev. Kharkiv: Folio.
8. Mashkov, I.I. (2022) *Natjurmort s magnolijami* [Still Life with Magnolias]. [Online] Available from: https://artchive.ru/artists/1216~Ilja_Ivanovich_Mashkov/works/397550~Natjurmort_s_magnolijami (Accessed: 28.01.2022).
9. Itten, J. (2018) *Iskusstvo tsveta* [The Art of Color]. Moscow: D. Aronov.
10. *Khudozhestvennaya galereya*. (2008) Sar'yan [Saryan]. 198.
11. *Velikie khudozhniki*. (2010) Petrov-Vodkin. 066. (In Russian).
12. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2008) *Poetika: slov, aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics of Words, Relevant Terms and Concepts]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada.
13. Matveeva, A.I. (1988) *Knizhnaya grafika Savvy Brodskogo* [Book Graphics of Savva Brodsky]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-79-86

Т.В. Сорокина, В.А. Коломиец

К ВОПРОСУ О ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЯХ ИОГАННЕСА БРАМСА

Статья посвящена месту жанра фортепианного ансамбля в творчестве выдающегося немецкого композитора XIX века Иоганнеса Брамса. Отмечается особое внимание композитора к этому жанру: как оригинальным сочинениям, так и значительному количеству переложений собственных произведений для ансамблей в четыре руки. Мастерство Брамса-пианиста нашло отражение в достоинстве этих сочинений, которые занимают в его творчестве такое же важное место, как и оригинальные композиции. В статье содержится разбор ряда переложений, истории их создания. Отмечается вклад Брамса в развитие ансамблевой музыки и исполнительства.

Ключевые слова: *фортепиано, ансамбль, фортепианный дуэт, хоральные преюдии, контрапункт, переложение, Брамс.*

В данной статье рассмотрено камерно-инструментальное творчество Брамса в свете новых исследований. Предметом обсуждения явились произведения для фортепианного ансамбля – популярные, а также редко исполняемые – жанра, который в настоящее время привлекает большое внимание со стороны исполнителей. Несмотря на существование целого ряда авторитетных исследований творчества И. Брамса, часть его наследия остается неизученной. Это касается прежде всего фортепианных ансамблей, точнее – сделанных самим автором переложений собственных сочинений и произведений других авторов.