Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2019 № 3 (5)
ISSN 2618-9461

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Воробьёв Игорь Станиславович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)
Ганзбург Григорий Израилевич, кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания (Харьков, Украина)
Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия)
Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Россия)
Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, и.о. директора Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Россия)
Коваленко Георгий Фёдорович, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусства России XX–XXI веков Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник сектора искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)
Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)
Немкова Ольга Вячеславовна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова (Россия)
Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, советник ректора Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, научный руководитель Института филологии и журналистики (Россия)
Саввина Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)
Филимонова Ольга Фёдоровна, доктор философских наук, профессор кафедры «Философия» Института социального и производственного менеджмента Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А. (Россия)
Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:
Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор
Заместитель главного редактора:
Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор
Ответственный секретарь:
Шлыкова Светлана Петровна, кандидат искусствоведения
Отдел истории музыки:
Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор
Отдел этномузыкологии:
Егорова Ирина Львовна, кандидат искусствоведения, профессор
Отдел музыкальной педагогики и образования:
Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор
Отдел кино, театра и литературы:
Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор
Отдел общественных наук:
Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент
Редактор перевода:
Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент
Оригинал-макет и электронная вёрстка:
Соколов Дмитрий Александрович

Учредитель и издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77–71010 от 07 сентября 2017 г.

Адрес редакции: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.
Тел.: (845–2) 39–00–29 доб. 165.
E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещены на официальном сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: http://sarcons.ru/.

Подписано в печать 29.10.2019. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Cambria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 11,14. Зак. № 77. Тираж 100 экз.

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У.
Тел.: (845-2) 24-86-33.
E-mail: zakaz@amirit.ru.

© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

СОДЕРЖАНИЕ

Надольская О. Н .
Новационный проект Саратовской консерватории 3

Эстетика и философия искусства

Дронов А. В.
Понятие мира в философии искусства Мартина Хайдеггера 8

Музыкальное искусство

Демченко А. И.
Корифей искусства Востока. О магистрали творчества Арама Хачатуряна 16

Ерёменко Г. А.
Опера Ф. Пуленка «Груди Тиресия»: эксперименты с жанром или новая метаморфоза национальных традиций? (к 120-летию со дня рождения композитора) 28

Виниченко А. А., Цай Т.
Жылдыз Малдыбаева. Прелюдия № 20: диалог музыкально-профессиональных традиций 33

Гордеева Е. В.
Структурно-семантический и исполнительский контекст клавирных и фортепианных произведений ... 39

Мальцева А. А., Есембаева И. Г.
Кантатное наследие Иоганна Филиппа Кригера 46

Шониёзова Д. М.
Особенности драматургии в опере В. Раннева «Проза» 52

Театральное искусство

Гамрецкая А. В., Лесовиченко А. М.
Сказка о лисе, коте и петухе. Проблема взаимопомощи в детской опере 57

Изобразительное искусство

Ильина И. А.
Профессор М. Н. Воробьев и А. П. Боголюбов:
характер влияния учителя на пейзажное творчество ученика 64

Традиционные культуры

Вишневская Л. А.
О некоторых современных формах бытования северокавказской народной песни
(на примере современной музыкальной культуры адыгов) 72

Юровская О. Л.
Духовные стихи горнозаводских районов Челябинской области:
стабильные и мобильные характеристики (на примере традиции калужских переселенцев) 77

Педагогика и психология искусства

Полозов С. П.
К проблеме содержания учебного курса музыкальной информатики 85

Традиции Саратовской консерватории

Королевская Н. В.
«Эскизы» А. А. Бренинга 89

Надольская Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Nadolskaya Olga Nikolaevna, PhD (Arts), Associate Professor at the Department Ensemble and concertmaster training of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nadolskaya@mail.ru

НОВАЦИОННЫЙ ПРОЕКТ САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Статья посвящена уникальному проекту Саратовской консерватории — Центру комплексных художественных исследований под руководством доктора искусствоведения, профессора А. И. Демченко. Отмечается, что деятельность Центра направлена на расширение горизонтов всеобщего (универсального) искусствознания как нового научного направления. Следовательно, основные его задачи — поиск новых подходов на базе междисциплинарного, интегрирующего изучения мировой и региональной художественной культуры; разработка соответствующей методологии и освоение базового материала мировой художественной культуры с целью создания системного свода знаний для построения художественной картины мира в её эволюционной ретроспективе. Немаловажную роль в успешной реализации данного проекта играет консолидация научных кадров, стремящихся проводить свои исследования, выходя за рамки собственной специализации, на стыке двух или нескольких дисциплин.

Ключевые слова: художественная картина мира, всеобщее (универсальное) искусствознание как научное направление, Центр комплексных художественных исследований.

INNOVATIVE PROJECT OF SARATOV CONSERVATOIRE

The article is devoted to the unique project of the Saratov Conservatoire — the Center for complex artistic research headed by Dr. Sci., Professor A. I. Demchenko. It is noted that the activity of the Center is aimed at expanding the field of universal art as a new scientific direction. Therefore, its main tasks are the search for new approaches based on interdisciplinary integrating study of world and regional art culture; development of the appropriate methodology and study of the basic material of world art culture in order to create a systematic set of knowledge for building an artistic picture of the world in its evolutionary retrospective. Successful implementation of the project is partly due to the consolidation of scientific personnel seeking to conduct their research at the junction of two or more disciplines.

Key words: artistic picture of the world, universal art history as a scientific discipline, the Center for integrated artistic research.

Многовековая традиция наук, связанных с художественной культурой, почти всегда и во всём была ориентирована на раздельное восприятие каждой из отраслей искусствознания (основные из них — филология, искусствоведение как наука об изобразительном искусстве и архитектуре, музыковедение, театроведение, а с XX века и киноведение). Такая специализированность совершенно естественна по причине ярко выраженной специфичности любого вида художественного творчества и совершенно необходима, поскольку обеспечивает предпосылки для углублённого изучения соответствующей области искусства.

При всём том, в последнее время в среде учёных разных специальностей всё чаще наблюдается стремление выйти за рамки своего профиля. И всё чаще делаются попытки создания исследований на пересечении смежных сфер искусствоведения. Так, ещё во многом подспудно и преимущественно в форме предварительных проб, намечаются подступы к формированию **всеобщего (универсального) искусствознания** как науки, стремящейся к всеобъемлющему охвату множественного ареала основных фактов, имён, явлений и тенденций мировой художественной культуры.

В качестве необходимого условия предусматривается интегративное освоение всех видов художественного творчества, продуцирующих на данной стадии, с попутным исключением в их рассмотрении каких-либо барьеров и «перегородок». Имеются в виду привычные границы между различными искусствами, а внутри них — ходовая рубрикация по родам и жанрам. Кроме того, предполагается способность исследователя подняться над региональной спецификой к тому, что составляет суть мирового художественного процесса, наиболее значимо в нём.

Сказанное вовсе не означает того, что игнорируются особенности и колорит, определяемые материалом того или иного вида искусства, тип ментальности и свод традиций той или иной национальной школы. Вопрос в том, что акцентуацию всех этих моментов предпочтительно соотносить с выявлением общего, магистрального в развитии духовной культуры, взятой в её интернациональном срезе.

Становление всеобщего (универсального) искусствознания корреспондирует приобретающим ныне всё бóльшую актуальность процессам глобализации человеческого сознания. Эти процессы продиктованы окончательно сложившейся к началу третьего тысячелетия общеисторической ситуацией: непродуктивность и даже невозможность какой-либо национальной замкнутости, нарастающая взаимосвязанность всего происходящего в современном мире.

Параллельно этому открывается перспектива выхода за пределы специальной научной дисциплины к горизонтам общезначимого гуманитарного знания.

Такой выход может быть реализован на путях построения **художественной картины мира**, что выступает в качестве «сверхзадачи» всеобщего искусствознания. И, в свою очередь, выявляемые в данном случае содержательные, идейно-концепционные стороны художественного материала оказываются объединяющей основой комплексного изучения явлений духовной культуры.

Художественная картина мира — это система обобщённых представлений о той или иной исторической эпохе, которые складываются в результате осмысления произведений искусства, принадлежащих данному периоду. За кажущейся иллюзорностью художественных текстов скрывается огромный материк своеобразно запечатлённого человеческого бытия, представленного как в характерном для своего времени спектре идей, побуждений, мотиваций, так и во всевозможных эмоциональных, интеллектуальных, нравственно-психологических и двигательно-динамических проявлениях.

Благодаря существованию художественного творчества каждый этап развития цивилизации оставляет для последующих поколений богатейший фонд исторической памяти. Следовательно, речь идёт о формировании знания о мире и человеке, исходя из образно-семантической системы искусства.

Ныне искусствознание вплотную приблизилось к осознанному стремлению увидеть в художественной культуре память времён, запечатление конкретно-исторического опыта эволюционирующего человечества, отображение социума и внутреннего мира человека, всего многообразия граней его существования.

Осознавая искусство как свидетельство породившей его эпохи, оценивая его как своеобразный инструмент познания, выявляя его возможности в плане моделирования облика мира и человека, мы приобретаем богатейшие, пока что малоизученные ресурсы красочной и многомерной исторической памяти, позволяющей существенно расширить и обогатить наши представления о происходившем и происходящем.

Для реализации изложенной концепции по инициативе А. И. Демченко десятилетие назад при Саратовской консерватории был создан и осуществляет свою деятельность Центр комплексных художественных исследований. Его основные цели и задачи состоят в следующем:

• консолидация научных кадров, стремящихся к проведению комплексных художественных исследований (Саратовская консерватория — Саратов — Поволжье — Россия с выходом на международное сотрудничество);

• разработка методологии комплексных художественных исследований и выполнение конкретных практических работ по изучению мирового художественного процесса на его различных исторических стадиях;

• построение художественной картины мира, интерпретируемой в качестве инструмента познания бытия и богатейшего ресурса исторической памяти;

• утверждение всеобщего (универсального) искусствознания как нового научного направления, базирующегося на принципах интегративно-глобального знания, и внедрение его достижений в образовательную практику;

• подготовка и издание фундаментальных трудов по истории искусства, взятого как целое («Древний мир», «Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко» и т.д.), а также монографий и сборников статей по различным проблемам более частного характера;

• подготовка и издание «Художественной энциклопедии (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и Кино)» и ряда специализированных справочников («Художественные стили, школы и направления», «Энциклопедия авангарда», «Из художественной сокровищницы Поволжья» и т.п.).

Обозначенные выше позиции свидетельствуют о безусловно новационном характере деятельности Центра комплексных художественных исследований.

Со времени основания Центра и в настоящее время ведётся работа над фундаментальными исследованиями «Вселенная слова, цвета, звука» в 12 томах и «Художественная энциклопедия» в 3 томах.

Кроме того, подготавливается ряд изданий более частного характера (капитальная монография «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» и ряд энциклопедических изданий «Энциклопедия авангарда», «Художественные музеи мира», «Шедевры архитектуры» и т.д.).

Больших усилий потребовала работа над собиранием материалов по художественной культуре Поволжья. Помимо ряда изданий, осуществлённых в поволжских регионах, в настоящее время подготавливаются две крупные публикации: «Сокровищница художественной культуры Поволжья» (энциклопедия) и «Художественная культура Поволжья» (учебное пособие).

Ядро Центра составляют его штатные сотрудники — руководитель, главный научный сотрудник доктор искусствоведения А. И. Демченко и старшие научные сотрудники кандидаты искусствоведения В. Н. Алесенкова и Н. В. Королевская. Среди внештатных сотрудников: доктора искусствоведения С. Я. Вартанов и С. П. Полозов, доктора наук, педагоги Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского А. Н. Зорин, Д. А. Попов, доктора искусствоведения из других городов — Г. Я. Вербицкая и И. М. Кривошей (Уфа), П. С. Волкова(Краснодар), И. С. Воробьёв (Петербург), Г. Н. Домбраускене (Владивосток), М. Л. Зайцева, Г. Ф. Коваленко, Г. Р. Консон и Е. А. Скоробогачёва (Москва), О. В. Немкова (Тамбов), В. О. Петров и Л. В. Саввина (Астрахань), Н. А. Прядуха (Барнаул), И. А. Стеклова (Пенза), И. Г. Умнова (Кемерово), С. И. Хватова (Майкоп); кандидаты искусствоведения О. С. Барабаш, А. А. Виниченко, Г. Ю. Демченко, А. И. Зыков, И. Л. Егорова, Н. Ю. Киреева, Е. Е. Маркелова, О. Н. Надольская, Т. В. Сафонова, Н. В. Сыпало, Н. С. Серова, С. П. Шлыкова, кандидат философских наук Н. А. Мальшина, кандидат педагогических наук Е. В. Мстиславская, кандидат филологических наук И. С. Похазникова и кандидаты искусствоведения из других городов — О. А. Алиева (Екатеринбург), М. В. Аплечеева (Санкт-Петербург), О. А. Астахова,

Г. Ф. Головатая, И. А. Свиридова и М. А. Чершинцева (Москва), А. А. Арестова, О. В. Генебарт и И. В. Татаринцева (Тамбов), Е. В. Безрядина и Т. Б. Резницкая (Оренбург), М. Ю. Гендова (Санкт-Петербург), Г. И. Грушко (Воронеж), Т. Н. Капина (Уфа), Н. В. Морозова (Пермь), Е. А. Островская (Рязань), а также зарубежные учёные — доктора наук Т. В. Котович (Витебск, Беларусь), М. Стреначикова (Банска Быстрица, Словакия) и кандидаты искусствоведения Г. И. Ганзбург (Харьков, Украина), Кым Бора (Сеул, Республика Корея), Л. П. Лабинцева (Луганск, ЛНР), В. Я. Левиновский (Нью-Йорк, США), Е. В. Парусова (Днепропетровск, Украина), Н. В. Чанба (Сухум, Абхазия; Париж, Франция).

Как видим, география участников содружества Центра весьма обширна. Чрезвычайно широк и круг их исследовательских интересов.

К примеру, П. С. Волкова до защиты докторской диссертации по искусствоведению уже была обладателем учёных степеней кандидата филологических наук и доктора философских наук, что естественным образом определяет диапазон её научных изысканий: теория и история искусства, философия искусства (онтология и теория познания), филологическая герменевтика (общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика).

Научная сфера Г. Р. Консона: системные исследования на стыке междисциплинарных гуманитарных штудий, охватывающих историю и теорию искусства, а также культуры, психологию искусства и психологию личности, философскую антропологию; разработка нового, трансдисциплинарного направления в области методологии музыкознания, где на основе обобщения трудов отечественных корифеев музыкознания он создал на современном научном уровне свою собственную методологию целостного анализа и применил её как в музыкознании, так и в филологии, психологии, конфликтологии; сформированная им научная школа прогностического искусствознания характеризуется системными междисциплинарными исследованиями в области истории и теории искусства, культуры, психологии искусства и психологии личности, философской антропологии.

Г. Н. Домбраускене, живущая на Дальнем Востоке, сообразует свои предпочтения с актуальными запросами своего региона, обращаясь к взаимодействию культур Запада и Востока через разнообразные художественные формы, к рецепции старинных жанров в условиях разнообразных культурно-исторических парадигм, к художественной культуре протестантизма, рассматриваемой в двух направлениях — «западном» (то, что связано с рефлексией и рецепцией протестантского хорала и других старинных жанров в разных культурно-исторических условиях) и «восточном» (поскольку для дальневосточного региона России актуально межкультурное взаимодействие через различные художественные формы с тем, что происходит в Китае, Корее, Японии).

Примечателен научный поиск Л. В. Саввиной (исследование современной музыки в широком художественном контексте с позиций семиотики) и Г. И. Грушко (принципы синергетики в изучении художественного творчества, синергетика в системе музыкального и музыкально-педагогического образования). Т. Н. Капина и Т. В. Котович в своём творческом поиске отталкиваются от реалий изобразительного искусства, И. А. Стеклова, исходя из феноменологии архитектуры, изучает связи архитектуры и литературы, синтез временных и пространственных искусств.

Доктор искусствоведения Д. А. Попов, имея исходную степень кандидата философских наук, посвятил себя вопросам влияния на искусство XIX–XX веков научных норм и ценностей и рассматривает развитие искусства в контексте общекультурных процессов и тенденций. Философскую концепцию музыкального искусства развивает и Н. С. Серова.

С. П. Полозов с завидной органичностью соединяет в одном лице продуктивную деятельность в качестве композитора и строго научные изыскания в сфере информационных компьютерных технологий в музыкальном образовании и информационного подхода в исследовании музыкального искусства.

У представителей Театрального института Саратовской консерватории В. Н. Алесенковой и А. И. Зыкова, естественно, превалирует проблематика, обращённая к теории и практике современного театра, причём, если обратиться к тому, что делает В. Н. Алесенкова, найдём такие ракурсы исследовательского поиска, как семиотика театра, структурализм, философия искусства, когнитивная лингвистика и психолингвистика, выход на когнитивное театроведение (т.е. постижение художественной картины мира через анализ ментальных образов, создаваемых на основе аудиовизуального/невербального языка сценического действия).

Свои «ниши» в области театрального искусства у М. Ю. Гендовой (хореография) и Г. Ф. Головатой (опера и теоретические аспекты вокального исполнительства). А. А. Виниченко и Е. В. Парусова рассматривают рок-музыку в социокультурном и геополитическом контексте второй половины XX и начала XXI века, а И. С. Похазникова ведёт научный поиск на пересечении литературы и изобразительного искусства.

И большинство других исследователей сосредоточено на вопросах диалога искусств — в этом направлении ведут свою работу М. В. Аплечеева, Е. В. Безрядина, Г. Ю. Демченко, Н. Ю. Киреева, И. М. Кривошей, Е. Е. Маркелова, Е. В. Мстиславская, Е. А. Островская, Е. В. Парусова, С. П. Шлыкова.

В ближайших планах Центра способствовать публикации наиболее фундаментальных трудов, скорейшей защите докторских диссертаций А. Н. Алесенковой, Н. Ю. Киреевой и Н. В. Королевской и стимулированию работы над рядом других докторских диссертаций, а также развёртывание периодического издания коллективного альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм» (к настоящему времени издано четыре тома).

Суммируя, можно определить основные направления

деятельности Центра комплексных художественных исследований по следующим позициям.

1. Генеральная линия — утверждение **всеобщего (универсального) искусствознания** как нового научного направления, разработка соответствующей методологии и освоение базового материала мировой художественной культуры с целью создания системного свода знаний для построения художественной картины мира в её эволюционной ретроспективе (Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн) — А. И. Демченко и основной состав Центра, состоящий из 3 штатных и 70 внештатных научных сотрудников. Своего рода эскизом данного проекта является книга А. И. Демченко «Мировая художественная культура как системное целое» [2] и подготовленная к изданию монография «Мировой художественный процесс: эволюция и закономерности». Важнейшим итоговым результатом планируется публикация фундаментального исследования «Вселенная слова, цвета, звука» в 12 томах и «Художественной энциклопедии» в 3-х томах, а также периодического издания томов альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм».

2. Исследовательский проект **«Художественная культура Саратова»** — А. И. Демченко и Г. Ю. Демченко. На данный момент опубликовано множество статей и целый ряд книжных изданий (наиболее значимые из них — «"Золотой фонд" столицы Поволжья» и «Вехи. События. Лица») и собран весь основной свод артефактов, что позволяет приступить к созданию обобщающего труда и подана заявка на соответствующий грант.

3. Исследовательский проект **«Художественная культура Поволжья»** — А. И. Демченко и Г. Ю. Демченко. И по данному направлению собран весь необходимый материал, что позволяет приступить к его завершающему осмыслению в формате фундаментального издания «Художественная сокровищница Поволжья».

4. Ведётся долговременная исследовательская работа по изучению проблематики **«Слово и музыка»** — А. И. Демченко, Н. В. Королевская. К изданию подготовлен труд А. И. Демченко «Стань музыкою, слово! (И. В. Гёте, А. С. Пушкин, А. К. Толстой)» и близится завершение большой монографии Н. В. Королевской, посвящённой современной композиторской практике в данном направлении. Различные ракурсы аналогичной проблематики разрабатывают многие члены музыковедческой гильдии Центра комплексных художественных исследований.

5. **Проблема «текста» и «подтекста» в советском музыкальном искусстве** — А. И. Демченко и целый ряд научных сотрудников Центра комплексных художественных исследований. Своего рода точкой отсчёта в данном направлении служит книга А. И. Демченко «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции» (М., 2017).

6. **Основные течения современного композиторского творчества** — А. И. Демченко, Н. В. Королевская и члены музыковедческой гильдии Центра комплексных художественных исследований. В числе исходных изданий — книги А. И. Демченко «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» (М., 2018) и «Два гения с берегов Волги» (Саратов, 2017). Предусматривается акцент на малоизученных явлениях зарубежного музыкального творчества.

7. **Наука о театре** — В. Н. Алесенкова. Данный проект призван активизировать исследовательскую деятельность в области современного театра. Определённым фундаментом может послужить планируемое в ближайшее время издание труда В. Н. Алесенковой о постдраматическом театре.

8. Все представленные выше магистрали деятельности Центра комплексных художественных исследований должны получить дополнительные импульсы в ходе проведения **Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUMPAN-ART»)**, запланированного на октябрь 2019 года с перспективой его ежегодного проведения в последующем.

9. Продолжается плодотворная деятельность основанного при Центре комплексных художественных исследований **Фонда композитора Елены Гохман** — председатель А. И. Демченко, заместитель председателя Л. А. Вишневская. Систематически проводятся концерты из музыки композитора (камерный репертуар — Т. И. Нечаева, симфонический и хоровой репертуар — Т. В. Абсалутинов, музыка для детей — М. Б. Цапкова). Осуществляются разного рода публикации о творчестве Е. В. Гохман (А. И. Демченко, Н. В. Королевская), подготавливаются к изданию её неизданные произведения (В. В. Грачёв), работает сайт Е. Гохман и расширяется его наполнение (А. Д. Молоденков). Отделения Фонда действуют в Астрахани (Н. К. Тарасова) и Тамбове (О. В. Немкова). В Саратовской консерватории в сезоне 2020–2021 гг. планируется **Год Е. В. Гохман**.

Литература

1. *Демченко А. И.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 262 с.

2. *Демченко А. И.* Мировая художественная культура как системное целое М., 2010. 523 с.

3. *Демченко А. И.* Con tempo. Композитор Елена Гохман. М., 2016. 240 с.

4. *Зорин А. Н.* Театр книги. Зрелищность в русской книжной культуре конца XVII — первой трети XVIII вв. // Известия Саратовского университета. Новая Серия.— Сер. Филология. Журналистика. 2015. Т. 15. № 4. С. 23–35.

5. *Сафонова Т. В.* Художественное творчество в социальном контексте // Вестник Поволжского института управления. 2017. Т. 17. № 3. С. 109–115.

References

1. *Demchenko A. I.* Kartina mira v musykal'nom iskusstve Rossii nachala XX veka [Picture of the world in the musical art of Russia in the early XX century]. M.: Kompositor, 2005. 262 p.

2. *Demchenko A. I.* Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe [World art culture as a system whole]. M., 2010. 523 p.

3. *Demchenko A. I.* Con tempo. Kompozitor Elena Gohman [Con tempo. Composer Elena Gokhman]. M., 2016. 240 p.

4. *Zorin A. N.* Teatr knigi. Zrelishchnost' v russkoj knizhnoj kul'ture kontsa XVII — pervoj treti XVIII vv. [Theatre of book. Entertainment in Russian book culture of the late XVII — the first third of the XVIII centuries] // Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya Seriya. — Ser. Filologiya. Zhurnalistika [News of Saratov University. New Series. — Philology. Journalism]. 2015. T. 15. № 4. P. 23–35.

5. *Safonova T. V.* Hudozhestvennoe tvorchestvo v sotsial'nom kontekste [Artistic creativity in a social context] // Vestnik Povolzhskogo instituta upravleniya [Bulletin of Volga region Institute of management]. 2017. T. 17. № 3. P. 109–115.

Информация об авторе

Ольга Николаевна Надольская
E-mail: nadolskaya@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Olga Nikolaevna Nadolskaya
E-mail: nadolskaya@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirova Avenue, 1

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Dronov Alexey Vladimirovich, PhD, Assistant Professor at the Department of Humanities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: adronov@list.ru

ПОНЯТИЕ МИРА В ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА МАРТИНА ХАЙДЕГГЕРА

Целью исследования является прояснение, во-первых, самого понятия мира в «Истоке художественного творения», а во-вторых, его роли в проводимой М. Хайдеггером критике предпонимания искусства как одного из регионов наличного сущего. Для этого предприняты 1) реконструкция хайдеггеровской критики традиционной эстетики, исходящей из предпонимания произведения искусства как наличного предмета, 2) прояснение контекстов использования понятия мира в феноменологии Гуссерля и раннего Хайдеггера и 3) оценка роли этого понятия в рамках проводимой Хайдеггером критики эстетики.
Ключевые слова: М. Хайдеггер, феноменология, философия искусства, произведение искусства, мир, регион.

THE CONCEPT OF THE WORLD IN MARTIN HEIDEGGER'S PHILOSOPHY OF ART

The goal of the research is to clarify, firstly, the concept of the world in the «The Origin of the Work of Art», and secondly, its role in the heideggerian criticism of traditional aesthetics and its pre-understanding of art as one of the regions of presents. For this purpose the author 1) reconstructs Heidegger's criticism of traditional aesthetics, 2) clarifies the meaning of the concept of the world in the husserlian and heideggerian phenomenology and 3) evaluates the role of this concept in the framework of Heidegger's criticism of aesthetics.
Key words: M. Heidegger, phenomenology, philosophy of art, work of art, world, region.

«Исток художественного творения» М. Хайдеггера, прочитанный в качестве серии докладов в 1935–36 годах и впервые опубликованный в 1950 г. в сборнике «Holzwege», уже четверть века существует в русском переводе А. В. Михайлова [11]. За время своего существования этот текст оброс бесчисленным количеством комментариев (в том числе именитых, к каковым следует отнести послесловие Х.-Г. Гадамера 1955 года и фундаментальную работу Ф.-В. фон Херрмана [16]), равно как и критических откликов (самым известным из которых является реакция искусствоведа М. Шапиро на истолкование Хайдеггером натюрморта Ван Гога[1]), что отнюдь не сделало содержание этого небольшого произведения тривиальным или хотя бы однозначным, а возможности его интерпретации — исчерпанными. О сохранении интереса к этому тексту свидетельствует значительное количество выходящих в последние годы публикаций на разных языках, так или иначе обращенных к его содержанию. В 2011 году в Германии вышел напрямую посвященный ему сборник работ [15].

«Исток» занимает пограничное положение между «ранним» и «поздним» периодами творчества Хайдеггера и уже этим привлекает интерес исследователей, занятых реконструкцией хайдеггеровского «поворота» от герменевтической феноменологии «Бытия и времени» (1927) к темам и стилистике его поздних работ. В этом же отношении он интересен для авторов, не склонных усматривать существенного разрыва в эволюции хайдеггеровской мысли. Причем этот текст оказывается ключевым как с точки зрения реконструкции собственной *философии искусства* Мартина Хайдеггера (напр., [1]), так и в качестве свидетельства внутренней трансформации его философского метода и нового понимания *феноменологии* [19].

Предметом нашего интереса является проводимая здесь Хайдеггером критика традиционной философии искусства и эстетики, рассматривающих искусство как особое «явление культуры» или регион объектов, наделенных «эстетической ценностью», способных вызывать эстетические переживания или быть предметами особой оценки, выносимой суждениями вкуса. Деструкция этого предпонимания художественного объекта проходит в «Истоке» через переосмысление понятия вещи (Ding) и изделия (Zeug) и завершается сколь знаменитым, столь и обескураживающим определением художественного творения как «воздвижения мира» или «пространства спора мира и земли». Некоторые русскоязычные исследования, прямо посвященные этим понятиям[2], зачастую остаются зачарованными поэтикой хайдеггеровского языка (скорее даже, русского перевода) и не предлагают трезвого и одновременно внутреннего хайдеггеровскому проекту анализа. Известные же нам примеры глубокого и содержательного анализа понятия мира в феноменологии [6; 18] или — более прямо — сравнения содержания этого понятия у Канта и Хайдеггера [6] или в феноменологии Гуссерля и раннего Хайдеггера [4], к сожалению, не обращаются к интересующему нас контексту «Истока» и его определений. В то же время исследователи, рассматривающие это произведение в более широком контексте хайдеггеровской феноменологии [5; 19], не затрагивают понятия мира. Поэтому предметом специального интереса для нас будет

[1] Известность этому отклику [18] придала работа Ж. Деррида, столкнувшего оба подхода — Хайдеггера и Шапиро — в своеобразном диалоге непонимания [13]. См. также [8].
[2] Из последних по времени см., например [9].

то, 1) какую роль понятие мира играет в деструкции предпонимания искусства как региона и 2) насколько употребление этого понятия в «Истоке» предполагает, с одной стороны, хайдеггеровский же анализ близких к нему понятий в «Бытии и времени» и предшествовавших ему лекционных курсах марбургского периода, а, с другой стороны, опирается на гуссерлевский контекст различия регионов и описания мира как коррелята определенного типа установки сознания.

Удовлетворению этого интереса могли бы служить 1) краткая характеристика хайдеггеровской позиции в отношении философии искусства и эстетики в «Истоке»; 2) реконструкция а) гуссерлевского контекста употребления понятий «мир», «регион», «горизонт» и б) хайдеггеровского анализа бытия-в-мире и мировости (Weltlichkeit) в текстах 1920-х гг. (в «Бытии и времени» и «Пролегоменах к истории понятия времени») и 3) сравнение этих контекстов с определениями, даваемыми в «Истоке».

Этим объясняется трехчастное строение предлагаемой статьи:

1. Деструкция предпонимания искусства и художественного творения.

2. Понятие мира в феноменологии Гуссерля и раннего Хайдеггера.

3. Понятие мира в «Истоке художественного творения».

1. Деструкция предпонимания искусства и художественного творения

Под истоком в первой же фразе текста Хайдеггер предлагает понимать условие осуществления и существования чего-либо в качестве самого себя, то есть не хронологическое или генетическое, но онтологическое основание: «то, откуда и благодаря чему вещь (Sache) есть то, что она есть и как она есть» [11, с. 51; 14, с. 1]. Предпринимаемое рассмотрение, стало быть, нацелено на установление сущности художественного творения, то есть того, благодаря чему оно способно существовать в качестве самого себя. Разумеется, такая постановка вопроса уже манифестирует неудовлетворительность (или, по меньшей мере, неочевидность) привычного и беспроблемного ответа, согласно которому предмет принадлежит к числу художественных творений благодаря наличию художественной, или эстетической, ценности. Таким образом, как и во всех прочих произведениях Хайдеггера, философское рассмотрение предмета реализуется здесь посредством *деструкции* его сложившегося предпонимания, то есть установления и нейтрализации окружающих его толкование предрассудков[3]: «Способ, каким эстетика заранее видит художественное творение, подчинен традиционному истолкованию всего сущего. <…> Необходимо, чтобы пали препоны само собой разумеющегося, чтобы привычные мнимые понятия были отставлены в сторону» [11, с. 71].

Представляется, что деструкция традиционной философии искусства, имеющей в качестве оснований «эстетическое переживание» и «художественную ценность», проводится здесь в двух направлениях. Во-первых, отклоняется толкование произведения искусства в качестве *наличного сущего*, лишь наделенного дополнительным атрибутом: «Творение не есть изделие, только, помимо всего прочего, снабженное прилепившейся к нему эстетической ценностью» [11, с. 71]. Эта критика основывается на проводимом уже в «Бытии и времени» различении наличного (vorhandene) и подручного (zuhandene) сущего с одновременной демонстрацией производного и конститутивного характера первого вопреки привычному предубеждению о его изначальности. Ниже мы рассмотрим содержание этого тезиса чуть подробнее. Во-вторых, Хайдеггером отвергается представление об искусстве как рядовом «явлении культуры» [11, с. 108], то есть как регионе, области или сфере, под которыми понималась бы совокупность произведений и соответствующих их созданию и восприятию форм деятельности. Очевидно, что второй тезис тесно связан с первым, поскольку отклоняемое представление об искусстве как всего лишь особом регионе в границах культуры предполагает координацию различных форм сущего на фоне общей для них нормы бытия как простого наличия. Другими словами, согласно критикуемому взгляду, картина, столь же налично висящая на стене, как ружье или шляпа [11, с. 53], отличалась бы от них лишь еще одним наличием — «художественной ценности».

Таким образом, предпринимаемая Хайдеггером деструкция реализуется как тематизация и устранение господствующего предпонимания, во-первых, художественного творения как эстетического *предмета* и, во-вторых, самого искусства как *региона* культуры. Разумеется, это означает радикальное переосмысление *онтологического статуса* произведения искусства, а не просто его онтических свойств. Общим фоном для такого переосмысления выступает критика метафизической традиции и ее истолкования нормы бытия как наличия, а более детальным основанием — проводимое в «Бытии и времени» различие наличного и подручного сущего и связанное с этим различием определение по-

[3] Деструкция истории онтологии как метод философского исследования открыто декларируется в первых параграфах «Бытия и времени» [12, с. 19–27]. В предшествующем этому opus magnum курсе марбургских лекций «Пролегомены к истории понятия времени» (1925) также тематизируется необходимость реализации феноменологического исследования в качестве *деструктивного* и *критического*: «Мы должны освободиться от предрассудка, будто требование феноменологии постигать сами вещи означает, что вещи должны постигаться “одним махом”, без усилий, напротив, продвижение к вещам есть обстоятельная работа, прежде всего призванная устранить предрассудки, закрывающие от взгляда вещи» [14, с. 32]. Е. В. Борисов в сравнительном анализе феноменологического метода у Гуссерля и Хайдеггера открыто констатирует: «Хайдеггеровская феноменология в отличие от гуссерлевской имеет не *дескриптивный*, но *критический* характер» [2, с. 361].

нятия мира как универсального горизонта отсылок [10, с. 63–89]. Последнее обстоятельство особенно значимо ввиду тех определений художественного творения, которые Хайдеггер дает в рамках своей, так сказать, положительной программы, то есть предлагает взамен отвергаемых традиционных. Именно здесь, как хорошо известно, произведение искусства определяется как «пространство спора мира и земли» и «место свершения истины» [11, с. 81–87]. Очевидно, что эти определения не могут быть адекватно истолкованы в свете расхожего предпонимания мира как совокупности сущего или истины как адекватного выражения действительного положения дел в высказывании. Поэтому непредвзятому истолкованию содержания «Истока» необходимо должна сопутствовать работа по прояснению этих ключевых для данного текста понятий как отталкиваясь от самого этого текста, так и из более широкого контекста хайдеггеровской философии или даже феноменологии в целом, оригинально переосмысляемой Хайдеггером в работах 1920-х годов. В центре нашего дальнейшего внимания будет лишь первое из этих понятий, понятие мира.

Восстановим вкратце логику текста, подводящую к этим определениям. Сразу оговоримся, что хотя оппозиция бытия наличным и бытия подручным, играющая ключевую роль в переопределении понятия мира в «Пролегоменах к истории понятия времени» [12, с. 157–224] и «Бытии и времени» [10, с. 63–114], очевидным образом направляет проводимый в «Истоке» анализ вещности вещи, нельзя сказать, что эта оппозиция привлекается здесь Хайдеггером в качестве готовой методологической схемы. Напротив, загадка произведения искусства кажется достаточным основанием для еще одного, дополнительного разбора проблемы вещности вещи и более детального, чем прежде, рассмотрения сложившихся и принимаемых за самоочевидные определений. (Как известно, и это обсуждение проблемы вещи не станет для Хайдеггера последним.) Само это обращение мотивировано предпониманием произведения искусства в качестве вещи, наделенной некоторым дополнительным атрибутом, чем-то «иным», что, предположительно, и «составляет ее художественность» [11, с. 53; 14, с. 4]. «Следовательно, сначала нам нужно направить взгляд на вещность художественного творения. А для этого нужно, чтобы мы достаточно ясно знали, что такое вещь. Только тогда можно сказать, вещь ли художественное творение, притом именно такая вещь, что к ней пристало еще нечто иное, или, может быть, творение есть в основе своей иное и никогда не бывает вещью» [11, с. 54].

На пути разбора этой дилеммы Хайдеггер последовательно отклоняет три привычных определения вещи: 1) вещь, понимаемую как носитель свойств или подлежащее для атрибутируемых предикатов, 2) вещь как единство многообразия ощущений и 3) вещь как отношение материи и формы, оформленное вещество. Основанием для отклонения в каждом из случаев выступает феноменологическая беспочвенность — отсутствие или удаленность (как результат перевода исходного термина на другой язык) первичного опыта самой вещи, в виду которого это определение давалось бы. Все эти определения объявляются чужеродными и насильственными в отношении самой вещи, поскольку предвосхищают опыт ее исходной данности или минуют, перескакивают через него, являясь «Vor- und Übergriffe» [11, с. 64; 14, с. 16] вещи, но не ее подлинными понятиями (Begriffe).

Приведем лишь один пример демонстрации, явно перекликающийся с более ранним текстом «Пролегомен», где подобной же демонстрацией проводится критика предпонимания наличия в качестве исходного опыта сущего. Пример относится ко второму определению вещи — как единства, лежащего в основании многообразия ощущений: «В явлении вещей мы в отличие от того, что подсказывает нам это понятие, никогда не воспринимаем прежде всего напор ощущений, к примеру звуки или шумы, но мы с самого начала слышим свист ветра в трубе, мы слышим трехмоторный самолет, мы слышим “мерседес” и непосредственно отличаем его от “адлера”. Вещи к нам куда ближе любых ощущений. Мы можем слышать, как в доме хлопают дверьми, но мы никогда не слышим акустических ощущений или хотя бы просто шумов. Чтобы услышать чистый шум, нам уже приходится отворачиваться в слухе от вещей, отвлекать от них свой слух, слушать абстрактно» [11, с. 59–60][4].

«Абстрактное слушание», предполагающее предварительное принятие «очень искусственной и сложной установки», выдает не только феноменологически неизначальный характер определения вещи как субстрата свойств или единства ощущений, но и производный — обладающий более сложной, чем принято думать, конституцией — характер *наличия*, повсеместно принимаемый за «норму» бытия как такового. Как и в более ранних текстах, наличие принимается здесь лишь за один из способов данности (определенным способом конституированных предметов), а не в качестве фундаментального основания всякого сущего. Именно феноменологически неправомерные притязания разбираемых определений на безграничную[5] значимость позволяет Хайдеггеру указывать на их насильственный характер. Они словно «обрушиваются» на вещь из ниоткуда, минуя и «перескакивая» ее живой опыт. Это и провоцирует

[4] Ср.: «В феноменальном смысле прислушивание тоже более изначально, чем простое ощущение тона и внятие звука. Прислушивание тоже представляет собой понимающее слушание, т.е. “изначально и прежде всего” мы слышим как раз-таки не шумы и звуковые комплексы, но тарахтящий мотор, трамвай, мотоцикл, колонну на марше, северный ветер. Чтобы “услышать” что-то вроде “чистого шума”, нужно предварительно принять очень искусственную и сложную установку. Но тот факт, что прежде всего мы слышим именно мотоциклы, автомобили и т.п. (что в сущности-то звучит довольно странно), дает нам феноменологическое подтверждение того, что именно в нашем ближайшем бытии в мире мы уже заняты самим миром, а не “ощущениями”, которые, словно в каком-то театре, представляют вещи» [12, с. 280].

[5] Буквально: «schrankenlose Anmaβung» [14, с. 16].

Хайдеггера «просто описать» (einfach beschrieben) изделие, «без всякой философской теории» [11, с. 65], для чего он обращается к полотну Ван Гога. Последнее позволит нам как «обрести дельность изделия» [11, с. 68], так и установить сущность искусства в качестве «истины сущего, полагающей себя в творение» (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden) [11, с. 69; 14, с. 21]. Мы не станем здесь разбирать вопрос о том, соответствует ли задаче «простого описания» изделия предлагаемое (весьма проникновенное) *толкование* живописного полотна; признаем лишь неочевидность однозначно отрицательного ответа.

Что же касается перехода от разбора вещности вещи (Dingheit des Dinges) к дельности изделия (Zeughafte des Zeuges), то здесь, наряду с готовностью Хайдеггера «прислушаться к намеку», содержащемуся в третьем определении и предполагающем то, что изделие (будучи целенаправленно оформленным веществом) «особенно близко представлениям людей» и «занимает своеобразное срединное положение между вещью и творением» [11, с. 65], необходимо принять во внимание еще и *производный* характер значения наличного предмета как «чистой вещи» (bloβe Ding) от изделия (Zeug) как результат «очищения» (Entblöβung)[6] от его служебности и изготовленности [14, с. 15]. Последнее прямо отсылает к ключевой для Хайдеггера оппозиции наличного и подручного сущего и тезису об онтологической фундированности первого вторым вопреки господствующему представлению об обратном.

Резюмируя наше понимание общей тенденции хайдеггеровской деструкции, реконструируем в общих чертах *отклоняемое* ею предпонимание сущности искусства и природы художественного произведения. Согласно этому взгляду, искусство, или, скорее, специфика художественного, надстраивается над попросту существующими (наличными) предметами в качестве дополнительного и определяющего их атрибута, например,— эстетической ценности. Это позволяет рассматривать искусство *в ряду* предметных полей соответствующих наук, областей реальности или сфер культуры. Похожим образом Г. Риккерт (один из очевидных, но не называемых Хайдеггером оппонентов) разграничивает области наук о природе и наук о культуре: вторую составляют предметы, исходно наделенные той или иной значимостью, ценностью [7], в случае произведений искусства,— эстетической. Этот подход позволяет ранжировать предметные области наук по их видовым отличиям в границах *общего рода* наличных предметов. Соответственно, хайдеггеровская критика *наличия* как универсального горизонта бытия чего-либо и понятия *предмета* как универсальной формы сущего необходимо предполагает отказ и от понимания искусства как региона в ряду прочих. Это же означает и отказ от понимания мира как *простой суммы регионов наличного сущего*.

А потому предварительное прояснение феноменологического контекста употребления понятия мира способно существенно содействовать пониманию хайдеггеровских определений бытия произведения искусства (точнее,— бытия произведением искусства) через «восставление (Aufstellung) мира» и «спор мира и земли».

2. Понятие мира в феноменологии Гуссерля и раннего Хайдеггера

Будет результативным с самого начала различить два понимания мира, присутствующие в феноменологических контекстах: 1) мир как *совокупность* вещей и 2) мир как универсальный *горизонт* их существования. Причем именно второе понимание, по мнению И. Н. Инишева, является конститутивным для самой идеи феноменологии, и так понимаемый мир выступает собственной и «единственной вещью» феноменологии, или ее «делом» [4, с. 9]. Причем даже в текстах основателя течения эти два понимания не всегда ясно различаются. Тот же исследователь вынужден «констатировать наличие в гуссерлевских анализах смешения двух принципиально различных трактовок мира — как совокупности и как горизонта» [4, с. 7]. Действительно, первое же определение этого понятия в «Идеях I» (1913) выражает традиционное понимание мира как универсальной совокупности: «Мир — это полная совокупность предметов возможного опыта и опытного познания, предметов, познаваемых на основании актуального опыта при правильном теоретическом мышлении» [3, с. 26]. Но при этом следует помнить, что мир как «совокупность всех возможных предметов» изначально является для Гуссерля коррелятом естественной установки. Так, все науки о мире (как естественные, так и «науки о духе») тут же называются науками с естественной установкой. Тогда как коррелятом феноменологической, или рефлексивной, установки является вовсе не мир, а трансцендентальное сознание.

В дальнейшем само отношение корреляции между совокупностью возможных предметов и определенной установкой сознания получит свое развитие, причем по мере разворачивания содержания уже самих «Идей I». В более поздних текстах «Картезианских медитаций» (1931) и «Кризиса европейских наук» (1936) мир и жизненный мир станут трактоваться в качестве предельного горизонта смыслового и созерцательного наполнения всякого возможного предмета опыта.

При этом с самого начала Гуссерль принимает вполне традиционное и формально негативное представление о мире как универсуме — том, *больше чего ничего нет* или даже *не может быть*. При обращении к идее корреляции определенной установки и соответствующей ей предметности представление о *невозможности выйти* за границы предметной области (без изменения соответствующей установки, т.е. потери самой области *так данных* предметов) отольется в понятие региона. Так, если выражения «мир математических объектов» или «мир химических процессов» могут звучать как метафоры, а не строгие понятия (поскольку универсумов

[6] В переводе А. В. Михайлова, соотв., «просто вещь» и «опросталась» [13, с. 63–64].

не может быть более одного по определению и они не добавляются один к другому), то применение понятия региона способно, как кажется, внести необходимую строгость. Регион, с одной стороны, является локальным множеством предметов, данных определенным образом, а, с другой стороны, эта область как множество предвосхищена *исчерпывающим образом* и является «полной совокупностью» *так* данных предметов.

Понятием горизонта задается представление о *сопровождающей* всякое одностороннее и локальное созерцание предмета области его возможных актуализаций и наполнений. Иначе говоря, горизонт представляет собой область возможного, принимаемую в расчет и аппрезентируемую (то есть каким-то образом со-данную) в каждом единичном опыте, необходимо локальном и одностороннем. В согласии с поздними работами Гуссерля, допустимо различать между а) внутренним, б) внешним и в) универсальным горизонтами восприятия предмета [4, с. 6]. Иными словами, восприятие предмета предполагает и аппрезентирует а) целостность всех возможных ракурсов его созерцания, б) предметное окружение и в) собственно мир или «жизненный мир». При этом «жизненный мир» по отношению к миру как предмету наук с естественной установкой выступает нетематизируемым самими науками горизонтом. Иными словами, первое понимание мира (в качестве совокупности всех вещей) фундировано феноменологически более изначальным пониманием мира как универсального горизонта.

Подобное же различение трактовок мира проводится и в текстах Хайдеггера 1920-х годов. В «Бытии и времени» формально разводится четыре возможных значения: 1) как универсум наличного сущего, 2) как бытие так понимаемого сущего, включая бытие того или иного специфически выделяемого региона, 3) как то, «в чем» Dasein «живет» и 4) как «онтологически-экзистенциальное понятие мирности» [10, с. 64–65]. При этом терминологически закрепляется лишь третье значение, тогда как отсылка к первому (как деривату третьего) использует кавычки. В этом строгом (третьем) значении мир выступает предельным смысловым горизонтом понимающей экзистенции Dasein, в частности,— горизонтом, из которого раскрывается служебность подручных средств. Средства существуют по способу отсылания к другим средствам как их «для-чего», тогда как мир выступает предельным горизонтом этих отсылок, который нетематически аппрезентирован в использовании подручного средства. Несколько упрощая, можно сказать, что понимание мира уже соприсутствует во всяком осмысленном человеческом действии. И именно из горизонта этого предваряющего понимания всякое средство обретает свое назначение, а действие — смысл. При этом ни сам мир, ни отдельные средства не тематизированы как таковые. «Ближайше подручному свойственно как бы прятаться в своей подручности, именно чтобы быть собственно подручным» [10, с. 69]. Оно выступает наружу лишь в момент разрушения этой системы отсылок, когда выходит из строя или не оказывается под рукой. При этом, по замечанию А. Б. Паткуля, «в нарушении отсылания становится явным не только именно это вот отсылание, которое нарушено, но целостная взаимосвязь всех отсылок» [6, с. 280], то есть сам мир. Стоит обратить внимание на негативный — через нехватку — способ данности мира, в сравнении с которым его «восставление» в художественном творении представляется новой положительной формой, по-видимому, незнакомой Хайдеггеру периода «Бытия и времени».

Кроме того, еще раз акцентируем внимание на различии 1) мира как смыслового горизонта, «упреждающей целостности» [6, с. 280], служащего основанием самой феноменальности феномена, видности видного, и 2) «мира» как универсума равно наличных объектов, разбитых на регионы. В той же степени, в какой данность сущего в качестве *наличного* обязана собой модификации более исходной понятности *подручного* средства (через абстрагирование, теоретическое «очищение», превращение *средства* в *предмет*, сопровождаемое его «размирщением», то есть выпадением из целостности задающих его смысл отсылок), так и «мир» в качестве суммы наличного является модусом и дериватом исходной мирности мира.

Опредмечивание сущего, характерное для научной теоретической установки, в качестве предела допускает опредмечивание и самого понимающего сущего, Dasein, то есть истолкование им себя как наличного, помещенного «в» мир словно табурет в комнату или вода в стакан. Таким образом, «размирщение» средства до наличного предмета сопровождается «обмирщением» (мунданизацией) Dasein до наличного человека. И такой набросок также отвечает определенному — а именно, «несобственному» — модусу бытия-в-мире Dasein. Примем во внимание это различие миров и способов их данности, вновь обращаясь к тексту «Истока».

3. Понятие мира в «Истоке художественного творения»

Из набора сущностных характеристик художественного произведения, которыми изобилует текст «Истока» («творение открывает мир во владычественной правоте пребывания» [11, с. 77], «творение дает земле быть землею» [11, с. 79], «творение есть учреждение [Anstiftung] этого спора (мира и земли.— *А. Д.*)» [11, с. 82] ключевым и подчиняющим все прочие является определение творения как способа свершения истины, о чем свидетельствует и интегральная формулировка в конце второго доклада («Творение и истина»): «Один из способов, которым совершается истина, есть бытие творения творением. Творение, восставляя мир и составляя землю, ведет спор за несокрытость сущего в целом, за истину» [11, с. 87]. С ним в согласии находится и уже приводившееся нами определение сущности искусства из первого доклада как «истины сущего, полагающейся в творение (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden)» [11, с. 69]. Разумеется, все эти формулировки нуждаются в комментарии. И хотя предлагаемый

нами разбор исходит из преимущественного интереса к понятию мира и его роли в хайдеггеровской критике господствующей теории искусства, сама эта задача предполагает также прояснение общего контекста даваемых здесь Хайдеггером определений.

Оценка того, что составляет бытие творения в качестве творения (Werksein), выстраивается из оппозиции к его несобственному модусу, а именно бытию наличным предметом (Gegenstandsein). При этом не только экономическое, художественно-критическое, искусствоведческое, но также и эстетическое обхождение с произведениями искусства соответствуют, по Хайдеггеру, этому неподлинному модусу выставленного предмета,— неважно, предмета ли опеки и охраны, обмена, изучения или эстетического наслаждения. Здесь снова (как в случае с подручным и наличным) в ходу оппозиция исходного и производного модусов, самого произведения и его превращения в собственный памятник, «былое творение» [11, с. 74]. Это превращение вызвано распадением связей, внутри которых исходно стоит (steht) творение. Эта же трансформация художественного произведения в экспонат описывается как переход от самостояния в себе (Insichstehen) в предстояние кому-либо (Entgegenstehen). Именно здесь, будучи выставленным (aufgestellt), произведение и превращается в предмет (Gegenstand), обретает свое бытие предметом (Gegenstandsein): «Эгинские мраморы Мюнхенского собрания, *Антигона* Софокла в лучшем критическом издании — как творения они всякий раз вырваны из присущего им бытийного пространства. Как бы велико ни было их достоинство и производимое ими впечатление (то есть выступая в качестве предметов эстетического наслаждения.— *А. Д.*), как бы хорошо они ни сохранились (в качестве предмета опеки и культурных памятников.— *А. Д.*), как бы ни верна была их интерпретация (будучи предметами художественной критики и исследования.— *А. Д.*), само перенесение их в художественное собрание уже исторгло их из их мира» [11, с. 74]. На то, что мир не понимается здесь как всего лишь пространство физических координат, а разрыв связей не идентифицируется с простым перемещением, указывает то обстоятельство, что не бывшие перемещенными произведения (храм в Пестуме, собор в Бамберге) также оказались лишены своего мира и опредмечены: «Сам мир наличествующих (vorhandenen) творений распался» [11, с. 74; 14, с. 26].

Чуть ниже вступает в игру омонимия двух значений глагола aufstellen. Первое значение отсылает к выставке (Aufstellung) как экспонированию. Именно так опредмеченные произведения выставлены в рамках экспозиции или поставлены на сцене. Во втором значении глагол отсылает к воздвижению (Erstellung) в смысле освящения (Weihen) и восславления (Rühmen). Так воздвигается статуя бога в храме: «В творческом воздвижении все священное раскрывается именно как священное (das Heilige als Heiliges eröffnet), и бог призывается в разверстые просторы своего пребывания (in das Offene seiner Anwesenheit)» [11, с. 76–77; 14, с. 30]. Обратим внимание на эту «открытость» и соответствующую воздвижению динамику перехода в область открытого, *феноменального*, данного усмотрению (несколько затмеваемую переводом через «развестость»). В обоих значениях aufstellen отсылает к выведению в область видного, позволению видеть: в первом случае — нечто как *предмет*, во втором — нечто *в его собственной сущности*. Второе значение удивительно коррелирует с этимологическим определением феномена в «Бытии и времени»: «“Феномены” суть <…> совокупность того, что лежит на свету или может быть выведено на свет, что греки временами просто отождествляют с τὰ ὄντα (сущее)» [10, с. 28].

Эта ремарка относительно двух значений aufstellen покажется оправданной, если вспомнить, что «восставление» (Aufstellung) мира является сущностной чертой произведения искусства. В качестве произведения искусства всякое художественное творение именно выставляет (на свет) мир (Das Werk stellt als Werk eine Welt auf) [11, с. 78; 14, с. 31], а не выставляется миру или в мире. Если произведение искусства способно приводить мир к данности именно в качестве мира, то это заслуживает особого внимания ввиду проблемы феноменальности мира, то есть неочевидной формы данности универсального горизонта. Ведь мир не является попросту одной из вещей мира. Даже более того: «Мир не простое скопление наличествующих (vorhandenen) счетных и несчетных, знакомых и незнакомых вещей. Но мир — это и не воображаемая рамка, добавляемая к сумме всего наличествующего… Мир никогда не бывает предметом (Gegenstand), который стоит перед нами, который мы можем созерцать» [11, с. 77]. Чтобы опознать уже привычное нам различие трактовок мира, к этому перечню негативных дефиниций следует добавить даваемые Хайдеггером не менее выразительные положительные определения: «Мир бытийствует (Welt weltet), и в своем бытийствовании он бытийнее (seiender) всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе… Мир есть то непредметное (das immer Ungegenständliche), чему мы подвластны, доколе круговращения (пути, die Bahnen) рождения и смерти, благословения и проклятия отторгают нас вовнутрь бытия (in das Sein entrückt halten). Где выносятся сущностные решения нашего исторического свершения, где мы следуем или перестаем следовать им, где мы не осознаем их и вновь их испрашиваем — везде, всюду бытийствует мир (da weltet die Welt)» [11, с. 77; 14, с. 30–31]. Все эти характеристики не позволяют понимать под миром ни регион (например, мир искусства), ни произвольно задаваемый, субъективный вариант реальности (например, условный «мир» того или иного произведения искусства), но — мир в самом буквальном смысле универсального горизонта, из которого раскрывается значимость и бытийный статус всякого сущего; в сравнении с таким значением мира даже мир в научно-космологическом смысле предстает лишь одним из регионов. И в то же время он исторически локален, «мир исторического народа» [11, с. 75].

Именно так понимаемый мир является тем «господствующим простором открытых связей» (die waltende Weite dieser offenen Bezüge) [14, с. 28], лишь внутри которых произведение искусства остается собой, не превращаясь в экспонат. И именно этот мир произведение искусства «приводит к открытости», выставляет. Трудно судить по тексту, насколько господство (Gewalt) мира связано с его открытостью или лишь приоткрытостью через произведение. Но в любом случае эта характеристика произведения искусства, его способность «открывать» или «выносить на свет» не нечто наличное, но именно непредметное,— сам мир, органично связана с *определением собственно искусства как одного из способов свершения истины*.

Подведем итоги. Оспаривая принадлежность искусства к числу регионов наличного сущего, Хайдеггер тем самым сообщает ему более высокий онтологический статус, а именно помещает в число модусов истины, способов самораскрытия непредметного горизонта бытия вещей[7]. В то же время искусство в его опредмеченной форме (как регион) понимается как производный модус этого «просвета» мира, как его *лишь* эстетический дериват. Вероятно, не будет несправедливым сравнить отношение феноменологии и философии искусства в «Истоке художественного творения» так: не столько феноменология методологически обуславливает усмотрение искусства в качестве истока художественного творения, сколько само искусство выступает условием феноменальности сущего, формой его истины (вдали от намерений метафорически использовать это слово), предопределяющей как саму его феноменологию, так и любые ее дериваты в виде искусствознания или эстетики.

Литература

1. *Апаева А. Ю.* Онтология произведения искусства. Интерпретация поэзии у Мартина Хайдеггера. Автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 2015. 30 с.

2. *Борисов Е. В.* Феноменологический метод М. Хайдеггера // *Хайдеггер М*. Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 345–375.

3. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 336 с.

4. *Инишев И. Н.* Понятие мира в трансцендентальной и герменевтической феноменологии (Соотношение мира и вещи в феноменологических концепциях Гуссерля и Хайдеггера) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 11. С. 5–11.

5. *Крюков А. Н.* Феномен и эстетическое явление: к вопросу о статусе предмета искусства у Хайдеггера // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Том 19. Выпуск 4. С. 98–107.

6. *Паткуль А. Б.* Концепции мира в критической философии Канта и фундаментальной онтологии Хайдеггера // HORIZON. Феноменологические исследования. 2018. № 7 (2). С. 273–296.

7. *Риккерт Г.* Науки о природе и науки о культуре // Культурология. XX век: Антология. М.: Юрист, 1995. С. 69–101.

8. *Степаненко С. Б.* Истина в словесном творении: к вопросу о герменевтико-феноменологическом понятии литературы // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. С. 135–144.

9. *Талалаева Е. Ю.* Понятия «земля» и «мир» в «Истоке художественного творения» Хайдеггера // Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Философия». № 3 (25). 2017. С. 206–211.

10. *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: AdMarginem, 1997. 452 с.

11. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 47–116.

12. *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. 384 с.

13. *Derrida J.* The Truth in Painting. N. Y. The University of Chicago Press. 1987.

14. *Heidegger M.* GA. Band 5. Holzwege. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977.

15. Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar / Hrsg. von D. Espinet und T. Keiling. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2011.

16. *Herrmann F.-W. v.* Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerkes». Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1994.

17. *Ikeda Y.* Transzendentaler Schein und phänomenologische ursprünglichkeit — Welterfahrung bei Husserl und Fink // HORIZON. Феноменологические исследования. 2014. № 1 (3). С. 64–98.

18. *Schapiro M.* The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh // The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein. N. Y.: Springer, 1968.

19. *Westerlund F.* Heideggers Transformation der Phänomenologie in Der Ursprung des Kunstwerkes // Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar / Hrsg. von D. Espinet und T. Keiling. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2011. S. 226–233.

[7] Приведем пространную цитату с перечнем других форм свершения истины: «Одним из существенных способов, каким истина устрояется в разверзаемом ею (durch sie eröffneten) сущем, есть способ творящейся в творении истины, полагающейся вовнутрь творения. Другой способ, каким бытийствует истина, есть деяние, закладывающее основы государства. Еще один способ, когда начинает светиться истина, есть близость такого сущего, какое, вообще говоря, уже не есть что-либо сущее, но есть сущее из сущего (das Seiendste des Seienden). И еще один способ, каким полагается основа для истины, есть существенная жертва. Еще один способ, каким становится истина, есть вопрошающее мышление, которое мыслит бытие и дает имя достойному вопрошания бытию. Наука же, напротив, не есть изначальное совершение истины, но каждый раз есть разрабатывание уже разверстой области истины (Ausbau eines schon offenen Wahrheitsbereiches)» [11, с. 93; 14, с. 49].

References

1. *Apajeva A. Y.* Ontologiya proizvedeniya iskusstva. Interpretatsiya poesii u Martina Heideggera [The ontology of works of art. Martin Heidegger's interpretation of poetry]. Avtoref. dis. … kand. philos. nauk. M., 2015. 30 p.

2. *Borisov E. V.* Phenomenologicheskiy method M. Heideggera [The phenomenological method of Heidegger] // *Heidegger M.* Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni [Prolegomena to the history of the concept of time]. Tomsk: Vodoley, 1998. P. 345–375.

3. *Husserl E.* Idei k chistoy phenomenologii i phenomenologicheskoy philosophii. Kn. I. Obschee vvedenie v chistuyu phenomenologiyu [Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book I. General introduction to pure phenomenology]. M.: Dom intellektual'noy knigi, 1999. 336 p.

4. *Inishev I. N.* Ponyatie mira v transcendental'noy i hermenevticheskoy phenomenologii (Sootnoshenie mira i veshi v pjenomenologicheskikch koncepciyakch Huserl'a i Heideggera) [The concept of the world in transcendental and hermeneutic phenomenology (the ratio of the world and things in the phenomenological concepts of Husserl and Heidegger)] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Tomsk State Pedagogical University]. 2007. № 11. P. 5–11.

5. *Kryukov A. N.* Phenomen i esteticheskoye yavleniye: k voprosu o statuse predmeta iskusstva u Heideggera [The phenomenon and aesthetic phenomenon: concerning the question of the status of a work of art in Heidegger] // Vestnik Russkoy Christianskoy Gumanitarnoy akademii [Bulletin Of the Russian Christian Humanitarian Academy]. 2018. Vol. 19. Issue 4. P. 98–107.

6. *Patkul A. B.* Koncepcii mira v kriticheskoy philosophii Kanta i fundamental'noy ontologii Heideggera [Concepts of peace in Kant's critical philosophy and Heidegger's fundamental ontology] // HORIZON. Phenomenologicheskiye isslefovaniya [HORIZON. Phenomenological research]. 2018. № 7 (2). P. 273–296.

7. *Rickert H.* Nauki o prirode i nauki o kulture [Natural and cultural Sciences] // Kulturologiya. XX vek: Antologiya [Culturology. XX century: anthology]. M.: Yurist, 1995. P. 69–101.

8. *Stepanenko S. B.* Istina v slovesnom tvorenii: k voprosu o hermenevtiko-phenomenologicheskom ponyatii literatury [Truth in verbal creation: concerning the question of hermeneutical-phenomenological concept of literature] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]. 2006. № 291. P. 135–144.

9. *Talalayeva E. Y.* Ponyatiya «zemlya» i «mir» v «Istoke hudoghestvennogo tvoreniya» Heideggera [The concepts of «earth» and «world» in Heidegger's «The source of artistic creation»] // Vestnik Voroneghskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Philosophiya» [Bulletin of Voronezh State University. Series «Philosophy»]. № 3 (25). 2017. P. 206–211.

10. *Heidegger M.* Bytiye i vremya [Being and time]. M.: AdMarginem, 1997. 452 p.

11. *Heidegger M.* Istok hudoghestvennogo tvoreniya [The source of artistic creation] // *Heidegger M.* Raboty i razmyshleniya raznykch let [Works and reflections of different years]. M.: Gnozis, 1993. P. 47–116.

12. *Heidegger M.* Prolegomeny k istorii ponyatiya vremeni [Prolegomena to the history of the concept of time]. Tomsk: Vodoley, 1998. 384 p.

13. *Derrida J.* The Truth in Painting. N. Y. The University of Chicago Press. 1987.

14. *Heidegger M.* GA. Band 5. Holzwege. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977.

15. Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar / Hrsg. von D. Espinet und T. Keiling. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2011.

16. *Herrmann, F.-W. v.* Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerkes». Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1994.

17. *Ikeda Y.* Transzendentaler Schein und phänomenologische ursprünglichkeit — Welterfahrung bei Husserl und Fink // HORIZON. Phenomenologicheskiye isslefovaniya [HORIZON. Phenomenological research]. 2014. № 1 (3). P. 64–98.

18. *Schapiro M.* The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and van Gogh // The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein. N. Y.: Springer, 1968.

19. *Westerlund F.* Heideggers Transformation der Phänomenologie in Der Ursprung des Kunstwerkes // Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar / Hrsg. von D. Espinet und T. Keiling. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2011. P. 226–233.

Информация об авторе

Алексей Владимирович Дронов
E-mail: adronov@list.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Alexey Vladimirovich Dronov
E-mail: adronov@list.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Avenue, 1

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Demchenko Alexander Ivanovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Chief Researcher of Center for complex artistic research of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: alexdem43@mail.ru

КОРИФЕЙ ИСКУССТВА ВОСТОКА. О МАГИСТРАЛИ ТВОРЧЕСТВА АРАМА ХАЧАТУРЯНА

Арам Ильич Хачатурян (1903–1978) был и остаётся одним из самых выдающихся представителей художественной культуры Востока. Самобытность его стиля определяется прежде всего опорой на восточное начало, оно запечатлелось в различных образцах народного творчества. В отношении ранних опытов композитора можно говорить об определённом этнографизме, настолько экзотически в них подавалась национальная характерность. В дальнейшем он обычно добивался органичного взаимодействия восточного и общечеловеческого. Хачатурян ни в коем случае не замыкался в пределах народно-песенных истоков Армении или даже Закавказья в целом — в его творчестве широко представлена и стихия северокавказской интонационности, и то, что имело тюркское или среднеазиатское происхождение. Во всех этих случаях композитора отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал как данность, которую можно свободно развивать и перерабатывать в соответствии с авторским замыслом. В характерных для его стиля нарядном многоцветии и исключительной сочности музыкального языка явственно ощутимо восточное происхождение. Плодотворно соединяя эти истоки с интернациональным опытом музыкального искусства, Хачатурян стал классиком своей национальной музыки, классиком отечественной музыки XX века и классиком мировой музыки.

Ключевые слова: художественная культура Востока, творчество Хачатуряна, многообразие народно-песенных истоков, классик национальной и мировой музыки.

THE CORYPHAEUS OF EASTERN ART. ABOUT ARAM KHACHATURIAN'S MAIN LINE OF CREATIVITY

Aram Khachaturian (1903–1976) was and remains one of the most prominent representatives of the artistic culture of the East. Peculiarity of his style is determined primarily by the connection to the Eastern folk tradition. Early works of the composer are characterized by certain ethnography. In the future, he usually sought organic interaction between elements of Eastern and world music. Khachaturian was by no means confined to the folk-song of Armenia or even Transcaucasia as a whole — the North Caucasian intonation and features of Turkic or Central Asian origin are widely represented in his works. The composer was distinguished by an initiative, creative approach to the folk material which could be freely treated in accordance with the author's intention. Elegant brightness and exceptional expressiveness of the musical language characteristic for his style have clearly perceptible Oriental origin. Masterfully combining traditions of Armenian and world music, Khachaturian became a classic of his national music, a classic of the 20th century Soviet music and a classic of world music.

Key words: Eastern art culture, Khachaturian's creativity, variety of folk song sources, classic of national and world music.

Творчество Арама Ильича Хачатуряна (1903–1976) постоянно находится в поле зрения отечественного музыкознания. Его музыка многократно рассматривалась в контексте общих художественных процессов XX века [5; 6; 9; 10; 11; 12; 13; 22]. Широко анализировались отдельные произведения композитора и жанры, в которых он работал [7; 16; 18; 19; 22; 25].

Постоянно появлялись компактные публикации, авторы которых стремились сделать общий обзор наследия Хачатуряна [1; 8; 14; 21; 29]. Обращает на себя внимание обилие брошюр, появлявшихся в разные годы и посвящённых жизни и творчеству композитора [см. среди них — 17; 20; 28].

Естественно, наибольший интерес представляют большие монографические сборники статей и масштабные исследования [2; 3; 26; 30].

В названных трудах неизменной темой оставалась национальная сущность стиля армянского мастера, изучению которой неоднократно посвящались отдельные публикации [4; 15; 24; 27].

Отталкиваясь от больших накоплений музыковедения, основным лейтмотивом предлагаемых заметок о творчестве Арама Хачатуряна станет мысль о том, что он был и остаётся одним из самых выдающихся представителей художественной культуры Востока — не только музыкального искусства, но и культуры вообще, взятой как целое.

С этой точки зрения в известной мере оказалось закономерным то, что он, армянин по крови, родился, провёл детство и юность в Тифлисе (так тогда именовали Тбилиси), где в пёстром и разноликом конгломерате соединялись культурные традиции многих восточных народов, что дополнялось наслоениями русской и западноевропейской культур.

Обилие впечатлений, почерпнутых в тифлисском детстве и юности несомненно сыграло свою огромную роль. Самобытность стиля Хачатуряна определяется прежде всего его опорой на восточное начало, каким оно запечатлелось в различных образцах народного творчества.

Хачатурян настолько проникся музыкой своего народа, что исследователи постоянно обнаруживают в его творчестве прямые и опосредованные связи с теми или иными фольклорными мелодиями. Так, в Скрипичном

концерте тема главной партии I части близка песне «Шествуй, шествуй» и танцу «Кочарú», тема побочной партии той же части — песне «Ручеёк», а основная тема финала — песне «Башмачок». Посредством подобных вкраплений композитор всемерно усиливал и обострял ярко выраженный национальный колорит.

Примечательная грань связей с фольклором наблюдается в тех особенностях гармонического языка Хачатуряна, которые определялись его слышанием восточной инструментальной культуры. Вот откуда характерные для музыки этого композитора терпкость гармонической вертикали и гроздья секунд, хотя, конечно же, ни в коем случае нельзя сбрасывать со счетов и общее тяготение XX века к подобным средствам.

Тем не менее, исходные импульсы подобных склонностей коренились в народной музыкальной почве, что доказывает раннее творчество Хачатуряна, когда он во многом стихийно выплёскивал на страницы своих сочинений пёструю, цветистую гамму музыкальных впечатлений детства и юности, с увлечением воспроизводя самоценную красочность восточной музыки.

Такова первая из его опубликованных пьес — **«Песня-поэма»** для скрипки и фортепиано (1929). Её подзаголовок *«В честь ашугов»* не только правомерен, но и оправдан, причём даже с некоторой гипертрофией. От ашугских напевов идёт чувственная роскошь мелодики, обильнейшая орнаментика, которой щедро «раскрашиваются» партии обоих инструментов, и подчёркнутая импровизационность изложения с полной свободой и прихотливостью развёртывания, включая неожиданные прерывы звучания.

К слову, по любованию звуком, изобразительным приёмам и прихотливости лирических настроений многое здесь созвучно музыкальному импрессионизму, которого Хачатурян тогда ещё просто не знал. Это изначальное качество его манеры, подкреплённое позже знакомством с творчеством Дебюсси и Равеля, стало постоянным составным элементом его стиля, что находило себя прежде всего в терпкости гармоний и красочности звуковой палитры.

Ещё бóльшая избыточность подобных проявлений свойственна первому крупному сочинению Хачатуряна — **Трио для кларнета, скрипки и фортепиано** (1932). Подбор и трактовка инструментов призваны здесь напомнить о восточных ансамблях с участием дудука и кеманчи. Два «народных музыканта» в сопровождении фортепиано импровизируют, можно сказать, на пределе, ничем не стесняя себя, искусно «витийствуют», «вышивая» затейливые орнаментальные узоры на протяжении всех трёх контрастных частей *(Andante con dolore, Allegro, Moderato).*

Между прочим, такого рода сочинения Хачатуряна с полной очевидностью показывают, что виртуозная трактовка сольной партии в его инструментальных концертах в немалой степени исходит от приёмов народного исполнительства восточных музыкантов.

В отношении ранних опытов композитора можно говорить об определённом этнографизме, настолько в них экзотически подавалась национальная характерность, настолько ярко выражен «ориент» и чрезвычайно акцентирован так называемый локальный колорит. В дальнейшем он обычно добивался органичного взаимодействия восточного и общечеловеческого, но шлейф этнографизма изредка давал знать о себе и в пору зрелого творчества.

Особенно ощутимо это в балете «Гаянэ», где многое определял замысел воссоздать красочные картины народной жизни с её национальным укладом. Вот почему Хачатурян посчитал необходимым ввести в симфоническую партитуру народные ударные инструменты и процитировать целый ряд фольклорных мелодий (начиная с танцев «Шалехó» и «Узундарá»).

«Гаянэ» являет собой яркую иллюстрацию того, что композитор ни в коем случае не замыкался в пределах народно-песенных истоков Армении или даже Закавказья в целом. Здесь представлена и стихия северокавказской интонационности (великолепная «Лезгинка»), и то, что имело тюркское или среднеазиатское происхождение.

И в других его произведениях находим обращение не только к азербайджанским или грузинским, но и к узбекским, туркменским, таджикским, турецким мотивам. Так, в финале упоминавшегося Трио он использует узбекскую народную тему (после экспозиции у кларнета *solo* следует десять разноплановых вариаций на неё), а в первом своём оркестровом сочинении («Танцевальная сюита», 1933) разрабатывает армянскую, азербайджанскую, грузинскую и узбекскую мелодии.

Во всех этих случаях Хачатуряна отличало инициативное, глубоко творческое отношение к народной основе. Он расценивал фольклорный материал как принадлежащий себе и, следовательно, который можно свободно развивать и перерабатывать в соответствии с авторским замыслом.

Ярким примером характерного для композитора интонационно-ритмического переосмысления народной мелодики служила основная тема **II части Фортепианного концерта**. Здесь он позволил себе обратиться к «неподобающему» для академического опуса материалу — то была, как отмечает сам композитор, *«легковесная по характеру»* уличная песенка. Но произошло её коренное преображение: Хачатуряну удалось вдохнуть в эту мелодию объёмность и глубину, придать ей изысканность возвышенной и очень индивидуальной эмоции.

* * *

Как это нередко случается, *первым* по-настоящему крупным произведением композитора стала **Первая симфония**, которая закладывала чрезвычайно много примечательного для его стиля и образности — в частности здесь обнаруживается масса интонационных оборотов, попевок, мотивов, которые напомнят о себе в последующих сочинениях.

Сильное впечатление оставляло на редкость органичное сочетание безусловной национальной почвен-

ности, корнями уходящей в глубину времён, и столь же явственного современного интонационного строя, сочетание эпической широты, фресковой манеры письма и тонкой проработки деталей, сочетание картинности, красочности, роскоши звуковых форм (с соответствующей этому густой, насыщенной оркестровкой) и подлинной симфоничности масштабно выстроенной драматургии.

Кроме того, обращало на себя внимание влечение к танцевальным ритмам: завуалированные в I части, они активно включаются скерцозными мотивами в лирику II-й и выливаются в огненный симфонизированный танец радости созидания в финале.

Первая симфония завершала ранний, «предварительный» этап, своего рода *прелюдию* творчества Хачатуряна, и в то же время открывала его центральный период, а это ровно два десятилетия: с 1934 по 1954 год, когда был закончен балет «Спартак». А между этими нижней и верхней границами — Фортепианный концерт (1936), Скрипичный концерт (1940), музыка к спектаклям «Валенсианская вдова» и «Маскарад» (1940 и 1941), балет «Гаянэ» (1942), Вторая симфония (1943). Своего рода пик творчества составляет написанное в 1940–1942 годах: Скрипичный концерт, «Маскарад», «Гаянэ» — именно это и есть «концентрированный» Хачатурян с его исключительной свежестью и неповторимостью.

Обозначенные хронологические пределы (с 1934 по 1954 год) с их ближайшей периферией (начало 1930-х и вторая половина 1950-х годов) — это целая, отдельная историческая эпоха в эволюции XX века, и Хачатурян стал одним из её самых выдающихся выразителей в музыкальном искусстве.

Очень по-своему отобразил он и центральное событие той эпохи, каким явилась Великая Отечественная война. Целиком этому посвящена Вторая симфония, и мы к ней ещё вернёмся.

Совершенно своеобразные отзвуки гремевших тогда баталий находим в балете **«Гаянэ».** Его парадоксальность состоит в следующем: казалось бы, здесь раскрывается вполне мирный сюжет из жизни армянского села, но целый ряд сцен балета заряжен настолько воинственной энергией, что возникают совершенно однозначные ассоциации с происходящим на полях сражений. Надо полагать, что к простановке такого рода акцентов композитора интуитивно побуждала атмосфера предвоенных и военных лет, когда создавался данный балет (симптоматично, что флюидами воинственности пронизаны даже отдельные женские танцы).

Парадокс состоит и в том, что эта «милитаристская» в своей сути стихия оказывается в художественном преломлении весьма притягательной по причине своей неотразимой эффектности и захватывающего темперамента (мощный запал силового воздействия, буйственный азарт). Как известно, нечто подобное присутствует в «Болеро» Равеля и в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Огромная популярность такого рода музыки отчасти объясняется тем, что раскрытый в ней дух агрессивности резонировал некой внутренней сущности человека XX столетия.

В «Гаянэ» эта стихия своё наиболее яркое выражение получила в **«Горской пляске»** (иногда фигурируют также названия «Танец горцев» и «Курдский танец») и в знаменитом **«Танце с саблями»** (в данном обозначении примечательным ориентиром становится указание *«с саблями»*).

В обоих случаях воспроизводится не просто огненно-воинственный танец, а поистине яростный пляс, буйственное выплясывание (в «Танце с саблями» оно оттеняется контрастом лирической мелодии, восточный характер которой подчёркнут тембром саксофона, напоминающим звучание зурны).

«Дикий» горский темперамент приобретает здесь явственно варваристскую окрашенность — в грубо топочущем ритме и в «гортанных», ревущих звучностях оркестра (фовистская специфика особенно очевидна в «Горской пляске» с её буквально вколачиваемой примитивистской формулой-однотактом). Так рисуется ошеломляющий выплеск первозданных сил, вырвавшихся на поверхность жизни и справляющих свой неистовый пир.

Но эта первозданная мощь выступает в альянсе с «железным мотором» современности, восточная экзотика обретает «механизированные» очертания («Горской пляске» сопутствует эффект звукового скрежета), а «скифские» бравада и молодечество сопровождаются грохотом батареи ударных, так что складывается портрет воинства середины XX века и образ всё сметающей на своём пути лавины экспансивной сверхэнергии — в «Горской пляске» с её жёстко впечатываемой поступью *ostinato* как неумолимо надвигающаяся армада, в «Танце с саблями» с его невероятно стремительной пульсацией отбиваемого ритма как неостановимо катящаяся звуковая масса, безудержный полёт на железных скакунах.

Время, о котором мы говорим сейчас в связи с творчеством Хачатуряна (1930–1950-е годы), в отношении нашей страны иногда именуют «сталинской эпохой», чаще всего привнося в это обозначение негативный оттенок. Действительно, оно отличалось невероятной двойственностью и противоречивостью, но как бы там ни было, те десятилетия неизбежно ассоциируются, согласно тогдашнему лексикону, с фигурой *«вождя народов»* и *«лучшего друга советских композиторов»*.

Хачатурян не только открыто провозглашал себя приверженцем того, что называли *«идеалами советского искусства»*, он верой и правдой служил им, в том числе присягая на верность господствующему режиму. Так, в 1943 году без колебаний вступил в партию, и большой круг его крупных сочинений посвящён соответствующим торжественным датам: Первая симфония — 15-летию Советской власти в Армении, Третья симфония задумана как ода Октябрьской революции (к её 30-летию) и т.д.

Третья симфония (1947) преподносит характерный для «сталинской эпохи» монументализм едва ли не в гипертрофированном выражении. Написана она очень искренне и славит торжество страны, одержав-

шей великую Победу в только что отгремевшей войне. Не претендуя на глубину концепции, Хачатурян создал полотно, впечатляющее своей грандиозностью и красочным великолепием. Построив эту одночастную поэму Победы из трёх масштабнейших фресок, он всё главное для неё концентрирует в первом разделе.

Говоря о нём, следует заметить, что атмосферу празднества композитор любил воспроизводить в прелюдийных формах (такое находим, например, в финале Второй симфонии и в «Оде радости»). Тот же приём использован и здесь, причём виртуозный зачин большого оркестра подхватывают 15 труб (блестящее *pomposo* горделиво-ликующих фанфар) и орган с его мощным звучанием (патетическая импровизация в перекатах хроматических гамм).

Так «конструируется» подобие величественной триумфальной арки. После контрастного среднего раздела исходная настроенность возобновляется, усиливая состояние радостного возбуждения благодаря стремительному движению и эффектам парадных «фейерверков». Этот апофеоз державного могущества увенчан всенародным вихревым плясом.

Самым грандиозным художественным памятником «сталинской эпохе» стал балет **«Спартак»** (1954). По сюжету далёкая от современности и *«страны Советов»*, эта музыка всем своим существом принадлежит послевоенному десятилетию, когда СССР, повергнувший гитлеровскую Германию и продвинувший своё влияние на многие страны, становится форпостом мировой истории, что естественно порождало чувство всеобщего энтузиазма.

Это ощущение горделивой, победоносной державности нашло своё метафорическое выражение в балете «Спартак» через образ императорского Рима — образ величественный, монументальный, чрезвычайно импозантный, выдержанный в стиле послевоенного *ампира* («императорский» стиль, нашедший себя, к примеру, в высотных зданиях Москвы того времени).

История музыкального искусства знала «большой стиль» эпохи Барокко и ампир начала XIX столетия (наиболее ярким его образцом является Пятый фортепианный концерт Бетховена), но, пожалуй, свою высшую кульминацию эта манера получила в «Спартаке» Хачатуряна. И как бы ни относиться ко времени, когда была создана данная партитура, следует признать, что именно оно дало ей необходимые жизненные импульсы — следовательно, время это в каких-то своих сторонах было значительным, исполненным сил, наделённым могучим потенциалом.

Ампир «Спартака» — стиль триумфальных шествий, торжеств и празднеств. Красочные картины Рима демонстрируют победоносную мощь империи военизированного типа (отсюда воинственный запал музыки, многое в которой основано на фанфарно-сигнальных оборотах). Таков был блистательный фасад эпохи с её великолепной, неотразимой «помпой» и исключительной роскошью красок (сквозь весь этот колорит и декор просвечивает *советская* нота — песенная, гимническая, маршевая).

Экспозицией и средоточием данной образности является первая сцена балета, выступающая в функции его торжественной интрады — **«Триумф Рима»**. Разворачивающееся действо содержит в себе ряд взаимодополняющих оттенков: горделивое самоутверждение победоносной силы, парадное шествие воинской массы, многолюдное празднество, пестрота бурлящей толпы.

Всё это находит себя в размашистом маршевом движении, к которому подключаются танцевально-плясовые фигуры, в экспансивно-напористом ритме с энергичными синкопированными рисунками, в звучных призывно-провозглашающих фанфарах, в красочных гармонических сопоставлениях, в мощных фактурных нагнетаниях, в показе большой пространственной перспективы (через переклички инструментов и главенство духового звучания) и в общей слепящей яркости звучания, его зрелищной эффектности, чему отвечает сочный, широкий музыкальный мазок.

Отмеченный главенствующий ракурс дополняется в ряде номеров балета нарядными жанровыми зарисовками быта, досуга, пиршеств, шумной карнавальной суеты (начиная с № 2 «Рынок»). Но более существенным компонентом воссоздаваемого пиршества жизни становится гедония чувственных услад. Лирическая нега, истома и та раскованность эмоциональных излияний, которая согласуется с названием «Танец нимф», предстают в знойном цветении мелоса, обволакиваемого изысканными, пряными гармониями (с насыщенными педалями до трёх-четырёх звуков) и в роскоши оркестровых красок.

Свойственное музыке Хачатуряна восточное начало в этом балете служит более всего воссозданию именно подобной образности, время от времени смыкаясь с испанским колоритом. И естественно, что в «Танце гадитанских дев» (Гадес — древнее название испанского города Кадикса) он развивает томно-чувственную тему из музыки композитора к пьесе Лопе де Вега «Валенсианская вдова».

Как картины имперской державности вращаются вокруг фигуры римского полководца Красса, так и сцены обольщения связаны в основном с образом его пылкой любовницы, греческой танцовщицы Эгины. Она становится существенным «механизмом» сюжета, своими чарами способствуя предательству фракийского юноши Гармодия, одного из сподвижников Спартака.

Неотразимая притягательность коварной куртизанки, как и вся линия чувственной гедонии, кульминирует в сцене **«Вариация Эгины и вакханалия»**. Блистательная бравура её зазывного танца, пружинящего по ритму и маняще-ускользающего по мелодическому рельефу, переходит в неистовую оргию вихревого движения, захватывающего жгучей страстностью.

Как видим, в обрисовке всего, о чём до сих пор шла речь, произошло счастливое совпадение избранной темы и коренных свойств хачатуряновской творческой натуры.

* * *

Несколько выше Хачатурян был назван верноподданным *«страны Советов»* и царившего в ней политического режима. Мы не найдём у него никакой оппозиционности, которая была внутренне свойственна, например, Шостаковичу. И вместе с тем его музыка содержала в себе неожиданные, весьма серьёзные *подтексты*.

Здесь мы вновь сталкиваемся с *парадоксом*, подобным тому, как в «Гаянэ» колхозный праздник превращается в военное ристалище. Парадокс этот объясняется интуицией большого художника, побуждающей его вносить в создаваемые им образы нечто, находящееся, вероятно, за пределами его сознательных намерений.

Что заставило композитора обратиться в «Спартаке» к событиям античной истории и что вызвало к жизни этот художественный шедевр, помимо отмеченного выше подспудного стремления создать монумент «сталинской эпохе»? Это то, что вызревало в её недрах — сопротивление деспотизму и бесчеловечности тоталитарного режима.

Вот почему главной драматургической пружиной становится здесь зарождающаяся битва рабов во главе со Спартаком против всевластия Рима. Имперские триумфы, культ зрелищ и наслаждений одной части общества и подневольное существование другой его части, её страдания, поднимающие на борьбу — таков стержень концепции «Спартака». Конфликтное столкновение этих социальных сил разворачивается на протяжении балета многоэтапно и обрисовано с исчерпывающей полнотой.

Исходным моментом является констатация рабства. Следующий пункт — бесправные люди, брошенные на кровавую бойню ради потехи праздной толпы. Точкой перелома становится **№ 14 «Смерть гладиатора»**: товарищи по оружию у тела умирающего (вступление вводит в атмосферу темниц, мрачных казематов), и его тема вскоре перерастает в важную для дальнейшего действия лейттему народных страданий.

Это одновременно и проникновенное, и патетическое *lamento*, выдержанное в характере скорбного шествия и выражающее чувство боли и отчаяния с характерной для Хачатуряна сильнейшей экспрессией (интонации стона и взывания, острые задержания, поддержанные выразительностью увеличенных и уменьшённых гармоний), оказывается последней каплей, которая переполняет чашу терпения.

Без цезуры, посредством приёма *attacca* следует сцена **№ 15 «Призыв Спартака к восстанию. Начало восстания» —** поразительно зримая, осязаемо воспринимаемая картина. В атмосфере таинственности (гулкие *pizzicato* низких струнных) начинаются приготовления, идёт собирание сил, передаётся дух нарастающего противления и раскрепощения.

Неуклонное насыщение фактуры, нагнетание динамики, активизация темпоритма, всё более отчётливое и яркое звучание трубных кличей — так передан нарастающий воинственный пыл и энтузиазм суровой решимости, что одухотворяется мыслью о свободе и выливается в мощную наступательную лавину.

Стихия ожесточённого противоборства (мастерское воспроизведение блеска клинков, шума сражения) дважды прослаивается проведениями темы народных страданий, что призвано напомнить о жертвах и дать дополнительный толчок порыву восставших.

Батальная образность, которой до предела насыщено действие «Спартака», многократно предварялась до рассмотренной сцены в эпизодах гладиаторских боёв. При всём театрализованном характере они, ввиду смертельной опасности для сражающихся рабов, обретали вполне реальные контуры остродраматических жизненных схваток: номера «Бой гладиаторов в “безглазых” шлемах (андабаты)», «“Рыбак и рыбка” (Бой гладиаторов Ретиария и Мормилона)», «Бой фракийцев и самнитов».

Батальные сцены в «Спартаке» выписаны с исключительным размахом, отличаясь чрезвычайным динамизмом. Именно они своей силой, романтической приподнятостью и гражданственным настроем сообщают целому ярко выраженную героическую окраску.

Центром монументальной хореодрамы, естественно, является ведущий персонаж, давший имя балету. И, разумеется, естественно то, что самыми существенными функциями наделена его лейттема. Основанная на фанфарно-сигнальных интонациях, в маршевом шаге с характерной фигурой обращённого пунктирного ритма, она рисует благородно-мужественный облик вождя восстания.

Подстать ему лирически возвышенный образ его жены Фригии, и оба они резко противопоставлены «дуэту» Красс–Эгина, олицетворяющему пресыщенность и порочность императорского Рима. Понятно, что введение этих индивидуализированных пар-антиподов ощутимо усиливает остроту основного конфликта.

Если вновь вернуться к проекциям на современность, то стоит напомнить, что балет создавался в первой половине 1950-х годов, когда победа над сталинщиной, пусть хотя бы частичная, была ещё впереди, во времена так называемой «хрущёвской оттепели». Отсюда, опять-таки исходя из реальной современной ситуации, запечатлённый в «Спартаке» порыв к свободе ещё неизбежно сопровождается ощущением обречённости. Примечателен совершенно аналогичный исход событий в другом монументальном музыкальном спектакле того времени — в опере Ю. Шапорина «Декабристы», законченной в том же 1954 году.

В массиве произведений отечественной музыки, составивших линию освободительной эпопеи 1950-х годов, «Спартаку» принадлежит одно из самых почётных мест. И, наряду с такими шедеврами, как обе оратории Свиридова («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория») и Одиннадцатая симфония Шостаковича, этот балет стал блистательным выражением наиболее значимого художественного сплава тех лет, который можно обозначить понятием *героико-драматический эпос*.

* * *

Хотел того Хачатурян или нет, но в своей музыке он зачастую в той или иной мере фиксировал теневые стороны своего времени, омрачающие его моменты.

Поразительный пример в данном отношении — вокально-симфоническая **«Поэма о Сталине»** (1938), признанная лучшим произведением об этом политическом деятеле. Она была задумана абсолютно «правоверным» композитором как здравица великому человеку — этим произведение открывается и завершается.

Но главное в другом. В своём подавляющем объёме «Поэма о Сталине» оказывается констатацией подневолья, всенародных страданий и стона земли под тяжкой пятóй внеличной силы («официально» это могло мотивироваться как скорбная юдоль, из которой страну вывел *«отец народов»*). Не менее симптоматичен здесь и побочный пласт: воинственная горская пляска наполнена столь зловещими отсветами, что воспринимается как метафора насилия.

Произведение, посвящённое другому вождю, видимо, совсем не случайно создавалось в 1948 году, когда на пике «холодной» войны, нацеленной и против собственного народа, был объявлен крестовый поход на мифических «космополитов» и «формалистов» — в этом «антинародном» стане вместе с Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем оказался и Хачатурян.

Трудно сказать, вкладывал ли он какой-либо определённый смысл в заголовок **«Траурная ода памяти Ленина»**, но известно, что уже тогда в сознании многих это имя всё чаще связывалось с иными, безусловно позитивными представлениями о сущности социалистического правопорядка, и несоответствие реальности тех лет этим представлениям, возможно, и побудило композитора дать такое название, в котором каждое слово может при желании ассоциироваться с тем или иным постулатом: *ода* — о великом человеке, *памяти* — о забытых идеалах, *траурная* — скорбь об утрате того человека, с его именем которого связывались утраченные идеалы.

Создавая данное произведение, композитор мог опереться на собственные воспоминания о всенародном трауре января 1924 года, так как в это время он уже жил в Москве. Его оркестровая поэма насквозь пронизана духом страданий, что находит себя в шаге погребального шествия (состояние тягостной подавленности), в горестно-поникающих звучаниях с акцентом на фригийском наклонении *c-moll*, в тоскливых ламентациях со вспышками заострённой экспрессии (их взволнованность обострена использованием характерной для армянских ладов увеличенной секунды).

Всё это по своему интонационному строю, с одной стороны, отдалённо напоминает о Шестой симфонии Чайковского (часто трактуемой как *симфония-реквием*), а с другой — предвосхищает скорбную метаморфозу темы любви Фригии и Спартака, какой она предстаёт в завершении балета (сцена *«Реквием»*).

Развитие идёт цепью волн, в каждой из которых тяжёлые, сумрачные линии медлительно вздымаются к вершине и затем опадают в нижний регистр. На гребнях этих волн звучат патетические фанфары, и на генеральной кульминации в них прослушивается нота протеста.

В коде протестующая интонация порождает энергию преодоления, что приводит к одноимённому *C-dur*, воспринимаемому как свет надежды. Остаётся заметить, что стремление как можно нагляднее выразить гражданственно-публицистический замысел повело к чертам плакатности и мелодраматическому нажиму (со всей отчётливостью в шумных ударах тарелок).

* * *

Только что отмеченные драматические испытания, душевные боли и терзания, тени и тяготы времени, в которое жил и творил Арам Хачатурян, настойчиво и непременно преодолевались порывом к жизни. *«Через тернии к звёздам»*, к свету, к утверждению позитивных начал бытия во что бы то ни стало и несмотря ни на что — в этом он был последователен и неукротим как никто.

Специфическую окраску подобные его устремления получили в середине 1930-х годов в связи с общеисторической ситуацией нащупывания и утверждения жизненных устоев, а с ними и эстетических принципов, характерных для периода 1930–1950-х.

Данная ситуация особенно рельефно запечатлелась в **Фортепианном концерте** (1936). Его герою на пути утверждения искомого оптимистического тонуса предстоит длительный путь исканий и преодолений. Эта атмосфера затрагивает даже лирическую среднюю часть, которую наполняют томительные вопрошания, горечь неудовлетворённости и прорывающиеся на кульминации взывания страждущего духа. Та же атмосфера господствует в крайних частях.

Жизненный поиск заявляет о себе здесь в своеобразной апробации разнородного тематического материала, в его настойчивом «анализе» с перебросом от грани к грани (и соответственно от одной фактуры к другой). Подобные перепады и зигзаги изложения с его заведомо спонтанной драматургией порождают впечатление пестроты, сумятицы, брожения, разнобоя.

Узлы противоречивости этих частей сосредоточены в каденциях солиста. Смута души передаётся здесь через приступы сомнений, рефлексий, душевных терзаний, мучительных напряганий сознания, но ещё более — через порывистую импульсивность состояний, их возбуждённый, даже лихорадочный характер, доводимый на пиках развития до неистово-яростных бушеваний. Отсюда жёсткий, отчуждённо-холодный тон (на «острых углах» колких, диссонирующих звучаний) и «разорванная» структура стихийных бросков, метаний, разрозненных бликов и мазков.

Требовалась определённая временнáя дистанция, чтобы понять несомненную историческую закономерность противоречивости, запечатлённой в Фортепианном концерте. Это подтверждает и прямая параллель к данному произведению — Четвёртая симфония Шоста-

ковича, написанная в том же 1936 году и исполненная только тремя десятилетиями позже, поскольку автор справедливо полагал, что выразил в ней происходящее тогда в окружающем мире излишне отчётливо и откровенно.

Отметив 1936 год как момент максимальной противоречивости социально-психологической ситуации в *«стране Советов»*, Фортепианный концерт зафиксировал его и как время окончательного перелома с выходом к новым жизненных горизонтам. Осознавались они в преодолении всего излишне индивидуально-субъективного, в преодолении теневых и омрачающих сторон существования на пути активного утверждения деятельно-созидательного и праздничного начала.

В I части Фортепианного концерта это воспроизводится во многом под эгидой героической настроенности, что находит себя в энергичном маршевом ритме и в заметном силовом прессинге, исходящем от темы главной партии с её патриотической приподнятостью и ораторской призывностью.

Она нередко оказывается фактором чисто волевого переключения, как бы отбрасывающего все сомнения и колебания — в такой функции эта тема появляется и в конце финала, обретая контуры победно-утверждающего резюме.

Виртуозность, которая в I части служила в основном выявлению импульсивно-динамичного, токкатного пульса, в финале с его обозначением *Allegro brillante* нацелена на то, чтобы в упругих, мускулистых танцевальных ритмах передать бурный напор праздничных эмоций. Этот напор кульминирует в исключительно мощной утверждающей коде, основанной на теме главной партии I части.

И ещё один горизонт намечал Фортепианный концерт — то, что становилось важнейшим принципом художественного мышления Хачатуряна и всей советской музыки того периода. В стремлении к ясности, цельности и гармоничности образного строя в качестве необходимого устоя определилась опора на классические традиции. В данном случае, помимо использования соответствующих структурно-драматургических схем, отчётливо заметна ассимиляция приёмов фортепианного изложения, связанных с концертной литературой от Бетховена и Листа до Чайковского.

* * *

Классичность, как художественный принцип, с полной явственностью заявила о себе ещё в одном произведении, остро выразившем дух испытаний, лишений и тягот того исторического периода — имеется в виду **Вторая симфония** (1943).

Она создавалась в самый трудный, переломный год Великой Отечественной войны. Для знающих творчество Хачатуряна её появление было почти неожиданностью. Ведь всего только год назад состоялась премьера «Гаянэ», этого неотразимо жизнерадостного полотна. А здесь — грозовая атмосфера, сгущённый трагизм, безутешное оплакивание бесчисленных жертв.

В многогранном даровании композитора, пожалуй, впервые открылась способность с такой силой передавать пафос скорби и страданий. Причём среди его коллег того времени именно он сумел с особой остротой выразить глубокое переживание происходящего. Достаточно сопоставить эмоциональный строй его произведения с наиболее трагичной из военных симфоний Шостаковича — Восьмой, созданной в том же 1943 году.

Примечательно, что экспрессия болевых эмоций, придающая Второй симфонии черты реквиема, определяет облик I части, в которой обычно главенствуют действенные состояния. После нескольких вступительных тактов, которые сами по себе воспринимаются как сурово-трагедийный пролог, в качестве основной темы звучит проникновенное *lamento* в траурных тонах и с оттенком подавленности. Это песнь страданий, и стонуще-причетная природа её интонаций особенно заметна в репризе.

Трагедийное начало, доминирующее в I части, затем напоминает о себе во II-й (в завершении среднего раздела) и составляет весь смысл следующей части. III часть, в которой использована армянская народная мелодия «Песня охотника», воссоздаёт картину траурного ритуала: вначале — многолюдное скорбное шествие, затем плач и надгробная речь, а в конце собравшиеся как бы удаляются с места погребения. С точки зрения обрядового характера этой картины обращают на себя внимание интонации отпевания (они особенно отчётливо прослушиваются, когда вступают медные духовые).

Существенную ритуальную функцию выполняет введённая в центре этой части средневековая секвенция *Dies irae*. Она не утрачивает здесь и своего традиционного семантического назначения служить символом смерти. Но при всём том в смысловом отношении Хачатурян кардинально изменяет трактовку древнего напева, снимая надлично-роковую выразительность и «очеловечивая» его, так что средневековая секвенция звучит здесь как проникновенная *Lacrimosa* («Слёзная»).

При всей значимости образов скорби и страдания рассматриваемое произведение отнюдь не является симфонией-трагедией. Это скорее *оптимистическая драма* — тип концепции, столь характерный для советского искусства данного периода.

Противостояние трагизму запрограммировано с самых первых тактов симфонии. Открывающее её звучание набата несёт в себе не только знак бедствий, но и протестующее начало, призыв к отпору. И на протяжении I части неоднократно вскипают порывы героической решимости, выливающиеся в воинственный пыл батальных схваток, однако в коде мотив колокола погружается в зыбкий сумрак неопределённости и тревожного неведения, как бы повисая на многоточии.

Следующая часть во многом выводит из этого состояния. Причём очень характерно, что её музыка как бы «выплывает» из зыбкого «тумана» окончания предыдущей части, постепенно выводя на «театр военных действий», и разворачивается различными гранями своеобразно поданного военного скерцо.

То, что было намечено в мужественно-скерцозном элементе связующей партии I части, вырастает здесь в позитивно окрашенную экспансию батального азарта, основанного на мощной энергетике неукротимого натиска остинатных ритмов. Изначально заложенные в этой музыке блеск и «гарцующая» отвага выливаются к концу части в радостное кипение победного празднества.

Рассмотренная выше III часть как будто бы возвращает к исходной настроенности с соответствующим затемнённым колоритом, но переводя состояние скорби в более объективный план. Погребальный ритуал отнюдь не предстаёт как нечто горестно-обессиленное, наполненное тоскливым унынием. Скорбь утрат рождает чувство протеста, стремление к отпору, и возникающий на кульминации шествия лейтмотив набата — это *«гроздья гнева»*. К тому же прорываются настойчивые зовы-кличи трубы, и в связанном с ними нарастании решимости, даже в воинственной окраске уже прослушивается предвосхищение победного гимна IV части.

В ней происходит окончательное преодоление трагизма. Причём финал «выплывает» из предыдущей части подобно тому, как II часть возникала из I-й. После нарастающих провозглашений фанфарного вступления звучит торжественная, покойно-лучезарная тема хора валторн, поддержанная яркой выразительностью широких фигураций струной группы. Это торжественная песнь победы, и её четырёхкратное проведение на протяжении части перемежается контрастными эпизодами, напоминающими о битвах и пережитых страданиях. В коде вторгается суровый мотив колокола, что призвано подчеркнуть мысль: окончательное торжество ещё впереди, но оно неизбежно.

Таким образом, траектория Второй симфонии вычерчена как движение от грозового набата и всепоглощающей скорби через вспышки всё более активного противодействия и нарастание оптимистического тона к апофеозу грядущей победы.

Прокофьев свою Пятую симфонию, созданную годом позже Восьмой Шостаковича и Второй Хачатуряна, назвал *«симфонией величия человеческого духа».* Рассмотренное произведение во многом предвосхищало подобную направленность не только идеей преодоления невзгод и безусловной верой в грядущую победу, но и эпической монументальностью повествования, а также классическим совершенством формы (в том числе с точки зрения диалектики взаимосвязи частей симфонического цикла).

Концепцию Второй симфонии можно было бы определить заголовком знаменитой эпопеи Л. Толстого — *«Война и мир».* И не первое, а второе из этих понятий становится в ней центром притяжения. Этот порыв к жизни с поразительной осязаемостью передан в среднем разделе II части.

Мелодия струнных здесь буквально прорывается сквозь заслоны «войны» (непрерывно звучащие фанфарно-сигнальные кличи духовых инструментов). Опираясь на густую педаль органного пункта и как бы отталкиваясь от неё, эта взволнованная мелодия ***(Andante con passione)*** устремлена ввысь, вновь и вновь взмывая в «чистое небо», олицетворяя собой страстные чаяния о мире, счастье, человечности и желанном мире. И суть образа в данном случае — лирика души, овеянная дыханием военных гроз.

* * *

Продолжая мысль о жизнеутверждающей сущности музыки Хачатуряна, можно сказать, что многое в ней напоминает цветущий сад. Её едва ли не первое, сразу же бросающееся в глаза качество — *красочность*. В самом деле, звуковые краски, которыми пользуется композитор, чрезвычайно яркие, подчас просто ослепительные.

В их нарядном многоцветии явственно ощутимо восточное происхождение, что особенно очевидно, когда мелодика богато орнаментирована всевозможными узорами, вызывая ассоциации с вязью арабского письма. Живописность колорита произведений Арама Хачатуряна давно уже сделала общим местом их сравнение с полотнами его выдающегося соотечественника Мартироса Сарьяна.

Всё это, разумеется, базируется на исключительной сочности музыкального языка. Его красочную палитру, помимо богатой орнаментики и затейливой прихотливости мелодического рисунка, формируют главным образом гармония и оркестровка.

Свежесть гармонических средств часто определяется интонационно-ладовым своеобразием восточной мелодики, в том числе использованием увеличенных интервалов, что даёт аккордику либо пряную, цветисто-пышную, либо своеобычно изысканную. С другой стороны, композитор активно вводил ресурсы, идущие от музыкального импрессионизма, и применял характерную для современного искусства насыщенную диссонирующую вертикаль, в том числе создаваемую путём полиладовых и политональных наслоений.

Уже в самых ранних своих сочинениях композитор выделялся блистательной роскошью оркестровых красок. Богатейшая изобретательность и тембровая фантазия подсказывали ему всё новые, неожиданные сочетания инструментов, неуклонно подтверждая высочайший класс его оркестрового письма, и оно во многом было нацелено на выявление ещё неизведанных ресурсов подчёркнутой нарядности и живописности звучания.

«Оркестр — любовь моя!», — восклицал Хачатурян. Следовало бы сказать несколько шире: не только оркестр — инструментализм в целом. Именно в сфере инструментальной музыки (к ней можно отнести и балетную музыку, которая часто звучит в виде оркестровых сюит и отдельных номеров) и сосредоточены главные творческие достижения композитора.

И, конечно же, чрезвычайно важно то, что инструментальную музыку Хачатуряна пронизывает стихия виртуозности, а это, в свою очередь, постоянно влекло его к жанру инструментального концерта. И как результат — две триады произведений, где солируют три инструмента, наиболее утвердившиеся в мировой

практике в подобном амплуа: фортепиано, скрипка и виолончель.

За всем этим стояло сильнейшее тяготение к концертному типу мышления и к принципу концертирования как качеству стиля Хачатуряна. Обязательной составляющей данного качества является импровизационное начало. То, что импровизационность у композитора восходит к искусству армянских ашугов, дополнительно подтверждается и присутствием в его музыке такого присущего их творчеству свойства, как рапсодичность.

Симптоматично в этом отношении обозначение всех произведений второй инструментальной триады — *Концерт-рапсодия*, к чему можно добавить следующее: Г. Тигранов определял жанр «Гаянэ» обозначением *балет-рапсодия* и, положим, в таких опусах, как Первая симфония и «Поэма о Сталине», автор в полной мере выступает именно в роли повествователя-рапсода.

Склонность к концертности и импровизационности стиля композитора так или иначе определялась более общим качеством, свойственным его творческой и человеческой натуре. Имя ему — *артистизм*. Поэтому вполне естественно (пусть пришло это только в зрелом возрасте, начиная с 1950 года), что он много и успешно выступал с исполнением собственной музыки в качестве дирижёра. Дирижировал Хачатурян с огромным наслаждением, вдохновенно, гастролируя с авторскими концертами во многих городах СССР и посетив свыше тридцати стран мира.

Отдельная грань концертности хачатуряновского стиля — своего рода эстрадность. Это подразумевало не только характерную для него броскую, «зрелищную» манеру письма, но и вовлечение форм, приёмов, звучаний, ритмоинтонаций современной композитору эстрадной культуры, в том числе с характерной для неё остротой синкопированных рисунков. Под его пером всё это приобретало особый «шик» великолепной академической «эстрады» с присущими ей чертами эффектной бравуры, лёгкости, пикантности и грациозности.

Примерами такого рода «эстрадных номеров» буквально пестрит балет «Гаянэ». Один из них — **«Танец девушек»** («Танец розовых девушек»). Неотразимое обаяние этого танца-скерцо основано на дразнящей игре динамичных ритмов, что дополнено нарядной тембровой «раскраской» с щедрой орнаментацией и обилием звонких звучностей (обеспечивается в том числе участием ксилофона). Но не менее важна преподнесённая здесь «завлекательная» грань женственности с её изящной затейливостью, грациозной обольстительностью, девическим озорством и лукавой усмешкой.

* * *

Сказанное о красочности, виртуозности, концертности и «эстрадности» приближает нас ещё к одному важному свойству музыки Хачатуряна — её театральности. Своё увлечение театром он частично реализовал в музыке к двадцати спектаклям, которую писал с огромным удовольствием, создав в этом жанре два подлинных шедевра: «Валенсианская вдова» (комедия Лопе де Вега) и «Маскарад» (драма Лермонтова).

Если быть точнее, Хачатуряну было присуще не просто театральное, а театрально-картинное мышление. Отсюда у него исключительная яркость образов (яркость, яркий, яркое — это вообще, так сказать, лейтпризнак его творчества), их осязаемость, зримость, «вещественная» конкретность (в том числе через широкое включение изобразительных и жанровых штрихов), а также своеобразный декоративизм. Отсюда же броская выпуклость тематического рельефа, поистине скульптурная очерченность его образов.

Театрально-картинной природе творчества Хачатуряна резонирует его темперамент как творца искусства — темперамент захватывающий, огненный, доводимый до той точки, которая в одном из номеров балета «Спартак» поименована как «Вакханалия». В этом, разумеется, сказалась пылкость Востока, присущие ему страстная эмоциональность и стихийная сила — качества тем более драгоценные, что заявили они о себе в век интеллектуализма и тотальной рациональности.

Этот темперамент в немалой степени выражает себя через ритм. Истоки его, конечно же, восходят к стихии восточной музыки. Однако, с другой стороны, импульсивно-упругие ритмы Хачатуряна являются несомненной принадлежностью XX века. Их сила, острота и богатство превосходно передают свойственную времени стремительность движения, его динамизм и ускоренную пульсацию, мощную энергетику и буйство жизненных сил.

Темперамент и ритмическая энергия музыки Хачатуряна своё самое органичное выражение получили в танцевальной стихии. Танцевальные ритмы самого различного рода буквально насквозь пронизывают всё его творчество. И совершенно правомерно то, что начиналось оно с опусов типа «Танца» для скрипки и фортепиано, а исходным крупным произведением композитора стала «Танцевальная сюита» для оркестра (1933).

Танец, танцевальность — можно сказать, первооснова хачатуряновского стиля. Не случайно в числе наиболее значительных произведений композитора оказались балеты, и вовсе не случайно эти балеты заняли столь важное место в хореографической классике середины XX века.

Из выдающихся современных балетных композиторов, пожалуй, именно Хачатурян как никто другой претворил танцевальное начало. Хореографы единодушны в своей оценке абсолютной дансантности его партитур. Первую из них — «Гаянэ» — можно с полным правом обозначить как *балет-танец*. Её сугубо танцевальная природа подчёркнута чередой однотипных названий: «Танец горцев», «Танец молодых курдов», «Танец Айши» и т.д. Аналогичных обозначений много и в «Спартаке».

Подытоживая обсуждение особенностей композиторского темперамента Хачатуряна, обратимся к конкретному образцу из только что названного балета — пусть это будет **«Танец с кроталами»** (кроталы — небольшие

медные тарелочки, род кастаньет).

Здесь не могут не удивить осуществляемые композитором парадоксальные, но вполне органичные образно-стилевые синтезы. Один из них состоит в сопряжении горского, кавказского с некой «антикой», так что воплощение необычайной пылкости перекликается с эмоциональными проявлениями южан-европейцев (хорошо ощутимо явное сближение с испанским ритмоинтонационным колоритом).

Другой синтез основан на сочетании огненно-зажигательных ритмов и чувственной неги: неукротимая, воистину бешеная пульсация двигательного «мотора» на остинатных формулах с подхлёстывающими фигурами нижнего пласта фактуры и парящая над ним привольная кантилена красивейшего мелоса.

Танцевальность, как всепроникающее качество музыки Хачатуряна, достигает здесь своего апофеоза, выливаясь в настоящую вакханалию. Буйство сил, запечатлённое в этой мужской пляске, смыкается со свойственным ампирным сценам «Спартака» воинственным духом.

* * *

Прерывая изложение и сознавая, что многое осталось за его пределами (допустим, Скрипичный и Виолончельный концерты или музыка к театральным спектаклям), попытаемся подвести некоторые итоги с точки зрения ракурса, заявленного в названии данной статьи.

Начнём с достаточно локального факта, состоящего в том, что для музыкального искусства своей родной Армении он стал создателем первой симфонии, первого инструментального концерта и первого балета.

И закономерно, что после того, как в 1978 году Москва простилась с композитором, его тело было перевезено в Ереван и предано земле в Пантеоне выдающихся деятелей армянской культуры, рядом с Комитасом, Сарьяном, Исаакяном. В столице Армении открыт Дом-музей А. И. Хачатуряна, его имя присвоено Большому залу Ереванской филармонии.

Но глубокая почвенность музыки Хачатуряна объемлет более широкое поле — это культура народов Закавказья, Кавказа в целом и даже сопредельных с ним стран.

Ярко выраженная самобытность его стиля покоится на прочных связях с интонационно-ритмическими особенностями соответствующих тому ветвей национального фольклора, в частности с характерной ладовой системой (мажорные и минорные модусы с двумя увеличенными секундами, переменные лады с двумя устоями и всевозможными пониженными и повышенными ступенями, лады миксолидийского, дорийского, фригийского наклонения и т.д.).

Корни наследия Хачатуряна зримо и незримо простираются на всё то пространство, которое тогда именовали Советским Востоком и далее — на Восток в целом. Именно этому композитору принадлежала честь открыть европейской цивилизации яркий, колоритнейший материк огромного, практически неведомого ранее музыкального мира.

И он сумел настолько впечатляюще раскрыть богатство и своеобразие этого мира, что доныне остаётся для европейской аудитории наиболее выдающимся представителем восточного искусства «всех времён и народов». Общепризнанно, что творческий опыт Хачатуряна оказал определённое влияние на музыкантов Азии и Латинской Америки, сыграв большую роль в становлении композиторских школ этих континентов.

Высочайшее достижение Хачатуряна состоит в том, что при всей своей восточной укоренённости его музыка ни в коем случае не воспринимается европейским слухом как нечто специфически региональное. Объяснение этому видится в следующем. Благодаря высшей степени выразительности воссоздаваемых образов и блистательному мастерству композитор сумел в призме национального ви́дения отобразить существенные стороны происходившего в нашей стране и в мире, то есть через восточное передать общезначимое, всечеловеческое.

Это «мировое» качество наследия композитора стало возможным и ввиду того, что он сумел органично соединить восточное с идущим от европейской культуры. Вбираемые приобретения были связаны прежде всего с технологией профессионального музыкального искусства: принципы тонального мышления и классической формы, полифонические приёмы, законы инструментального письма.

Осваивая технологию европейской музыкальной культуры, композитор в полной мере приобщился и к тому высшему её завоеванию, каким является симфонизм. Владение крупной концепционной формой, пронизанной током всеохватывающей тематической разработки, позволило ему создавать монументальные музыкальные полотна подлинно симфонического дыхания.

Насколько неотъемлемыми для творческого метода Хачатуряна стали принципы симфонизации, доказывает партитура балета «Спартак». Неукоснительная целеустремлённость чётко прочерченной драматургии, планомерно развиваемая система лейттем с их интенсивной сквозной разработкой, выверенная логика взаимодействия контрастных образных планов и чередования больших музыкальных блоков, а также многообразные способы сопоставления, сопряжения, напластования, скрещивания тем и их «прорастания» одна из другой — всё это свидетельствует о заведомо симфонической природе одного из высших шедевров мирового балетного искусства.

Говоря о приобщении к европейской музыкальной технологии, следует упомянуть и тот факт, что при безусловном главенстве восточной интонационной основы Хачатурян не чуждался ассимиляции отдельных «лексем» западного искусства.

Начнём с того, что в целом ряде его произведений мелькают ходовые обороты *Dies irae* (с особой отчётливостью в I части Виолончельного концерта). Поднимаясь по следующим ступеням хронологической «лестницы», находим следующее: допустим, в теме главной партии Скрипичного концерта угадываются баховские истоки,

приёмы его виртуозного письма в немалой степени идут от фортепианной литературы Листа, «Адажио Гаянэ» напоминает о «Пер Гюнте» Грига и т.д.

Разумеется, подобные «следы» качественно переплавлены в горниле творческой индивидуальности самого композитора. И намного важнее то, что временами Хачатурян сознательно искал нечто созвучное своей манере в других национальных культурах. Это касалось главным образом южноевропейских народов.

В музыке к спектаклю «Валенсианская вдова» он охотно использовал испанские мелодии и ритмы, что начинается со Вступления, преподносимого как огненный танец с кастаньетами. Здесь же в ряде моментов оказалось естественным сближение с импрессионистской звукописью Равеля, известного своими тесными связями с музыкой Испании.

Другая нация пылких южан влекла к себе композитора во время работы над балетом «Спартак», когда он специально совершил большое путешествие по Италии, ставшей ареной спартаковского движения.

При всей доминанте восточного, его гений позволял ему с успехом выходить далеко за рамки национальных границ. В том числе можно назвать массу сочинений, где он становился в полной мере «русским» музыкантом.

С одной стороны, композитор превосходно усвоил уроки русского ориентализма (от Глинки до Рахманинова). Примером такого усвоения может служить Колыбельная (в другой редакции — Сцена Айши и Гаянэ) из балета «Гаянэ», созвучная тому, что делали русские музыканты, испытавшие притяжение восточной меланхолии (весьма характерно здесь и мягкое покачивание размера 6/8).

Но, с другой стороны, Хачатурян глубоко проникся духом собственно русского искусства. Наряду с Арменией, он принадлежит России хотя бы потому, что с девятнадцати лет и до конца жизни жил и творил в Москве. Вот почему он считал вполне естественным для себя прикасаться к соответствующим сюжетам и образам, без труда добиваясь совершенной адекватности выполнения.

Среди показательных опусов можно назвать «Русскую фантазию» для оркестра и музыку к фильму «Сталинградская битва». Дважды он обращался к эпохе Михаила Юрьевича Лермонтова — вначале в музыке к его драме «Маскарад», а затем в музыке к пьесе Б. Лавренёва «Лермонтов». Первая из них стала одной из вершин творчества композитора, и это — абсолютно русская классика.

Важнейшим результатом рассмотренного выше органичного синтеза восточного и европейского, восточного и русского, осуществлённого гениальным мастером, является то, что Хачатурян стал классиком своей национальной музыки, классиком отечественной музыки XX века (если под Отечеством понимать пределы нашей страны в те десятилетия) и классиком мировой музыки.

Литература

1. *Акопян Л.* Арам Хачатурян, Рубенс Востока // Музыкальная академия. 2018. № 3. С. 197–207.

2. Арам Хачатурян. Ереван: Изд-во Академии наук Армянской ССР, 1972. 420 с.

3. Арам Хачатурян. М.: Советский композитор. 1975. 248 с.

4. *Арутюнов Д.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. М.: Музыка, 1983. 396 с.

5. *Асафьев Б.* Арам Хачатурян // Очерки об Армении. М.: Советский композитор, 1958. С. 30–32.

6. *Атаян Р.* А. Хачатурян // Армянские композиторы. Ереван: Армянское государственное издательство, 1956. С. 124–133.

7. *Барутчева Э.* Музыка А. Хачатуряна к трагедиям В. Шекспира // Шекспир и музыка. М.: Музыка, 1964. С. 303–319.

8. *Бэлза И.* Арам Хачатурян // Музыкальная жизнь. 1973. № 10. С. 6–8.

9. *Демченко А. И.* Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 450 с.

10. *Демченко А. И.* Концептуальный потенциал искусства: музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов // Искусство и культура. 2016. № 4. С. 70–81.

11. *Демченко А. И.* Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.

12. *Демченко А. И.* Музыка XX века. Саратов: СГК, 2012. 32 с.

13. *Демченко А. И.* О первых классиках музыки Закавказья. Саратов: СГК, 2018. 50 с.

14. *Кабалевский Д.* Трижды богатый // Советская музыка. 1973. № 6. С. 13–19.

15. *Карагюлян Э.* К вопросу о национальных истоках творчества А. Хачатуряна // Сообщения Института искусств Академии наук СССР. 1956. Вып. 9. С. 67–72.

16. *Карагюлян Э.* Симфоническое творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айпетрат, 1961. 96 с.

17. *Мартынов И.* Арам Хачатурян. М.: Музфонд СССР, 1956. 86 с.

18. *Нестеров С.* Соната-монолог А. Хачатуряна для скрипки соло // Манускрипт. 2018. № 7. С. 143–148.

19. *Нестьев И.* О Скрипичном концерте А. Хачатуряна // Советская симфоническая музыка. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. С. 290–302.

20. *Персон Д.* Арам Хачатурян. М.: Сов. композитор, 1973. 108 с.

21. *Симонянц Е.* Арам Хачатурян: «Концерт — это зажженная люстра» // Музыка и время. 2013. № 5. С. 12–17.

22. *Слонимский Ю.* Советский балет. М.-Л.: Искусство, 1950. 370 с.

23. *Тигранов Г.* Балеты А. Хачатуряна. Л.: Музыка, 1974. 143 с.

24. *Ханбекян А.* Народная диатоника и её роль в политональности А. Хачатуряна // Музыка и современность. Вып. 8. М.: Музыка, 1974. С. 131–143.

25. *Хараджанян Р.* Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. 196 с.

26. *Хубов Г.* Арам Хачатурян. 2-е изд. М.: Музыка, 1967. 380 с.

27. *Шахназарова Н.* Арам Хачатурян и музыка Советского Востока // Музыка и современность. Вып. 1. М.: Музгиз, 1962. С. 218–240.

28. *Шнеерсон Г.* Арам Хачатурян. М.: Литература на иностранных языках, 1959. 148 с.

29. *Шостакович Д.* Яркий талант // Советская музыка. 1959. № 6. С. 13–15.

30. *Юзефович В.* Арам Хачатурян. М.: Сов. композитор, 1990. 296 с.

References

1. *Akopyan L.* Aram Khachaturyan, Rubens Vostoka [Aram Khachaturian, Rubens Of The East] // Muzykal`naya akademiya [Music Academy]. 2018. № 3. P. 197–207.

2. Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. Erevan: Izd-vo Akademii nauk Armyanskoj SSR, 1972. 420 p.

3. Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. M.: Sovetskij kompozitor. 1975. 248 p.

4. *Arutyunov D*. Aram Xachaturyan i muzyka Sovetskogo Vostoka [Aram Khachaturian and music of the Soviet East]. M.: Muzy`ka, 1983. 396 p.

5. *Asaf`ev B.* Aram Xachaturyan [Aram Khachaturian] // Ocherki ob Armenii [Essays on Armenia]. M.: Sovetskij kompozitor, 1958. P. 30–32.

6. *Atayan R.* A. Khachaturyan [Khachaturian] // Armyanskie kompozitory [Armenian composers]. Erevan: Armyanskoe gosudarstvennoe izdatel`stvo, 1956. P. 124–133.

7. *Barutcheva E.* Muzyka A. Khachaturyana k tragediyam V. Shekspira [A. Khachaturian's music to Shakespeare's tragedies] // Shekspir i muzyka [Shakespeare and music]. M.: Muzyka, 1964. P. 303–319.

8. *Belza I.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian] // Muzykal`naya zhizn` [Musical life]. 1973. № 10. P. 6–8.

9. *Demchenko A. I*. Illyuzii i allyuzii. Mifopoetika muzyki o Revolyutsii [Illusions and allusions. Poetics of music about the Revolution]. M.: Kompozitor, 2017. 450 p.

10. *Demchenko A. I*. Konceptual`nyj potencial iskusstva: muzykal`no-istoricheskij etyud na materiale 1930-h godov [Conceptual potential of art: musical-historical study on the material of the 1930s] // Iskusstvo i kul`tura [Arts and culture]. 2016. № 4. P. 70–81.

11. *Demchenko A. I.* Mirovaya hudozhestvennaya kul`tura kak sistemnoe tseloe [World art culture as a system whole]. M.: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.

12. *Demchenko A. I.* Muzyka XX veka [Music of the 20th century]. Saratov: SGK, 2012. 32 p.

13. *Demchenko A. I.* O pervyh klassikah muzyki Zakavkazya [On the first classics of the music of the Caucasus]. Saratov: SGK, 2018. 50 p.

14. *Kabalevskij D.* Trizhdy bogatyj [Three times rich] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1973. № 6. P. 13–19.

15. *Karagyulyan E.* K voprosu o natsional`nyh istokah tvorchestva A. Khachaturyana [On the issue of the national origins of A. Khachaturian] // Soobshcheniya Instituta iskusstv Akademii nauk SSSR [Reports of the Institute of Arts of the USSR Academy of Sciences]. 1956. Vyp. 9. P. 67–72.

16. *Karagyulyan E.* Simfonicheskoe tvorchestvo Arama Khachaturyana [Symphonic creativity of Aram Khachaturian]. Erevan: Ajpetrat, 1961. 96 p.

17. *Martynov I.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. M.: Muzfond SSSR, 1956. 86 p.

18. *Nesterov S.* Sonata-monolog A. Khachaturyana dlya skripki solo [Sonata-monologue of A. Khachaturian for solo violin] // Manuskript [Manuscript]. 2018. № 7. P 143–148.

19. *Nest`ev I.* O Skripichnom koncerte A. Khachaturyana [About A. Khachaturian's Violin Concerto] // Sovetskaya simfonicheskaya muzyka [Soviet symphonic music]. M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. P. 290–302.

20. *Person D.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. M.: Sov. kompozitor, 1973. 108 p.

21. *Simonyancz E.* Aram Khachaturyan: «Kontsert — eto zazhzhennaya lyustra» [Aram Khachaturian: «A Concert is like a lighted chandelier»] // Muzyka i vremya [Music and time]. 2013. № 5. P. 12–17.

22. *Slonimskij Yu.* Sovetskij balet [Soviet ballet]. M.-L.: Iskusstvo, 1950. 370 p.

23. *Tigranov G.* Balety A. Khachaturyana [A. Khachaturian's Ballets]. L.: Muzyka, 1974. 143 p.

24. *Khanbekyan A*. Narodnaya diatonika i eyo rol` v politonal`nosti A. Khachaturyana [Folk diatonic and its role in polytonality of A. Khachaturian] // Muzyka i sovremennost`. Vyp. 8 [Music and modernity. Issue 8]. M.: Muzyka, 1974. P. 131–143.

25. *Kharadzhanyan R.* Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana [Piano works by Aram Khachaturian]. Erevan: Ajastan, 1973. 196 p.

26. *Khubov G.* Aram Xachaturyan [Aram Khachaturian]. 2-e izd. M.: Muzyka, 1967. 380 p.

27. *Shakhnazarova N.* Aram Khachaturyan i muzyka Sovetskogo Vostoka [Aram Khachaturian and music of the Soviet East] // Muzyka i sovremennost`. Vyp. 1 [Music and modernity. Issue 1]. M.: Muzgiz, 1962. P. 218–240.

28. *Shneerson G.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. M.: Literatura na inostrannykh yazykah, 1959. 148 p.

29. *Shostakovich D.* Yarkij talant [Bright talent] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1959. № 6. P. 13–15.

30. *Yuzefovich V.* Aram Khachaturyan [Aram Khachaturian]. M.: Sov. kompozitor, 1990. 296 p.

Информация об авторе

Александр Иванович Демченко
E-mail: alexdem43@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Aleksandr Ivanovich Demchenko
E-mail: alexdem43@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Avenue, 1

Еременко Галина Анатольевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки
Eremenko Galina Anatolievna, PhD (Arts), Professor at the Department of Music History of M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: erema49@ mail.ru

ОПЕРА Ф. ПУЛЕНКА «ГРУДИ ТИРЕСИЯ»: ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ЖАНРОМ ИЛИ НОВАЯ МЕТАМОРФОЗА НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ? (К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Опера Ф. Пуленка «Груди Тиресия» по пьесе Г. Аполлинера представлена в аспекте наследования и обновления традиций французского комедийно-музыкального театра. Показан сплав черт ярмарочного водевиля, опер*а*-комик и «чувствительной комедии» в сценарном и музыкальном планах оперной драматургии. Обрисованы национальные особенности речевого интонирования и жанрового пения оперных персонажей в сольных, ансамблевых, хоровых формах. Затронут вопрос актуальности социальных тем и эксцентричного метода их воплощения в сюрреалистической пьесе Г. Аполлинера. Подчеркивается умение драматурга и композитора сочетать злободневность содержания, развлекательно-игровые формы театрального зрелища и «открытые» эмоции в обращении к публике. Дана характеристика способов создания «портретов-карикатур» и «портретов-исповедей» в пьесе Аполлинера и вокале Пуленка. Особое внимание уделяется «карнавальной» атмосфере оперы — разнообразию форм передачи шуток и каламбуров, приемов пародирования «оперного словаря» французских композиторов предшествующих эпох. Отмечены признаки влияния на оперу Пуленка новых театральных жанров — оперетты, мюзик-холла, интонаций современной городской культуры.

Ключевые слова: комическая опера, водевиль, национальные традиции, приемы пародирования, оперный словарь.

F. POULENC'S OPERA «BREASTS OF TIRESIAS»: EXPERIMENTS WITH THE GENRE OR A NEW METAMORPHOSIS OF NATIONAL TRADITIONS? (TO THE 120TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER)

F. Poulenc's opera «Breasts of Tiresias» after G. Apollinaire's play is presented in the aspect of inheritance of the French comedy-musical theatre traditions. A fusion of features of the fair vaudeville, comic opera and «sensitive comedy» in the plot and music of opera is shown. National peculiarities of speech intonation and genre singing of opera characters in solo, ensemble, choral forms are outlined. The question of the relevance of social themes and the eccentric method of their implementation in the surreal play by G. Apollinaire is touched upon. The author emphasizes the ability of the playwright and the composer to combine topical content, entertaining forms of theatrical performance and «open» emotions in addressing the public. The characteristic of the ways of creating «caricature portraits» and «confession portraits» in Apollinaire's play and Poulenc's vocals is given. Particular attention is paid to the «carnival» atmosphere of the opera, a variety of forms of jokes and puns presentation, techniques of parody of the «opera vocabulary» of French composers of previous periods. There are indications of the new theatrical genres (operetta, music hall) and modern urban culture's influence on Poulenc's opera.

***Keywords*:** comic opera, vaudeville, national traditions, the techniques of parody, opera vocabulary.

Неповторимая оригинальность и совершенство культуры Франции запечатлены во всех сферах искусства. Их синтезом стали музыкально-зрелищные формы творчества, всегда занимавшие вершинное место в творческих поисках французских композиторов. Музыкальный театр Франции развивался в постоянной художественно-эстетической полемике с влиянием ведущих европейских оперных школ, утверждая в жанрах «лирической трагедии» и «opera-comique» незыблемость и жизнеспособность своих национальных духовно-творческих устоев.

Уникальный вклад в утверждение и обновление основ французской оперной традиции внес Франсис Пуленк (1899–1963). Скромное по масштабам оперное наследие этого музыканта XX века, обладающего даром эксцентрика и лирика, занимает свою «нишу» в истории и репертуарной жизни жанра рядом с великими именами и шедеврами прошлых столетий, прочерчивая особую линию в русле театральных открытий Онеггера и Мийо — единомышленников времени содружества «Шести».

Автор значительного числа музыки со словом (вокально-песенной лирики и кантат, созданных преимущественно на стихи современных поэтов Г. Аполлинера, П. Элюара, М. Жакоба, жанров духовно-религиозной тематики), Пуленк, по наблюдениям российских музыковедов И. Медведевой [7], Е. Киндюхиной [4, 5], тонко чувствовал законы поэзии и прозы, настойчиво проникая в «тайны» просодии французского языка. Он обладал даром слышать созвучие фонетики слова и выразительной музыкальной интонации, находить согласование слогов и музыкальных акцентов, придающих гибкость музыкальной фразировке (см. подробнее: [4, с. 42–43]). Мастерски владея нюансами вокальной декламации, Пуленк столь же изобретательно вводил в свои вокально-текстовые произведения богатый «арсенал» песенно-танцевальных тем, умел придавать пению стиль высокой кантилены и пластической жестовости,

улавливать ритмический пульс современных развлекательных форм городской культуры.

К жанрам оперного театра Пуленк обратился в конце Второй мировой войны, раскрыв в них полноту своего таланта (подробнее дано: [5, 7, 8]). К этому времени главенствовать в музыкальном театре Франции стали далекие «потомки» высокой трагедии эпохи Люлли и Рамо и комической оперы времени Лесажа и Фавара, сохранившие в новых, подчас дерзко-современных, обличьях признаки сценических зрелищ «имперской эпохи» династии Бурбонов и реконструированных (после времени наполеоновских реформ) их видов. Онеггер и Мийо, наследуя оперные формы «лирической трагедии», развивали мифопоэтические архетипы, формируя русло мистериального театра. Пуленк нашел свой особый подход к возрождению традиций французской оперной школы. Ему оказались ближе театральные модели XIX века и рубежа столетий — оперы-драмы на исторической сюжетной основе («Диалоги кармелиток» по пьесе Ж. Бернаноса, 1956), обогащенной религиозно-символическими мотивами, и лирического театра, преломленного в камерных формах (моноопера «Человеческий голос», 1958 и вокальный монолог «Дама из Монте-Карло», 1961 — оба сочинения на тексты Ж. Кокто).

Особняком в музыкальном театре Пуленка стоит комическая опера «Груди Тиресия» («Les mamelles de Tiresias», 1944) по пьесе Г. Аполлинера, созданной в год окончания Первой мировой войны. Кровопролитные войны минувшего столетия унесли жизни миллионов людей, в том числе соотечественников композитора, и разыгранная на сцене история сохранила актуальность спустя почти двадцать лет. Найденный драматургом и названный им «сюрреалистическим» способ отражения «клубка» проблем послевоенного общества, выступал в роли своеобразной «психотерапии» — защиты смехом и игрой от пережитых кошмаров, мобилизуя людей к продолжению жизни и преодолению испытаний, неизбежных и в мирное время. Пуленк ощутил своевременность такого театра.

Его первый театральный проект, обычно лишь упоминаемый в музыковедческой литературе как любопытный опыт «воскрешения классической буффа», впитавшей дух музыкальной эксцентрики Сати, фарсового гротеска театра абсурда С. Беккета и Э. Ионеско, шаржей и карикатур с рисунков М. Сине, А. Франсуа и Ж. Эффеля (см.: [3, с. 56, 57]), нес открытия более значительного масштаба.

Об этом свидетельствует открывающий действие двухактной оперы Пролог, в котором дан манифест современного музыкального театра. По мысли драматурга и композитора, театр должен отражать злободневные проблемы общества и повседневной жизни людей, сочетая высокий дух поэзии и даже патетики с игрой воображения, по-детски причудливых фантазий, задевающих самые чувствительные струны в душах зрителей. В Прологе сюрреалистической пьесы Аполлинера «сломана четвертая стена»: обращение автора к французам (от лица Директора-распорядителя) звучит со страстью открытой исповеди, готовя публику к обсуждению важнейших проблем современности: выживанию после исторических катаклизмов, необходимости продолжения рода и сохранения семьи, изменения роли женщины в обществе и осознания трудностей частной и гражданской жизни людей. Выстраивая сюжет «в шутку и всерьез», прибегая к таинственной магии театра — умению «развлекая поучать», с помощью разнообразных форм сценической игры и, в первую очередь, приемов комической сферы творчества, драматург дал композитору мощный импульс к радикальным преобразованиям оперных традиций.

Опыт Пуленка, действительно, может быть воспринят как беспрецедентный образец развития музыкально-комедийного искусства в русле эстетики карнавальных представлений. Мир карнавала (исследованный в трудах М. Бахтина) показывает по законам смеховой культуры иную реальность, в которой «перевернута» вся система значений, отменены установленные обществом правила и запреты, царит атмосфера свободного общения. Карнавальная игра позволяет по-новому взглянуть на привычный «фасад жизни» и переоценить некоторые условия миропорядка.

Действие оперы зиждется на принципе двуликости игры, следуя обстоятельствам реальной жизни и одновременно нарушая их с помощью буффонной эксцентрики и доступной театру фантастики, развлекая зрителей «на все лады» и подталкивая их к пониманию главных ценностей человечества — любви, семьи, ответственности за будущее.

Вы представители порядка и властей
Слыхали вы одну из главных новостей
Стремится женщина к политике и праву
И жизнь в супружестве ей нынче не по нраву
Вы слышали кричат
Довольно с нас ребят
Слонихи что ли нам детишек народят…

Для создания музыкально-сценического «эквивалента» карнавального комизма Аполлинера и передачи в музыке остроумного словотворчества поэта-драматурга и алогизмов поведения его героев, попадающих в неправдоподобные ситуации[1], Пуленку потребовалось «смешать» признаки разнообразных форм комического

[1] Бунт Терезы против рутины семейного быта и желание найти интересную профессию обернулись по воле авторов ее превращением в мужчину, который делает карьеру. Инфантильность Мужа также показана в мистифицированном облике: он становится Женщиной и чудесным образом создает огромное количество детей, тут же становящихся взрослыми. В действие вливаются детективная история (расследование Жандармом исчезнувшей Терезы), «шумиха» прессы вокруг скандальный событий (Журналист, берущий интервью у главы огромного семейства), вечный мотив «непонимания отцов и детей» (Муж в облике женщины и внезапно выросший Сын) и даже в шутливом тоне задеваются экономические вопросы воспитания бу-

осмеяния, заимствованных из театральных находок разных эпох. В «Грудях Тиресия» ощутим сплав жанров оперной и публично-развлекательной городской культуры — водевиля, оперетты, скетчей и танцев в духе кафе-шантана. Оригинальность «жанрового гибрида» дала основание некоторым исследователям причислить «оперу-фарс» (определение Л. Данько) к реформаторскому руслу в развитии музыкально-комедийного театра, когда его задачей стало «видоизменение и расширение классических традиций» [3, с. 47]. Другие (например, Г. Филенко [8, с. 206]) ощутили связь с французской оперой последней трети XIX — начала XX века.

Нам представляется, что Пуленк искусно преломил традиции национального музыкального театра: жанры «высокой» и «ярмарочной» комедии-водевиля, расцветшие в эпоху Мольера и Фавара (свед. о них даны: [6]) и претерпевшие в дальнейшем (по выражению В. Н. Брянцевой [2]) «ряд метаморфоз» в opera-comique Филидора, «чувствительной комедии» Монсиньи и Гретри, опереттах Оффенбаха. Признаки этих исконно французских комедийно-театральных моделей, подпитывая друг друга и органично взаимодействуя, определили уникальный облик самого любимого (по признанию композитора) его сочинения (дано по: [8, с. 206]).

Влияние законов комического искусства, данных в столь богатом национально-жанровом спектре, проступает, прежде всего, в организации музыкально-сценического действия «Грудей Тиресия» — на основе интриги с превращениями героев и путаницей ситуаций, неожиданным появлением и исчезновением персонажей-масок в атмосфере головокружительного роста динамики событий. В музыкальном плане опера Пуленка демонстрирует поистине «энциклопедическое» богатство форм и приемов вокального интонирования — виртуозного и жанрового пения в сольных, ансамблевых и хоровых сценах.

Французская opera-comique в своих истоках, как известно, предпочитала опору на комедию-водевиль с переплетением в сюжете правдивости и вымысла-небылиц, чудес и сатиры, а в общении своих героев использовала чередование просторечий естественного разговорного языка, «пения, выросшего из речи» (Гретри), народных напевов и музыки в этом стиле, а также позже закрепившихся «ариетт по-итальянски». В этом духе Пуленк сочинил куплеты «карнавального “дуракаваляния”» Лакуфа и Престо (1 д., 4 сц.), фривольную песенку ухаживаний Жандарма за Мужем в облике «хорошенькой девушки» (1 д., 6 сц.), хор «лепечущих младенцев» (2 д., 1 сц.). Композитор возродил активный пульс зрелищно-пантомимических мизансцен «балаганного театра» (предусмотренных в клавире), используя плакаты с лозунгами, например, в антракте между актами, заставляя вспомнить прием времени «запрета на слово», введенный Королевской академией музыки и столь изобретательно обойденный «немой игрой» ярмарочных «актеров-прыгунов» и картинками с пояснительным текстом.

Реконструкция традиций opera-comique способствовала органичному вхождению в музыкальную драматургию и вокальный язык оперы двух основных форм проявления «комического»: 1) шаржирования — создания «портретов-карикатур» благодаря обилию шуток и каламбуров в речи и гиперболизации какой-либо слабости в характере персонажа[2]; 2) критического осмеяния «всех и вся» с помощью иронических метафор в тексте, приемов комически-смехового (в духе травестии) и комически-несмехового (техника пародирования высоких музыкальных жанров и вокальных форм) в обрисовке действующих лиц.

Изобретательность этих способов «кривозеркального» отражения в музыке поразительна. В первой группе они переданы постоянной сменой приемов интонирования текста — пения, декламации, полуговора, выкриков, физиологических звукоподражаний в произнесении слов (с придыханьем, хрипом, чиханьем, смехом и проч.). В результате, сценические амплуа главных персонажей — тенора-буфф (Муж), комического баритона (Жандарм) превращаются в «портреты-карикатуры». «Вставные» фигуры приобретают характерность опереточных персонажей благодаря усилению эффектов «каскадного блеска», например, в куплетах клоунов Лакуфа и Престо или в поистине «пулеметной скорости» речитации-скороговорке Сына. Импульс к речевым экспериментам дан текстом Аполлинера, насыщенным комическими стихами, поговорками и пословицами, каламбурами и множеством других приемов словотворчества. Даром блестящего остроумия обладал и Пуленк, он не только наполнил музыку оперы комизмом «смешного», но проник в механизм карнавальной игры, способной показать зрителям «оборотные стороны» всего происходящего с людьми. Поэтому шкала комедийных приемов в «Грудях Тиресия» столь разнообразна[3].

Мифологический образ прорицателя Тиресия, чье имя звучит в названии оперы[4], стал емким символом

дущего поколения. События нарушаются, время от времени, игрой и развлечениями с участием клоунов Лакуфа и Престо.

[2] Муж хнычет подобно ребенку в 1 сцене оперы, Жандарм — представитель власти — становится волокитой-болтуном в сцене ухаживания за феминизированным Мужем, Журналист в надежде на скандальное интервью расхваливает «патетическим слогом» наивные стишки детей; в разных сценах фигурируют неправдоподобно колоссальные цифры — число родившихся детей, тиражей их стихов и романов, денежных доходов счастливого родителя.

[3] Претворение приемов комического в опере Пуленка анализируется в дипломной работе И. Г. Баевой, выполненной под научным руководством автора данного текста [1, с. 40–68].

[4] По легенде юный Тиресий был за проступок ослеплен и превращен в женщину разгневанной Афиной на долгие семь лет. Но по просьбе его матери, нимфы Харикло, богиня наделила его даром прорицания. Смена пола главной героини Терезы использована драматургом для показа ее феминистских настроений и отражает мужское понимание возможностей профессиональной карьеры. Принимая необходимость социальной свободы женщины в современном мире, давая ей шанс на независимость в жизни, Аполлинер показывает важность сохранения ею роли «хранительницы очага» — продолжательницы рода

жизненных метаморфоз в судьбе персонажей, подчеркивая постоянное присутствие в игровом пространстве внешне комического сюжета серьезного подтекста. Смех в пьесе Аполлинера и опере Пуленка, как и в драматургии великих комедиографов прошлого, не только очищает души от рутины и предрассудков житейского быта, но и возвращает трюизмам здравый смысл, событиям повседневности — позитивную созидательную природу.

В оперной партитуре есть моменты «прорывов» патетики — воодушевленной проповеди — в открытой форме «авторского слова». В монологе Директора-распорядителя из Пролога, страстно воспевающего магически-преобразующую силу театра, Пуленк использует приемы, напоминающие «словарь», возникший в «чувствительной комедии» времен Монсиньи и Гретри (см.: [2, с. 228–243, 281–291]): остроту речевой декламации усиливает динамический профиль ее развития, экспрессия гармонических средств, импозантность оркестровки, вызывающей у слушателей образ «чудесного волшебства» театральной вселенной. В отличие от стилизации «всерьез» в предфинальном монологе Мужа (1 д., 7 сц.) подобные приемы аффектированного (в свободном метроритмическом «дыхании») воззвания к публике в защиту будущего Франции *(«любить друг друга и приводить в мир детей»*) приглушены ироническими оборотами в тексте («*Слонихи нам детишек что ли народят/мартышки/горлицы/жирафы*…») и «вкраплениями» веристского мелодраматизма. Всплеск чувств современного человека словно прячется за «улыбкой».

Столь же гибко композитор «играет» буффонностью и возвышенно-лирическим тоном в хоровых эпизодах оперы. Будучи «визитной карточкой» французского музыкального театра, хоровое письмо в значительной степени важно и для стиля Пуленка. В массовых сценах «Les mamelles de Tiresias» сохраняются формы пения, свойственные французской opera-comique — народно-жанрового, куплетно-водевильного, гимнически-славильного характера. Автор мастерски воссоздает эти «словари», обогащая их речевым интонированием текста, чертами современной бытовой музыки (полька, вальс, галоп). Хор как коллективный герой почти постоянно находится на сцене. «Маска» жителей вымышленного государства Занзибара, от лица которых хор говорит,— карнавальный прием, позволяющий участникам событий «быть разными». Выступать то в роли по-детски любопытной и легко меняющей настроения «толпы», то олицетворять «голос народа», которого волнуют проблемы его страны, или быть «авторским словом», излагающим мораль сюжета. В пении хора меняются «вокальные манеры»: оперно-комедийной реакции на скандальные события и возвышенной лирики (1д., сц. 5: рассказ о карьере Терезы-Тиресия и проникновенный «гимн Парижу»), звукоподражательных приемов «детского лепета» и оборотов в духе «шлагерных» эстрадно-водевильных куплетов (2 д., финал).

Все линии сюжетной интриги сходятся в образе главной героини Терезы. Ее бунт против рутины семейной жизни, фантасмагория «смены пола» показаны в эффектной сольной сцене, открывающей действие. Она строится на смене амплуа: скандальность[5], женская соблазнительность, честолюбивые желания «стать известным человеком», принести пользу людям[6], наконец, осознание себя мужчиной, готовым к завоеванию мира,— все эти состояния выражены сопоставлением монтажных эпизодов в виде буффонной скороговорки, пародии на арию мести и героическое ариозо в рубленых маршевых ритмах. В центре сцены женский портрет озорной героини, прототип которого возник впервые во французской «чувствительной комедии» и укоренился в оперной практике XIX в.[7]. Пуленк решил этот образ в буффонно-опереточном стиле на основе искусного сплава интонаций чувственно-виртуозной вальсовости, оборотов «томления», «взлета», «кружения». В репризном разделе в духе оперного симфонизма взаимодействуют интонации «мужского» и «женского» «словарей», лейтсферы «чудесного превращения». Этот интонационный комплекс в дальнейшем угадывается и в ряде других сцен. Музыкальная ткань сольного «портрета» обнаруживает также свободные «парафразы» оперных шедевров Гуно, Бизе, Сен-Санса.

Исчезая из сценического пространства оперы, прима-героиня как бы «живет в закулисье» — в рассказе хора о карьере Терезы-Тиресия, репликах Мужа, ставшего главой созданного им многочисленного потомства. Ее эффектное появление в костюме Цыганки-гадалки (2 д., 7 сц.) — новое сценическое амплуа, в музыкальном решении которого узнается экспозиционный материал. Возвращение персонажа в женском обличье вплетено в финальную «путаницу» сюжета, в развязку «детективной истории» расследования, с потасовкой Мужа и Жандарма, поэтому еще одно сценическое перевоплощение главной героини композитор решает расцвечиванием ее прежней музыкальной характеристики. Краткие реминисценции колоратурных фраз, оборотов вальса обольщения, «музыки чудес» сопоставляются, вплетаясь в буффонаду «детектива», и растворяются в танцевально-куплетной атмосфере финала.

и верной спутницы мужа.

[5] В 3 сц. 1 д., решенной в виде пантомимы с разговорными репликами, Тереза вышвыривает из окна домашнюю утварь.

[6] Героиня мечтает стать ученым-изобретателем, адвокатом — защитником справедливости, врачом, спасающим планету от страшных болезней, великой актрисой, военачальником — «главным генералом».

[7] В исследовании В. Н. Брянцевой [2, с. 209] отмечается, что «найденный Монсиньи… общий комплекс средств выражения сладостно-мечтательных — и “легкокрылых”, и затаенно-трепетных — чувств был охотно воспринят музыкой XIX века». Эту традицию женских «портретов-красавиц», влияние которых ощутимо в операх Гуно, Бизе, Сен-Санса, талантливо подхватил Пуленк, создав свой оригинальный — грациозно-обворожительный и одновременно капризно-прихотливый — образ главной героини.

Подытоживая представление жанровых черт оперы Пуленка, вновь отметим, что «рука» современного композитора ощутима в изобретательной игре с оперным наследием. «Груди Тиресия» представляют собой гибридный тип жанрообразования — сплав театрально-сценических моделей французской комической оперы прошлого и современности. Им определяются особенности музыкально-стилистического выражения: блестящая «мозаика» комедийно-смеховых форм интонирования и «полистилистика» оперных «словарей» в виде микроцитат, свободных стилизаций и аллюзий. В первом (и столь удачном!) музыкально-сценическом «опыте» Пуленк продемонстрировал великолепное владение декламацией в традициях «высоких» жанров и всем богатством речи развлекательной ветви национального театра. Показал умение сочинять с французским изяществом «на манер» сентименталистской разновидности opera-comique и с «блеском и шармом» в духе находок «короля» французской оперетты Ж. Оффенбаха, обогатив музыкальный язык танцевально-игровой атмосферой современной городской культуры. В оперу проникает стихия «музыки улиц и площадей» (Ж. Кокто), «всплески» эксцентрики и «мюзик-холльности» стиля юного композитора времени содружества «Шести».

Комическая опера Пуленка «Les mamelles de Tiresias» вошла в мир французского музыкального театра живым напоминанием нации об истинном ее творческом гении, позволив публике в ходе остроумной и увлекательной, полной розыгрышей и чудес, игры обсуждать (как некогда в другие времена) насущные вопросы жизни.

Литература

1. *Баева И. Г.* Опера Ф. Пуленка «Груди Тиресия» по пьесе Г. Аполлинера: Дипл. работа. Новосибирск, 2006. 89 с.

2. *Брянцева В. Н.* Французская комическая опера XVIII века: пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985. 311 с.

3. *Данько Л.* Комическая опера в XX веке: очерки. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор, 1986. 176 с.

4. *Киндюхина Е. А.* Музыкальный театр Пуленка // Музыковедение. 2011. № 3. С. 39–45.

5. *Киндюхина Е. А.* Музыкальный театр Франсиса Пуленка: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2011. 26 с.

6. *Ля-Лоранси де Л.* Французская комическая опера XVIII века / пер., вступит. ст. и коммент. Н. Вольтер. М.: Музгиз, 1937. 156 с.

7. *Медведева И. А.* Франсис Пуленк и его оперное творчество: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1972. 24 с.

8. *Филенко Г.* Французская музыка первой половины XX века: очерки. Л.: Музыка, 1983. 231 с.

References

1. *Baeva I. G.* Opera F. Pulenka «Grudi Tiresiya» po p'ese G. Apollinera [Opera by F. Poulenc «Breasts of Tiresias» after G. Apollinaire's play]: Dipl. rabota. Novosibirsk, 2006. 89 p.

2. *Bryantseva V. N.* Frantsuzskaya komicheskaya opera XVIII veka: puti stanovleniya i razvitiya zhanra [French comic opera of the XVIII century: ways of the genre formation and development] M.: Muzyka, 1985. 311 p.

3. *Dan'ko L.* Komicheskaya opera v XX veke: ocherki [Comic opera in the XX century. Essays]. 2-e izd., dop. L.: Sov. kompozitor, 1986. 176 p.

4. *Kindyukhina E. A.* Muzykal'nyj teatr Pulenka [Poulenc's music theatre] // Muzykovedenie [Musicology]. 2011. № 3. P. 39–45.

5. *Kindyukhina E. A.* Muzykal'nyj teatr Fransisa Pulenka [Poulenc music theatre]: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. M., 2011. 26 p.

6. *Lya-Loransi de L.* Frantsuzskaya komicheskaya opera XVIII veka [French comic opera of the XVIII century] / translation, introduction and comments by N. Vol`ter . M.: Muzgiz, 1937. 156 p.

7. *Medvedeva I. A.* Fransis Pulenk i ego opernoe tvorchestvo [Francis Poulenc and his opera works]: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya. M., 1972. 24 p.

8. *Filenko G.* Frantsuzskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: ocherki [French music of the first half of the XX century. Essays]. L.: Muzy`ka, 1983. 231 p.

Информация об авторе

Галина Анатольевна Еременко
E-mail: erema49@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»
630099 Новосибирск, ул. Советская, 31

Information about the author

Galina Anatol'evna Eremenko
E-mail: erema49@mail.ru
Federal state budgetary educational institution of higher education «Glinka Novosibirsk State Conservatoire»
630099 Novosibirsk, 31 Sovetskaya str.

Виниченко Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Vinichenko Andrei Anatolievich, PhD (Arts), Professor at the Department of Special Piano of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: yuzer1965@mail.ru

Цай Татьяна, концертмейстер кафедры народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Tsay Tatyana, accompanist at the Department of Ethnic Musicology and Folk Singing of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: tanyatsay92@mail.ru

ЖЫЛДЫЗ МАЛДЫБАЕВА. ПРЕЛЮДИЯ № 20: ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Данная статья представляет собой анализ прелюдии № 20, входящей в цикл «24 прелюдии для фортепиано» одного из ярких представителей кыргызской музыки XX столетия — композитора Жылдыз Малдыбаевой. Целостный анализ миниатюры проведен с точки зрения диалога музыкально-профессиональных традиций — кыргызского фольклора в его вокальной и инструментальной позиции, традиций европейской академической музыки и рок-культуры, переживающей в то время формирование комплексных систем стилистического тезауруса. Отмечаются специфические моменты в развитии интонационности и формообразовании прелюдии. Анализу предшествует биографическая справка — обзор творческого пути Ж. Малдыбаевой. Отмечается, что становление и развитие таланта композитора происходило на фоне подъёма национальной музыки в 1960–1970-х годах — эпоху расцвета культурной глобализации. Также говорится о способствовании культурному подъёму республики повсеместного открытия профессиональных учебных заведений всех уровней, а также привлечение на педагогическое поприще высокопрофессиональных специалистов, получивших образование в ряде центральных консерваторий и педагогических институтов Советского Союза.

Ключевые слова: Жылдыз Малдыбаева, прелюдия, рок-музыка, культурная глобализация, кыргызский фольклор.

ZHYLDYZ MALDYBAYEVA. PRELUDE № 20: DIALOGUE OF MUSICAL AND PROFESSIONAL TRADITIONS

The article is devoted to the piano prelude № 20 from the cycle of 24 piano preludes by a bright 20th century Kyrgyz composer Zhyldyz Maldybaeva. The authors focus on the dialogue of traditions of European academic music, Kyrgyz folk music and rock music represented in the piece. Besides they analyze peculiarities of the form and intonations of this miniature. The analysis is preceded by a short biography of the composer in which special attention is paid to the fact that her talent was formed under the strong influence of national music culture at the time of cultural globalization.

Key words: Zhyldyz Maldybaeva, prelude, rock music, cultural globalization, Kyrgyz folk music.

Цель данной статьи заключается в исследовании специфики смыслообразующих факторов прелюдии — диалога различных музыкально-профессиональных традиций, особенностей формообразования. В этой связи анализируется стилистический комплекс, характерный для миниатюры, выявляются параметры её образного строя и эмоционального тонуса.

Музыкальный язык прелюдии тесно связан с особой, активно созидательной и вместе с тем напряжённо-рефлексивной атмосферой 1960-х годов, на которые пришлось начало расцвета таланта Жылдыз Малдыбаевой.

Образное содержание произведения может трактоваться как музыкальная зарисовка кыргызской природы, на фоне которой происходит внутренний монолог, воздействие на который оказывает атмосфера того времени.

Вторая половина XX столетия — время интенсивного развития процесса культурной глобализации. Одним из главных её признаков становится диалог музыкально-профессиональных традиций и появление в академической музыке новых ритмоинтонационных и жанровых этнических комплексов. Изучение этих процессов способствует формированию комплексных художественных систем, активно действующих на музыкальном пространстве эпохи. В то же время, вместе с исследованием диалоговой стороны культурной глобализации представляется необходимым направить внимание и на разнообразие накопленной части этих систем, рассмотрение их внутренних параметров. В настоящей статье анализируется произведение, презентующее именно такую систему стилистического взаимодействия — фортепианную прелюдию № 20 из цикла «24 прелюдии для фортепиано» кыргызского композитора Жылдыз Абдыласовны Малдыбаевой.

Личность Жылдыз Малдыбаевой — не совсем обычное явление в кыргызской композиторской школе. Она — первая женщина-композитор страны и представительница композиторской династии Малдыбаевых. Её отец — Абдылас Малдыбаев — известный певец, первый кыргызский композитор, один из основателей национальной профессиональной музыкальной культуры, народный артист СССР. Творческая лаборатория отца работала постоянно, у него в доме часто бывали выдающиеся деятели культуры В. Власов, В. Фере,

М. Раухвергер, М. Тулебаев, К. Кужамьяров, С. Юдаков, Г. Окунев. Частым гостем в его доме был Николай Яковлевич Мясковский[1].

Талант Жылдыз Малдыбаевой проявился рано. Уже в 11 лет ею были сочинены первые произведения. «Отец задумчиво лишь говорил: труд это тяжёлый, изнурительный… Если получится — хорошо» [3]. В доме постоянно звучала музыка.

Начинающий композитор Малдыбаева получила музыкальное образование в эпоху становления культуры страны, в период расцвета национального искусства. В то время в Кыргызию возвращались квалифицированные специалисты, получившие образование в центральных консерваториях (Москва, Саратов, Ташкент, Баку) — С. Медетов, М. Абдраев, А. Тулеев, Т. Эрматов, А. Джаныбеков. Открываются детские музыкальные школы, музыкальное училище им. М. Куренкеева (1940), институт искусств им. Б. Бейшеналиевой.

В 1950-е годы в становлении культуры Кыргызстана принимают участие композиторы, артисты, педагоги из союзных республик, многих городов СССР. Тогда же расширялся национальный фортепианный репертуар.

В это время Ж. Малдыбаева поступает в музыкальную школу им. Шубина, (класс М. Кандель). После её окончания в 1962 году продолжает обучение в музыкальном училище им. М. Куренкеева на фортепианном отделении, но заканчивает его на теоретико-композиторском отделении (по классу композиции Б. Я. Макеева). В 1950–1960-е годы педагогический состав училища представляли специалисты из Ленинградской, Московской, Ташкентской и Саратовской консерваторий.

К концу обучения композитор создаёт шесть фортепианных прелюдий (1965), струнный квартет и «Наигрыш» для фортепиано (1966). В этих, уже самобытных, произведениях слышны черты, которые сформируют узнаваемый авторский почерк.

В 1966 году Жылдыз Малдыбаева поступает в Бакинскую консерваторию им. У. Гаджибекова в класс выдающегося композитора и педагога Кара Абульфаз оглы Караева.

Полученные в этот период профессиональные знания дают возможность новых творческих поисков и экспериментов. Появляются такие произведения, как Сюита для струнного оркестра и Сюита для фортепиано в восьми частях (1968), Скерцо для виолончели и «Раздумье» для виолончели и фортепиано (1967).

В них слышны специфические черты кыргызской народной музыки — как вокальной, так и инструментальной, осмысленной сквозь призму европейских традиций музыкального письма.

В основе «Симфонической поэмы» лежит кюй Токтогула. Драматургически произведение выстроено в сопоставлении двух контрастных пространств, — одно из которых определяет токкатная остинатность, другое — балладная нарративность и «фантастическая» тембральность.

В 1960-е годы популяризации творчества национальных композиторов послужили исполнительские конкурсы с обязательным исполнением произведений киргизских композиторов.

В стилевом отношении сочинения композиторов Кыргызии этих лет опираются на традиции западноевропейских и русских композиторов — Н. Мясковского, С. Прокофьева, Б. Бартока, Д. Шостаковича. Развивается тенденция изображения фортепианными средствами звучания народных инструментов, особенностей речевого интонирования акынов и ырчи (объектом имитации становится звучание комуза, темиркомуза, кыл кыяка).

Период конца 1960-х — начала 1970-х годов для Ж. Малдыбаевай знаменуется пополнением сочинений в фортепианных жанрах, создаются Соната для фортепиано, 24 прелюдии, Сонатина, Скерцо.

1970-е годы характеризуются всплеском интенсивности взаимодействия национальных культур. Проходят симпозиумы и конгрессы, конференции по проблемам интеркультурных творческих контактов — развивается эпоха культурной глобализации: «Международный музыкальный конгресс» в Москве (1971), «Музыкальная трибуна Азии» в Алма-Ате (1973), «Макомы, мугамы и современное композиторское творчество» в Ташкенте (1975), симпозиум «Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность» в Самарканде (1978), конференция «Современное состояние, актуальные проблемы и перспективы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки» в Ташкенте (1979). На базе филармонии проводятся Всесоюзные отборы на Международные конкурсы.

В это время произведения кыргызских композиторов звучат на международной сцене. В их числе — балет-оратория К. Молдобасанова «Материнское поле» (Государственная премия СССР 1976 г.) и симфоническая поэма «Последний день Помпеи» Муратбека Бегалиева. Симфоническая поэма Жылдыз Малдыбаевой была исполнена в Колонном зале Дома Союзов в Москве и удостоена премии Ленинского комсомола Киргизской ССР. Малдыбаева была принята в члены Союза композиторов СССР.

Цикл 24 прелюдии создан в 1966 году, в первый год обучения Жылдыз Малдыбаевой в Бакинской консерватории. В каждой из них представлены разнообразные приёмы звуковой изобразительности. В цикле органически смоделированы кыргызские и европейские интонационные и тембровые элементы. Среди ярких примеров подобного взаимодействия следует отметить «комузную» остинатность ритмического рисунка, вертикальную обертновость, также связанную с национальным инструментализмом, лаконичность попевок и интонационно-гармонические сетки, презентующие влияние на композиторский стиль Ж. Малдыбаевой направлений XX века — джаза и рок-музыки.

24 прелюдии Ж. Малдыбаевой созданы в 1965–1966 годах — эпоху начального развития рок-культуры. Это время, когда канонические, узнаваемые рит-

[1] См. об этом: [2].

моинтонационные знаки рока находились в стадии синтагматического формирования своих рядов по всей стилевой парадигме её акустического пространства.

Прелюдии Ж. Малдыбаевой представляют собой музыкальный комплекс, существующий в режиме диалога нескольких профессионально-музыкальных факторов. Первый — это фольклор Кыргызии — претворение жанровости, интонационно-интервальной и гармонической специфики, особенностей вокального и инструментального исполнительства. Второй — обращение к жанру прелюдии — характерному для европейской композиторской традиции, интерпретируемой Ж. Малдыбаевой в постоянном развитии диалогического принципа европейской академической культуры. И, наконец, яркая и органичная трактовка канонических знаков рок-музыки, настолько узнаваемых, что это не вызывает никаких сомнений.

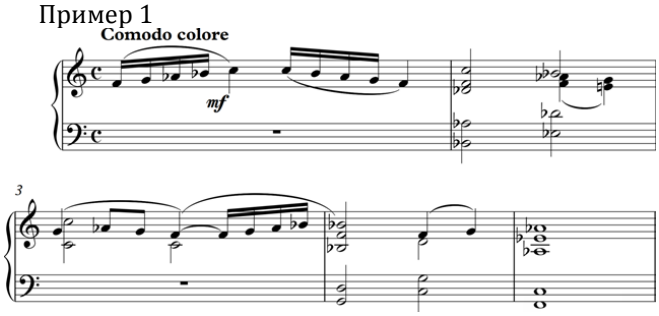
На наш взгляд, прелюдия № 20 — яркое и самобытное свидетельство стилевого диалога, демонстрирующее свершающийся процесс культурной глобализации.

Прелюдия импровизационна по характеру и, в то же время, чётко структурирована совмещающимися разделами вариационного характера. Произведение протекает в диалоге двух образов, реализуясь в нескольких ритмоинтонационных комплексах, которые в вариационном развитии преобразуют их в совершенно иные акустические сферы.

Начинается миниатюра попевкой I–V в поступательно-противоположных движениях. Это проекция одного из самых распространённых жанров кыргызского фольклора — бешик-ыры (колыбельная) — с появляющимися в процессе развития стилистическими признаками рока. Характеристика её образности затруднительна, несмотря на имманентно-грустный характер тональности. Скорее этот материал — универсально-отстранённый, некий знак прелюдии, обобщённый и несколько эмоциональный. По всем звуковым параметрам этот раздел напоминает фольклорный наигрыш, исполненный на комузе, кыл-кияке или темир-комузе. Отметим тот факт, что этот раздел может быть рассмотрен как своеобразный припев бешик-ыры, в котором по аналогии с кайрыма (припевом в казахских народных песнях) — очевидным и исторически обусловленным художественным креативом — традиционно сосредоточен её образный смысл. Об этом читаем в статье Р. П. Алсаитовой «Некоторые проблемы изучения традиционной казахской песни»: «Кайырма (припев) в казахской традиционной песенной культуре представляет собой явление, которое трудно определить однозначно. В художественном сознании народа это понятие означает больше, нежели просто структурообразующая категория. Часто кайырма определяют, как “әннің жаны”, т. е. душа, основа и суть песни» [1, с. 76].

Следующий за ним четырёхтакт — первая вариация — развивает тот же образ, однако он контрастен фактурно, и вместо предыдущей линеарности здесь — гармонизованный хорал. Фактически это продолжение первого элемента и, в то же время, его развитие с окончанием на тоническом септаккорде (прим. 1).

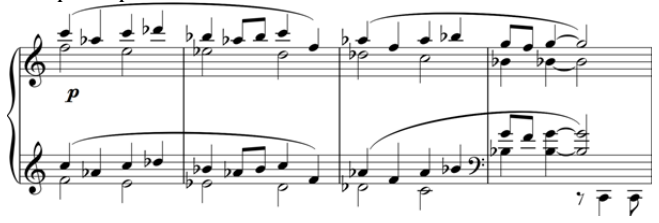
Пример 1



Появляющееся в т. 2 многоголосие ассоциируется с обертоновым рядом, формирующимся в подобных случаях. В этом же отношении примечателен квинтовый тон, являющийся признаком доминантового лада. Звучание рождает формулировку «звучащая бесконечность», вызывая ассоциации с бескрайностью окружённых горами кыргызских степей (здесь мы ссылаемся на ощущения, возникающие в области индивидуального восприятия музыкального текста, в связи с чем и применяем инструмент нарративного анализа [4, с. 18–24].

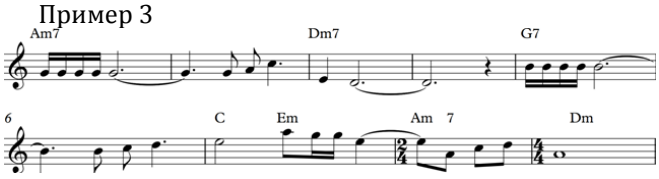
Вторая вариация также отсылает восприятие к фольклорным наигрышам — перед нами дуэт темир-комузистов, в унисон импровизирующих на тему первого напева. При этом в нижнем голосе звучит почти скорбная поступенная нисходящая фигура, также пятиступенная, но с более подробной хроматикой, что позволяет предположить в её образе развитие первоначальной попевки (прим. 2).

Пример 2

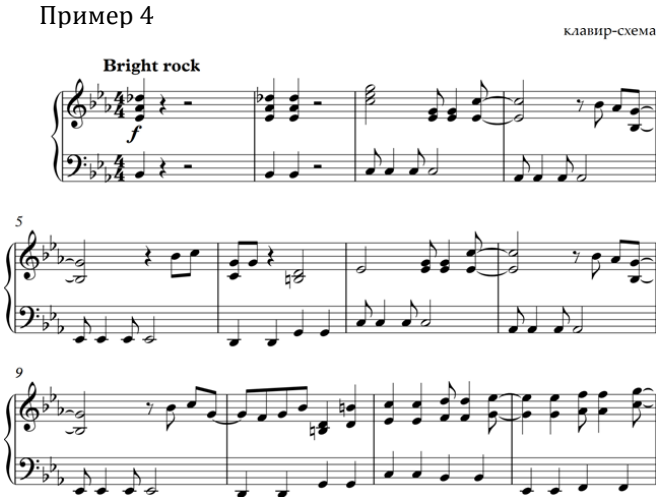


Уже в начальном разделе прелюдии можно услышать некоторые характерные для рок-музыки моменты. Это касается гармонической специфики тт. 2 и 4–7. Последовательность побочных DD9–D7 с разрешением в звуки TD и, затем в тонику с оттенком доминантового лада создаёт звуковой ключ, характерный для рок-композиций той эпохи (некоторое сходство гармонического решения находим в композициях *Lullaby Song (Gold Slumbers) — Beatles* (прим. 3) и *Make Me Smile — Chicago* (прим. 4)).

Пример 3

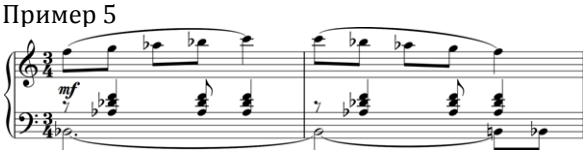


Пример 4



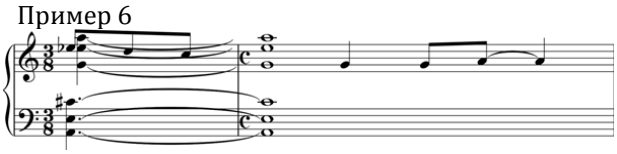
В последнем приведённом примере также содержится ритмическая фигура, характерная для рок-музыки той эпохи. Вариант, подобный ей, стал основанием второй вариации (этот ритмический комплекс берёт начало в последнем такте первой вариации) (прим. 5).

Пример 5



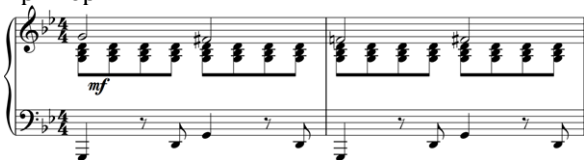
Далее в диалог вступает противоположный по материалу и по значению в музыкальной драматургии пьесы образ. Это третья вариация. Его ритмоинтонационная основа сконцентрирована в краткой попевке — определённого рода знаке-символе рок-культуры 1960-х годов. Здесь узнаваемо всё — *V*ь в аккордовой вертикали чистого *a-moll*, являющаяся энгармонизмом *IV+* и *III*ь — *dirty notes* — канонические знаки блюзового лада, присутствующего в той или иной степени на большинстве рок-пространства той эпохи, ритмоинтонационный оборот, также один из характерных знаков рока, тип гетерофонического построения (прим. 6).

Пример 6



Отметим характерность переменного размера, образующего иллюзию двух одинаково сильных долей в т. 2. Этот мотив выполняет в прелюдии несколько драматургических функций. В данном случае это знак «иного», кардинально меняющего течение музыкального сюжета. Пока он не активен и, скорее, интровертен, находясь рядом с первым элементом. Дополнением к его выразительному облику в этот момент становится ритмическая единица из начального раздела. Этим довершается формирование характерного знака рок-музыки — ритмическая структура ассоциируется со звуковыми комплексами эпохи биг-бита и российского советского рока раннего периода. В качестве примера приведём фрагмент клавира композиции Н. Седаки *One Way Ticket* в адаптации ансамбля «Поющие гитары» (прим. 7).

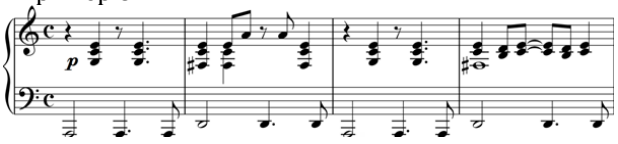
Пример 7



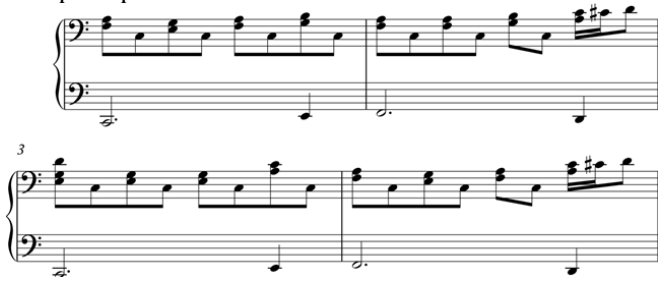
Столь же неинициативным в отношении диалога второй элемент остаётся и в следующей, четвёртой вариации, началом которой он, собственно и является. В этом разделе он звучит дважды, как будто пытаясь ограничить перемещающийся на октаву вверх первый элемент. Слуховое восприятие подсказывает для этого фрагмента модель ограничительной рамки.

В пятой вариации подвергаются значительной верификации все «действующие лица» произведения. Ритмическая фигура (прим. 8) в комплексе с примитивной фактурно-гармонической сеткой также образует здесь знаковый комплекс, характерный для аккомпанементов рок-баллад «золотых» десятилетий, и, как часто это бывает в рок-композициях, аккомпанирующий материал вынесен за рамки сугубо поддерживающего. Как пример: Дж. Леннон — *Imagine* (прим. 9).

Пример 8



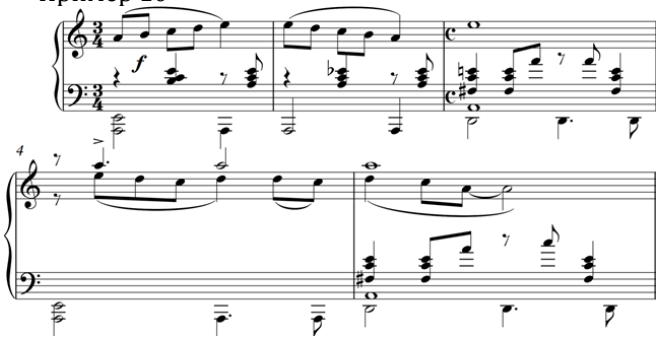
Пример 9



Со сменой размера в развитие включаются оба главных элемента прелюдии. Музыкальная ткань на этом отрезке фактически превращается в рок-композицию (прим. 10).

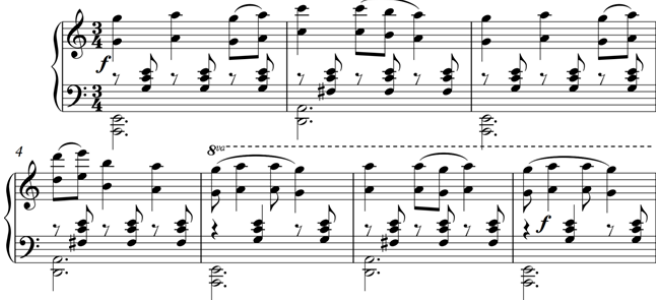
Шестая вариация — кульминация прелюдии. Её эмоциональный строй можно определить как экстатический. Подобные звучания также характерны для рок-музыки, вернее будет сказать — такой тип эмоционального высказывания. Это открытие рока: тип ритмической и гармонической остинатности в совокупности с гипнотизирующими слух повторами является

Пример 10



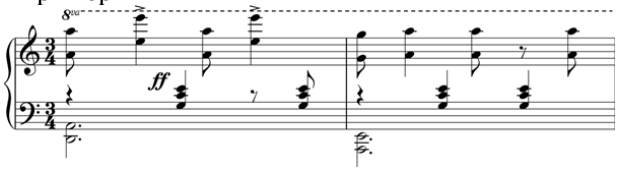
несомненным признаком присутствия этого стилевого пространства (прим. 11).

Пример 11



И, что характерно для рок-композиций, в момент наивысшего кульминирования собственно интонационная выразительность теряет свою активность и превращается в часть общего движения (прим. 12).

Пример 12



Анализ прелюдии показал наличие органически существующего диалога музыкально-профессиональных традиций, характеризуемого пластикой совмещения и взаимодействия параметров.

Произведение стало одним из первых в советской музыке, в котором появились черты формирующейся и активно развивающейся в то время рок-культуры.

Форма прелюдии представляет собой классический цикл, состоящий из темы и шести вариаций.

Для музыки данной миниатюры характерна опора на вокальный и инструментальный фольклор Кыргызии, претворение жанровости народной музыки, особенностей её интонационности.

Звучание произведения вызывает картинные ассоциации — бескрайние степи Кыргызии в обрамлении горных массивов. Этому способствует имитация звучания темир-комуза и доминантовый лад, соотносящийся в восприятии с доминантовыми обертонами, возникающими при игре на комузе.

Появление подобных произведений в эпоху формирования процесса культурной глобализации демонстрирует стремительность его распространения в мировых музыкально-профессиональных пространствах.

Литература

1. *Алсаитова Р. П., Бердибай А. Р.* Некоторые проблемы в изучении казахских традиционных песен // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1 (3). С. 76–81.

2. *Виниченко А. А., Цай Т*. Становление профессионального искусства в Киргизии. Роль А. Малдыбаева, В. Власова, В. Фере в формировании и развитии киргизской профессиональной музыки [Электронный ресурс] // Современные исследования в сфере социальных и гуманитарных наук: сборник результатов научных исследований. Киров: Изд-во МЦИТО, 2018.

3. Жылдыз Малдыбаева / Союз композиторов Киргизской республики. URL: http://kompozitor.kg/composers/32-zhyldyz-maldybaeva.html (дата обращения 10.06.2019).

4. *Цареградская Т. В*. Байрон Алмен. Введение в нарративный анализ: Шопен. Прелюдия соль мажор ор. 28 № 3 (фрагмент из книги «Теория музыкального нарратива») // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1(3). С. 18–24.

References

1. *Alsaitova R. P*. Nekotorye problemy v izuchenii kazahskih tradicionnyh pesen [Some problems in researching Kazakh traditional songs] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Vo-prosy` iskusstvoznaniya. [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1 (3). P. 76–81.

2. *Vinichenko A. A., Tsay T*. Stanovlenie professional'nogo iskusstva v Kirgizii. Rol' A. Maldybaeva, V. Vlasova, V. Fere v formirovanii i razvitii kirgizskoj professional'noj muzyki [Elektronnyj resurs] [Formation of professional art in Kirgizia. Role of A. Maldybaev, V. Vlasov, V. Fere in Kyrgyz professional music development [Electronic resource]] // Sovremennye issledovaniya v sfere social'nyh i gumanitarnyh nauk: sbornik rezul'tatov nauchnyh issledovanij [Contemporary research in social sciences and humanities: the compilation of scientific research results]. Kirov: Izd-vo MCITO, 2018.

3. Zhyldyz Maldybaeva / Soyuz kompozioorov Kirgizskoj respubliki [Zhyldyz Maldybayeva / Union of Kyrgyz Republic composers] URL: http://kompozitor.kg/composers/32-zhyldyz-maldybaeva.html (10.06.2019).

4. *Tsaregradskaya T. V*. Bajron Almen. Vvedenie v narrativnyj analiz: Shopen. Prelyudiya sol' mazhor op. 28 № 3 (fragment iz knigi «Teoriya muzykal'nogo narrativa») [Byron Allman. Intro-

duction to narrative analysis: Chopin. Prelude in G major op. 28 № 3 (Musical narrative theory (fragment))] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Vo-prosy` iskusstvoznaniya. [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1 (3). С. 18–24.

Информация об авторах

Андрей Анатольевич Виниченко
E-mail: yuzer1965@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Татьяна Цай
E-mail: tanyatsay92@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the authors

Andrei Anatolievich Vinichenko
E-mail: yuzer1965@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1, Kirov Av.

Tatyana Tsay
E-mail: tanyatsay92@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1, Kirov Av.

Гордеева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса фортепиано, кафедры эстрадно-джазового исполнительства, кафедры специального фортепиано Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова
Gordeeva Elena Vladimirovna, PhD (Arts), Assistant Professor at the Department of General Piano Course, Department of Jazz Performing and Department of Special Piano of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
E-mail: Gordelena2009@yandex.ru

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ КОНТЕКСТ КЛАВИРНЫХ И ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В статье рассматриваются вопросы эффективных способов работы музыкантов — преподавателей и студентов — с фортепианным произведением на основе расшифровки смысловых структур музыкального текста. Фокус внимания сконцентрирован на рассмотрении ансамблевых, диалогических ситуаций-моделей, ритмических и интонационных формул, семантических, знаковых фигур, с помощью которых построены музыкальные тексты не только далёких «старинных» эпох, но и современные композиции. Диалогическая, полифоническая, ритмическая, мелодико-гармоническая и — шире — разностилевая (академическая — эстрадно-джазовая — модернистская и так далее) природа музыкального текста находит отражение в его внутреннем строении. Для музыканта-исполнителя существенно важно понимание различий авторского текста, с его заданным потенциалом, и исполнительского, интерпретирующего текста, позволяющего гибко оперировать первоначальными данными. Выявленные в музыкально-содержательном слое нотного текста смысловые «мизансцены» могут воздействовать на акустическую реализацию и повлекут за собой соответствующие изменения в темпе, штрихах, артикуляционных приёмах, громкостном уровне, агогике, призванных подчеркнуть определённое музыкальное движение-звучание (состояние). На примере различных фортепианных произведений в данной статье выявляются и анализируются, с помощью метода семантического анализа и приёмов практической семантики, смысловые структуры музыкального текста, а также возможности использования выявленных деталей в исполнительской работе. Особенности фактуры текста, его структурные формулы после их дифференциации и осмысления становится возможным синтезировать в исполнительский сценарий (версию) в различных акустических образах. Взаимосвязь множественных структурных компонентов — ритмических, интонационных, темповых, динамических, темброво-регистровых, каждый из которых можно рассматривать отдельно и в различных сочетаниях, создают широкое поле для исследователей и исполнителей, для «игры смыслов».

Ключевые слова: фортепианное произведение, музыкальный текст, семантический анализ, смысловые структуры, исполнительская реакция, исполнительский сценарий.

STRUCTURAL SEMANTIC AND PERFORMING CONTEXT OF KEYBOARD AND PIANO WORKS

The article discusses the issues of effective ways of musicians–teachers and students' working at piano pieces based on the interpretation of the semantic structures of the musical text. The attention is focused on the consideration of ensemble, dialogical situations-models, rhythmic and intonation formulas, semantic, iconic figures, by means of which musical texts of distant «ancient» eras, as well as modern compositions are built. The dialogue, polyphonic, rhythmic, melodic-harmonic and multi-style (academic — pop-jazz — modernist and so on) nature of the musical text is reflected in its internal structure. For a performing musician it is essential to understand the differences between the author's text, with its given potential, and the performing, interpretive text, which allows to operate the initial data flexibly. Semantic «mise en scenes» identified in the musical content layer of the musical text can affect the acoustic implementation and cause corresponding changes in tempo, articulation techniques, loudness level, agogics, for emphasizing a certain musical movement-sound (state). On the example of various piano works, the author identifies and analyzes structural and semantic features of a musical text applying the method of semantic analysis and practical semantics, as well as the possibility of using the identified details in performing work. It becomes possible to use certain features and structural formulas of the text to create a performance scenario (version) in various acoustic images. The interrelation of multiple structural components such as rhythm, intonation, tempo, dynamics, timbre-register, each of which can be considered separately and in various combinations, provide a wide creative field for researchers and performers.

Key words: piano work, musical text, semantic analysis, semantic structures, performing reaction, performing script.

Знания, накапливающиеся в каждом временно́м периоде человеческой деятельности, рано или поздно суммируются, пересматриваются и выливаются в нечто современное, в новые актуальные формы знаний, способствующие их эффективному распространению, усвоению и дальнейшему развитию [8; 9; 12]. Богатейший опыт предшественников, безусловно, воздействует на формирование устойчивых норм деятельности, а также позволяет идти дальше, по пути обновления [15].

Творчество музыкантов — композиторов, исполнителей, теоретиков, педагогов — связано с особым материалом — условным текстом, состоящим, в основном, из нотных знаков и некоторых буквенных обозначений. При этом нотный текст — только условная схема, способ записи звуков, а внутри него содержится особая смысловая субстанция, собственно музыкальный слой текста. Когда музыкант читает ноты, он, как пишет М. Г. Арановский,— «переводит знаки в звучания,

слышит их как структуры и с их помощью проникает в смысл музыки» [1, с. 7].

Текст музыкального произведения принадлежит к определённой эпохе и стилю, хотя иногда внутренние его компоненты настолько переплетаются, синтезируются, что сквозь произведение, написанное в одном временном периоде, могут проявиться признаки иных культурных эпох [1; 10; 11; 13; 16].

Диалогическая, полифоническая, ритмическая, мелодико-гармоническая и — шире — разностилевая (академическая, эстрадно-джазовая, модернистская и так далее) природа музыкального текста находит отражение в его внутреннем строении. Работа музыканта-исследователя, музыканта-исполнителя по смысловой дифференциации, выявлению структурных деталей и их синтезу-трансформации (интерпретации) позволяет создать из них единое, но многозначное музыкально-акустическое пространство.

Композиторами разных эпох закладываются занимательные музыкально-творческие задачи, дающие возможности экспериментальной комбинаторной работы для исполнителя. Заданный автором текстовой «сценарий» воздействует на импровизированный исполнительский «интертекст». При этом данные нотного текста — ноты, паузы, ремарки, нюансы, штрихи — превращаются в музыкально-смысловые компоненты и вызывают соответствующую реакцию исполнителя.

Есть фортепианные произведения, которые различаются не только по стилевым характеристикам, но и по уровню авторских указаний. К примеру, это касается клавирных пьес Иоганна Себастьяна Баха, которые в наше время существуют во множественных текстовых, акустических версиях, включающих вокальное, инструментальное, электронное и даже полностью цифровое моделирование баховской музыки. Известной особенностью является тот факт, что самим автором практически не указаны ни темпы, ни динамические нюансы, ни артикуляционные штрихи. Вопрос об этом продолжает оставаться актуальным на протяжении двух веков, начиная с момента обнаружения нот великого кантора в начале XIX столетия, их распространения и многовариантной интерпретации [2; 5; 6; 7; 13]. Противоположным уровнем могут служить примеры интерпретации фортепианных произведений XX–XXI вв. [3], где такие композиторские указания превращаются в дополнительный смысловой пласт [4]. Правда, остаётся открытым вопрос, легче ли становится исполнять эту музыку.

Отсюда закономерно возникают вопросы взаимодействия музыканта-исполнителя с исполняемым материалом, грамотного осмысленного выразительного прочтения не нотных знаков, а музыкального текста, его макро- и микроструктур в целостном охвате, бережного отношения к авторскому тексту и одновременно творческого подхода к исполнению, не пассивное механичное воспроизведение нотного текста, а нахождение индивидуальной трактовки, составление исполнительского сценария на основе содержательного прочтения, смысловой расшифровки музыкального текста [13–16].

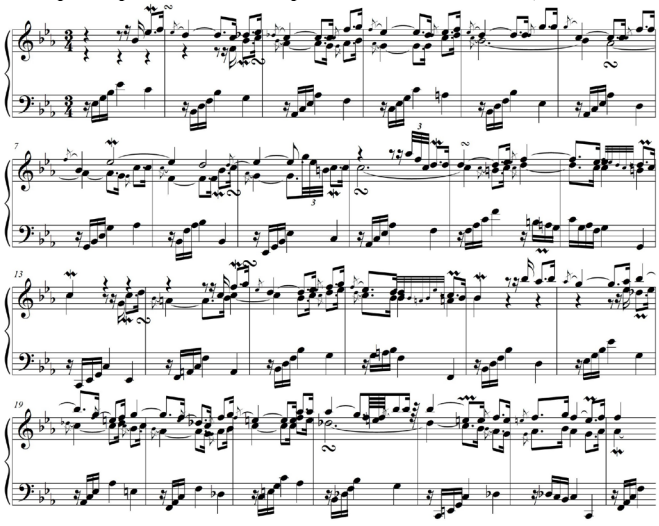
Для музыканта-исполнителя существенно важно понимание различий авторского текста, с его заданным потенциалом, и исполнительского, интерпретирующего текста, позволяющего гибко оперировать первоначальными данными. Выявленные в музыкально-содержательном слое нотного текста смысловые «мизансцены» могут воздействовать на акустическую реализацию и повлекут за собой соответствующие изменения в темпе, штрихах, артикуляционных приёмах, громкостном уровне, агогике, призванных подчеркнуть определённое музыкальное движение-звучание (состояние).

К структурам, обладающим содержательным потенциалом, относятся сюжетно-ситуативные знаки диалогов — диалогические структуры вертикальной и горизонтальной проекции [6], ритмоформулы [4], интонационные формулы, риторические фигуры [14; 15].

На примере различных фортепианных произведений постараемся выявить особенности строения, смысловые структуры музыкального текста. Особенности фактуры текста, его структурные формулы после расшифровки и осмысления можно использовать для создания исполнительского сценария (версии) в различных акустических образах.

Необычным фактурным образцом среди инвенций И. С. Баха является трёхголосная инвенция *Es dur*. Ансамблевая диалогическая структура расшифровывается в музыкальном тексте пьесы-«выдумки» (как мы знаем, латинское слово «*inventio*» означает «изобретение, выдумка»). Структурной основой примера является сюжетно-ситуативный знак диалога-ансамбля солистов, с включением *quasi*-импровизационных высказываний (начиная с такта 9 и далее — преобразования основного интонационного мотива-зерна ансамбля солистов, прим. 1). Композиция текста здесь представляет собой вариантно-орнаментальный звуковой ряд.

Пример 1. И. С. Бах. Трёхголосная инвенция Es dur



Структура инвенции выявляет вертикальную диалогическую проекцию, в которой одновременно сочета-

ются реплики дуэта-ансамбля солистов и баса *continuo*. Дуэт солистов (верхняя строка нотного текста) скрыт в фигурах ленточного голосоведения (консонирующие в терцию-кварту-квинту-сексту созвучия двух звуковых линий, такты 2–5, 11–12, 14–16, 19–21, 23–25) и канона, также характеризующего ансамблевую структуру («ансамбль солистов» дуэт-канон, такты 1–2, 5–10, 13–14, 17–18). Ямбические ритмические структуры в партиях ансамбля солистов (верхняя строка, все затактовые построения) акцентируют слуховое внимание на сильных долях. В то же время в партии баса *continuo* (нижняя строка), имеющей оригинальную синкопированную формулу, отсутствие опорной сильной первой доли на протяжении всей пьесы создаёт эффект подчёркивания-маркирования второй, слабой доли трёхдольной сетки, что является признаком ритмоформулы сарабанды. Таким образом складывается структура контрастного ритмического диалога, нагнетающего напряжение звукового процесса-развёртывания и усиливающего концентрацию звуковых импульсов. Благодаря такой особенности структурные и жанровые рамки инвенции расширяются, получают дополнительное смысловое и акустическое пространство. Небольшая полифоническая пьеса становится сосредоточением возвышенных и глубоких сфер, присущих жанру сарабанды, с присутствием нескольких контрастных интонационно-ритмических пластов, взаимодействующих и усиливающих воздействие каждого из них на всё смысловое поле баховского сочинения.

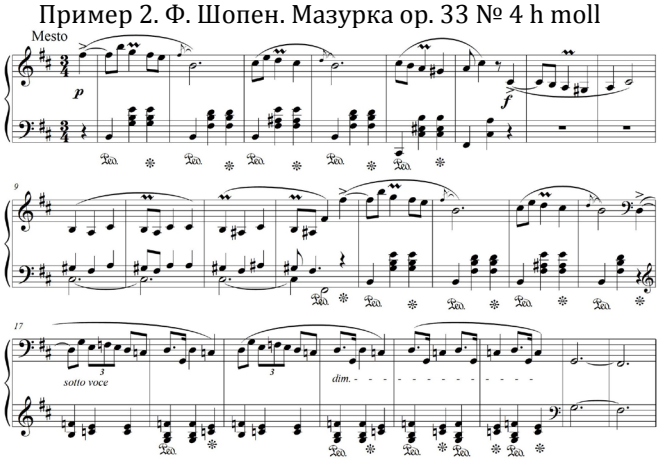
Рассмотрение смысловых структур музыкального текста, ансамблевых, диалогических ситуаций-моделей, ритмоформул, риторических фигур, интонационных оборотов убеждает нас в том, что с их помощью построены музыкальные тексты не только далёких «старинных» эпох, но и более поздние, и современные композиции [4]. Благодаря выявлению перемещений-переключений-миграции отдельных музыкальных реплик в недрах музыкального текста или из текста в текст мы яснее представляем диалогическую и, в целом, полиструктурную природу музыкального текста [1].

Сложным сплетением смысловых структур отмечен следующий пример из эпохи фортепианного романтизма.

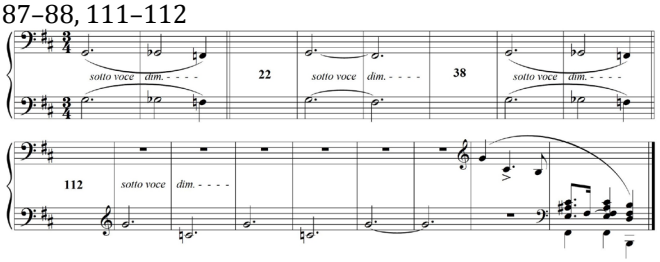
В Мазурке Фридерика Шопена ор. 33 № 4 *h moll* (прим. 2) мы встречаемся с замысловатой славянско-французской вязью, сочетанием трёхдольной танцевальной структуры, проявляющейся в ритмоформулах народного танца-мазура (такты 1–8), благородного аристократичного менуэта (такты 9–12), бравурного полонеза (такты 17–22), постепенно истаивающего на *diminuendo*, сольных реплик (такты 7–8) и структуры ансамбля-дуэта (такты 9–12, 23–24 и так далее), структуры баса-бурдона, символизирующего звучание волынки (например, в тактах 9–12).

Эти типичные танцевальные структуры резко контрастируют со следующим далее по тексту элементом. Необычный внетанцевальный, внемазурочный, иррациональный элемент (такты 23–24, прим. 2 и далее по тексту, прим. 3) подобен мотиву «Сфинксов» из «Карнавала» Р. Шумана.

Пример 2. Ф. Шопен. Мазурка ор. 33 № 4 h moll



Пример 3. Ф. Шопен. Мазурка ор. 33 № 4 h moll. Такты 87–88, 111–112



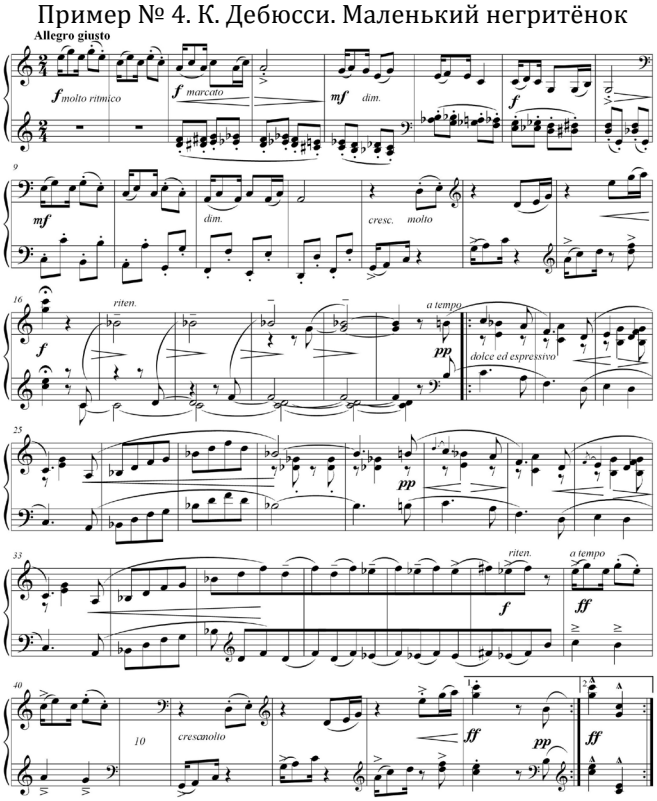
Некая загадочная нисходящая вопросительно-философская фигура, неожиданно возникающая посреди танцевального движения, внезапно останавливает звуковой поток. Ещё несколько таких же островков-структур «тянущихся звуков» возникают несколько раз на всём протяжении пьесы. Эта фигура может быть расшифрована как знак некоей объективной реальности, суровой действительности, правды жизни, своеобразной «остановки мира» (по индийским философским мировоззренческим учениям) или некий сущностный вопрос к себе и к окружающему миру.

Таким образом, на примерах из разных эпох мы убеждаемся в сложносоставном, полиструктурном строении музыкального текста. При этом стилевые и жанровые особенности могут корректировать и преображать смысловой облик произведения.

В фортепианной пьесе Клода Дебюсси «Маленький негритёнок» (прим. 4) мы замечаем целую сюжетную программу, почти театрализацию фортепианного звучания. Всё это зафиксировано в определённых знаковых структурах музыкального текста и может быть воспринято и проинтонировано исполнителем.

Пружинный разбег по звукам мажорного трезвучия (прим. 4, такты 1–16) — это характеристика самого негритёнка, непоседливого шалуна. Далее, чуть позже, каноном к внешней характеристике, следует ход терциями по хроматическим ступеням. Возможно, это звуковой портрет соседской кошки или друга-мальчишки, не ползущих, а именно крадущихся на цыпочках

Пример № 4. К. Дебюсси. Маленький негритёнок

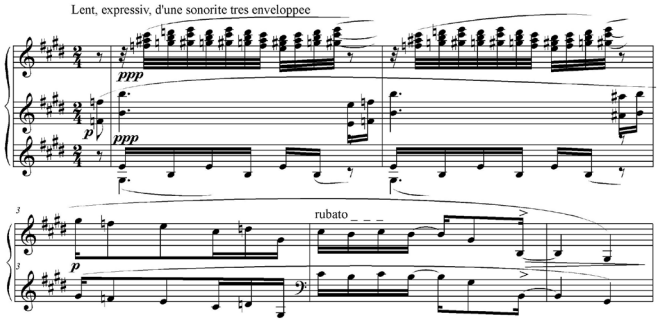


(штрих *staccato* под лигой), а возможно, это — звуковой абрис озорной мысли самого негритёнка, задумавшего шалость. Следующий эпизод — на задержанных звуках: с одной стороны, с точки зрения композиторской техники здесь применён характерный импрессионистический приём наложения звучностей — наслоения звуковых пластов, создающий красочное звуковое «марево» — звуковой наплыв, а с другой стороны — этот же эпизод создаёт необычную таинственную знаковую структуру, которая уже возникала в одном из предыдущих музыкальных примеров — в Мазурке Ф. Шопена (прим. 3). Таким образом, структурная расшифровка показывает тот же символ, который возник и в другой пьесе — знак, который можно интерпретировать как символ объективной реальности происходящего, знак загадочного внешнего Мира.

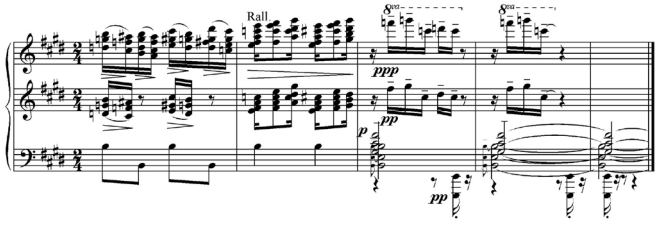
Знаковая структура следующего эпизода пьесы К. Дебюсси — диалогическое высказывание: мягкие, вкрадчивые звуковые реплики (прим. 4, такты 17–21). Это могут быть заботливые увещевания родной бабушки-негритянки, урезонивающей внука-непоседу. Их ласковый унисонный ансамбль-дуэт (прим. 4, такты 22–37) звучит так, что становится ясно — они души не чают друг в друге, но… вдруг… Дуэт внезапно обрывается и вновь возникают упругие пружинно-скачкообразные ритмоформулы: мальчишка-сорванец снова уносится прыжками-скачками куда-то вдаль… к своим мальчишеским играм-забавам… Структуры диалога-дуэта и сольных характеристик организуют и определяют здесь программно-звуковое пространство.

В фортепианной прелюдии «*Le Colomb*» — «Голубь» загадочного французского композитора-орнитолога Оливье Мессиана мы оказываемся в особом структурно-смысловом пространстве (прим. 5, 6). Необычная трёхстрочная графика, задействованная в тексте Прелюдии, является приметой обновлённого времени в фортепианной музыке XX–XXI столетий, повышенной экспрессивности восприятия всех жизненных процессов и явлений. Не случайно в начальной авторской ремарке содержится слово «*enveloppee*», в переводе с французского означающее «выпукло, рельефно». Именно этот «партитурный» рельеф выявляется через трёхстрочность фактуры, воспринятую Оливье Мессианом непосредственно от Клода Дебюсси (прим. 6).

Пример 5. О. Мессиан. Le colombe («Голубь»). Такты 1-5



Пример 6. О. Мессиан. Le colombe («Голубь»). Такты 19-23



Смысловая структура вертикального диалога, скрытого в Прелюдии, благодаря такой «расставленной» в три строки графике, также приобретает дополнительный акустический объём и атмосферу стереофонического звучания. В то же время трёхстрочная структура чередуется с традиционным фортепианным (клавирным) двухстрочником, что семантически означает гибкий переход от масштабных партитурных структур к прозрачным двухголосным или, иначе, от разнотембровой массы (такты 19–23, прим. 6) к монорепликам сольных эпизодов (такты 3–5, прим. 5).

Интонационные формулы начального раздела включают характерные обороты, «мигрирующие» затем по всему музыкальному тексту Прелюдии [15]. Это ритмоинтонационные формулы из тишайших («*piano-pianissimo*») и тесно расположенных аккордовых переборов, напоминающих «воркование голубя» (такты 1–2), сигнальный призыв-возглас в октавной дублировке, пронизывающий «красной нитью» всю пьесу, имеющий двойную семантику резких подъёмов-взлётов (такты 1–2, средняя строка) и плавных нисхождений незримого существа — мистической птицы (такты 3–5),

остинатные повторяющиеся фигурации небольшого диапазона и протяжённости, характеризующие тихий шелест и лёгкие вибрации птичьих крыльев (такты 1–2, шестнадцатые в нижней строке) и опорный тон всей смысловой конструкции — медианта «*gis*» в нижнем регистре — как незримый «ангельский» дух или почти беззвучный (на «*piano-pianissimo*») звон колокола в нижнем регистре звучания (такты 1–2, четверть с точкой «*gis*» в нижней строке).

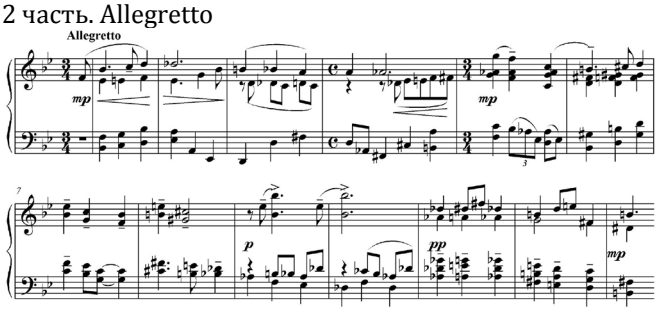
Семантическая расшифровка Прелюдии выявляет в скрытых ритмо-интонационных формулах определённые темброобразы: челесты — инструмента с небесным звучанием; арфы, вызывающей акустический эффект «льющейся воды», водного течения; вибрафона, создающего вибрирующую акустическую среду; гонга (там-тама), трубчатых колоколов, вызывающих глубокое эхо; струнных, способных бесконечно длить звучание «на смычке». Каждый темброобраз несёт с собой определённые семантические характеристики и требует для своего воплощения на фортепиано соответствующего прикосновения к клавишам — туше и всей суммы исполнительских факторов. Темброобразы, скрытые в музыкальном тексте Прелюдии, привязаны к конкретным фактурным формулам.

К исполнительским приёмам, которые позволят на практике, за инструментом (рояль, фортепиано) реализовать выявленные темброобразы, мы отнесём артикуляционные штрихи *legato* и *portamento*, тихую динамическую палитру, разнообразие в которую внесут небольшие *crescendo*, *diminuendo*, гибкий и плавный темпоритм, поддерживающий всю «небесную» атмосферу пьесы. В исполнительской реализации пьесы для воссоздания таких «небесных» и «парящих» образов (темброобразы челесты, арфы, струнных, колокола) потребуется тонкая палитра артикуляционных, темпоритмических, динамических красок. Лёгкое *portamento* в тихих аккордовых переборах поможет воссоздать образ «воркующего Голубя» (такты 1–2, 11–12, верхняя строка). Приглушённая, матовая динамика, бережное, бархатное туше *legato* как бы «на кончиках пальцев» точнее передаст основные интонационные линии «полёта Голубя» (средняя тесситура всей пьесы).

Структурный синтез, совмещение классических и джазовых приёмов можно наблюдать в Сонате современного уфимского автора Игоря Бурдукова (прим. 7). Но сквозь антураж композиторской техники XX–XXI столетий (нестандартные смены размеров, неквадратность фразировки, усложнённость интонаций и гармонического языка) проступают старинные ритмические схемы, как будто через поверхностный слой проявляются более глубинные структуры, как древние письмена на старых свитках или двойные изображения на картинах.

Равномерный менуэтный шаг (ход четвертями в тактах 1–3; 6; 7; 9–12), плавно покачивающийся ритм сицилианы (такты 1–2; 6; 8), некоторые вкрапления торжественного ритма сарабанды (такт 8) — и непрограммная, казалось бы, пьеса *Allegretto* открывается нам с новой выразительной стороны, как необычный

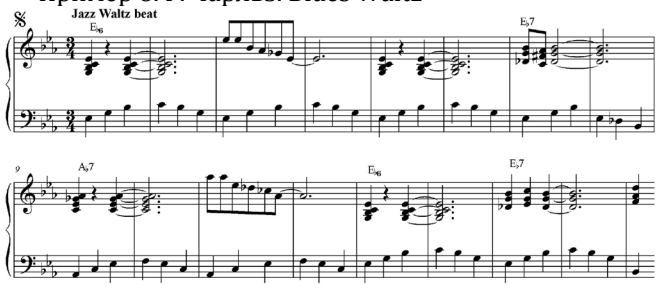
Пример 7. И. Бурдуков. Соната для фортепиано. 2 часть. Allegretto



«Менуэт в джазовых тонах».

Блюз-вальс Рэя Чарльза (прим. 8) может служить подтверждением того факта, что в любом современном опусе может содержаться старинная основа.

Пример 8. Р. Чарльз. Blues Waltz



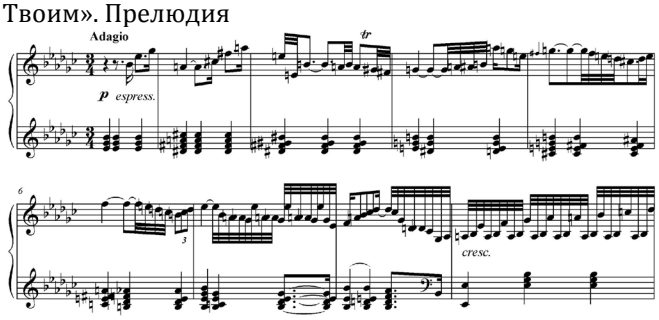
Вальсом эта блюзовая пьеса является лишь по внешним показателям трёхдольного размера, но внутри этой «мерной ёмкости» мы замечаем старинные ритмоформулы менуэта, «танца королей» — равномерного менуэтного шага (нижняя строка) и плавный ход «гражданки Сицилианы» (верхняя строка). Их одновременное сочетание складывается в структурный рисунок вертикального ритмического диалога. Единение двух ритмов — шагового и скользящего — вместе с гениальной прозрачной блюзовой гармонизацией Р. Чарльза создают особую магию в этом «вальсе».

Несмотря на большое отличие мелодики-гармоники, образно-интонационного строя Прелюдии Екатерины Шатровой (прим. 9) (написанной, видимо, как своеобразная реминисценция знаменитой прелюдии *es moll* И.-С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира») и предыдущего Блюза-вальса Р. Чарльза (прим. 8), между ними есть структурно-ритмическое сходство.

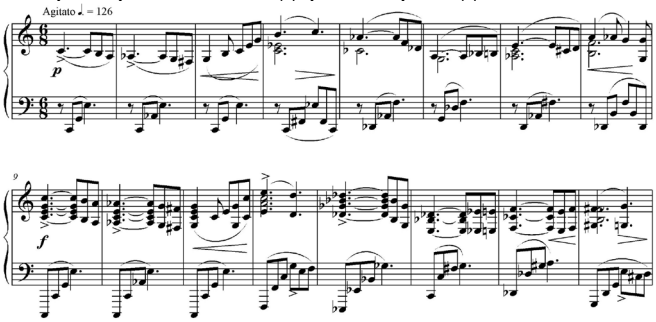
Бас *continuo* в Прелюдии практически везде выписан равномерными четвертными длительностями и построен на шаговой трёхдольной формуле, а это явный признак менуэта. Контрастирует этому плотному наполнению *continuo* прихотливо вьющаяся, имитирующая орнаменты баховской прелюдии *es moll* «сольная импровизация», имеющая в основе ритмоформулу сицилианы. Таким образом, вновь старинные ритмоформулы проникают в современную графику и участвуют в процессе синтеза современного музыкального текста.

Прелюдия Михаила Шнейдермана (прим. 10) интересует нас, опять-таки, в соответствии с ракурсом

Пример 9. Е. Шатрова. Прелюдия и фуга «Пред именем Твоим». Прелюдия



Пример 10. М. Шнейдерман. Прелюдия № 3



данной статьи, с точки зрения структурно-смыслового наполнения.

Триольный рисунок, размер 6/8 — это признаки тарантеллы. И действительно, стремительное движение *agitato*, указанное автором, гибкие динамические волны, акценты на сильной доле, характерная извилистая мелодика с неожиданными широкими интервальными скачками на вершинах фраз — всё это очень напоминает зажигательный средиземноморский танец. И хотя все эти особенности графики и акустики не отражены в названии пьесы, они могут служить смысловым ориентиром для исполнителя.

Взаимосвязь множественных структурных компонентов — ритмических, интонационных, темповых, динамических, темброво-регистровых, каждый из которых можно рассматривать отдельно и в различных сочетаниях, создают широкое поле для исследователей и исполнителей, для «игры смыслов». Таким образом, исходя из рассмотренных выше примеров мы можем убедиться в том, что каждый музыкальный опус, с одной стороны, выявляет определённую структурную типологию (диалог — интонационный оборот — ритмоформула и так далее), а с другой — представляет собой уникальную смысловую и акустическую ситуацию.

Отсюда рождается возможность распознавания их исполнителем и использования в акустической реализации, в комбинаторном исполнительском сценарии. Такая структурная ориентировка будто заново настраивает внимание музыканта на образно-стилистическое пространство музыкального произведения. У исполнителя возникают обновлённые исполнительские ощущения артикуляции («струнной», «флейтовой», «поющей» и так далее), фразировки и интонирования (речевого-диалогического-структурного), темпа, динамики, исходящих из семантических свойств текста, взаимодействия рук, координации исполнительского аппарата, баланса звучания. То есть, для исполнения музыки разных эпох и стилей возможно использовать и игровые приёмы этих стилей и эпох, при необходимости комбинируя их [4].

Сочетание разностилевых структур музыкального текста, их взаимопроникновение, инсталляции старинных структур в современные тексты и соответствующие исполнительские приёмы регулируют и подчёркивают атмосферу эпохи и стиля выбранного произведении. Разнообразие структурных особенностей, принятое во внимание, задействованное активным восприятием музыканта-исполнителя, не может не повлиять на конкретные выразительные детали исполнения, на более точное выполнение указаний автора, на отточенность штриха (артикуляции), гибкость звуковедения (интонирования), ритмическую остроту, динамическую многогранность, разнообразие тембровых представлений.

Таким образом, смысловые структуры музыкального текста могут являться и конструктивными элементами произведения, и содержательными компонентами исполнительской концепции. Естественно, зрелый музыкант будет стремиться к тому, чтобы подняться выше отдельных деталей сочинения к охвату всей звуковой картины.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: «Композитор», 1998. 344 с.

2. *Вартанов С. Я.* Выразительные средства исполнения в мотивной полифонии Баха // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. М., ГМПИ им. Гнесиных, 1990. Вып. 109. С. 82–98.

3. *Вартанов С. Я.* А. Шнитке «Пять афоризмов»: приём перепада // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 99–105.

4. *Гордеева Е. В.* О полисемантических структурах музыкального текста и исполнительской комбинаторике в фортепианных произведениях разных стилей и жанров. Саарбрюкен, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. 144 с.

5. *Гордеева Е. В.* Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79.

6. *Друскин М. С.* Нерешённые проблемы баховедения // Советская музыка. 1985. № 3. С. 65–74.

7. *Друскин Я. С.* Про риторичні прийоми в музиці И. С. Баха. Київ, 1972. 335 с.

8. *Дуков Е. В.* К проблеме изучения социально-регулятивной функции музыки // Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. М.: Музыка, 1987. С. 96–121.

9. *Ефимова Н. И.* Сосуществование времён, или векторы музыкального сегодня. Старинная музыка: вопросы теории // Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической

конференции. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 23–33.

10. *Земцовский И. И.* Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110.

11. *Земцовский И. И.* Текст — Культура — Человек: опыт синтетической парадигмы // Музыкальная академия, 1992. № 4. С. 3–6.

12. *Земцовский И. И*. Человек музицирующий — Человек интонирующий — Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. научн. тр. СПб., 1996. Вып. 8. С. 99–102.

13. *Кузнецова Н. М.* Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха / Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова. Уфа, 2015. 140 с.

14. *Шаймухаметова Л. Н*. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 18–26.

15. *Шаймухаметова Л. Н.* Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель. Уфа, 2004. С. 3–16.

16. *Шаймухаметова Л. Н.* Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г. М.-Уфа, 2002. С. 84–102.

References

1. *Aranovskij M. G.* Muzykal`nyj tekst. Struktura i svojstva [Musical text. Structure and properties]. M.: «Kompozitor», 1998. 344 p.

2. *Vartanov S. Ya.* Vyrazitel`nye sredstva ispolneniya v motivnoj polifonii Baha [Expressive means of performance in Bach's motif polyphony] // Interpretatsiya klavirnykh sochinenij I. S. Baxa [The interpretation of J. S. Bach's clavier works]. M., GMPI im. Gnesinys, 1990. Vyp. 109. P. 82–98.

3. *Vartanov S. Ya.* A. Shnitke «Pyat` aforizmov»: priyom perepada [A. Schnittke «Five aphorisms»: the reception of the difference] // Problemy` muzy`kal`noj nauki [Problems of music science]. 2011. № 2 (9). P. 99–105.

4. *Gordeeva E. V.* O polisemanticheskikh strukturakh muzykal`nogo teksta i ispolnitel`skoj kombinatorike v fortepiannykh proizvedeniyakh raznykh stilej i zhanrov [On polysemantic structures of musical text and performing combinatorics in piano works of different styles and genres]. Saarbryuken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017. 144 p.

5. *Gordeeva E. V.* Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyj tekst barokko [The practice of ensemble playing and Baroque keyboard text] // Problemy muzy`kal`noj nauki [Problems of music science]. 2016. № 3. P. 72–79.

6. *Druskin M. S.* Nereshyonnye problemy bakhovedeniya [Unsolved problems of J. S. Bach Studies] // Sovetskaya muzyka [Soviet music]. 1985. № 3. P. 65–74.

7. *Druskin Ya. S.* Pro ritorichni prijomi v muziczi I. S. Bakha [About retorics, priami in music J. S. Bach]. Kiiv, 1972. 335 p.

8. *Dukov E. V.* K probleme izucheniya social`no-regulyativnoj funktsii muzyki [On the problem of studying the socio-regulatory function of music] // Metodologicheskie problemy muzykoznaniya [Methodological problems of musicology]: sb. st. M.: Muzyka, 1987. P. 96–121.

9. *Efimova N. I.* Sosushchestvovanie vremyon, ili vektory muzykal`nogo segodnya. Starinnaya muzyka: voprosy teorii [Coexistence of times, or vectors of today music. Ancient music: issues of theory] // Starinnaya muzyka segodnya [Ancient music today]: materialy nauchno-prakticheskoj konferencii. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2004. P. 23–33.

10. *Zemczovskij I. I.* Apologiya teksta [Apology of the text] // Muzykal`naya akademiya [Music Academy]. 2002. № 4. P. 100–110.

11. *Zemczovskij I. I.* Tekst — Kul`tura — Chelovek: opyt sinteticheskoj paradigmy [Text — Culture — Man: the experience of a synthetic paradigm] // Muzykal`naya akademiya [Music Academy]. 1992. № 4. P. 3–6.

12. *Zemczovskij I. I.* Chelovek muzitsiruyushchij — Chelovek intoniruyushchij — Chelovek artikuliruyushchij [Man making music — Man intoning — Man articulating] // Muzykal`naya kommunikaciya [Music communication]: sb. nauchn. tr. SPb., 1996. Vyp. 8. P. 99–102.

13. *Kuznetsova N. M.* Kreativnaya rabota s klavirnym tekstom instruktivnykh sochinenij I. S. Bakha [Creative work with the clavier text of J. S. Bach's instructive works] / Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv im. Zagira Ismagilova. Ufa, 2015. 140 p.

14. *Shajmuxametova L. N.* Migriruyushhaya intonacionnaya formula kak fenomen muzy`kal`nogo my`shleniya [Migrating intonation formula as a phenomenon of musical thinking] // Problemy` muzy`kal`noj nauki [Problems of music science]. 2011. № 2. P. 18–26.

15. *Shajmukhametova L. N.* Semanticheskij analiz v rabote muzykanta-ispolnitelya [Semantic analysis in the work of a musician-performer] // Muzykal`nyj tekst i ispolnitel` [Musical text and the performer]. Ufa, 2004. P. 3–16.

16. *Shajmukhametova L. N.* Smyslovy`e struktury muzykal`nogo teksta kak problema prakticheskoj semantiki [Semantic structures of musical text as a problem of practical semantics] // Muzykal`noe soderzhanie: nauka i pedagogika [Music content: science and pedagogy]: Materialy I Rossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii 4–5 dekabrya 2000. M.-Ufa, 2002. P. 84–102.

Информация об авторе

Елена Владимировна Гордеева
E-mail: Gordelena2009@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова»
450077, г. Уфа, ул. Ленина, д. 14

Information about the author

Elena Vladimirovna Gordeeva
E-mail: Gordelena2009@yandex.ru
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov»
450077, Ufa, Lenin St, 14

Мальцева Анастасия Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки
Maltseva Anastasiya Alexandrovna, PhD (Arts), Senior lecturer at the Department of History of Music of the Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka
E-mail: aamaltseva@mail.ru

Есембаева Индира Гочаровна, независимый исследователь
Esembaeva Indira Gocharovna, independent researcher
E-mail: arin.indira2015@yandex.ru

КАНТАТНОЕ НАСЛЕДИЕ ИОГАННА ФИЛИППА КРИГЕРА

В центре данной статьи находится кантатное творчество Иоганна Филиппа Кригера — композитора эпохи Барокко, придворного капельмейстера города Вайсенфельса. Автор более двух тысяч кантат, из которых сохранилась лишь малая часть, И. Ф. Кригер обращается к поэзии вайсенфельского богослова Э. Ноймайстера, прокладывая путь к новой модели этого жанра. Кантата «Rufet nicht die Weisheit?» — свидетельство наиболее раннего опыта создания кантаты на текст Э. Ноймайстера, ставший известным И. Ф. Кригеру до издания годового цикла текстов «Духовные кантаты вместо церковной музыки» в 1704 году. Внимание авторов направлено на осмысление кантат И. Ф. Кригера как важной вехи при изучении духовных жанров центральной Германии рубежа XVII–XVIII веков.
Ключевые слова: Иоганн Филипп Кригер, немецкая музыка, кантата, Барокко, Вайсенфельс, Эрдман Ноймайстер.

CANTATAS OF JOHANN PHILIPP KRIEGER

The article studies cantatas of Johann Philipp Krieger, the composer of Baroque time, court conductor in Weissenfels. J. Ph. Krieger is the author more than two thousand cantatas from which only small part has remained. Laying a way to new model of this genre the composer addresses to poetry of a theologian from Weissenfels E. Neumeister. The cantata «Rufet nicht die Weisheit?» is the earliest experience in setting to music E. Neumeister's text that became known to J. Ph. Krieger before the edition of an annual cycle of texts «Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik» in 1704. The authors view the cantatas of J. Ph. Krieger as a major landmark in studying spiritual genres of the central Germany at the turn of 18st century.
Keywords: Johann Philipp Krieger, German music, cantata, Baroque period, Weissenfels, Erdmann Neumeister.

Наследие Иоганна Филиппа Кригера (1649–1725) изучено в музыкознании менее подробно и многоаспектно, чем творчество его современников — И. Г. Але, Кр. Бернхарда, М. Векмана, С. Кнюпфера, А. Хаммершмидта, Ф. В. Цахова, Ф. Ф. Эрлебаха и других композиторов. Существование в отечественной научной литературе лишь кратких заметок[1] и отсутствие специальных исследований об этом композиторе свидетельствуют об актуальности данной темы. Возрастание интереса к музыке Кригера подтверждается изданием нот его произведений[2].

Внимания заслуживает биография этого композитора. И. Маттезон пишет о том, что И. Ф. Кригер приступил к первым занятиям музыкой в Нюрнберге у Иоганнеса Дретцеля и Габриэля Шютца [26, S. 147]. По словам Й. Г. Доппельмайра: «Он скоро обрел столь высокое мастерство, что уже в девятилетнем возрасте у очень многих слушателей вызывал восхищение своей премилой (gar nett) игрой — это были абсолютно любые мелодии, какие только ему могли напеть; он был в состоянии сходу исполнять арии в собственном сочинении» [15, S. 278]. В возрасте 14–16 лет И. Ф. Кригер отправился в Копенгаген для обучения мастерству игры на органе у Иоганнеса Шредера и занятий по композиции у Каспара Ферстера. Поработав органистом в Христиании[3], он вернулся в Нюрнберг, после этого четыре-пять лет[4] прожил в Копенгагене. В 1670–1671 годы И. Ф. Кригер работал органистом в Цайце, затем придворным капельмейстером в Байройте.

Когда Маркграф Христиан Эрнст покинул байройтский двор, выступив с военными действиями против Франции, И. Ф. Кригер получил разрешение поехать в Италию без потери жалования. Там он оставался приблизительно около двух лет. И. Маттезон отмечает, что в Италии И. Ф. Кригер обучался у Джованни Марии Бонончини, Бернардо Пасквини, Иоганна Розенмюллера и других музыкантов [26, S. 148]. Второго ноября 1677 года Кригер вступил в должность придворного органиста в Галле[5].

После смерти в 1680 году Вайсенфельского герцо-

[1] Речь идет о краткой статье «Кригер» И. М. Маркова в «Музыкальной энциклопедии» [8, с. 43] и некоторых замечаниях относительно его творчества в разделе «Центральная Германия» авторов С. С. Гандилян и Т. А. Зенаишвили в учебном пособии «Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков» [2, с. 144].

[2] Например, [20–23] и другие.

[3] Это название носил г. Осло с 1624 по 1877 годы.

[4] По данным Й. Г. Доппельмайра с 1663 по 1667 год [15, S. 279]; по данным И. Маттезона — с 1665 по 1670 год [26, S. 147].

[5] Известно также, что какое-то время Кригер также был капельмейстером при дворе в Эйзенберге.

га Августа его преемником стал Иоганн Адольф I фон Саксен-Вайсенфельский. В этом же году И. Ф. Кригер отправился в Вайснфельс, где прожил последующие сорок пять лет своей жизни.

Важным музыкально-историческим свидетельством является каталог, составленный Кригером в Вайсенфельсе. В нем зафиксирован список его вокальных сочинений, начиная с 1684 года. После смерти композитора его сын Иоганн Готтхильф, унаследовавший за отцом пост капельмейстера (до 1736 года), продолжал вести каталог до 1732 года. Таким образом, в него вошли произведения, созданные при дворе за почти пятидесятилетний период (записи за 1697–1698 годы отсутствуют).

Помимо около 2000 произведений Кригера, в каталоге содержатся сведения о 225 произведениях его брата Иоганна Кригера, а также о 475 произведениях других авторов, работавших в Германии и Италии[6]; в том числе сочинения композиторов, с которыми Кригер был знаком лично[7]. Также собрание содержит упоминания целого ряда итальянских композиторов, среди которых Антонио Бертали, Маурицио Каццати, Руджеро Федели, Стефано Филиппини, Антонио Джианнеттини, Бонифацио Грациани, Алессандро Мелани и Марко Джузеппе Перанда. Среди немецких композиторов — Иоганн Беер, Кристоф Бернхард, Самуэль Фридрих Каприкорнус, Филипп Фридрих Эрлебах, Иоганн Каспар Керль, Себастьян Кнюпфер, Вольфганг Каспар Принц и Иоганн Тайле.

Однако следует заметить, что в каталоге нет указаний на творчество Дитриха Букстехуде, Генриха Шютца, Матиаса Векмана и Фридриха Вильгельма Цахова. Также обращает на себя внимание скромное количество произведений композиторов XVI столетия: восемь месс и два мотета Джованни Палестрины, одна месса Викториа. При этом в каталоге нет упоминаний о произведениях Орландо ди Лассо, Андреа и Джованни Габриели.

Возвращаясь к фигуре Кригера, необходимо обратить внимание на многообразие жанров его творчества. При жизни композитора было опубликовано два сборника трио-сонат — двенадцать для двух скрипок и basso continuo (1693) и двенадцать для скрипки, басовой виолы и basso continuo (1693). Инструментальный состав сонат схож с сонатами Арканджело Корелли, в отличие от сонат Генриха Игнаца Бибера и Иоганна Розенмюллера, у которых произведения этого жанра написаны для четырех инструментов вместо трех. По словам Х. Е. Сэмюэла, «эти композиции стали первыми примерами смешанного (итальянско-южнонемецкого) стиля в Центральной Германии» [28]. Моделью для собрания сюит «Lüstige Feld-Musik», написанных для четырех духовых инструментов, послужили сюиты балетов Ж.-Б. Люлли. Помимо этого восемь сюит для большого состава инструментов, сочиненные в Вайсенфельсе (1685–1717), утеряны. Как указывает Х. Е. Сэмюэл, «их можно назвать немецким concerto grossi» [28].

Ведущим жанром композиторского мастерства Кригера является кантата. Произведения этого жанра составляют основную часть его наследия. В то время как И. С. Баху принадлежат более трехсот кантат, Д. Букстехуде — около четырехсот, И. Ф. Кригеру же — более двух тысяч кантат, однако сохранились только семьдесят шесть произведений. Заметим, что существенным препятствием на пути исследователя произведений Кригера встает проблема утраты большей части его наследия, хранившегося в Вайсенфельсе. По словам немецкого музыковеда К.-Ю. Гундлаха, специализирующегося на изучении творчества И. Ф. Кригера, «после роспуска Вайсенфельской придворной капеллы после смерти И. Ф. Кригера и его сына Иоганна Готтильфа в конце 1732 года бесследно исчезла нотная коллекция придворной капеллы. Там были минимум 2500 собственных композиций И. Ф. Кригера и около 700 произведений других композиторов. Я сам долго разыскивал местонахождение этих материалов — без успеха» (Из письма К.-Ю. Гундлаха от 31.12.2016 авторам данной статьи). Утрата существенной части произведений И. Ф. Кригера затрудняет воссоздание полного представления о динамике стилистического облика его музыки.

Поскольку в сфере нашего внимания находится кантатное творчество Кригера, магистральной *проблемой изучения* предстает модификация жанра кантаты в первой половине XVIII столетия, связанная с деятельностью Э. Ноймайстера и ряда композиторов этого периода. Данная проблема связана с важной для современного музыкознания *научной задачей* реконструкции картины развития духовных жанров рубежа XVII–XVIII веков в различных регионах Германии, выход за границы тщательно и многоаспектно изученного баховского творчества.

При изучении кантатного наследия Кригера существенное значение имеют достижения музыкознания XX–XXI веков, посвященные как творчеству этого композитора в целом (исследования М. Зайферта [30; 31], Р. Вагнера [34], Х. Е. Сэмюэла [29], К.-Ю. Гундлаха [17] и других)[8], так и труды о развитии жанра кантаты в Германии — Ф. Блюме [14], О. В. Геро [3], В. А. Жданова [5], А. Н. Кулешовой [6], Ф. Круммахера [25], М. Н. Лобановой [7], Н. В. Остроумовой [10], Е. А. Рудик [11], В. К. Сторожука [12], К. Таймса [33], Г. Федера [16], О. Янченко [13] и других.

Важные сведения о кантатном творчестве Кригера содержатся в исследованиях и научных статьях немецких музыковедов К.-Ю. Гундлаха [18], С. Хаупта [19], Г. Федера [16] и других авторов. Упоминание о ряде кантат композитора присутствует в уже названной диссертации В. К. Сторожука.

В обязанности Кригера входило создание кантат,

[6] См.: [24].

[7] Среди них — Каспар Фёрстер, Иоганн Розенмюллер, Джакомо Кариссими, Франческо Фоджиа, Джованни Баттиста Легренци и Пьетро Андреа Циани. В каталоге представлено по несколько работ этих авторов.

[8] Об исследовании творчества Кригера в России и за рубежом см. статью И. Г. Есембаевой «Иоганн Филипп Кригер — отец новой церковной кантаты» [4, с. 148–149].

когда он работал в Копенгагене, Нюрнберге, Байройте, Вайсенфельсе — городах, уделявших большое внимание развитию и процветанию музыкального искусства. На примере сохранившегося фонда кантат Кригера можно наблюдать, сколь разнообразны были формы воплощения данного жанра в лютеранском богослужении рубежа XVII–XVIII веков.

Из сохранившихся кантат Кригера большее число написано для нескольких голосов, предполагавших хоровое исполнение. Значительно меньше сольных кантат (около двадцати, и все созданы в последнее десятилетие XVII века).

Следует заметить, что ряд кантат не датирован, как, например, кантаты «Crudelis infernus inimicus», «Fahr hin, du schnöne Welt», «Ich bin eine Blume zu Saron», «Ich freue mich in dem Herrn», «Ich lobe die Feder» и другие, поэтому период создания, стилевые особенности и контекст их появления вызывает у исследователей массу вопросов.

Нередко наряду с хором Кригер вводит в исполнительский состав кантат солирующие вокальные тембры. Наиболее часто он обращается к сопрано, как, например, в кантатах «Der Herr ist mein Hirt» (1690), «Die Welt kann den Geist der Wahrheit nicht empfangen» (1688), «Ich freue mich dess, das mir geredt ist» (1688), «Liebster Jesu, willst du scheiden» (1687) и других. По мнению В. А. Жданова, «в свете господствовавшей в опере эстетики весьма логичным представляется выбор сопранового тембра для тех сочинений, в которых повествуется об узах любви, связывающих душу и Христа» [5, с. 142].

Также следует отметить билингвизм в выборе вербальных текстов для сочинения кантат. Несмотря на преобладание немецких словесных источников, латинские тексты также играют значительную роль, учитывая лютеранскую направленность творчества Кригера. Среди произведений с применением латинских текстов могут быть названы кантаты «Quis me territat quis me devorat» (1690), «Quousque dormis infelix» (не датирована), «Perfundem e gratia coelesti» (1670), «Laetare anima mea» (1690), две кантаты «Laudate Dominum omnes gentes» (1688) и другие.

Композиционные единицы большинства кантат Кригера традиционны для лютеранской духовной музыки рассматриваемого периода: ария, дуэт, речитатив, в том числе аккомпанированный; инструментальные части — синфония и ритурнель. По наблюдению К.-Ю. Гундлаха, Кригер предпочитает архитектонически устойчивую организацию кантат, «завершенность музыкальных форм (образование арок)» [18, S. 71]. Арии Кригер мыслит как существенный и независимый элемент композиции, в то время как речитативы являются структурообразующим фактором [18, S. 71].

При рассмотрении жанра кантаты в контексте панорамы творчества Кригера особого внимания заслуживают годы, в которые он служил при дворе Вайсенфельса на посту капельмейстера. В период с 1699 по 1725 год композитором было создано значительное число кантат, однако из них сохранились лишь две: кантата «Herr, auf dich trau ich», написанная в 1702 году для одного-двух солирующих голосов, и кантата «Schaffe in mir Gott ein reines Herz» (1718) для четырехголосного хора и сопрано соло.

Главным новаторством И. Ф. Кригера в развитии данного жанра стало применение мадригальной поэзии[9], поскольку именно она сыграла важную роль в обновлении церковной музыки. По словам Р. А. Насонова, «поэтам хотелось помериться славой со своими итальянскими современниками, они хотели писать поэзию для таких музыкальных жанров, которые процветали именно в Италии» [9].

Тексты для новых кантат были написаны придворным священником Вайсенфельса, поэтом и богословом Эрдманом Ноймайстером. Составленный Ноймайстером годовой цикл текстов кантат «Духовные кантаты вместо церковной музыки» / «Geistliche Cantaten statt einer Kirchenmusik» не был опубликован до 1704 года, но Кригер явно имел доступ к некоторым из них до публикации. На это также указывает факт упоминания самим Э. Ноймайстером в 1705 году данного обстоятельства в предисловии к годовому циклу кантат: «Так как сами кантаты все были известны заранее, когда он (И. Ф. Кригер.— *И. Е., А. М.*) вскоре извлек нечто назидательное, нечто духовное из моего пера в его несравненных композициях» [27, S. 4].

В предисловии к первому изданию годового цикла кантат «Духовные кантаты на все воскресные, праздничные и апостольские дни» Э. Ноймайстер восторженно отзывался о И. Ф. Кригере: «Теперь я могу назвать господина Кригера “Вайсенфельским Хенанией” (I Пар. XVI. 22), который достоин похвалы за талант в [создании] церковных произведений» [27, S. 4][10]. По словам М. Зайферта, такие «ноймайстеровские оратории Кригер положил на музыку и исполнял вплоть до 1720 года» [32, S. LXXV].

К кантатам поэта композитор обращался не один раз, на это указывает существование еще 79 композиций на текст второго цикла кантат Э. Ноймайстера (1700–1701), состоящих только из речитативов и арий[11]. Таким образом, Кригер продемонстрировал пригодность текстов нового образца для переложения на музыку, тем самым поспособствовав дальнейшему развитию творчества молодого Ноймайстера.

«Rufet nicht die Weisheit?» — единственная сохранившаяся кантата Кригера на составленный Ноймайстером текст. Сочинение было написано в 1696 году и исполнено в 1699 году — в годы службы Кригера придворным капельмейстером и Ноймайстера — придворным дьяконом Вайсенфельса. Она ориентирована на новую для Германии модель жанра, предполагающую включение

[9] Благодаря этому Кригер получил прозвище «Отца новой кантаты».

[10] «А Хенания, начальник левитов, был учитель пения, потому что был искусен в нем» (по Синодальному переводу Библии соответствует Пар 1, 15:22) [1, с. 391].

[11] Ноты этих кантат не сохранились.

речитативов и арий *da capo*. При этом данная кантата по классификации Г. Федера относится к типу смешанной мадригальной кантаты [16]. Заметим, что этот тип кантаты закрепляется в «поэтических ораториях» Ноймайстера, начиная со второго годового цикла кантат (1708), где кроме речитативов и арий Ноймайстер вводит также короткие фразы для исполнения хором. С третьего и четвертого годовых циклов (1711, 1714) он предлагает вместо этого снова обычные библейские изречения (Dicta) и строфы хорала (так называемый «Тип кантат Номайстера III/IV») [16, S. 100]. Как пишет М. Зайферт, кантата «Rufet nicht die Weisheit?» «содержит в себе единственное музыкальное свидетельство совместной работы Кригера и Ноймайстера» [32, S. LXXV].

В контексте тенденций модернизации жанра кантаты творчество Иоганна Филиппа Кригера представляет особый интерес и позволяет наблюдать процессы становления и «приспособления» иноземных (в особенности итальянских) художественных проявлений к теологически ориентированной музыкальной среде лютеранской Германии. Несомненно, наследие Кригера заслуживает пристального внимания и дальнейшего подробного изучения, так как плоды его творчества вносят ценный вклад в историю западноевропейской старинной музыки.

Литература

1. Библия. М.: Российское библейское общество, 2001. 1346 с.

2. *Гандилян С. С., Зенаишвили Т. А.* Глава 2. Центральная Германия // Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. Учебное пособие. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. С. 144–175.

3. *Геро О. В*. Духовные тексты в музыке Букстехуде. М.: Классика XXI, 2010. 306 с.

4. *Есембаева И. Г.* Иоганн Филипп Кригер — отец новой церковной кантаты // Культура и искусство Германии. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 148–156.

5. *Жданов В. А.* Духовный концерт в творчестве северонемецких композиторов второй половины XVII века: дисс. … канд. искусствоведения. М., 2015. 474 с.

6. *Кулешова А*. Жанры немецкой церковной музыки: от евангельских композиций XVI века до мадригальной начала XVIII века // Opera musicologica. 2014. № 1(19). С. 27–42.

7. *Лобанова М. Н*. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.

8. *Марков И. М.* Кригер // Музыкальная энциклопедия, Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1976. С. 43.

9. *Насонов Р. А.* Курс литургический год с И. С. Бахом. Ранние кантаты и традиции немецкой духовной музыки XVII века. URL: magisteria.ru/liturgical_year_with_bach/rannie-kantaty-i-traditsii-nemetskoj-duhovnoj-muzyki-xvii-veka-bwv-4 (Дата обращения 04.07.2019).

10. *Остроумова Н. В*. Жизнь и творчество Иоганна Кунау в контексте немецкой музыкальной культуры XVII–XVIII веков: дисс. … канд. искусствоведения. М., 2002. 336 с.

11. *Рудик Е. А*. Основы и направления развития жанра духовной кантаты в творчестве И. С. Баха // Культура и искусство Германии: сборник статей по материалам Девятой международной научной Интернет-конференции. 19 октября — 10 ноября 2016 г. / Отв. ред. О. В. Немкова, ред. О. В. Генебарт. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2017. С. 22–30.

12. *Сторожук В. К*. Немецкая вокальная лирика XVII века и кантаты И. С. Баха: автореф. дисс. … канд. иск. М., 1982. 24 с.

13. *Янченко О*. Успешный церковный композитор Андреас Хаммершмидт // Старинная музыка. 2013. № 4. С. 6–10.

14. *Blume F*. Buxtehude // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hg. von F. Blume. Bd. 2. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1952. S. 548–571.

15. *Doppelmayr J. G.* Johann Philipp Krieger // Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welche fast von dreyen Seculis her durch ihre Schrifften und Kunst-Bemühungen die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg vor andern trefflich befördert und sich um solche sehr wohl verdient gemacht; zu einem guten Exempel, und zur weitern rümlichen Nachahmung in zweyen Theilen an das Licht gestellet. Nürnberg: Monath, 1730. S. 278–280.

16. *Feder G.* Kantate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 60. Digitale Bibliothek: Bärenreiter-Verlag, 1986. S. 59–118.

17. *Gundlach K.-J*. Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Sinzig: StudioVerlag, 2001. 501 S.

18. *Gundlach K.-J.* Johann Philipp Krieger — das geistliche Vokalwerk // Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter: Vortrage eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8–10. Oktober 1992 in Weißenfels / Hg. von R. Jacobson. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1994. S. 63–73.

19. *Haupt S*. Das Schaffen Johann Philipp Kriegers am Beispiel des Kirchenstücks «Rufet nicht die Weisheit?». München: GRIN Verlag, 2010. 28 S.

20. *Krieger J. Ph.* Ecce nunc benedicite Domino: Psalm 134: geistliches Konzert für Sopran (Tenor), zwei Violinen und Basso continuo / Hg. von K.-J. Gundlach. Berlin: Merseburger, 2007. 24 S.

21. *Krieger J. P., Garri A., Carlson K.* O Jesu, du mein Leben: Epiphany cantata for alto, violin, viola da gamba & basso continuo. Canti di cielo. Vol. 58. Frankfurt am Main: Garri Editions, 2005. 23 p.

22. *Krieger J. P., Machella M.* Passacaglia per organo o clavicembalo // Antiqui musicae magistri qui ad versam fortunamtulerunt. Padova: Armelin Musica, 1996. 13 p.

23. *Krieger J., Krieger J. P.* Sämtliche Orgel- und Clavierwerke. Bd. 1. / Hg. von S. Rampe, H. Lerch. Kassel — Basel — London — New York — Prag: Bärenreiter, 1999. 102 S.

24. Krieger Johann Philipp: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen / Denkmaler Deutscher Tonkunst / Hg. von M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Bd. LIII–LIV. XCII. 320 s.

25. *Krummacher F.* Cantata: The German cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

26. *Mattheson J.* J. P. Krieger // Grundlage einer Ehren-Pforte: woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler Leben, Wercke, Verdienste erscheinen sollen. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. S. 147–150.

27. *Neumeister E.* Vorbericht // Neumeister E. Geistliche Cantaten Uber alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg: Rengerische Buchladen, 1705. [8 Bl.], 175 S.

28. *Samuel H. E.* Krieger Johann Philipp // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

29. *Samuel H. E*. The cantata in Nuremberg during the

seventeenth century. Phil. Diss. Cornell Univ. Jutaca. New York. 1963. 715 p.

30. *Seiffert M*. Johann Krieger: Verzeichnis seiner [...]. Vokalwerke Breitkopf & Härtels Musikbücher. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 23 S.

31. *Seiffert M*. Johann Philipp Krieger Verzeichnis der von ihm 1682–1725 in Weißenfels aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken handschriftlich erhaltenen eigenen Kirchenstücke: Als Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Band LIII / LIV der Denkmäler deutscher Tonkunst wieder abgedruckt und herausgegeben Breitkopf & Härtels Musikbücher, 1916. 113 S.

32. *Seiffert M.* Vorwort // Johann Philipp Krieger: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen. Denkmaler Deutscher Tonkunst. Hg. von M. Seiffert. Bd. LIII–LIV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. S. V–LXXXVI.

33. *Timms C*. Cantata: The Italian cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

34. *Wagner R*. Beitrag zur Lebensgeschichte J. Ph. Kriegers und seines Schülers Nikolai Deiln // Zeitschrift für Musikwissenshaft. 1925/26. № 8. S. 146–160.

References

1. Bibliya [Bible]. M.: Rossijskoe biblejskoe obshchestvo, 2001. 1346 p.

2. *Gandilyan S. S., Zenaishvili T. A.* Glava 2. Central'naya Germaniya [Chapter 2. The central Germany] // Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov [From history of a world organ culture of the XVI–XX centuries]. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chajkovskogo, 2007. P. 144–175.

3. *Gero O. V*. Duhovnye teksty v muzyke Bukstekhude [Spiritual texts in the music of Buxtehude]. M.: Klassika XXI, 2010. 306 p.

4. *Esembaeva I. G.* Johann Philipp Krieger — otets novoj cerkovnoj kantaty [Johann Philipp Krieger — the father of a new church cantata] // Kul'tura i iskusstvo Germanii [Culture and Art of Germany]. Tambov: TGMPI im. S. V. Rahmaninova, 2017. P. 148–156.

5. *Zhdanov V. A.* Duhovnyj koncert v tvorchestve severonemetskih kompozitorov vtoroj poloviny XVII veka [Spiritual concert in creativity of North German composers of second half of XVII century]: Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2015. 474 p.

6. *Kuleshova A*. Zhanry nemeckoj cerkovnoj muzyki: ot evangel'skih kompozicij XVI veka do madrigal'noj nachala XVIII veka [Genres of German Church music: from gospel songs of XVI century to the madrigal of beginning of the XVIII century] // Opera musicologica. 2014. № 1(19). P. 27–42.

7. *Lobanova M. N*. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. M.: Muzyka, 1994. 320 p.

8. *Markov I. M.* Krieger [Krieger] // Muzykal'naya enciklopediya, T. 3 [Musical encyclopaedia, Vol. 3]. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1976. P. 43.

9. *Nasonov R. A.* Kurs liturgicheskij god s I S. Bahom. Rannie kantaty i traditsii nemetskoj duhovnoj muzyki XVII veka [Course liturgical year with J. S. Bach. Early cantatas and traditions of a German sacred music of a XVII century]. URL: magisteria.ru/liturgical_year_with_bach/rannie-kantaty-i-traditsii-nemetskoj-duhovnoj-muzyki-xvii-veka-bwv-4 (04.07.2019).

10. *Ostroumova N. V*. Zhizn' i tvorchestvo Ioganna Kunau v kontekste nemetskoj muzykal'noj kul'tury XVII–XVIII vekov [Life and work of Johann Kunau in the context of German musical culture of XVII–XVIII centuries]: Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2002. 336 p.

11. *Rudik E. A*. Osnovy i napravleniya razvitiya zhanra duhovnoj kantaty v tvorchestve I. S. Baha [Bases and directions of development of a genre of spiritual cantata in creativity of J. S. Bach] // Kul'tura i iskusstvo Germanii [Culture and art of Germany]: sbornik statej po materialam Devyatoj mezhdunarodnoj nauchnoj Internet-konferencii. 19 oktyabrya — 10 noyabrya 2016. / Otv. red. O. V. Nemkova, red. O. V. Genebart. Tambov: TGMPI im. S. V. Rahmaninova, 2017. P. 22–30.

12. *Storozhuk V. K*. Nemetskaya vokal'naya lirika XVII veka i kantaty I. S. Baha [German vocal lyric of the 17th century and the cantatas of J. S. Bach]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 1982. 24 p.

13. *YAnchenko O*. Uspeshnyj cerkovnyj kompozitor Andreas Hammershmidt [Successful Church composer Andreas Hammerschmidt] // Starinnaya muzyka [Ancient music]. 2013. № 4. P. 6–10.

14. *Blume F*. Buxtehude // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hg. von F. Blume. Bd. 2. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1952. S. 548–571.

15. *Doppelmayr J. G.* Johann Philipp Krieger // Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welche fast von dreyen Seculis her durch ihre Schrifften und Kunst-Bemühungen die Mathematic und mehreste Künste in Nürnberg vor andern trefflich befördert und sich um solche sehr wohl verdient gemacht; zu einem guten Exempel, und zur weitern rümlichen Nachahmung in zweyen Theilen an das Licht gestellet. Nürnberg: Monath, 1730. S. 278–280.

16. *Feder G.* Kantate // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 60. Digitale Bibliothek: Bärenreiter-Verlag, 1986. S. 59–118.

17. *Gundlach K.-J*. Das Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732). Sinzig: StudioVerlag, 2001. 501 S.

18. *Gundlach K.-J.* Johann Philipp Krieger — das geistliche Vokalwerk // Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter: Vortrage eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8–10. Oktober 1992 in Weißenfels / Hg. von R. Jacobson. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1994. S. 63–73.

19. *Haupt S*. Das Schaffen Johann Philipp Kriegers am Beispiel des Kirchenstücks «Rufet nicht die Weisheit?». München: GRIN Verlag, 2010. 28 S.

20. *Krieger J. Ph.* Ecce nunc benedicite Domino: Psalm 134: geistliches Konzert für Sopran (Tenor), zwei Violinen und Basso continuo / Hg. von K.-J. Gundlach. Berlin: Merseburger, 2007. 24 S.

21. *Krieger J. P., Garri A., Carlson K.* O Jesu, du mein Leben: Epiphany cantata for alto, violin, viola da gamba & basso continuo. Canti di cielo. Vol. 58. Frankfurt am Main: Garri Editions, 2005. 23 p.

22. *Krieger J. P., Machella M.* Passacaglia per organo o clavicembalo // Antiqui musicae magistri qui ad versam fortunamtulerunt. Padova: Armelin Musica, 1996. 13 p.

23. *Krieger J., Krieger J. P.* Sämtliche Orgel- und Clavierwerke. Bd. 1. / Hg. von S. Rampe, H. Lerch. Kassel — Basel — London — New York — Prag: Bärenreiter, 1999. 102 S.

24. Krieger Johann Philipp: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen / Denkmaler Deutscher Tonkunst / Hg. von M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Bd. LIII–LIV. XCII. 320 s.

25. *Krummacher F*. Cantata: The German cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley

Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

26. *Mattheson J.* J. P. Krieger // Grundlage einer Ehren-Pforte: woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler Leben, Wercke, Verdienste erscheinen sollen. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. S. 147–150.

27. *Neumeister E.* Vorbericht // Neumeister E. Geistliche Cantaten Uber alle Sonn- Fest- und Apostel-Tage; Zu beförderung Gott geheiligter Hauß- Und Kirchen-Andacht. Halle in Magdeburg: Rengerische Buchladen, 1705. [8 Bl.], 175 S.

28. *Samuel H. E.* Krieger Johann Philipp // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

29. *Samuel H. E*. The cantata in Nuremberg during the seventeenth century. Phil. Diss. Cornell Univ. Jutaca. New York. 1963. 715 p.

30. *Seiffert M*. Johann Krieger: Verzeichnis seiner […]. Vokalwerke Breitkopf & Härtels Musikbücher. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 23 S.

31. *Seiffert M*. Johann Philipp Krieger Verzeichnis der von ihm 1682–1725 in Weißenfels aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken handschriftlich erhaltenen eigenen Kirchenstücke: Als Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Band LIII / LIV der Denkmäler deutscher Tonkunst wieder abgedruckt und herausgegeben Breitkopf & Härtels Musikbücher, 1916. 113 S.

32. *Seiffert M.* Vorwort // Johann Philipp Krieger: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen. Denkmaler Deutscher Tonkunst. Hg. von M. Seiffert. Bd. LIII–LIV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. S. V–LXXXVI.

33. *Timms C*. Cantata: The Italian cantata to 1800 // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001 (DVD-ROM).

34. *Wagner R*. Beitrag zur Lebensgeschichte J. Ph. Kriegers und seines Schülers Nikolai Deiln // Zeitschrift für Musikwissenshaft. 1925/26. № 8. S. 146–160.

Информация об авторах

Анастасия Александровна Мальцева
E-mail: aamaltseva@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»
630099, Новосибирск, улица Советская, 31

Индира Гочаровна Есембаева
E-mail: arin.indira2015@yandex.ru

Information about the authors

Anastasiya Alexandrovna Maltseva
E-mail: aamaltseva@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Novosibirsk State Conservatoire named after M. I. Glinka»
630099, Novosibirsk, Sovetskaya Str., 31

Indira Gocharovna Esembaeva
E-mail: arin.indira2015@yandex.ru

Шониёзова Динара Махмадовна, аспирант кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Shoniyozova Dinara Mahmadovna, Postgraduate student at the Department of Theory of Music and Composition of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: dinara.astr@bk.ru

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРЕ В. РАННЕВА «ПРОЗА»

20 ноября 2017 года в Электротеатре «Станиславский» (г. Москва) состоялась премьера оперы «Проза» современного композитора Владимира Раннева. Произведение вызвало массу положительных отзывов среди театральных деятелей и критиков, и опера оказалась в числе номинантов на престижную театральную премию «Золотая маска». В апреле 2019 года Владимир Раннев получил приз в номинации «Работа композитора в музыкальном театре». Опера привлекает интересным драматургическим и сценическим решением. В основе произведения лежат два литературных текста: повесть «Степь» А. Чехова и рассказ «Жених» Ю. Мамлеева. Чеховский текст (с сокращениями) распевается в одиннадцати голосах хорового ансамбля, тогда как мамлеевский становится основой для сюжетной истории оперы. В статье автор предлагает обзор драматургических особенностей и сценической реализации этого современного образца оперного театра.
Ключевые слова: Антон Чехов, Юрий Мамлеев, Владимир Раннев, музыкальный театр XXI века, медиа, опера.

FEATURES OF DRAMA IN THE OPERA «PROSE» BY V. RANNEV

Premiere of the Opera «Prose» by contemporary composer Vladimir Rannev took place on November 20, 2017 in the Electrotheatre «Stanislavsky» (Moscow). The composition got a lot of positive reviews and was nominated for the prestigious theater award «Golden mask». In April 2019, Vladimir Rannev received a prize in the nomination «Composer's Work in musical theater». Opera is interesting due to peculiarities of dramaturgy and staging. It is based on two literary texts: the story «The Steppe» by Anton Chekhov and the short story «The Bridegroom» by Yu. Mamleev. Chekhov's text (abridged) is sung by eleven voices of choral ensemble, whereas Mamleev's text makes the basic plot of the opera. In the article the author offers an overview of the dramatic features and stage implementation of Rannev's composition.
Keywords: Anton Chekhov, Yuri Mamleev, Vladimir Rannev, musical theater of the XXI century, media, opera.

Антон Павлович Чехов — классик мировой литературы, писатель, драматург, чьи произведения и по сей день не сходят со сцен лучших театров мира. Про А. Чехова можно смело говорить «современный и вечный». И речь идет не только о его произведениях в драматическом театре, но и в театре музыкальном.

Тема «Чехов и музыка» является излюбленной в исследованиях многих филологов и музыковедов. В произведениях писателя раскрывается не только особая любовь к музыке, выраженная через включение в рассказы и повести музыкального материала, но и сама структурная организация текста нередко напоминает закономерности развития некоторых музыкальных форм.

Музыкальность поэтики А. Чехова привлекала и продолжает привлекать широкий круг композиторов. Известно, что сам Антон Павлович был знаком со многими музыкантами, но особенно важным стало знакомство с П. Чайковским. Тема творческого родства обоих художников не раз становилась предметом изучения для музыковедов. Известна книга Е. Балабановича «Чехов и Чайковский» [1]. В современной музыковедческой литературе этот вопрос затрагивается в монографии «П. И. Чайковский "Пиковая дама": опыт современной исследовательской интерпретации» Е. Пономарёвой [6].

По словам Ю. Кремлёва: «Имена Чехова и Чайковского сопоставляются нередко. Давно отброшена близорукая трактовка их как "нытиков" и "пессимистов". И тем более проясняются черты их живого родства. Стремление к счастью, к жизненной правде, красоте и ненависть к злу и насилию, глубоко реалистическое понимание человеческих чувств, мудрая простота и общедоступность стиля — всё это сближает Чайковского и Чехова» [2, с. 126].

В настоящее время самые известные интерпретации творчества писателя в музыкальном театре — оперы В. Флейшмана — Д. Шостаковича («Скрипка Ротшильда», 1944), Т. Пассатьери («Чайка», 1974), А. Холминова («Свадьба», 1977), В. Кобекина («Последние монологи Якова Бронзы», 1973; «Лебединая песнь», 1978), П. Этвёша («Три сестры», 1997)[1], В. Тарнопольского («Когда время выходит из берегов», 1999), Н. Мартынова («Вишнёвый сад», 2004–2008); балеты В. Гаврилина («Анюта», 1982), Р. Щедрина («Чайка», 1980; «Дама с собачкой» 1985) и др.

Композиторы XXI века также обращаются к чеховскому наследию, наделяя его творения «духом современности». Так, в 2008 году американский композитор Гамма Скупинский создал «кинооперу»[2] по мотивам последней чеховской повести «Черный монах», где вместо привычных оперных декораций на сцене расположился экран с изображениями действия.

Пересмотр формата оперного спектакля композитором не был спонтанным. Несколько лет Гамма Ску-

[1] В мае 2019 года в Екатеринбургском театре оперы и балета будет представлена российская премьера оперы.
[2] Авторское определение жанра оперы.

пинский занимался вопросами теории современных медиаискусств в MediaLab Технологического института в Массачусетсе. И такого рода эксперименты уже давно вошли в его творческую практику. В рамках этой новой авторской концепции были написаны, к примеру, оперы «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову), «Love Letters» (основанная на письмах мексиканской художницы Фриды Кало), «Зона» и «Пикник на обочине» (по мотивам повестей братьев Стругацких) и др.

Таким образом, автор демонстрирует стремление приблизить классическое оперное искусство к реалиям восприятия современного слушателя.

Подобные оперные эксперименты, использующие СМИ в качестве создания визуальной среды спектакля, по нашему мнению, можно отнести к понятию «медиаопера». Одна из первых работ в русском музыковедении о трактовке термина принадлежит московскому музыковеду Елене Николаевой. Её статья «Медиаопера: Между прошлым и будущим» [4], рассматривает оперное творчество современного композитора Ираиды Юсуповой, которую автор считает основателем жанра «медиаоперы».

В последнее время, с развитием технологий в российском и, особенно, в западном театрах, появляются новые примеры использования в постановках медиасредств. Теперь это не только видео, но и технологии VR (виртуальная реальность), 3D (трехмерная графика), AR (дополненная реальность). Также в театрах набирает обороты направление видеомэппинга (Video mapping[3]), позволяющее проецировать на объект 3D-проекцию, учитывая его геометрию (прим. 1).

Пример 1. Декорации с технологией видеомэппинга в рок-опере Э. Артемьева «Преступление и наказание»

В Российском музыкальном театре заметные шаги в цифровом направлении делает Электротеатр «Станиславский»[4] под руководством режиссера Бориса Юхананова[5]. По его словам, главной задачей обновлённого театра стал поиск нового художественного языка. Согласно стратегии, названной режиссёром «новой процессуальностью», театр становится местом для синтеза искусств — театра, кино, музыки, литературы. Именно здесь был поставлен нашумевший масштабный проект — оперный сериал «Сверлийцы». Этот коллективный труд пяти композиторов[6] на либретто одноименного романа Б. Юхананова воспринимается как цельное произведение и идет 5 вечеров подряд. Одна из последних работ театра — опера «Проза» петербургского композитора Владимира Раннева[7], в которой фрагменты текста «Степи» А. Чехова оживают в одиннадцати голосах ансамбля, а сюжет соединяется с «постмодерновым» рассказом «Жених» современного писателя Ю. Мамлеева (1931–2015).

Премьера оперы состоялась 20 ноября 2017 года и вызвала положительные отзывы критиков.

Художником постановки выступила Марина Алексеева — автор известной серии работ «Liveboxes» (Живые коробки), где при помощи оптической иллюзии создается эффект 3D пространства. Подобный способ М. Алексеева выбрала и для сценографии «Прозы», создав оптическую схему пространства в пространстве. Это практически двухслойное изображение экрана, в который вписаны действующие лица оперы и видеокомикс, иллюстрирующий сюжет рассказа Ю. Мамлеева (прим. 2).

Как же «ведут» себя два текста в опере?

Как говорит Владимир Раннев в одном из интервью: «Импульсом обращения к какому-либо жанру является определенная идея, диктующая тот или иной способ рефлексии. Эта идея может быть сугубо музыкальной, а может быть связана с опытом, который провоцирует выход за пределы нотного текста, как это произошло в случае “Прозы”. Точка отсчета здесь — текст Мамлеева и его интерпретация» [4].

Рассказ Юрия Мамлеева — история из жизни семьи, связанная со смертью ребенка и усыновлением его убийцы. Прототипом для рассказа послужила правдивая история из газеты. Молодой водитель Ваня Гадов, не заметив на дороге маленькую девочку, сбивает её. За своё преступление он отправляется в тюрьму отбывать наказание. Родители девочки в горе и жена

[3] В переводе с англ.— видео, отражение.

[4] В прошлом Московский драматический театр им. К. С. Станиславского. В 2015 году он открылся заново под современным названием.

[5] Российский режиссёр, теоретик театра, видео, кино и телевидения; писатель, педагог Борис Юхананов (ученик Анатолия Эфроса).

[6] Алексей Сюмак, Владимир Раннев, Борис Филановский, Сергей Невский, Алексей Сысоев.

[7] Композитор Владимир Раннев родился в 1970 году в Москве. В 2003 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции профессора Б. Тищенко. В 2005 году — аспирантуру по теории музыки (научный руководитель — доцент Н. Ю. Афонина). В 2003–2005 годах стажировался в Высшей школе музыки Кельна (электронная музыка, профессор Ханс Ульрих Хумперт). Является лауреатом многочисленных зарубежных премий, лауреатом российской оперной премии Casta Diva за 2017 год. Автор научных статей по теории музыки, опубликованных в России и Германии, более 400 музыкально-критических публикаций в российских изданиях. В настоящее время старший преподаватель кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств факультета свободных искусств СПбГУ.

Пример 2. Фрагмент из оперы, вокальный ансамбль «N'Caged» в роли главных героев

в отчаянии предлагает мужу: «Петь, а Петь… а никак Ваня родной… Все-таки Надин убивец… Давай его возьмем к себе на воспитание… Ведь он сирота… Убил по неосторожности» [3, с. 522]. Парень попадает в семью Наденьки. Родители переносят всю свою любовь к девочке на него, иногда ласково называя Ваню Надюшей. А сам Ваня постоянно говорит о том, как любит Надю, играет на чужом горе, с каждым днем терроризуя семью. Собственно название «Жених» как бы характеризует положение Вани в доме умершей Нади. «Ее имя стало для него вроде талисмана… Теперь, когда Ваню кто-нибудь спрашивал о жизни, о ее смысле, он всегда отвечал, что мы живем в самом лучшем из миров» [3, с. 534], — так «отталкивающе радужно» заканчивает рассказ Юрий Мамлеев.

Чеховская «Степь» в «Прозе» выступила в качестве контекста для мамлеевского рассказа. Ведь изначально Владимир Раннев предполагал оперу только по Ю. Мамлееву. «Чтобы обострить в тексте Мамлеева какие-то важные для меня вещи, я поместил его в контекст другого текста. Мне кажется, получилась очень реактивная среда» [7],— признается композитор.

Рассказ А. Чехова повествует о маленьком мальчике Егорушке, которого отрывают от матери и везут из деревни в город. Егор оставляет привычную для себя жизнь. Чеховское повествование представляет собой картину пути мальчика к новой жизни, где внутреннее состояние героя тонко чувствует природная стихия.

Для Владимира Раннева — чеховский Егорушка и мамлеевский Ваня один персонаж, и в «Прозе» мы наблюдаем за тем, что с ним (с Егорушкой) сделала жизнь.

В композиторской версии чеховского рассказа есть лишь главный персонаж и природа. Автор высказывается: *«На первый план выходят взаимоотношения Егорушки с ускользающим, и то, как на мальчика надвигается неведомый, жутковатый и травмоопасный мир людей».* (Здесь и далее текст, напечатанный курсивом, взят автором статьи из интервью с В. Раннневым от 11.12.2018 г.— *Д. Ш.)* В итоге выстраивается картина природы с движением к кульминации — к сцене Грозы.

В свою очередь музыкальная сторона оперы — распеваемые ансамблем фрагменты «Степи», а визуальная — четыре исполнителя на сцене, играющие персонажей Ю. Мамлеева, и видеопроекции с комиксом «Жених». Так, сценическое воплощение оперы «Проза» явило собой всю широту использования медийных средств в оперном спектакле — тенденция, набирающая обороты в современном музыкальном театре.

Даже посмотрев спектакль, не сразу понимаешь созданную художником конструкцию. На сцене располагаются два толстых скрепленных стекла с зеркальной пленкой, а на заднем плане фон, занавешенный подушками. На стеклах мамлеевский рассказ полностью излагается нарисованными титрами и движущимися картинками. Также в яме располагаются четыре солистки, лица которых видны лишь при помощи направления на них прожекторов в определенные моменты действия. Остальные исполнители поют за сценой (прим. 3).

Пример 3. Отражения во время оперы на экране лежащих в яме солисток

Таким образом, в случае с оперой В. Раннева надо использовать «сверхвосприятие». Согласимся, слышать один текст (чеховский, приятный, звучный), при этом видя и читая совершенно противоположный (мамлеевский, жесткий, нарративный), достаточно трудно.

Интересно, что исполнителям приходится еще труднее, ведь находясь за стеклом, они не видят, что происходит на сцене и практически не слышат друг друга. Как сказал композитор в разговоре с автором статьи: *«Ты будто находишься в черном мешке и не имеешь ни с кем контакта».*

При заказе на оперу театр выдвинул автору условия написать её без использования музыкальных инструментов. В авторских указаниях исполнителей — «солисты — сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас и хор — 4 партии женских голосов, в каждой по 2–4 исполнителя любой тесситуры»[8].

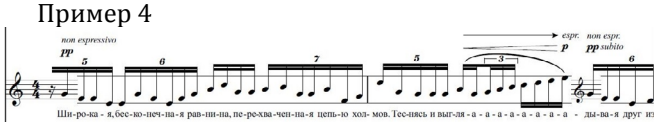
[8] Авторский комментарий в партитуре оперы.

Основной установкой композитора для исполнителей было — в «коллективном исполнении не петь вместе», ни в коем случае не сходится на устойчивых интервалах или аккордах. Вот что говорит Владимир Раннев о вокальной партии в опере: *«Моя идея — это микротоновость. Конечно, из-за большего количества текста добиваться точности тонов тяжело, и мне это и не нужно. Подобная система оптимизирует работу, но вовсе не упрощает её».*

Композитор частично обращается к методу А. Шёнберга «sprechgesang», но с меньшим количеством звуковысотности. Такой подход вполне объясняется насыщенной текстовой основой спектакля, которая, по признанию автора, прекрасно ложилась на музыку.

В партитуре оперы в партии солистов используется нотация двух линий. В начале строки дается нота в качестве точки опоры, а затем указываются лишь две линии — верхняя и нижняя,— рисующие границы удобного диапазона голоса (прим. 4).

Пример 4



Поэтому при прослушивании оперы рождается постоянное ощущение, будто вокалисты поют мимо нот.

Среди авторских исполнительских ремарок в партитуре даны следующие символы (прим. 5).

Пример 5

- пение с расслабленными связками
- вдох
- выдох
- предельно низкая нота
- предельно высокая нота

Можно говорить, что в «Прозе» всё существует параллельно: литературные источники спектакля, вокальные партии внутри звучащей ткани сочинения, его визуальная сценография и музыкальное оформление. О последних стоит сказать, что автор специально выбрал такое решение, при котором видео и музыка создавались отдельно друг от друга. *«За месяц до премьеры я пересочинил финал. Я не подстраивался точно под видео. В финальной кульминации видео, когда зло побеждает, я сочинил надрывный плач, но вскоре понял это "масло масляное". Поэтому я передвинул крики и вопли в финале, кульминацию — на самое благополучное место в видео, где все сидят и закусывают. А на то место в финале комикса — плач, колыбельную. Это скорее драматургическое решение из области театра. Хотел, чтобы на громкой кульминации всё оборвалось».*

Свою повесть А. Чехов оканчивает так: «Егорушка почувствовал, что для него исчезло навсегда, как дым, всё то, что до сих пор было пережито; он горькими слезами приветствовал неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него… Какова-то будет эта жизнь?» [8, с. 24]. А Юрий Мамлеев в конце рассказа показывает, что его героя такая жизнь устраивает и он живет в лучшем из миров. Перед нами две разные концовки истории, объединенные смиренной колыбельной. В опере В. Раннева музыка примирила два рассказа, заставив задуматься о странной прозе жизни, иногда порождающей жуткие картины человеческих отношений (как в основной сюжетной линии оперы — в рассказе Юрия Мамлеева).

Такая сложная конструкция «Прозы» как в драматургическом, так и в музыкальном плане, воплощает всеобщую авторскую идею многослойности. Композитор считает её важным фактором формообразования, сравнивая с жизнью. Многослойность оперы Владимир Раннев объясняет так: *«Важно, что всю метафизику этой непостижимой истории (ведь я не представляю, как можно к такому относиться, и что при этом чувствовать) трудно воспринять в мозгу. Поэтому для понимания мне необходима эта многослойность».*

И последнее. После просмотра оперы невольно задаешься вопросом: «А опера ли это?». И ответ композитора — однозначное да, «здесь есть все составляющие оперы: либретто на основе двух литературных текстов, персонажи, визуальный ряд, отвечающий реалиям XXI века». Без этой оперной атрибутики «Проза» не может существовать на сцене театра. Да и что есть опера в XXI веке? Попытаться определить границы данного жанра уже не представляется возможным: XX и XXI века в истории музыкального театра стали временем его существенного обновления, и жанр стал приобретать новые, совершенно неожиданные формы воплощения, не теряя при этом исторически сложившейся структурно-семантической инвариантности. И «Проза» Владимира Раннева достойно отвечает всем устоявшимся принципам оперного жанра с позиции «технологичного» XXI века

Литература

1. *Балабанович Е.* Чехов и Чайковский. М.: Моск. рабочий, 1978. 186 с.

2. *Кремлёв Ю.* А. Чехов и музыка // *Кремлёв Ю. А.* Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. С. 125–131.

3. *Мамлеев Ю.* «Жених» // *Мамлеев. Ю.* Собрание сочинений. Том 1. М.: Эксмо, 2016. С. 521–534.

4. «Мы движемся обратно к Мамлееву». Владимир Раннев об опере и «Прозе» // Коммерсант. 2017. № 215. С. 11.

5. *Николаева Е.* Медиаопера: Между прошлым и будущим. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://soundmuseumspb.ru/gezeta/42-articles/1624-media-opera. Дата обращения: 25.02.2019.

6. *Пономарёва Е.* П. И. Чайковский «Пиковая дама»: опыт современной исследовательской интерпретации: монография. Саратов: СГК имени Л. В. Собинова, 2015. 92 с.

7. Проза жизни // Журнал «Театр» (Блог) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://oteatre.info/proza-zhizni-2/. Дата обращения: 12.03.2019.

8. *Чехов А. П.* Степь // *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений. Том 7. Рассказы, повести 1888–1891. М.: Наука, 1977. С. 2–24.

References

1. *Balabanovich E.* Chekhov i Chajkovskij [Chekhov and Tchaikovsky]. M.: Mosk. rabochij, 1978. 186 p.

2. *Kremlyov Yu.* A. Chekhov i muzyka [Chekhov and music] // *Kremlyov Yu. A.* Izbrannye stat'i [Selected articles]. L.: Muzyka, 1976. P. 125–131.

3. *Mamleev Yu.* «Zhenih» [«The Bridegroom»] // *Mamleev Yu.* Sobranie sochinenij. Tom 1 [Collected works. Vol. 1]. M.: Eksmo, 2016. P. 521–534.

4. «My dvizhemsya obratno k Mamleevu». Vladimir Rannev ob opere i «Proze» [«We're moving back to Mamleev». Vladimir Rannev on Opera and «Prose»] // Kommersant [Businessman]. 2017. № 215. P. 11.

5. *Nikolaeva E.* Mediaopera: Mezhdu proshlym i budushchim. [Media opera. Between past and future]. URL: http://soundmuseumspb.ru/gezeta/42-articles/1624-media-opera/ 25.02.2019.

6. *Ponomaryova E.* P. I. Chajkovskij «Pikovaya dama»: opyt sovremennoj issledovatel'skoj interpretacii: monografiya [«The Queen of Spades»: the experience of modern research interpretation: a monograph]. Saratov: SGK imeni L. V. Sobinova, 2015. 92 p.

7. Proza zhizni [Prose of life] // Zhurnal «Teatr» (Blog) [Journal «Theater» (Blog)]. URL: http://oteatre.info/proza-zhizni-2/ 12.03.2019.

8. *Chekhov A. P.* Step' [Steppe] // *Chekhov A. P.* Polnoe sobranie sochinenij. Tom 7. Rasskazy, povesti 1888–1891 [Complete works. Vol. 7. Novellas, Short Stories 1888–1891]. M.: Nauka, 1977. P. 2–24.

Информация об авторе

Динара Махмадовна Шониёзова
E-mail: dinara.astr@bk.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Dinara Mahmadovna Shoniyozova
E-mail: dinara.astr@bk.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Avenue, 1

Гамрецкая Анастасия Васильевна, регент Прихода Храма святой блаженной Ксении Петербургской г. Тихорецка Краснодарского края Екатеринодарской и Кубанской Епархии Русской Православной Церкви
Gamretskaya Anastasia Vasilievna, Regent of the Parish of St. blessed Xenia of St. Petersburg Church, Tikhoretsk Krasnodar region, Ekaterinodar and Kuban Diocese of the Russian Orthodox Church
E-mail: nastya57@gmail.com

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры философии и культурологии Сибирского государственного университета путей сообщения
Lesovichenko Andrey Mikhailovich, Dr. Sci. (Cultural Studies), PhD (Arts), Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies of Siberian State Transport University
E-mail: lesovichenko@mail.ru

СКАЗКА О ЛИСЕ, КОТЕ И ПЕТУХЕ. ПРОБЛЕМА ВЗАИМОПОМОЩИ В ДЕТСКОЙ ОПЕРЕ

Статья посвящена анализу двух детских опер на сюжет народной сказки о лисе, коте и петухе, созданных в начале XX века украинцем К. Г. Стеценко и русским композитором А. Т. Гречаниновым. Содержание сочинений выявляет важную нравственную проблему, особенно актуальную в современном обществе — проблему взаимопомощи. Авторы статьи считают, что формирование ценностей взаимопомощи — важная задача воспитания детей, которую можно осуществлять средствами музыкального театра.

Ключевые слова: украинская музыка, русская музыка, детская музыка, воспитание средствами искусства, детская игра.

THE FAIRY TALE ABOUT A FOX, CAT AND COCKEREL. THE PROBLEM OF MUTUAL AID IN OPERA FOR CHILDREN

The article is dedicated to the analysis of two operas for children based on the folk fairy tale about a fox, a cat and a cockerel, written in early 20th century by a Ukraine composer C. Stetsenko and a Russian master A. Grechaninov. The compositions are focused on a moral problem of mutual aid that is especially topical nowadays. The authors of the article consider that children can be taught to help and support each other by means of music theatre.

Key word: Ukrainian music, Russian music, music for children, upbringing by means of art, children game.

Появление в конце XIX — начале XX веков произведений музыкально-театральных жанров для детского исполнения стало сильным творческим импульсом как для людей искусства, так и для деятелей школьного образования, поскольку они требуют специфического решения не только художественных, но и педагогических задач. Возникла необходимость поиска необычных сюжетов и технологических приёмов. Такая задача заинтересовала многих видных композиторов, среди которых необходимо упомянуть прежде всего Й. Райнбергера, А. Э. Бюхнера, Н. В. Лысенко, Э. Хумпердинка, Ц. А. Кюи [6, 7]. Ими были разработаны основные принципы композиции в рамках детской оперы, созданы образцовые сочинения.

Одним из важных приоритетов в этом процессе при выборе сюжетов стало обращение к сказкам о животных. В рамках «взрослой» оперы такая тема практически не присутствует до XX века (вспомним «Лисичку-плутовку» Л. Яначека). Л. В. Кириллина называет довольно много «звериных» мотивов в операх XVII–XIX веков, но как таковой фольклорный жанр «сказки о животных» там не представлен [4, с. 210–211].

Как известно, согласно фольклорно-филологическим исследованиям (А. Н. Афанасьев [2], В. Я. Пропп [10], В. П. Аникин [1]) сказки в самом крупном плане делятся на три типа: сказки о животных, волшебные сказки, бытовые сказки. Между ними есть переходные разновидности.

Нас интересует первая разновидность. Она восходит к древним анимистическим представлениям, породившим животный эпос, при разложении которого и сложился тип *сказки о животных*. Образы эпоса представляются здесь в сниженном, часто пародийном виде, нередко существуют в качестве занимательных рассказов, предназначенных для детей.

Стоит подчеркнуть, что в фольклорной практике сказывания весьма значимым приемом стала кумуляция (лат. cumulo — сгребаю, наваливаю) — многократное повторение текста с добавлением каждый раз нового элемента. Этот прием содействует запоминанию смысла маленьким ребенком.

Характерным свойствам сказок о животных является интенсивность, стремительность сюжетного развития. Здесь много событий, движения. Почти отсутствуют описания. Образы таких сказок очень ярки, рельефны, сочетания их строятся на контрастах — резком разграничении света и тени, положительных и отрицательных моментах. Большинство «сказок о животных» комического характера, что хорошо резонирует детскому восприятию. Организация повествования тоже имеет ряд моментов, ориентированных на общение с детьми. Всё это является актуальным для реализации сюжетов

в композиторском творчестве.

Жанр детской оперы состоялся на основе переосмысления фольклорных сюжетов, в частности «животной» тематики. Здесь важно, что анимализм обеспечивает фиксацию нравственных ценностей, имеющих сущностное значение для социума. В частности, закрепляется одна из важнейших для выживания нравственных констант — взаимопомощь. П. А. Кропоткин считал её инстинктивной и рассматривал «инстинкт взаимопомощи» как базовое свойство всех биологических сообществ: «Мы можем проследить непрерывную его эволюцию через все классы животного мира и, несмотря на значительное количество противодействующих ему влияний, через все ступени человеческого развития, вплоть до настоящего времени» [5, с. 236]. Современная биология нередко тоже акцентирует неразрывную связь зоогенных и антропогенных сообществ [11].

Таким образом, появление темы взаимопомощи в детских операх, несомненно, актуально. Изображая животных, авторы иносказательно выражают человеческие проблемы. В педагогической практике формирование установок на взаимопомощь присутствует в рамках любой традиции, поскольку на этом строится возможность выживания общества как организма. Так или иначе, тема взаимопомощи присутствует в различных детских операх анималистического круга. Очень интересно она реализована в опере Н. В. Лысенко «Коза-дереза» [6]. Можно упомянуть опус Э. Хумпердинка «Семь козликов». Следует назвать и другие сочинения для музыкально-театральной работы с детьми: В. И. Сокальского («Репка»), Ц. А. Кюи («Кот в сапогах»), А. Т. Гречанинова («Мышкин теремок»), М. В. Иорданского («Сказка про репку») и т.д.

Сосредоточим внимание на осмыслении воплощения одного фольклорного сюжета, где тема взаимопомощи раскрыта особенно выразительно. Сказка о «Лисе, Коте и Петухе» реализована в детской опере двумя композиторами — К. Г. Стеценко (1911) (авторское название — «Лисичка, Котик та Півник») и А. Т. Гречаниновым (1924) (авторское название — «Кот, Петух и Лиса»). Учитывая, что авторы работали над своими сочинениями в близкое время, но не были связаны друг с другом, создавали музыку для школьников совершенно разных социальных страт, возникает редкая возможность характеристики архетипической общности музыкально-театральных сочинений.

Оба произведения в музыкознании известны относительно мало. Изучение сочинения К. Г. Стеценко осуществлялось только в украиноязычной литературе. Опера А. Т. Гречанинова, будучи неопубликованной до сих пор, остаётся почти неизвестной исследователям.

Кирилл Григорьевич Стеценко (1882–1922) — талантливый композитор, сделавший значительный вклад в украинскую музыку. Воспитанник Киевской духовной семинарии, Музыкального училища РМО и Музыкально-драматической школы Н. В. Лысенко большую часть жизни преподавал пение в школах небольших городов и сёл Украины, несколько лет служил священником. Его обращение к фольклорному материалу, в частности, к сказкам, было естественным, поскольку он находился в самой гуще своего народа.

Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956) — классик русской музыки, выходец из круга крупного московского купечества. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик Н. А. Римского-Корсакова. Писал музыку по заказу наиболее «рафинированных» деятелей русской культуры, ведущих мастеров детской музыкальной педагогики, в частности Е. Ф. Гнесиной. Фольклором интересовался глубоко как исследователь, сделал большое количество хоровых и инструментальных обработок песен разных народов. С детьми работал в разные периоды своей долгой жизни и как педагог и как руководитель хоровых коллективов.

Выбор сказки о «Лисе, Коте и Петухе» для музыкальной театрализации в обоих случаях был инициативой композиторов. Оба автора независимо друг от друга нашли интерес в одном и том же народном сказочном сюжете. Главное, надо полагать, для обоих авторов именно в возможности ярко выразить идею дружбы и взаимовыручки, столь актуальную для воспитания подрастающего поколения в любом социуме.

Стеценко ориентировался на игровую стихию детского творчества. Он, будучи сам автором либретто (по записи фольклорного текста, осуществлённой видным поэтом Б. Д. Гринченко), предложил весьма оригинальный вариант интерпретации сюжета через включение в оперу идеи детской игры Воспроизведение её занимает большую часть второй картины (всего их две) и является композиционным центром сочинения. Игровая форма отражена и в первой картине тоже.

Дружно живут Котик и Петушок. Одна забота: как защитить Петушка, когда Котику нужно уйти из дома. Котик велит закрыться и никого не впускать. Стоило уйти Котику — тут как тут Лиса. Уговорила открыться. Схватила Петушка, но Котик услышал, нагнал, спас. Тоже во второй раз. В третий раз Петушок не открыл. Тогда Лисичка сломала окно и унесла Петушка. Котик вернувшись, понял, где искать друга. Пошёл к дому Лисы, нарядившись коробейником. Лисята в это время играли в доме. Кот стал их выманивать по одному и бить в лоб. Когда вышли все дети, Лиса пошла за ними и тоже получила удар от Кота. Петушка ещё не успели сварить. Кот забрал своего друга.

Надо заметить, что включение самодостаточной игровой ситуации, в сущности безразличной сюжетному процессу, оказывается вполне уместным, поскольку К. Стеценко конструирует оперу, сохраняя все ритуальные элементы фольклорного сказывания. Действие разворачивается очень неспешно, как бы замкнутыми кругами, связанными между собой музыкальными арками. В первой картине трижды совершенно однотипно разыгрывается одна и та же ситуация: дуэт согласия Кота и Петушка — прощание друзей, наказ никому не открывать — искушение Лисички — нарушение запрета — похищение Петушка — спасение Петушка Котом. Каждый раз Лисичка использует новые средства, чтобы вынудить Петушка открыть окно. Когда

в третий раз Петушок не открывает — просто ломает препятствие. При этом нарушается установившаяся инерция повторения, круг размыкается. Закономерно, что в этом случае Котик не смог спасти друга.

Таким образом, вся первая картина организована по игровому принципу (замкнутость пространства, повторность, внутренний ритм), что делает закономерным появление в дальнейшем собственно игры как сюжетного элемента.

Вторая картина разворачивается в двух планах: лисята играют в игры, а Котик выманивает их по одному из дома, пока оттуда (реально из игры) не выйдут все. После этого происходит освобождение Петушка — драматургическое преодоление игрового круговращения и снова — «дуэт согласия», замыкающий композицию оперы. Игровая идея здесь органично выявляет смысловые акценты, связанные с представлением о взаимопомощи зверей.

Во второй картине Стеценко использует две подвижные игры: «Железный ключ» (волк) и «Савка» (прятки) (с включением третьей — «Дзвонять дзвоны»). В первой игре визуально представлена основная композиционная идея оперки: круговращение и разрыв круга. «Дети встают в круг, взявшись за руки, а один в середине пытается вырваться, налегая грудью им на руки… Как расцепит чьи-нибудь руки — убегает, а за ним все гонятся. Кто поймает, тот становится “волком” в кругу, и тогда снова играют сначала» [6, с. 7]. «Савка» — гораздо более «вольная» игра, визуально менее организованная. В этой игре весьма уместно «исчезновение» участников, поскольку основная цель — найти спрятавшегося. Именно здесь игра перетекает в «жизнь»: лисята играют до тех пор, пока не выходят все из дому, а там получают «цок в лоб» от котика. Вопрос о помощи друга в этой картине обостряется до предела. Решение композиции на основе кумулятивного принципа даёт оптимальную возможность для проведения главной нравственно-педагогической идеи — взаимопомощи.

Несмотря на клишированность композиции, следует отметить динамическую активность драматургического процесса, которая достигается за счёт использования средств тонального развития. «Чрезвычайно интересна музыкальная конструкция жанровых сценок, в частности многоплановости развития их образов. Достигает этого композитор так: экспонирует музыкальный образ в наиболее отчётливом виде. При повторении он динамизируется, варьируется, иногда проводится в других тональностях и, утративши свою свежесть, незаметно уступает место новому образу, уходя на второй план — в фон действия» [9, с. 187].

В опере выделяются несколько структурных блоков. Первый блок — экспозиция идиллической жизни Кота и Петуха построен закруглённо: дуэт согласия (C-dur, a-moll) — прощание (F-dur, f-moll) — обещание Петуха быть осторожным (As-dur) — дуэт согласия (C-dur). Второй блок. Приход Лисы («пробег» в партии фортепиано по звукам вводного септаккорда) — диалог Лисы и Петуха (Es-dur — E-dur — F-dur — Ges-dur — ges-moll) — кража Петуха («бег» по хроматической гамме) — крики Петуха о спасении (g-moll). Третий блок. Кот спасает Петуха (g-moll) — наставление Петуху быть осторожным (B-dur) — дуэт согласия (D-dur). Этот блок является спиральным повторением экспозиции тоном выше исходного C-dur (если рассматривать всю первую картину как форму рондо — это рефрен). Четвёртый блок является вариантом второго блока в тональностях ещё на полтона выше, чем в третьем (напряжение растёт) и увеличением вдвое драматического эпизода кражи Петуха Лисой. Тональный план в этом блоке: F, Ges, G, As, a, H, As, H. Дуэт согласия (Es-dur). Пятый блок начинается как второй и четвёрный уговариванием Петуха. Здесь нетерпение у Лисы достигает предела (Ges, G, As). Построение превращается в ансамбль действия, где Лиса активна и решительна, а Петух только «оправдывается», плачет и просит его пощадить. Раздел тонально неустойчив. В конце, когда Лиса уносит Петуха, он зовёт Кота в h-moll — предельное напряжение в хроматическом повышении тональностей. Потом достигается c-moll — «оборот» от исходного C-dur. Когда Котик пытается догнать Лису, напряжение падает (a-moll), а заканчивается картина «клятвой мести» Кота в f-moll. По сравнению с началом этого блока вся его вторая половина затемнена — развёртывается в минорных тональностях.

Вторая картина начинается тоже светло, идиллически, но теперь в доме Лисы. Лисята играют перед домом, Лиса-мать занимается домашними делами. Единственное «затемнение» — периодическое напоминание, что надо скоро резать Петуха. Тональное движение в этом блоке как бы ненаправленное (B-G-C-Es). Дальше четыре раза (по количеству дочек) представлены варианты одной последовательности: песня Котика за сценой — продолжение игры лисят на сцене — дочка просит разрешения посмотреть, кто поёт за деревьями (это очень послушные дети) — разрешение Лисы. Тональный план в диалоге с первой дочерью в A-a. Со второй дочерью — тональное движение активное (Ges-as-D-F-D-g). С третьей — тональный план менее насыщенный (G-g-B-b). Здесь эпизод игры длиннее, потому что игра «Железный ключ» сменился «Савкой» — экспозицией новой игры. Эпизод с четвёртой дочкой короче, потому что прекращается игра. Тональное движение здесь динамичное — G-A-fis-Fis. Последнее мажорное построение — выражение радости маленькой лисички, что мать её отпустила (единственный случай). Следующий эпизод посвящён лисёнку Пилипке, который поёт песенку «Був собі журавель» (gis-E), разговаривает с матерью о том, что надо резать Петуха и просит разрешения позвать сестёр (a-E-e-E-F). После ухода Пилипки в партии фортепиано появляется тревожный пробег по звукам вводного септаккорда, который возникал в первой картине, когда Лиса подкрадывалась к дому Кота. Как бы ответом здесь является зов Петушка (b-f). Лиса поёт песню («Долом, долом долиною») — вставной номер — заполнение ожидания. Снова мотив «тревоги», и Лиса сама идёт за детьми (b-moll). Появляется Кот и бьёт

Лису по лбу. Завершается опера встречей Кота и Петуха, которая является вариантом экспозиции жизни друзей в начале первой картины. Тональный план этой сцены соответствует начальному (As-F-As-C), т.е. выстраивается репризное построение в рамках оперы в целом.

Характеризуя драматургию оперы, необходимо обратить внимание на музыкальных решениях персонажей, прежде всего главных.

Пожалуй, наиболее разноплановым представляется образ Лисички. С одной стороны, это жестокая хищница, с другой — заботливая мать и хорошая хозяйка. Она способна действовать резко и беспощадно, но при этом вкрадчива, пользуется средствами уговора и лести. В экспозиции образа противопоставлены агрессивный мотив в фортепианной партии и мягкие распевные интонации в пении. Ключевое слово «отвори» в разных ситуациях звучит то как просьба, то как требование и угроза. Её раздражённость и злость Стеценко передаёт уверенной, размашистой мелодией, в основе которой детская дразнилка. В общении с лисятами Лиса умиротворена, заботлива. В песне «Долом долиною» ощущается искренняя теплота, что вызывает сочувствие к ней. Парадокс взаимопомощи в том, что осуществляться она может у противоборствующих персонажей. В данном случае очевидно, что Лисица охотится за Петушком вовсе не из зловредности, но заботясь о своих детях.

Образы лисят тесно связаны с образом Лисы. Большей частью они характеризуются все вместе, без дифференциации по лицам. Девочки любопытны. Им всем хочется узнать: кто так хорошо поёт за деревьями (подробнее о решении этих игр пишет Л. Пархоменко [7, с. 187–188]). Несколько более индивидуальна партия младшей лисички. Она самая ласковая и весёлая. Отдельно охарактеризован лисёнок Пилипко. Он более рассудителен и флегматичен, чем сёстры. Его не интересует пение Кота: сам хорошо поёт.

Кот представлен тоже неоднопланово. Он верный преданный друг, смелый и сильный, но в то же время рассудительный и выдержанный. Только когда после третьего заходы Лиса унесла Петушка, Котик разозлился и стал агрессивным. Во второй картине он выступает не только умелым музыкантом, притягивающим своим пением лисят, но и жестоким мстителем. Убивает он лис или только оглушает — не имеет значения. Факт тот, что тут Кот явно не склонен либеральничать с врагами своего друга.

Петушок выглядит в опере беспомощным, слабым, очень доверчивым и жалостливым. Когда Лиса, уже проявив свои намерения, уговаривает открыть дверь, чтобы взять огня, тот верит, а отговаривается только тем, что ему Котик не велел открывать. Тональная неустойчивость в партии Петушка подчёркивает его нестойкость, как бы выпадает из той тональности, в которой уговаривает Лисичка. На интонациях плача и детских призывов сочинил композитор крики Петуха о помощи. Стеценко усиливает тревожность в его партии фактурно-гармоническими средствами фортепиано.

В целом, композитору удается найти весьма оригинальное решение кумулятивной композиции, сохраняя и круговращение, и развертывание в процессе ситуативного «нанизывания».

А. Т. Гречанинов обостряет драматические обстоятельства сюжета, акцентируя его событийность за счёт сокращения ритуальных повторений (либретто составлено композитором в соавторстве с И. А. Новиковым по одному из текстов народной сказки, записанному А. Н. Афанасьевым). Для оперы выбран наиболее известный вариант, так же как и у Стеценко удобный для раскрытия темы взаиопомощи. Сюжетный план выглядит следующим образом.

Живут Кот и Петух. Кот уходит из дому за водой, оставив Петуха одного дома с наказом никому не отпирать дверь. Недалеко еще кот ушел от дома, как Лиса уже тут как тут, сидит под окошком и напевает песенку, обещая угостить петушка горошком, если тот выглянет в окошко. Лиса приходит за Петухом не три дня подряд, как у Стеценко, а один раз. Петух открывает окошко и попадает в лапы Лисы. Она, вместе со своими семью детьми-лисятами (носящих «говорящие» имена: Чучелка, Подчучелка, Подай Челнок, Подмети Шесток, Трубу Открывай, Огонь Раздувай, Пеки Петуха) несет Петуха в лес, чтобы выполнить до конца давно задуманный план — съесть свою жертву. Еще не исполнив свою задумку, они уже «поделили» Петушка: кому «лапочку», кому «крылышко», кому «печёночку». Петушок изо всех сил кричит, призывая на помощь Кота. Кот в это время немного задремал, сидя на траве у реки. Он слышит крик, но не сразу понимает, что происходит. Затем он бросается в погоню и ловит сначала лисят. Лисята жалобно кричат и просят мать возвратиться, вернуть Петуха и спасти их из цепких лап Кота. Лиса, раздосадованная тем, что Кот поймал ее детей, разговаривает с ним дерзко и не признается, что украла Петушка. Кот, предупредив Лису, что «разделается» с ней, «как кошка с мышкой», набрасывается на нее и освобождает Петушка. После этого Кот решает Лису проучить и заставляет ее немного потрудиться — приготовить самовар. Взяв с Лисы слово, что «и духу» ее близко к их домику впредь не будет, Кот отпускает Лису и лисят.

Главные герои оперы — Кот и Петушок имеют свои яркие музыкальные характеристики. «Глупый Петя» изображен наивным, крикливым, кичливым, задиристым, хвастливым, суетливым. Его сольные и ансамблевые номера, помимо характерного лейтмотива в партии фортепиано, строятся на общем стремлении вокальной партии к верхнему диапазону, содержат скачки на широкие интервалы вверх (на квинту, малую и большую сексту, октаву), восходящие арпеджированные ходы, имитирующие характерный для петуха крик. Обилие мелких длительностей (прежде всего шестнадцатых), присутствие пунктирного ритма в вокальной партии Петушка существенно дополняют музыкальную характеристику героя: они напоминают петушиное квохтанье. В дуэте с Котом Петушок как будто не слушает, что говорит ему Кот (хотя и вторит ему), что говорит о наивности героя, его нежелании прислушаться к другу.

Петушок утверждает, что он и «сам не так уж глуп», что Лисы он совсем не боится. В эпизоде похищения партия Петушка строится на нисходящем движении в высоком регистре, в виде фразы-попевки в объеме квинты. На протяжении всей оперы образ героя не претерпевает значительных изменений: после своего чудесного спасения Петушок тут же легкомысленно «заигрывает» с Лисой, подтрунивает над ней и даже больно клюет её, сидя на спине. Интонации его вокальной партии в заключительном дуэте звучат в «согласии» с партией Кота (аналогично решению в сочинении К. Стеценко).

Совершенно другой характер у «умного Кота». Он предстает проницательным, внимательным, смелым и надежным. Кот все время учит и воспитывает своего друга. Партия героя на протяжении всей оперы написана преимущественно в трехдольном размере (3/4, 6/8). Благодаря размеру и плавности мелодических линий интонации его вокальной партии спокойны, степенны, размеренны, в отличие от партии Петушка и остальных героев, которые написаны преимущественно в размере 2/4. Редкие тритоновые интонации в партии Кота характеризуют его осторожность и предчувствие предстоящей беды. Одной из особенностей инструментального сопровождения его партии является использование композитором нижнего регистра, хотя во всей остальной опере в сопровождении нижний диапазон практически не задействован. Это может свидетельствовать об особенностях характера персонажа — его силе и надёжности. Часто в аккомпанементе на фоне партии Кота звучат триольные мотивы «кружения», опевания, что характеризует его как персонажа очень деятельного, трудолюбивого, не привыкшего сидеть без дела.

Партия Лисы звучит, чередуясь с репликами хора. Она обещает поймать Петушка для лисят. Интонации основаны на секвентном изложении фраз, скачках на «широкие» интервалы (квинты, тритоны), диссонирующих с аккордами в аккомпанементе, убедительно показывают хитрость и коварство Лисы. Еще не поймав Петуха, она уже предается сладким мечтам и делит его между детьми. Разговорный эпизод звучит на фоне инструментального сопровождения, решенного в жанре вальса. Интонации, звучащие в партии фортепиано очень наивны, мечтательны. Инструментальная мелодия движется по звукам восходящего тонического квартсекстаккорда, доминантового трезвучия, доминанты с секстой (в тональности Ges dur) с последующим секвенционным нисхождением (по звукам D7 в высоком регистре). Фактура эпизода «прозрачна», а трехдольность, танцевальность этой сцены усиливает ощущение легкомысленности героини. Весьма интересна песенка Лисы, обращенная к Петушку. Она дополнена автором необычным текстом. Лиса то прикидывается верующей «богомолкой», то сочиняет присказку про деньги и пшеничку. Выманивая Петушка в окошко, она вначале поет: «Иду на богомолье в далекие леса, какое здесь раздолье, какая тишина!» и только потом прибавляет традиционное обращение к Петушку с обещанием угостить горошком. Вокальная партия Лисы в песенке содержит первоначальный скачок на малую септиму с последующим заполнением, интонации вкрадчивые. Композитор достоверно изображает коварство и хитрость Лисы, которая боится быть разоблаченной и попасть в лапы Коту. Ее нечестные намерения «выдает» инструментальное сопровождение, содержащее «тревожные» ходы шестнадцатых в объеме большой секунды, тремоло.

Опера органично выстроена в композиционном плане по принципам сквозного развития. Кульминацией произведения является сцена похищения Петушка. Это яркая хоровая сцена, в которой поют все герои, кроме Лисы. Яркая выразительность сцены во многом достигается найденными композитором красками аккордовой вертикали — в гармоническом до мажоре присутствует пониженная третья, повышенная и пониженная, и натуральная четвертая ступень, то есть возникает переченье. Все это звучит на фоне септаккорда двойной доминанты с разрешением в мажорную доминанту в партии фортепиано. Обилие тремоло (на ум. 3 и м. 3) в сопровождении, «напряженные» аккорды (II7 с пониженной примой, D7), «рисуют» картину похищения и бега Лисы.

Еще одним ярким эпизодом, который продолжает кульминационное нарастание, является хоровая сцена, где лисята, пойманные Котом, зовут Лису на помощь (тема взаимопомощи обращается в свою противоположность).

В композиционном решении создана аллюзия подлинной народной песни: мелодически и ритмически она напоминает народную игровую «Заинька, попляши». Присутствует масштабно-тематическая структура — «пара периодичностей», но в потешке лад мажорный, а в этом эпизоде использован минорный (gis-moll).

Кульминация сменяется эпизодом, в котором звучит дуэт Петуха и Кота. Вместе они заставляют Лису немного потрудиться,— приготовить для них самовар. Напряжение предыдущего действия исчезает за счет перемены размера, ритма и новых светлых гармонических красок. «Прозрачные», «светло» звучащие аккорды в тональности B-dur рисуют картину приятных хлопот, радостной суеты. Завершает оперу радостный дуэт Кота и Петушка. Звучит он в установившейся в прошлом эпизоде тональности B-dur. Характер музыки жизнеутверждающий, основан на теме, которая звучала до этого в сцене после освобождения Петушка.

На высшем масштабном уровне композиция оперы может быть определена как сквозная с репризными включениями (ввиду неоднократных проведений темы Петушка). Для оперы характерен разомкнутый тональный план и преобладание мажорных тональностей, лишь эпизодически присутствует минор, что позволяет определить главную идею оперы как «радостный круговорот бытия, который не может разрушить вмешательство злых сил» (по В. Н. Холоповой) [12, с. 273].

Обращает на себя внимание преобладание быстрых темпов и метро-ритмическая организация: большая часть оперы написана в размере 2/4 (диалоги Петушка,

Лисы и лисят), несколько раз композитор использует размеры 6/8, 4/8, 5/4, 3/4 (сольные партии Кота, ансамбли Кота и Петушка). Автор использует переменный размер для более чуткой и точной музыкальной характеристики каждого персонажа. Так же, как и в предыдущих операх, композитор использует прием полиритмии, такие ритмические группы, как секстоли, квинтоли, триоли звучат одновременно с дуолями, что придает музыке яркий «журчащий», «говорливый» характер.

В отношении ладово-гармонической стороны оперы следует отметить преобладание диссонирующих созвучий. Композитор «верен себе»: он умело использует одновременно звучащие секунды большие и малые, уменьшенные и малые терции, тритоны, уменьшенные септаккорды. В зависимости от расположения аккордов и динамики эти диссонансы звучат по-разному.

При сравнении подходов К. Г. Стеценко и А. Т. Гречанинова видно, что первый из авторов использует «спиральный» принцип развёртывания, другой — линейный. При этом, в плане выражения динамизма подходы вполне сопоставимы. Оба композитора осуществляют убедительные драматургически точные решения. Оба проводят идею дружбы и взаимопомощи как главную, поэтому в целом содержательные акценты близкие. Однако отношение к лисам у Гречанинова явно гуманнее (тяжёлых телесных повреждений они не получают).

Педагогические возможности при работе с музыкой обеих композиций очень большие. Помимо воспитательных ресурсов, здесь много перспектив для собственно музыкального развития исполнителей (вокальные партии, хотя и доступны для детей, требуют значительных усилий при подготовке). Кроме того, обе оперы очень удобны для актёрского творчества: каждая партия требует вживания и индивидуальной интерпретации.

На наш взгляд, обращение внимания педагогов и постановщиков на описанные произведения — интересная творческая основа для школьной музыкально-театральной практики, способной реально стимулировать развитие навыков взаимопомощи среди учащихся.

Литература

1. *Аникин В. П.* Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 2004. 735 с.

2. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Академический проект, 2013. 1520 с.

3. Дитяча розвага. Українскі народні пісні, забави та ігри / упоряд. С. Титоренко. Київ: Музична Україна, 1993. 104 с.

4. *Кириллина Л. В.* Традиции Люлли и русская опера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски: материалы международной конференции. М.: Пробел, 2015. С. 213–220.

5. *Кропоткин П. А.* Взаимопомощь как фактор эволюции. М.: Самообразование, 2007. 240 с.

6. *Лесовиченко А. М.* Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 287 с.

7. *Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д.* Детская музыкальная литература. Новосибирск: Изд-во НРСОО, 2006. 156 с.

8. *Лесовиченко А. М.* Н. В. Лысенко: у истоков детской оперы (к 175-летию со дня рождения композитора) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 1 (38). С. 81–90.

9. *Пархоменко Л. О.* Кирило Григорович Стеценко. Київ: Музична Україна, 1973. 210 с.

10. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Издательство «Лабиринт», 2001. 192 с.

11. *Тирас Х. П., Лесовиченко А. М., Кожевникова М.* Этика цифровой биологии: ренессанс натуралистики // Биоэтика. 2017. № 2. С. 38–42.

12. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

References

1. Anikin V. P. Russkoe ustnoe narodnoe tvorchestvo [Russian oral folklore]. M.: Vysshaya shkola, 2004. 735 p.

2. Afanas'ev A. N. Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu [Slaves' poetic views on nature]. M.: Akademicheskij proekt, 2013. 1520 p.

3. Dityachya rozvaga. Ukrains'ki narodni pisni, zabavi ta igri [Children entertainment: Ukrainian folk songs, amusement and games] / uporyad. S. Titorenko. Kiev: Muzichna Ukraina, 1993. 104 p.

4. Kirillina L. V. Traditsii Lyulli i russkaya opera [Tradition of Lully and Russian opera] // Muzykal'naya nauka v XXI veke: puti i poiski: materialy mezhdunarodnoj konferentsii [Music science in XXI century: ways and searches]. M.: Probel, 2015. P. 213–220.

5. Kropotkin P. A. Vzaimopomoshh' kak faktor ehvolyutsii [Mutual aid as factor of evolution]. M.: Samoobrazovanie, 2007. 240 p.

6. Lesovichenko A. M. Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva [Children music as a sphere of composer's creation]. Saarbrucken: LAP, 2012. 287 p.

7. Lesovichenko A. M., Fal' E. D. Detskaya muzykal'naya literatura [Children music literatura]. Novosibirsk: NRSOO Publ., 2006. 156 p.

8. Lesovichenko A. M. N. V. Lysenko: u istokov detskoj opery (k 175-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora) [N. V. Lysenko: the source of children's opera (to 175th anniversary of the composer)] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2017. № 1 (38). P. 81–90.

9. Parkhomenko L. O. Kirilo Grigorovich Stetsenko [Kyrylo Hryhorovych Stetsenko]. Kiev: Muzichna Ukraina, 1973. 210 p.

10. Propp V. Ya. Morfologiya volshebnoj skazki [Morphology of fairy tales]. M.: Izdatel'stvo «Labirint», 2001. 192 p.

11. Tiras Kh. P., Lesovichenko A. M., Kozhevnikova M. Etika tsifrovoj biologii: renessans naturalistiki [Ethics of digital biology: renaissance of naturalism] // Bioehtika [Bioethics]. 2017. № 2. P. 38–42.

12. Kholopova V. N. Formy muzykal'nykh proizvedenij [Forms of a music compositions]. SPb.: Lan', 1999. 496 p.

Информация об авторах

Анастасия Васильевна Гамрецкая
E-mail: nastya57@gmail.com
Местная православная религиозная организация «Приход Храма святой блаженной Ксении Петербургской г. Тихорецка Краснодарского края Екатеринодарской и Кубанской Епархии Русской Православной Церкви»
352121, Краснодарский край, г. Тихорецк, ул. Чапаева, 2г

Андрей Михайлович Лесовиченко
E-mail: lesovichenko@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский государственный университет путей сообщения»
630049, Новосибирск, ул. Д. Ковальчук, 191.

Information about the authors

Anastasia Vasilievna Gamretskaya
E-mail: nastya57@gmail.com
Local Orthodox Religious Organization «Parish of the Church of St. Blessed Xenia of St. Petersburg, Tikhoretsk, Krasnodar region, Ekaterinodar and Kuban Diocese of Russian Orthodox Church»
352121, Krasnodar region, Tikhoretsk, 2G Chapaeva St.

Andrey Mikhailovich Lesovichenko
E-mail: lesovichenko@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Siberian Transport University»
630049, Novosibirsk, 191, D. Kovalchuk St.

Ильина Ирина Анатольевна, научный сотрудник отдела русского искусства Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева, аспирант Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Ilyina Irina Anatolievna, Researcher at the Department of Russian Art of Saratov State Art Museum named after A. N. Radishchev, Postgraduate of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: apfel-3@rambler.ru

ПРОФЕССОР М. Н. ВОРОБЬЕВ И А. П. БОГОЛЮБОВ: ХАРАКТЕР ВЛИЯНИЯ УЧИТЕЛЯ НА ПЕЙЗАЖНОЕ ТВОРЧЕСТВО УЧЕНИКА

Статья посвящена определению степени влияния на А. П. Боголюбова его преподавателя, профессора Академии художеств М. Н. Воробьева. Автор исследует существующие в научной литературе точки зрения на этот вопрос, а также отзывы исследователей о воробьевском пейзаже и педагогической деятельности художника в качестве руководителя пейзажной мастерской. Рассматривая круг произведений Боголюбова академического, пенсионерского и постпенсионерского периодов, выявляет точки творческого соприкосновения учителя и ученика композиционного и стилистического характера. Обоснована гипотеза о заметном вкладе М. Н. Воробьева в художественное образование А. П. Боголюбова, благодаря которому художник приобщается к традициям академического панорамно-видового пейзажа, особо проявившимся в его монументальной живописи, и формируется главное направление боголюбовского творчества — поиск способов реалистического отображения природы.

Ключевые слова: искусство второй половины XIX века, пейзажная живопись, пленэр, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева, Боголюбов, Воробьев.

PROFESSOR M. N. VOROBYOV AND A. P. BOGOLYUBOV: THE NATURE OF THE TEACHER'S INFLUENCE ON THE LANDSCAPE CREATIVITY OF THE STUDENT

The article strives to determine how much M. N. Vorobyov, a professor of the Academy of Arts and A. P. Bogolyubov's teacher, influenced A. P. Bogolyubov. The author examines both the relevant points of view expressed in academic literature and research community's comments on M. N. Vorobyov's landscape painting and his teaching activity as a master of a landscape workshop. Whilst investigating A. P. Bogolyubov's works of academic, pensioner and postpensioner periods, the author identifies common artistic points of the teacher and the student in terms of composition and style. The author proves the hypothesis about M. N. Vorobyov's notable contribution to A. P. Bogolyubov's art education, resulting in connection with traditions of academic scenic panoramic landscape (this can be particularly noted in his murals) and forming the main direction of A. P. Bogolyubov's creative work — the search of ways of realistic portrayal of nature.

Key words: the art of the second half of the 19th century, landscape painting, plein-air, Saratov State Art Museum named after A. N. Radishchev, Bogolyubov, Vorobyov.

Художественный метод А. П. Боголюбова (1824–1896) представляет особый интерес, так как в нем отразились те значительные перемены, которые происходили в пейзажной живописи середины — второй половины XIX века. В то же время, он всегда был труден для изучения, поскольку процесс его формирования был длителен и связан с целым рядом отечественных и европейских мастеров. Большое количество вопросов вызывает роль в профессиональном становлении художника его академического профессора М. Н. Воробьева (1787–1855).

Российские исследователи по-разному оценивали вклад М. Н. Воробьева в образование А. П. Боголюбова и его творческое влияние. Так, В. Чуйко (1891) считал, что не особенно выдающийся пейзажист Воробьев был полезен своему ученику, чем последний не был удовлетворен и искал помощи у европейских пейзажистов [20, с. 277]. Г. Кожевников (1949) находил, что Воробьев не оказал на Боголюбова сильного влияния, хотя объяснял некоторые негативные стороны его работ академического периода (сухость, однообразность) преемственной связью с воробьевской живописью [6, с. 5, 7]. А. Федоров-Давыдов (1949) пишет о том, что итогом обучения Боголюбова у Воробьева стали произведения в манере академического романтизма, продолжающие пейзажные традиции Ф. Я. Алексеева (1753–1824) [18, с. 62]. М. Андронникова (1962) отмечает влияние Воробьева на его ученика, но считает, что оно имело регрессивный характер [1, с. 7–8]. Н. Огарева (1966) разделяет мнение А. Федорова-Давыдова о том, что с помощью Воробьева Боголюбов приобщился к «алексеевской традиции в русской видописи», и отмечает поэтичность воробьевского пейзажа, которая оказалась близка творчеству его ученика [10, с. 14]. А вот Ф. С. Рогинская (1989) указывает на то, что влияние М. Н. Воробьева проявляется в боголюбовских картинах лишь в построении далевых видов [16, с. 162]. В целом, характер воздействия Воробьева на его ученика системно не рассмотрен, также не выработана определенная точка зрения на этот вопрос. Попытке ответить на него и посвящена данная статья.

Материалами для нее стали произведения М. Н. Воробьева и А. П. Боголюбова разных лет из отечественных музейных собраний и частных коллекций. Важным источником являются воспоминания А. П. Боголюбова,

создававшиеся в 1880–1890-х годах [3]. Изучение данных материалов позволяет уточнить интересующие нас моменты.

Прежде всего, попытаемся обрисовать мнение исследователей о творчестве самого М. Н. Воробьева. Современники высоко ценили его произведения, его хорошо знали при дворе и награждали за картины [19, с. 588, 590]. Позднее достижения Сильвестра Щедрина и М. Лебедева ослабили достоинства воробьевских полотен [13]. Тем не менее, В. Чуйко (1891) находит в его живописи много положительных моментов: он первый из русских пейзажистов отказался от подражательности иностранным мастерам и стремился к точной передаче изображаемого места; несмотря на некоторую сухость изобразительного языка, в его картинах имело место естественное освещение и воздушная перспектива. Упоминая талантливых учеников мастера (С. Ф. Щедрина (1790–1830), М. И. Лебедева (1811–1837), В. И. Штернберга (1818–1845), И. К. Айвазовского (1817–1900) и Боголюбова), В. Чуйко приходит к выводу, что Воробьев образовал школу русского пейзажа [20, с. 286]. А вот А. Н. Бенуа (1901–1902) дает резко отрицательную характеристику как творчеству Воробьева, так и «воробьевской школе», которой автор приписывает все негативные стороны академической живописи: шаблон и манерность, подражание «топографической съемке» — передаче панорамного вида, не содержащего чувства, а особенно, беспочвенность — стремление запечатлеть знаменитые местности для пустого любования [2, с. 298].

Все последующие исследователи творчества М. Н. Воробьева отмечали сочетание в его живописи традиционных и новых черт (Г. Смирнов (1950) [17]; Н. Н. Коваленская (1951) [5, с. 154]). А. Федоров-Давыдов (1975), в целом положительно оценивая произведения Воробьева, уточнял, что в их основе всегда оставалось «перспективное» решение, определявшееся не только его образованием, но и официальными заказами [19, с. 603]. А вот Л. Правоверова в своей статье 1987 года находит помимо пейзажности в творчестве Воробьева эмоциональный слой восприятий и размышлений, которые являют собой важнейшее звено в становлении и развитии романтической концепции пейзажа [15, с. 68]. В. Манин (2000) развивая эту тему, говорит о том, что сам выбор мотива у Воробьева предопределен настроением, отчего усугубляется психологизация пейзажа, которую, впрочем, он не считает, собственно, романтической [7, с. 37–38, 42]. В целом, можно сказать, что исследователи пришли к выводу о переходном характере творчества художника, отличавшемся и рядом прогрессивных черт, которые находились в контексте общеевропейского пейзажа и сыграли немаловажную роль в развитии отечественной пейзажной живописи.

Что же можно сказать о периоде обучения А. П. Боголюбова в классе М. Н. Воробьева? В декабре 1850 года Боголюбов был зачислен вольноприходящим учеником в Академию художеств; в это же самое время конференц-секретарь В. И. Григорович (1786–1865) рекомендует начинающего художника его будущему руководителю — М. Н. Воробьеву, в классе которого он проучится до своего выпуска в 1853 году [11, с. 20–22].

Очень интересно описание Воробьева самим Боголюбовым, который находил его человеком умным и высоко отзывался о его личных качествах. В то же время он считал его «сухим», объясняя это тем, что хотя он был «художник серьезный, но старой школы, хороший рисовальщик, но по краскам вялый и грязноватый», имея в виду сдержанность колористического решения его произведений. Можно было бы усомниться, принадлежало ли это мнение Боголюбову-студенту, если не было бы известно об его увлечении в академические годы «фугою красок» Айвазовского [3, с. 48]. Из конкретных навыков, почерпнутых у Воробьева, Боголюбов отдельно пишет о перспективе, которую профессор научил его «прилагать… практически к натуре», т.е. использовать ее законы в воспроизведении конкретного вида [3, с. 48, 52]. Позднее, правда, он замечает, что и после своего обучения в Академии перспективу «к делу прилагал плохо» [3, с. 82]. Следовательно, Боголюбов уважительно относился к достоинствам Воробьева-художника, хотя считал его метод несколько устаревшим. Это не было случайным: Боголюбова можно назвать одним из последних учеников Воробьева, так как уже на следующий год после его выпуска (сентябрь 1853), в декабре 1854 года, профессор стал немощным после перенесенного инсульта, а в августе 1855 — умер [14, с. 124].

Тем не менее, обучение у престарелого профессора, несмотря на небольшой срок, оставило свой след в творчестве Боголюбова. Попробуем разобраться какой. В этом плане чрезвычайно интересна педагогическая деятельность М. Н. Воробьева, которую он начинает еще пенсионером в 1812 году, под руководством М. М. Иванова (1748–1823). Воробьев с марта 1815 года был причислен к перспективному классу, возглавляемому Ф. Я. Алексеевым, в 1824 году начинает руководить перспективным классом, а с 1826-го — и пейзажным классом, что повлекло за собой заметные изменения в методах преподавания пейзажной живописи в Академии [8, с. 86, 166].

После реформы Академии художеств 1830 года сливаются пейзажный и перспективный классы, что стало чрезвычайно важным моментом в изменении взглядов на специфику преподавания пейзажной живописи. Две эти специальности имели ранее достаточно принципиальные различия. Если в пейзаже вплоть до 1830-х сохраняются элементы «сочиненности» — подчинения натуры условным правилам организации изображения, то перспективная живопись основывалась целиком на натуре. Значение Воробьева как педагога и как родоначальника нового метода изображения природы заключается в том, что он стремился свести пейзаж с перспективным видом не столько в отношении сюжета, сколько самого способа работы над ним, сохраняя при этом установку на образное решение темы [9, с. 290].

Одна из ведущих методических посылок Воробьева заключалась в принципе построения пейзажа на основе

предельной точности в передаче натуры. Хотя тенденция к натурной работе существовала и раньше, именно при нем она постепенно становится содержанием всего обучения в классе [9, с. 132]. Для работы на натуре Воробьев добивается разрешения освобождать своих воспитанников от занятий в общих рисовальных классах; при нем становятся регулярными летние поездки на этюды [9, с. 291]. В соответствии с новыми требованиями современного пейзажа, Воробьев выделяет две проблемы в работе с натурой — выявление характера освещения среды при точном цветовом облике природы. Не случайно его воспитанники на протяжении всего своего творчества сохраняют особый интерес к проблемам света [9, с. 291–292].

Образовательный процесс строился Воробьевым следующим образом: сначала работа с натуры велась графическим материалом, затем писались живописные этюды, отражавшие отдельные предметы или природное состояние. Позднее учащиеся выполняли пейзажные композиции, преследовавшие задачу построения реального пейзажа. В свете новых требований молодой художник оказывался не в состоянии работать над картиной без натурных этюдов. Натурная работа шла одновременно с копированием работ мастеров, которое воспитывало композиционное видение. Далее шла работа над составлением несложных жанровых сцен — введение человеческих фигур в пейзаж становится характерной особенностью академических программ второй трети века. Наконец, последнюю ступень обучения, связанную с работой над программами, представляла попытка обобщить полученные знания в большом проработанном этюде-картине. Программа рассматривалась как пейзажная картина, написанная с натуры. Верность природе, точность в передаче светового состояния натуры и ее материальных качеств, умение скомпоновать виденное — все это составляло основу работы в классе, целиком совпадая с общими тенденциями развития современного пейзажа [9, с. 111, 123, 131–132, 292–293].

Можно увидеть определенную связь академических установок профессора М. Н. Воробьева и методов работы А. П. Боголюбова. Осознанный поиск средств достоверной передачи натуры проявляется у молодого художника после обучения в Академии художеств, в пенсионерский период [3]. Начиная с работы над программой на золотую медаль 2-го достоинства («Вид Смольного монастыря с Большой Охты» (1851)), и в дальнейшем он опирается на воробьевские приемы сбора материала: мотив разрабатывается непосредственно с натуры, процесс работы включает в себя первоначальные графические зарисовки, этюды на состояние, композиционные разработки, превращая результаты его натурной работы в блок разнообразных произведений, выполненных с различными целями [4]. Интерес к жанровым мотивам, который Н. Огарева связывает с личной инициативой начинающего художника, проявленной при создании «Вида Смольного монастыря» [10, с. 16–17],— также результат академической подготовки будущего пейзажиста в мастерской Воробьева. Кроме того, регулярные поездки на летние этюды Боголюбов будет практиковать на протяжении всей своей творческой карьеры.

Какие же параллели можно усмотреть в творчестве Воробьева и Боголюбова? В характеристике воробьевского пейзажа главенствующее место занимает его понимание композиционного строя произведения, которое опирается на линейно-перспективное построение изображения. Так же как и у предшественников, его картины представляют собой далевые виды. Воробьев традиционно описателен, многие его работы являются панорамными изображениями, восходящими к пейзажу прошлого столетия [19, с. 600]. Он был склонен, как и многие пейзажисты его времени, передавать величественность природы (листы из графической серии — «Босфор у Буюк-Дере», «Вид крепости Румели-Гиссар». 1820, ГРМ) [15, с. 64].

Тем не менее, принятая композиционная схема не была для художника жесткой нормой; он видоизменяет ее от достаточно точного следования за натурой до полного ее переосмысления. В отличие от своих предшественников, Воробьев вносит иное понимание пространства: в его пейзажах господствует уже не архитектура, как у его учителя Ф. Алексеева, а общий пейзажный вид, обладающий глубиной («Вид Московского Кремля от стороны Устьинского моста». 1818, ГРМ) [19, с. 611]. Кроме того, его изображения общих видов местности, близких по композиционному решению панорамам, обладают заметно выраженным эмоциональным переживанием (акварель «Порт Стенья на Босфоре». 1820, ГРМ) [15, с. 64].

В творчестве Боголюбова исследователи издавна видели «объективность» и «созерцательность» как в его видении пейзажного мотива, так и в способах передачи с помощью традиционных приемов панорамного и перспективного построения картинного пространства, что в их глазах выводило художника за пределы главной линии развития отечественного пейзажа, искавшего в то время социальной глубины [1, с. 50]. В основе целого ряда боголюбовских картин лежали видовые задачи, и прежде всего — интерес к описательному изображению и предметности, в отличие от его интимных пленэрных пейзажей, построенных на внимании к внутреннему эмоциональному содержанию природы [18, с. 61]. Оба этих раздела боголюбовского творчества, по мнению исследователей XX века, если и соприкасались, то «не могли слиться», и, что особо интересно — прошли через всю жизнь художника [1, 6, 10, 18]. Пояснялась эта особенность боголюбовского творчества переходным периодом, в котором происходило его формирование [10, с. 4], а также работой по заказу, требовавшей официальных решений [1, с. 50].

Действительно, начиная с первых своих академических картин, которые Боголюбов писал непосредственно под руководством Воробьева, художник использует приемы создания перспективно-видовой живописи с типичными для нее чертами. Так построена его первая значительная картина академического периода — «Вид

Смольного монастыря с Большой Охты» (1851, Национальный художественный музей Республики Беларусь (Минск)), которую Н. Огарева относит не столько к влиянию Воробьева, сколько Алексеева [10, с. 16]: низкий горизонт, параллельные планы, расположенный в глубине (почти центрально) главный объект картины и жанровые элементы. Чрезвычайно примечательно, что художник, собиравший для этой работы материалы на натуре длительное время [3, с. 56–57], написал произведение по всем правилам перспективной академической живописи.

По той же схеме созданы картины ревельской серии 1853 года, написанные на большую золотую медаль, которые Н. Огарева считает более «сродни» Воробьеву своей созерцательностью и композиционной строгостью [10, с. 18]. Композиционное решение картины с изображением города центрально, в глубине, с жанровыми элементами на переднем плане, безусловно, восходит к академическому пейзажу, почерпнутому начинающим художником в воробьевской мастерской. Этот композиционный прием можно видеть как в ранних, так и в поздних произведениях Воробьева («Вид Московского Кремля (со стороны Каменного моста)». 1819, ГТГ; «Исаакиевский собор и памятник Петру I». 1844, ГРМ), и восходит он к пейзажной живописи предшествующего периода (Ф. Алексеев «Красная площадь в Москве». 1801, ГТГ; Семен Щедрин «Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановской набережной». 1803, ГРМ; Ф. Матвеев «Вид Рима. Колизей». 1816, ГТГ и др.).

Академические приемы построения картины Боголюбов будет использовать и позднее, уже после своего обучения у Воробьева. Так, написанные 1856 году во время пенсионерской поездки итальянские виды представляют собой типичную перспективно-видовую живопись, оживленную характерными деталями данной местности («Венеция ночью». Около 1856, Тульский областной художественный музей; «Венеция». Тверская областная картинная галерея) [18, с. 62]. В Париже в 1857 году, уже познакомившись с Л.-Г.-Э. Изабе (1803–1886), Боголюбов создает (по написанным ранее этюдам) картину «Вид Рима» (1857, частное собрание), в которой, как и в воробьевских одноименных картинах («Вид Рима». Начало 1850-х, СГХМ, рис. 1), можно видеть контрастное освещение, таких же размеров купол собора св. Петра в глубине и в тех же пропорциональных соотношениях, что и портик на картине его учителя, группу высоких деревьев на переднем плане.

В 1860-е годы, уже после обучения в европейских мастерских Эжена Изабе и Андреаса Ахенбаха (1815–1910), Боголюбов предпринимает ряд путешествий по России [11], результатом которых стал комплекс произведений графического (рисунки — «Петрозаводск» (1863), «Церковь в Соломенном» (1863), Государственный музей-заповедника «Павловск» и др.) и живописного характера (этюды — «Крестный ход в Ярославле». 1863, СГХМ, рис. 2; «Пейзаж с белокаменной церковью».

Рисунок 1. Воробьев М.Н. Вид Рима. Начало 1850-х. СГХМ

Рисунок 2. Боголюбов А.П. Крестный ход в Ярославле. 1863. СГХМ

1860-е, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск) и др.), использованные им для цикла больших видовых полотен. В процессе создания этих работ («Ипатьевский монастырь близ Костромы». 1861, ГТГ; «Вид на Казань». 1861, ГРМ; «Нижегородская ярмарка (Колокольный ряд)». 1862, Нижегородский государственный художественный музей и др.) Боголюбов сохраняет отстраненный, объективный подход к передаче вида и использует приемы построения панорамной и перспективной картины в традициях академического романтизма [1, с. 20–21]. По мнению М. Андронниковой, в них проявляется «прежнее пассивно-созерцательное начало», которое контрастирует с его поисками живых пейзажных образов в итальянских этюдах 1862–1863 годов (ГРМ) [1, с. 22]. Тогда как А. Федоров-Давыдов считал, что в поездках 1861–1869 годов Боголюбов значительно продвинулся в сторону реализма и, не отходя от перспективизма, приблизился к общности вида посредством передачи атмосферы и светотени [18, с. 62].

Даже в период своей творческой зрелости — в 1870–1880-х годах — Боголюбов возвращается к панорамному видению в больших произведениях («Вид Нижнего Новгорода». 1878, ГРМ; «Вид Москвы с Бабьего городка». 1880-е, Государственный Литературный музей (Москва) и др.) и даже в своих крошечных этюдах, посредством

которых он вел исследовательскую живописную работу («Москва-река у Звенигорода». 1873*, СГХМ; «Москва». 1880-е, СГХМ, рис. 3), и пишет изумительный по своему колористическому богатству этюд «Стрелка Васильевского острова» (1889, ЦВММ), композиционно восходящий к петербургским видам его знаменитых предшественников.

Рисунок 3. Боголюбов А. П. Москва. 1880-е. СГХМ

Эти произведения значимо сложнее, нежели его подобные работы раннего периода; они демонстрируют черты более свободного и непосредственного изображения, а также реалистические принципы его творчества, ставшие результатом его многолетней пейзажной работы с натуры. Тем не менее, они опираются на приемы, унаследованные художником от Академии; нельзя отрицать, что даже столь восторженно принятая современниками картина «Устье Невы» (1872, ГТГ) [12], ставшая событием в отечественном пейзаже своим тонко прочувствованным и мастерски переданным реалистическим образом, есть на самом деле далевая панорама города, с водной гладью среднего плана, оживленного речными судами, и скошенным бережком переднего. Даже в «Виде Саратова с Соколовой горы» (1887–1888, СГХМ, рис. 4), где глубина изображенного пространства подчеркивается массивной горой переднего плана, в котором художнику удалось передать типический образ природы [6, с. 18] и «нет ничего от традиционной видописи» [10, с. 33], можно увидеть композиционный прием знаменитого «Вида Иерусалима» (1850, ГМЗ «Павловск») М. Н. Воробьева.

Следовательно, несмотря на значительную эволюцию боголюбовского изобразительного языка и изменения его творческих задач от старательной передачи выбранного уголка природы в 1850–1860-х годах, повышенного внимания к техническому исполнению в 1870-х, к тонкости частного состояния природы в 1880-х [10, с. 33], он не отказывается от усвоенных академических композиционных приемов. Происходит это, главным образом, потому, что, как уже говорилось, в Академии художеств не только обучали приемам изображения, но и воспитывали способы композиционного видения натуры [9, с. 111]. Поиски возвышенного, эпического в природе были близки Боголюбову [10, с. 32], более того, он был

Рисунок 4. Боголюбов А. П. Вид Саратова с Соколовой горы. 1887–1888. СГХМ

монументалист, а этот вид искусства требует особых способов выражения. Поэтому, как «ученый» художник, т.е. изучивший «все, что есть лучшего в Европе и России» [11, с. 51], который действительно формировался, совершенствовался и творил в очень важный и насыщенный период для русского пейзажа, Боголюбов использовал те изобразительные приемы из своего богатейшего арсенала, которые были им опробованы и казались ему уместными. Действительно, в мастерской Воробьева Боголюбов приобщается к традициям классического академического перспективизма [18, с. 62]. А что же ему дало творчество самого профессора?

Попробуем разобраться, что отличало собственно воробьевский пейзаж, и как его оригинальные черты отразились в произведениях Боголюбова. Перспективист Воробьев уделял много внимания архитектурному пейзажу: первоначально художник был определен учиться архитектуре, что, по мнению исследователей, сослужило ему хорошую службу [19, с. 595]. Поэтому, по сравнению со своими учителями-пейзажистами, он гораздо правильнее строит архитектуру, соблюдает ее пропорции, передает ее материальную объемность и весомость, а пространство его картин с помощью законов линейной перспективы, приобретает ясно выраженную протяженность и глубинность [19, с. 609]. Именно в воробьевской мастерской Боголюбов знакомится с архитектурным пейзажем, которому ранее внимание не уделял, что отражается в тематике ранних картин молодого художника [1, с. 7]. И хотя он испытывал некоторые трудности с применением законов перспективы на натуре в первый период своей пенсионерской поездки [3, с. 82], в дальнейшем успешно справлялся с этой задачей, неоднократно обращаясь к архитектурному пейзажу и даже проявляя к нему заметную склонность: так, например, маринист Боголюбов расширяет в своем творчестве границы морской картины, вводя в нее изображения гаваней приморских городов.

Воробьев успехом своих произведений, созданных во время путешествий на Восток и в Италию, узаконил существование в отечественном пейзаже видов зару-

бежных красот [2, с. 299]. Помимо обретения новых пейзажных образов, по мнению исследователей, в «балканских» (конец 1820-х) и в «итальянских» (1840-х) работах Воробьева романтическая одухотворенность обогатилась поисками пленэра [15, с. 68], тем самым продвинув его по пути реалистического самоопределения [7, с. 42]. Склонностью к поискам экзотических впечатлений в «неведомых» странах отличались многие представители так называемой воробьевской школы; явление это носило общеевропейский характер и поддерживалось Академией художеств, направлявшей своих пенсионеров совершенствоваться за рубеж [2, с. 298]. Так, Боголюбов встретился с этим в мастерских Э. Изабе и А. Ахенбаха, для которых подвижность была непременным качеством пейзажиста. Российский художник перенимает этот стиль жизни, отразившийся и в его творчестве.

Продолжая академические традиции, Воробьев наделяет пейзаж многоплановостью композиции, но уже в ранний период творчества у него встречаются оригинальные черты в построении изображения. Он вводит в строй произведения более глубокую диагональ, которая делает вид динамичней, пространство глубже; наряду с линейным построением большее значение приобретает линейная перспектива («Вид Дворцовой набережной в Санкт-Петербурге». 1830-е, ГТГ; «Набережная Невы у Академии художеств. Вид пристани с египетскими сфинксами днем». 1835, ГРМ) [19, с. 604–605]. Боголюбов равно использует в разные периоды своего творчества как мягкую диагональ переднего плана, встречающуюся еще у Ф. Алексеева («Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости». 1794, ГТГ), которая лишь смягчает симметричное композиционное построение (Боголюбов А. П. «Вид Смольного монастыря от Большой Охты». 1857, СГХМ), так и глубокую диагональ Воробьева (Боголюбов А. П. «Набережная Константинополя». 1850-е. Омский областной музей искусств имени М. А. Врубеля; «Нормандский город». 1879, Рыбинский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник и др.). Это был один из приемов, помогающий Боголюбову достигать эффекта глубины картины, передачу которой он считал одной из важнейших задач пейзажной живописи [3, с. 107].

Очень интересен композиционный прием, который достаточно часто встречается в боголюбовском пейзаже раннего периода и реже — позднее: когда объект в центре (здание, группа деревьев) разделяет пространство, и перспектива углубляется в двух противоположных направлениях, давая два варианта развития вида («Вид Ревеля. Маяк». 1853, Пермская художественная галерея; «Малая гавань. Капри». 1855, частное собрание; рисунок «Синоп. Художник на этюдах». 1856, ГТГ; «Нормандия. Вель. Мельница». ПГХГ). Этот прием можно увидеть и в воробьевских работах («Палермо. По дороге в Оливупу». 1847, НГХМ; акварель «Босфор у Буюк-Дере». 1820, ГРМ), хотя, конечно, он имеет более раннее происхождение (Щедрин Семен «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова». 1796, ГТГ).

Воробьев, как известно, был мастером освещения, с помощью которого он сообщал перспективистическому изображению пейзажность и обогащал изображение романтической эмоциональностью [19, с. 605]. Надо сказать, что он использовал освещение и для дополнения композиционного строя картины: размещая источник освещения в центре полотна, он удлинял тени объектов, которые диагонально разрезали передний план, тем самым его оживляя («Осенняя ночь в Петербурге. Пристань с египетскими сфинксами на Неве ночью». 1835, ГТГ; «Вид Рима». Начало 1850-х, СГХМ). К этому приему Боголюбов обращался неоднократно, начиная с «Вида Смольного монастыря», будучи неравнодушен к экспериментам с освещением в целом («Вид Рима». 1857, частное собрание; «Вид на Казань». 1861, ГРМ и др.).

Отличительная черта воробьевского пейзажа — мягкая световоздушная среда, достигаемая им с помощью разработанных колористических переходов и смягчения контуров; с ее помощью художник добивался естественности в передаче расстояния [19, с. 589, 612]. Боголюбов, следуя за учителем, создает в своих ранних полотнах мягкую воздушную перспективу и условную световоздушную атмосферу теми же средствами [1, с. 7]. И хотя впоследствии он будет оперировать другими техническими приемами, интерес к воздушной среде станет краеугольным в его творчестве, как и у многих других представителей воробьевской школы [9, с. 291–292].

Поиски способов отображения световоздушной среды в значительной мере перекликались у Воробьева с поиском пластических эквивалентов поэтики романтизма [15, с. 67–68]. Свойственная лирическому романтизму Воробьева поэтизация реальных обыденных природных мотивов оказалась более близкой Боголюбову, нежели романтизм Айвазовского [10, с. 14]. И спустя десятилетия художественные критики будут видеть в лучших боголюбовских пленэрных пейзажах, наряду с высокой техничностью, простоту и поэтичность [12].

А вот колористический строй воробьевских картин, не выходящий за пределы тонального понимания цвета, как уже упоминалось, жестко критикуется его учеником [3, с. 48]. Боголюбов был недоволен в этом отношении своими академическими и ранними пенсионерскими работами. Он так радуется обретенным под руководством художников французской Академии в Италии живописным приемам [3, с. 82], что создается впечатление, что в воробьевской мастерской этому уделяли немного внимания. Можно говорить о том, что собственно живопись, как ее преподавал профессор Воробьев, стала точкой отправления энергичных поисков Боголюбова в этой области, приведших его сначала в мастерскую Э. Изабе, затем А. Ахенбаха.

Подведем итоги. В мастерской М. Н. Воробьева закладываются главные направления боголюбовского творчества: это поиски способов реалистического отображения природы, которые осуществлялись им на протяжении практически всей профессиональной жизни; особый интерес к проблемам световоздушной среды, ставший визитной карточкой его пейзажа; со-

вершенствование живописного языка, определившее заметную эволюцию его творческой манеры.

Через методы преподавания и творчество Воробьева Боголюбов приобщился к традициям академического панорамно-видового пейзажа. Будучи склонным к эпическому восприятию пейзажного образа, а также ставя перед собой задачи монументального отображения природы, художник обращался к приемам построения пейзажной картины, воспринятым в Академии художеств, на протяжении всей своей жизни. Также во время своего обучения под руководством Воробьева Боголюбов выработал метод работы над картиной.

Кроме того, несмотря на сложный и многоэтапный процесс становления, Боголюбов своим лирическим пониманием пейзажного образа и поэтизацией простых природных мотивов оказался близок своему академическому профессору.

Литература

1. *Андроникова М.* Боголюбов. М.: Искусство, 1962. 54 с.

2. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М.: Издательство «Республика», 1998. 448 с.

3. *Боголюбов А. П.* Записки моряка-художника. Самара: Издательский дом «Агни», 2014. 320 с.

4. *Ильина И. А*. Круг произведений А. П. Боголюбова нормандской поездки 1874 года: проблемы и способы датировки // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 64–68.

5. *Коваленская Н. Н*. История русского искусства первой половины XIX века. М.: Искусство, 1951. 198 с.

6. *Кожевников Г*. Алексей Петрович Боголюбов. М., Л.: Искусство. 1949. 40 с.

7. *Манин В. С*. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 632 с.

8. *Моисеева С. В*. «…К лучшим успехам и славе Академии». Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII — первой половины XIX века. СПБ.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014. 216 с.

9. *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963. 408 с.

10. *Огарева Н. В*. А. П. Боголюбов — пейзажист // СГХМ им. А. Н. Радищева. Материалы и сообщения. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1966. С. 3–43.

11. *Огарева Н. В.* Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. 192 с.

12. Передвижная выставка в Академии художеств // Всемирная иллюстрация. Т. IX. № 211. 1873. С. 50–51.

13. *Петров П. Н.* М. Н. Воробьев и его школа // Вестник изящных искусств. Т. VI. 1888. В. 4. С. 279–283.

14. *Погодина А. А.* Собрание живописи и графики художников Максима и Сократа Воробьевых // От Павла Третьякова до Леонида Талочкина: коллекционеры-дарители XX века. Материалы научных конференций. М.: ГТГ, 2017. С. 123–144.

15. *Правоверова Л.* «Восточный дневник» М. Н. Воробьева // Искусство. 1987. № 9. С. 63–68.

16. *Рогинская Ф. С.* Товарищество передвижных художественных выставок. М.: Искусство, 1989. 430 с.

17. *Смирнов Г.* Максим Никифорович Воробьев. М., Л.: Искусство, 1950. 31 с.

18. *Федоров-Давыдов А*. Алексей Петрович Боголюбов // Искусство. 1949. № 4. С. 61–64.

19. *Федоров-Давыдов А. А.* Молодой Максим Воробьев // Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. С. 588–615.

20. *Чуйко В.* Представитель русского пейзажа // Наблюдатель. 1891. № 4. С. 277–289.

References

1. Andronikova M. Bogolyubov [Bogolyubov]. M.: Iskusstvo, 1962. 54 p.

2. Benua A. Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke [History of Russian painting in the XIX century]. M.: Izdatel'stvo «Respublika», 1998. 448 p.

3. Bogolyubov A. P. Zapiski moryaka-hudozhnika [Notes of the seaman-artist]. Samara: Izdatel'skij dom «Agni», 2014. 320 p.

4. Il`ina I. A. Krug proizvedenij A. P. Bogolyubova normandskoj poezdki 1874 goda [Circle of A. P. Bogolyubov's works of Norman trip in 1874] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. P. 64–69.

5. Kovalenskaya N. N. Istoriya russkogo iskusstva pervoj poloviny XIX veka [History of Russian art of the first half of the XIX century]. M.: Iskusstvo, 1951. 198 p.

6. Kozhevnikov G. Aleksey Petrovich Bogolyubov [Aleksey Petrovich Bogolyubov]. M., L.: Iskusstvo, 1949. 40 p.

7. Manin B. C. Russkij pejzazh [Russian landscape]. M.: Belyj gorod, 2001. 632 p.

8. Moiseeva S. V. «…K luchshim uspekham i slave Akademii». Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoj Akademii hudozhestv XVIII — pervoj poloviny XIX veka [«…To the best success and glory of the Academy». Painting classes of the St. Petersburg Academy of arts in XVIII — the first half of the XIX century]. SPB.: DMITRIJ BULANIN, 2014. 216 p.

9. Moleva N., Belyutin E. Russkaya hudozhestvennaya shkola pervoj poloviny XIX veka [Russian art school of the first half of the XIX century]. M.: Iskusstvo, 1963. 408 p.

10. Ogareva N. V. A. P. Bogolyubov — pejzazhist [Bogolyubov — landscape painter] // SGHM im. A. N. Radishcheva. Materialy i soobshcheniya [Saratov State Art Museum named after A. N. Radishchev. Materials and reports]. Saratov: Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1966. P. 3–43.

11. Ogareva N. V. Letopis' zhizni i deyatel'nosti hudozhnika A. P. Bogolyubova [Chronicles of life and work of the artist A. P. Bogolyubov]. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta, 1988. 192 p.

12. Peredvizhnaya vystavka v Akademii hudozhestv [Traveling exhibition at the Academy of arts] // Vsemirnaya illyustraciya [World illustration]. T. IX. № 211. 1873. P. 50–51.

13. Petrov P. N. M. N. Vorob'ev i ego shkola [M. N. Vorobyov and his school] // Vestnik izyashchnyh iskusstv [Herald of fine arts].

T. VI. 1888. V. 4. P. 279–283.

14. Pogodina A. A. Sobranie zhivopisi i grafiki hudozhnikov Maksima i Sokrata Vorob'evyh [Collection of paintings and drawings by artists Maxim and Socrates Vorobyov] // Ot Pavla Tret'yakova do Leonida Talochkina: kollekcionery-dariteli XX veka [From Pavel Tretyakov to Leonid Talochkin: collectors-donators of the XX century]. Materialy nauchnyh konferencij. M.: GTG, 2017. P. 123–144.

15. Pravoverova L. «Vostochnyj dnevnik» M. N. Vorob'eva [«Oriental diary» of M. N. Vorobyov] // Iskusstvo [Art]. 1987. № 9. P. 63–68.

16. Roginskaya F. S. Tovarishchestvo peredvizhnyh hudozhestvennyh vystavok [Association of traveling art exhibitions]. M.: Iskusstvo, 1989. 430 p.

17. Smirnov G. Maksim Nikiforovich Vorob'ev [Maksim Nikiforovich Vorob'ev]. M., L.: Iskusstvo, 1950. 31 p.

18. Fedorov-Davydov A. Aleksej Petrovich Bogolyubov [Aleksej Petrovich Bogolyubov] // Iskusstvo [Art]. 1949. № 4. P. 61–64.

19. Fedorov-Davydov A. A. Molodoj Maksim Vorob'ev [Young Maxim Vorobyov] // Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Stat'i i ocherki [Russian and Soviet art. Articles and essays]. M.: Iskusstvo, 1975. P. 588–615.

20. Chujko V. Predstavitel' russkogo pejzazha [Representative of the Russian landscape] // Nablyudatel' [Observer]. 1891. № 4. P. 277–289.

Информация об авторе

Ирина Анатольевна Ильина
E-mail: apfel-3@rambler.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Irina Anatolievna Ilyina
E-mail: apfel-3@rambler.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Av., 1

Вишневская Лилия Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Vishnevskaya Liliya Alekseevna, Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Theory of Music and Composition of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

О НЕКОТОРЫХ СОВРЕМЕННЫХ ФОРМАХ БЫТОВАНИЯ СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АДЫГОВ)

Статья посвящена некоторым формам возрождения северокавказской певческой традиции в современной музыкальной культуре адыгов. Отмечается, что долгое время огромный пласт опубликованного и неизданного песенного фольклора адыгов существовал в качестве музыкального памятника и материала для научно-теоретического изучения. Новые условия жизни и быта адыгов в начале XXI столетия породили практику вторичного фольклора в виде возвращения аутентичных форм исполнительства на базе института *джегуако* — традиционной модели музыкального образования. Ярким примером подобной практики выступает творчество ансамбля аутентичного песнопения и инструментальной музыки «*Жъыу*» (г. Майкоп). Исполнительская практика коллектива нацелена на восстановление исторической памяти, аутентичное выражение национального колорита, воссоздание элементов традиционной школы обучения народного музыканта и постижение множественных диалектов родного языка. Тем самым, группа не только возрождает, но на новом уровне продолжает и развивает традицию.

Ключевые слова: северокавказская народная песня, ансамбль аутентичного песнопения и инструментальной музыки «Жъыу», институт джегуако.

ON SOME MODERN FORMS OF THE EXISTENCE OF THE NORTH-CAUCASUS FOLK SONG (ON THE EXAMPLE OF THE ADYGHE MODERN MUSICAL CULTURE)

The article deals with some forms of reviving the North-Caucasus singing tradition in the Adyghe modern musical culture. It is noted that a huge layer of published and unreleased Adyghe singing folklore existed for a long time as a musical memorial and material for scientific and theoretical studies. At the beginning of the 21st century new conditions of living and life environment of the Adyghes brought forth the practice of secondary folklore by means of recovering the authentic forms of performance based on the *dzheguako* institution — a traditional model of musical education. The legacy of the ensemble of authentic singing and instrumental music «*Zhyu*» (Maikop) serves as a vivid example of such practices. The performance of this ensemble aims to recreate the historic memory and the authentic expression of the national color, to reconstruct the elements of the traditional school of teaching a folk musician and grasping the multiple dialects of one mother tongue. Thus, not only does this band recreate, but it continues and develops the tradition on a new level.

Key words: North-Caucasus folk song, ensemble of authentic singing and instrumental music «Zhyu», institution of dzeguako.

В сознании людей кавказская вокальная традиция обычно связывается с грузинской народной песней, которую можно назвать «пирожным» кавказской музыкальной культуры. Менее известна древняя и строгая северокавказская вокальная традиция — «хлеб» — кавказской музыкальной культуры. Сложившееся положение обусловлено многими причинами, среди которых недостаточность (а порою и отсутствие) популяризации песенного искусства северокавказских народов, неизученность огромного пласта песенных образцов, хранящихся в фондах радио, в научно-исследовательских институтах северокавказских республик, а также ряд политических соображений, связанных с содержанием некоторых песенных жанров.

Начиная с XVIII века, северокавказская культура отмечалась в записках западноевропейских и русских путешественников, а в последней трети XIX века привлекала внимание многих русских композиторов, которые услышали на Северном Кавказе совсем иной, не «персидский» Восток. Это, прежде всего, М. Балакирев и С. Танеев. В результате их неоднократных поездок на Северный Кавказ в 90-х годах XIX века появились фортепианная фантазия «Исламей» Балакирева и запись народных мелодий, исполненных одним из самых известных на Северном Кавказе знатоков северокавказской народной песни — балкарским князем *Исмаилом Урусбиевым*: это 11 балкарских, кабардинских и чеченских мелодий в записи Балакирева и 20 балкарских напевов в записи Танеева. В материале Танеева присутствуют комментарий и жанровая классификация песен, описываются инструменты балкарцев и структурные характеристики напевов. Поэтому записи Танеева принято считать первой нотацией северокавказской народной музыки, а сама статья композитора «О музыке горских татар» впервые была опубликована в 1947 году в сборнике статей «Памяти С. И. Танеева» [10]. Рукописный материал Танеева хранится в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину [7; 8].

Впоследствии, начиная с первых годов XX века, изучением поэтических текстов песен и грамматики карачаево-балкарского языка занимался венгерский лингвист В. Прёле, опубликовавший на венгерском и немецком языках «Карачаевские штудии» (1909) и «Балкарские штудии» (1915). Попытку нотации и исследования му-

зыки балкарцев, карачаевцев, адыгов предпринимали русские этнографы и кавказоведы Г. Чурсин, Дм. Рогаль-Левицкий, А. Авраамов, А. Гребнев, украинский фольклорист М. Гайдай, который в 1924 году записал и перенёс на ноты 107 образцов балкарской народной музыки[1] [7, с. 25]. Свежесть и оригинальность северокавказской музыки отмечали эвакуированные в Нальчик в 1941 году советские композиторы, для которых были устроены специальные показы и концерты с участием самых известных народных музыкантов. По следам своих слуховых впечатлений, на основе балкарских и кабардинских напевов были созданы Второй струнный квартет С. Прокофьева, Седьмой струнный квартет и Двадцать третья симфония-сюита Н. Мясковского, опера «Бэла» А. Александрова, Симфоническая сюита и вокальный цикл «Горная Балкария» А. Крейна, Рапсодия для фортепиано С. Фейнберга, 6 песен А. Гольденвейзера.

Наиболее активный период изучения и издания народной северокавказской песни падает на 50–60-е годы XX века. Здесь лидерствуют адыгская и балкаро-карчаевская традиции, запечатленные в шести томах собрания «*Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*» и трёх томах собрания «*Антология народной музыки Балкарии и Карачая*» (на данный момент в свет вышел только первый том). Все эти работы создавались под руководством крупного отечественного фольклориста Е. Гиппиуса. Из видных современных исследователей народной музыки адыгов, балкарцев и карачаевцев назовём имена А. Рахаева, Б. Ашхотова, А. Соколовой.

Традиционная северокавказская музыка — это триединая древняя система песня — пляска — наигрыш. Другими словами, для данной традиции существенна многокомпонентность, полифоническое соединение разного. Эпос (*нартские песни*), история, героика, лирика, быт воспеваются не сольно, а группой, в сопровождении народных струнных, ударных, а позднее клавишных (национальная гармоника) инструментов. Сольное исполнение было присуще лишь отдельным песням женского репертуара: это ряд трудовых, колыбельные и песни-плачи. Северокавказское традиционное пение — преимущественно мужское, с разделением голосов на высокий солирующий (запевала) и низкий сопровождающий. Сопровождающая партия традиционно исполняется группой певцов. В адыгской и карачаево-балкарской традициях это группа из 5–6 человек, что в целом сообщает такому исполнению камерный характер, в отличие от хорового полнозвучия абхазской или осетинской певческих традиций.

Партия солиста имеет короткий или, реже, развёрнутый запев, воспринимаемый как возглас-призыв к совместному творчеству, к соборному переживанию воспеваемых в песне событий. Напев солиста ярко отражает фонологические особенности языка. Обилие консонантных (согласных) фонем в адыгском языке рождает мелодию на пересечении декламации и пения. Возникает специфичный адыгский речитатив, который можно сравнить с пением *Sprechgesang* (разговорное пение) в музыкальном экспрессионизме. И, напротив, ассонансные (гласные) фонемы тюркского языка способствуют возникновению напевной мелодии солиста в карачаевских и балкарских песнях.

Одним из компонентов, сближающих певческие стили народов Северного Кавказа, выступает *партия сопровождения*. В разных северокавказских традициях этот групповой напев получил близкое по произнесению название *жъыу*, *эжыу* (произносится *жу*, *эжу*, *эжув*). Этимологию данного народного термина исследователи связывают с адыгским языком, в котором это понятие существует в значении старый, древний, стержневой, жужжащий напев [2, с. 185]. Его главенствующая и формообразующая роль (наподобие *cantus firmus* в средневековой академической музыке) восходит к древним *нартским* (эпическим) песнопениям, многие из которых начинались не солирующим, а коллективным зачином. Партия сопровождения отличается от партии солиста отсутствием поэтического текста, который заменяется словами-экспрессиями в виде инвокаций и междометий (а, о, эй, ой, ойра, ойрада). В ней, как правило, отсутствует продлённая мелодическая линия, вместо которой существуют два основных типа мелодических формул: выдержанный тон (наподобие педали, бурдона) и бесконечно повторяющаяся попевка (наподобие остинато). Эти черты сопровождающего группового напева сообщают песням эмоционально-экспрессивный характер, диалог солиста и «хора» ассоциируется с состязанием, что, в совокупности, передаёт театрализованную сущность северокавказской традиционной культуры.

Во второй половине XX века традиционную музыку народов Северного Кавказа массовый слушатель представлял, в основном, по многочисленным танцевально-инструментальным ансамблям, созданным в разных республиках и с успехом выступающих как на родине, так и в разных регионах советского и постсоветского пространства. Аудиозапись песен хранилась в республиканских фондах радио, и образованные на их базе вокально-ансамблевые коллективы исполняли песни по радио для жителей республики, но на широкую эстраду песня не выносилась. Как пишет исследовательница адыгской традиционной музыки А. Соколова, дающая «подлинное отношение к действительности северокавказская песня была неугодна советским вождям и господствующей советской идеологии. Песня изменяет свой вектор развития: она “маскируется” в инструментальных и танцевальных напевах; явственно отзывается наличием вокального подголоска “жу” в инструментальных и танцевальных наигрышах западных адыгов; воспроизводит этнослуховые приоритеты в конструкции национальной гармоники в виде фонических басов, дающих прочную связь со структурой и характером звучания группового напева» [9]. В целом, можно сказать, что долгое время северокавказская песня хранилась в памяти подсознательно и для массового

[1] Материалы Гайдая хранятся в Институте фольклора и этнографии им. Рыльского украинской Академии наук (Киев), и в настоящее время, совместно с Институтом им. Горького Российской Академии наук (Москва), готовятся к изданию.

слушателя находилась в состоянии некоего анабиоза. Выход из «забвения», оживление богатого песенного наследия стали возможны вследствие роста национального самосознания, обращения к традиционным формам культуры в конце XX — начале XXI века.

В этом плане примечательно возрождение и введение в современный обиход адыгской традиционной песни в творчестве появившегося в начале XXI века фольклорного ансамбля аутентичного песнопения и инструментальной музыки «*Жъыу*». Говорить об аутентике в исполнительстве этого ансамбля сложно, поскольку отсутствует исторический, социальный, ритуально-обрядовый контекст создания и исполнения песен[2]. Кроме того, публично-концертная практика ансамбля «*Жъыу*» как в Адыгее, так и далеко за её пределами существует вне так называемого первичного фольклора, когда песня исполнялась естественно и по случаю, представляла живой (здесь и сейчас) процесс творчества без барьера исполнитель — слушатель, и не копировала, а продолжала традицию[3].

В то же время, руководитель и участники ансамбля стремятся насколько можно полнее возродить основы традиционного песнетворчества. Исполнение песен нацелено не столько на популяризацию забытых напевов и сюжетов, сколько на восстановление *исторической памяти*, на аутентичное выражение национального колорита. Аутентика проявлена уже в самом названии этого творческого коллектива. Помимо уже указанных выше смыслов термина *жъыу-эжыу*, данное народное понятие означает клич, рыцарский призыв к походу, а современное понимание термина подразумевает призыв «к совместному творчеству единомышленников на благо сохранения лучших традиций народного искусства адыгов» [6, с. 15].

Репродуцированию аутентичного процесса создания и исполнения песен способствует прямое обращение к нормам адыгской певческой культуры. Несмотря на то что в состав ансамбля входят образованные юноши (в основном, студенты Адыгейского университета), принципиальной установкой их деятельности является отсутствие специального музыкального образования. Один из корифеев адыгской фольклористики, маститый собиратель и исполнитель песен *З. Кардангушев* считал, что получившие консерваторское образование потеряны для адыгской культуры, поскольку не смогут усвоить специфический адыгский речитатив, услышать особенности темперации ладового строя. Они не проникнутся иным смыслом мажора или минора, поскольку если в академической музыке мажор бодрит, а минор печалит, то в адыгской традиционной песне мажор плачет, а плач бодрит и поднимает дух [6, с. 9]. По мнению консультанта ансамбля, филолога М. Паштовой, подобный психологический контекст адыгской музыки и культуры в целом передаёт словесная паремия «Не теряя присутствия духа потерявший всё» [6, с. 11].

Ещё одним признаком аутентики было исполнение песен в определённой обстановке, и в этом плане народная песня адыгов, как и песня других народов, обладает театрализованным свойством представления традиции. У адыгов это пространство *хачеща* — кунацкой, в которой собирались только мужчины. Кунацкая (мужская половина дома, в котором была и женская половина *лагуна*) была местом обсуждения насущных военных вопросов, а также местом радушного чествования гостей и знаменитых кавказских застолий, во время которых исполнялось много музыки, в том числе и тут же создаваемых или импровизируемых песен. В отличие от исполнения ансамблем «*Жъыу*» песен во время студийной записи, в естественно-традиционной обстановке особенно заметен артистизм, внутренний нерв разыгрываемого песенного действа, живой контакт с аудиторией, откликающейся на «сообщение» певцов и музыкантов. Когда, по моей просьбе, была организована встреча (своеобразный *хачещ*) с ансамблем, можно было воочию понять и прочувствовать аутентичный процесс исполнения: прерываемого остановками по требованию руководителя в случае неточностей в звучании или в поэтическом тексте, дополненного артистично представленными музыкальными репликами в ответ на мои вопросы.

В сближении с аутентичным процессом немаловажным моментом является воссоздание элементов традиционной школы воспитания и обучения народных музыкантов. У адыгов это был *институт джегуако* или *джегуаковская хасэ* (*джегуако* — народный музыкант, *хасэ* — собрание, совет) — народная образовательная модель, просуществовавшая вплоть до XX века и традиционно обеспечивающая связь поколений народных певцов и музыкантов. Некоторые структурные и исполнительские черты данной модели стали «альфой и омегой» деятельности ансамбля «*Жъыу*». Это музыкант-универсал, не только поющий, играющий и танцующий, но и лицедействующий, владеющий словом на уровне искусства оратора. Это личность, способная организовать исполнение, побуждающая к коллективному творчеству благодаря своим качествам лидера, вождя и распорядителя. Это человек, выполняющий функцию *аталыка* — традиционного воспитателя, наставника, учителя музыки [1].

Таким вождём, наставником и учителем ансамбля «*Жъыу*» стал *Замудин Гучев* — заслуженный художник республики Адыгея, мастер по изготовлению традиционных циновок и народных инструментов. Мастерство исполнения он постигал у известных в Адыгее народных сказителей, певцов и инструменталистов, среди которых А. Чич, А. Меретуков, К. Тлецерук и другие. З. Гучев — широко образованный и компетентный даже в области этномузыкологии человек — соединил традиции народ-

[2] Пути сохранения исполнительской аутентики на примере традиционной музыки восточноевропейских евреев изучаются в статье руководителя клезмер-ансамбля «Шолом Алейхем» Исаака Лоберана [5].

[3] Сходные проблемы современного бытования и исполнительской практики русского песенного фольклора на примере исследований Л. Л. Христиансена рассматриваются в статьях И. Л. Егоровой [3; 4].

ной школы *джегуако* и реалии современного университетского образования адыгов. Одна из особенностей его метода заключается в постепенном накоплении знаний и навыков. Как отмечает М. Паштова, прежде чем запеть в кунацкой (то есть в *хачещ*), «черкесу предстояло многолетнее прослушивание песен, преданий, нравоучений. Это определило возрастной ценз и характер исполнения: на людях пели, как правило, старшие; исполнение предполагало включённость в содержательный контекст и соответствующий мимический склад» [6, с. 9–10]. Поэтому, наблюдение, слушание и запоминание стало важным исходным этапом постижения певческой традиции, неразрывно связанным с постижением родного адыгского языка и множества его диалектов. Языковое наставничество — краеугольный принцип школы Замудина Гучева вследствие долгого пребывания в русскоязычной среде и обучения на русском языке.

Музыканты ансамбля «*Жъыу*» — это не имеющие академического вокального образования молодые люди разных профессий (историки, филологи, журналисты, юристы, менеджеры), которые в результате большой работы обрели хороший опыт и навыки фольклорного исполнительства. Как отмечает М. Паштова, некоторые солисты достигли той степени импровизационной свободы, вентрально-гортанной игры, которая позволила черкесу запеть на публике [6, с. 21]. Участники ансамбля убеждены в том, что старинная песня не пережиток устаревшего стиля и не мёртвый реликт. Их исполнительство находит горячий отклик у слушателей разных возрастов. При этом характерно возрождение не только певческой, но и традиции инструментального исполнения. Под руководством Замудина Гучева, прекрасного знатока народного инструментария, участники ансамбля учатся изготавливать народные инструменты, изучают их звуковые качества и технику исполнения.

В репертуар ансамбля входят ритуальные, *нартские*, аллегорические, гимнические, плачевные, героические песни и наигрыши — исполняемые мужчинами в *хачещ*; колыбельные, свадебные, поминальные, смеховые песни и танцы — исполняемые мужчинами и женщинами в *лагуне*. Музыканты возрождают древнейшее сольно-групповое пение, вокально-инструментальное исполнение, практику игры на *шичапщин* (хордофон наподобие маленькой виолончели) и *камыле* (аэрофон наподобие свирели). Коллектив успешно гастролирует в России, ближнем и дальнем зарубежье, привлекая внимание самобытной адыгской музыкой и артистизмом её исполнения.

Роль ансамбля «*Жъыу*» в современном обществе и современной культуре адыгов переоценить трудно, поскольку группа не только возрождает, но на новом уровне стремится продолжить и развить традицию, ибо прошлое поёт, пока мы его слышим.

Литература

1. *Бгажноков Б. Х.* Адыгский этикет. Нальчик: Эльбрус, 1978. 160 с.

2. *Вишневская Л. А.* К проблеме ежъу в традиционных песнях черкесов и карачаевцев // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2008. № 10. С. 183–188.

3. *Егорова И. Л.* Л. Л. Христиансен о русском народном музыкально-поэтическом творчестве первой половины XX века (по материалам рукописных источников) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019, № 2 (4). С. 71–79.

4. *Егорова И. Л.* О некоторых проблемах этномузыкознания в трудах Л. Л. Христиансена // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018, № 1. С. 84–92.

5. *Лоберан И.* Клезмерская музыка в Украине и Молдавии на рубеже XX–XXI веков: некоторые итоги исследований // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019, № 2 (4). С. 80–84.

6. Паштова М. М. «Жъыу»: к аутентике стиля. Майкоп, 2008. 22 с.

7. Рахаев А. И. Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик: Эль-Фа, 2002. 154 с.

8. Савенко С. Сергей Иванович Танеев. М.: Музыка, 1984. 172 с.

9. Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: изд-во «Качество», 2004. 272 с.

10. Танеев С. И. О музыке горских татар // Памяти С. И. Танеева. М.-Л.: Музгиз, 1947. С. 195–211.

References

1. *Bgazhnokov B. Kh.* Adygskiy etiket [The Adyghe etiquette]. Nalchik: Elbrus, 1978. 160 p.

2. *Vishnevskaya L. A.* K probleme ezhiu v traditsionnih pesnyah cherkesov i karachaevtsev [To the issue of ezhyu in traditional songs of Circassians and Karachays] // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Adyghe State University]. Maikop, 2008. № 10. P. 183–188.

3. *Egorova I. L.* L. L. Khristiansen o russkom narodnom muzykalno-poeticheskom tvorchestve pervoi poloviny XX veka (po materialam rukopisnykh istochnikov) [L. L. Khristiansen on the Russian folk musical and poetic oeuvre of the first half of the 20th century (based on the hand-written sources)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019, № 2 (4). P. 71–79.

4. *Egorova I. L.* O nekotorykh problemakh entomuzykoznaniya v trudakh L. L. Khristiansena [On some issues of ethno-musicology in L. L. Khristiansen's works] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018, № 1. P. 84–92.

5. *Loberan I.* Klezmerskaya muzzy v Ukraine i Moldavii na rubezhe XX–XXI vekov: nekotorye itogi issledovaniy [Klezmer music in the Ukraine and Moldova at the turn of the 20–21st centuries: some results of the research] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov

Conservatoire. Issues of Arts]. 2019, № 2 (4). P. 80–84.

6. *Pashtova M. M.* «Zhyu»: k autentike stilya [«Zhyu»: to the authenticity of style]. Maikop, 2008. 22 p.

7. *Rakhaev A. I.* Traditsionniy muzikalniy folklore Balkarii i Karachaya [Traditional musical folklore of Balkar and Karachay]. Nalchik: El-Fa, 2002. 154 p.

8. *Savenko S.* Sergey Ivanovich Taneev [Sergei Ivanovich Taneyev]. M.: Muzika, 1984. 172 p.

9. *Sokolova A. N.* Adygskaya harmonicas v kontekste etnicheskoy muzykalnoy kultury [The Adyghe harmonica in the context of the ethnic musical culture]. Maikop: «Kachestvo», 2004. 272 p.

10. *Taneev S. I.* O muzike gorskih tatar [On the music of the highland Tartars] // Pamyati S. I. Taneeva [To the memory of S. I. Taneev]. M.-L.: Muzgiz, 1947. P. 195–211.

Информация об авторе

Лилия Алексеевна Вишневская
E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Liliya Alekseevna Vishnevskaya
E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Av., 1

Юровская Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения Южно-Уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского
Yurovskaya Olga Leonidovna, PhD (Arts), Assistant Professor at the Department of Folk Song of the Southern Ural State Institute of Arts named after P. I. Tchaikovsky

E-mail: oyurovskaya@mail.ru

ДУХОВНЫЕ СТИХИ ГОРНОЗАВОДСКИХ РАЙОНОВ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ: СТАБИЛЬНЫЕ И МОБИЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ (НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИИ КАЛУЖСКИХ ПЕРЕСЕЛЕНЦЕВ)

Статья посвящена народному духовному песнетворчеству горнозаводских районов Челябинской обл. В центре внимания автора — духовные стихи калужских переселенцев Челябинской обл. в сравнении с образцами этого жанра на территории Калужской обл. Проводится сравнительный анализ духовных стихов первичной (Калужская обл.) и вторичной (Челябинская обл.) территориальной локализации с целью определения константных и новоприобретенных стилевых признаков. При сопоставлении духовных стихов калужских переселенцев с памятниками духовного песнетворчества этнической территории (Калужская обл.) обнаруживаются многочисленные связи, позволяющие выявить наиболее стабильные элементы, характерные для этого жанра как в песенной культуре переселенцев, так и в образцах коренной традиции. Вместе с этим можно говорить о мобильности некоторых характеристик и формировании в корпусе духовных стихов Челябинской обл. собственных стилевых признаков.

***Ключевые слова*:** духовные стихи, калужские переселенцы, Калужская область, стилевые связи, стабильные и мобильные характеристики.

SPIRITUAL VERSES OF MINING AREAS OF CHELYABINSK REGION: STABLE AND MOBILE CHARACTERISTICS (ON THE EXAMPLE OF THE KALUGA IMMIGRANTS TRADITION)

The article is devoted to a folk spiritual song creation in mining areas of Chelyabinsk region. The author focuses on spiritual verses of the Kaluga immigrants of Chelyabinsk region comparing them with samples of this genre in the territory of the Kaluga region. The comparative analysis of spiritual verses of primary (Kaluga region) and secondary (Chelyabinsk region) territorial localization is carried out to determine constant and recently acquired stylistic features. Comparison of spiritual verses of the Kaluga immigrants to spiritual songs created on the ethnic territory (Kaluga region) reveals the most stable characteristics of this genre both in the song culture of immigrants, and in examples of authentic tradition. Besides it allows to speak about mobility of some characteristics and formation of particular stylistic features in spiritual verses of Chelyabinsk region.

Key words: spiritual verses, the Kaluga immigrants, the Kaluga region, stylistic links, stable and mobile characteristics.

Духовный стих, являя собой уникальную живую и действующую фольклорную традицию, хранит в своем музыкально-поэтическом языке интонационный фонд традиционной песенной культуры, фольклорный и диалектный колорит различных региональных версий этого жанра. Современные исследования духовного стиха в разных регионах России свидетельствуют о его широком распространении, а также о функциональной и стилевой универсальности, позволяющей выполнять важнейшие этнокультурные функции [1; 5; 7; 8; 9]. На территории Челябинской обл. в горнозаводской песенной традиции был обнаружен пласт духовных стихов, функционирующих в похоронно-поминальной обрядности калужских переселенцев[1]. Данные песнопения сопровождают похоронно-поминальный ритуал, заменяя причитания, постепенно вышедшие из практики, помимо этого они звучат и в периоды православных постов.

Песенная культура калужских переселенцев Челябинской обл. представляет собой традицию позднего формирования, сложившуюся в результате «вторичной» локализации. Таким образом, перед исследователем открывается возможность изучения духовного стиха в динамике, на стыке взаимодействия коренной и вторичной территориальных традиций. Задачей данной работы является проведение сравнительного анализа духовных стихов первичной и вторичной территориальной локализации с целью определения константных и новоприобретенных стилевых признаков. Эта цель координируется с одним из главных направлений современной этномузыкологии — выявлением стабильных и мобильных характеристик традиционной культуры.

[1] Данная переселенческая группа проживает в с. Биянка Ашинского р-на и с. Серпиевка Катав-Ивановского р-на Челябинской обл. С. Серпиевка возникло в 1793 г. и была заселена крепостными заводскими крестьянами, перевезенными из Серпейского у. Калужской губ. заводчиком П. А. Бекетовым. В архивных документах с. Серпиевка называется Новосерпиевкой, что может свидетельствовать о переносе наименования с исконной калужской территории. Вскоре, в 1796 г.г. Серпейск в Калужской провинции стал принадлежать Мещовскому у., а в 1919 г. сменил статус города на село. С. Серпейск есть и поныне в том же Мещовском р-не Калужской обл. В это же время образовалось и с. Биянка, заселенное крепостными крестьянами из Калужской вотчины заводчицы И. И. Бекетовой, выполняющими подсобные работы на Симском чугуноплавильном заводе.

Источником для сравнения духовных стихов переселенческой традиции и образцов этнической территории, является диссертационное исследование С. С. Косятовой (Русские народные духовные стихи Калужско-Брянского пограничья) [5], содержащее обширное приложение с нотациями современных записей стихов. Также полезным материалом может служить Музыкально-этнографический атлас с описанием народных традиций Калужской обл. [1]. Мещовский р-он, откуда прибыли калужские переселенцы, вошел в зону фронтального обследования на современном этапе. Данные С. С. Косятовой и Н. Н. Гиляровой дают возможность сопоставить образцы духовного творчества калужан исконной (Калужская обл.) и уральской территорий (Челябинская обл.). Для сравнительного анализа уральских образцов и стихов коренной традиции были определены такие критерии, как репертуарный список и этнографический контекст исполнения стихов; особенности структуры; стихосложение и ритмика; звуковысотная организация духовных стихов.

Все духовные песнопения коренной и переселенческой традиции дошли до нас в хорошей сохранности и активно функционируют в рамках похоронно-поминального комплекса. Этот факт отмечает в своих исследованиях и С. С. Косятова [5]. Много стилевых пересечений возникает при сравнении погребальных стихов челябинской и калужской коллекции, связанных общим содержанием поэтических текстов, повествующих о скорой кончине, расставании души с телом и прощании с почившим [5, с. 82], тем не менее «общие» тексты выявить не удалось.

В памятниках духовного песнетворчества Калужской обл. С. С. Косятова, так же как и другие исследователи, отмечает полистиличность, «открытость» этого жанра, констатируя взаимодействие в духовном стихе двух стилевых пластов: архаичного (с опорой на эпос) и позднего (с опорой на стилистику городского романса и современного церковного пения [5, с. 124]. В целом, при сопоставлении корпуса стихов Калужской обл. и коллекции калужских переселенцев можно обнаружить композиционные, интонационные связи, а также параллели, касающиеся временнóй и ладовой организации.

Итак, в композиционном строении некоторых похоронно-поминальных духовных стихов уральской коллекции присутствуют постоянные рефрены «*Господи, помилуй*», «*Трисвятое*» и «*Аллилуйя»* (всего 6 образцов). В корпусе же стихов Калужской обл. наличие «церковных» припевов встречается повсеместно. С. С. Косятова выделяет в калужских стихах модели *с припевом* и *без припева*, считая это стабильным критерием для первичной систематизации образцов [5, с. 265]. Наличие в напевах «церковных» рефренов («Аллилуйя», «Святый Боже») и «народных» припевов («Ой, Господи мой, рабу Анну заупакой» — [5, с. 110]) служит ярким признаком принадлежности стихов к похоронно-поминальному обряду. Исследователь отмечает, что «Аллилуйя» «становится “визитной карточкой” поминального духовного стиха, <…> исполнение которого возможно только во время похоронно-поминального обряда. Более того, введение этого припева в поэтический текст, не имеющий и намека на похоронно-поминальную тему, делает возможным приурочивать даже балладные сюжеты к исполнению на поминах» [5, с. 109].

В композиционном отношении образцы обеих традиций имеют общую строфическую трехстрочную форму с рефреном (припевом) АБR. В организации поэтического текста духовных стихов переселенцев и образцов из собрания С. С. Косятовой пересечения в большей степени обнаруживаются в напевах, принадлежащих позднему стилевому слою. Песнопения этой группы опираются на силлабо-тонический четырехсложный стопный стих с третьим ударным слогом — пеон третий с формулой 8 + 7 (табл. 1).

В отличие от стихов калужских переселенцев, опирающихся в большей степени на силлабо-тонический стих, в Калужской обл., как отмечает С. С. Косятова, напротив, преобладают цезурированные стиховые структуры с формулами 5 + 5, 6 + 5, 4 + 4, 4 + 6, из которых наиболее распространен десятисложник (5 + 5). В коллекции калужан Челябинской обл. подобные структуры представлены всего двумя образцами, один из которых имеет аналог в коренной традиции («На всех солнце светит» — Косятова, с. 125) (табл. 2).

Таблица 1

8 + 7	Ой, вы, братья мои, сестры / вы по духу все родня	Калужская обл. [5, с. 125]
	Все живём на этом свете / и не думаем о том (№ 36) Вы простите все родные / час разлуки нам настал (№ 34) Дорогие, братья сёстры, / ваш обед был за столом (№ 39) Здесь духовное собранье, / пришли душу посетить (№ 35) Помяните, братья, сёстры / вы с любовию меня (№ 38)	Челябинская обл., с. Серпиевка [7]

Наиболее важным критерием в сравнении песенного материала, по мнению многих исследователей, является ритмика. Как считал К. В. Квитка, «именно ритмические формы являются главным, определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании». Поэтому «для исследования исторических связей ритмические формы важнее мелодических навыков» [4, с. 194]. Таким образом, поскольку бóльшая часть духовных стихов калужских переселенцев репрезентирует одну из поздних силлабо-тонических стиховых структур, преобладающим типом ритмизации музыкального материала, соответственно, является стопная пеоническая

Таблица 2

6 + 5	**Для всех солнце светит, / для меня нет** Я лежу во гробе / и не вижу свет	Челябинская обл., с. Серпиевка, № 45 [7]
	Стоит смерть с косою / позади тебя **На всех солнце светит / на меня уж нет**	Калужская обл. [5, с. 125]
5 + 5	Шли, шли / два святых ангела Вели душеньку / душу грешную Душу грешную / в муку вечную	Челябинская обл., с. Серпиевка, № 49 [7]
	А родитель мой / под окном стоит Через зелен сад / дорожка бежит У нас в городе / в Ерусалиме Она плачется / что река льется Он ходил бродил / слезно плакался Шла по улице / Дева Мария	Калужская обл. [5, с. 125]

сегментация, реализующаяся в рамках цезурированного периода [7, с. 82–99, 112]. В корпусе стихов С. С. Косятовой, напротив, основу ритмической организации духовных песнопений составляют цезурированные периоды с четырех- и пятисложными силлабическими формулами слогового ритма. Одна из таких формул свойственна ритмике единственного образца калужских переселенцев — стиху «*Шли, шли два святых ангела*» (прим. 1).

Сравним его ритмическую формулу с аналогичными формулами духовных стихов Калужской обл. [5, с. 126] (табл. 3).

Как видим, формула стиха «Шли, шли два святых ангела» повторяет ритмическую модель калужского образца «На горочке, на крутенькой». Исключение составляют первые два слога, увеличенные в уральском примере. В свою очередь, оба образца представляют аугментированный вариант типовой ритмической модели, характерной для календарного песенного фольклора восточных славян (♩♪♩♪♩) и приведенной

Пример 1. «Шли, шли два святых ангела» (с. Серпиевка) [7, с. 114]

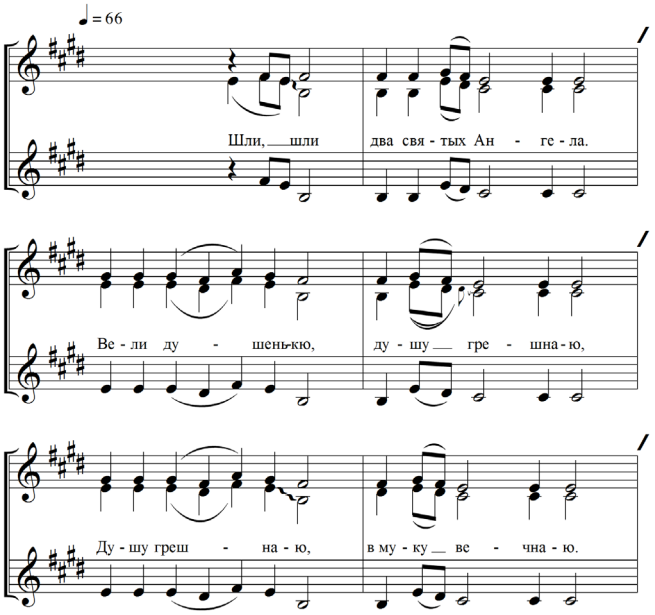
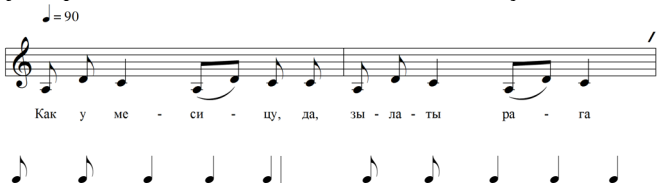


Таблица 3

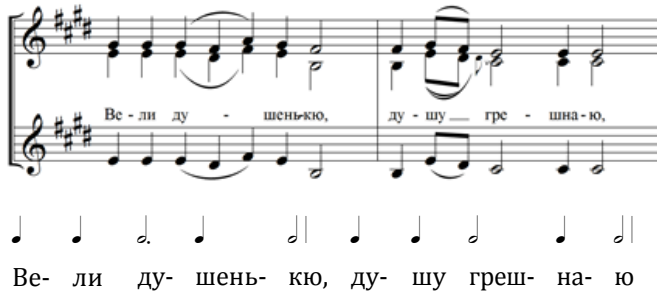
Шли, шли два святых ангела (5 + 5) (Челябинская обл., с. Серпиевка)	♩	♩	𝅗𝅥.	♩	𝅗𝅥 |	♩	♩	𝅗𝅥	♩	𝅗𝅥 |
	Ве-	ли	ду-	шень-	кю,	ду-	шу	греш-	на-	ю
	Ду-	шу	греш-	на-	ю	в му-	ку	веч-	на-	ю
Ой, вы, голуби (5 + 5) (Калужская обл.) [5, с. 126]	♪	♪	♪	♪	♩ |	♪	♪	♪	♪	♩ |
	Ой	вы	го-	лу-	би,	ой	вы	бе-	лы-	и
На горочке, на крутенькой (5 + 5) (Калужская обл.) [5, с. 126]	♪	♪	𝅗𝅥	♩	𝅗𝅥 |	♪	♪	𝅗𝅥	♩	𝅗𝅥 |
	А-	на	пла-	чит-	ся,	что	ре-	ка	льет-	ся

в исследовании Б. Б. Ефименковой [3, с. 61]. По мнению С. С. Косятовой, все представленные выше ритмические формулы являются наиболее распространенными моделями (наряду с четырехсложными), лежащими в основе всех зафиксированных стихов на территории Калужско-Брянского пограничья. Исследователь отмечает истоки этих ритмических формул, берущие начало в местных календарных и хороводных песнях. Подобные межжанровые связи прослеживаются и в переселенческой традиции. Ритмическая модель духовного стиха «Шли, шли два святых ангела» имеет типологическое сходство с ритмоформулой местного календарного политекстового напева «Как у месяца золоты рога» (прим. 2, 3).

Пример 2. «Как у месяца золоты рога», колядка (с. Серпиевка, с. Биянка, Челябинская обл.)



Пример 3. «Шли, шли два святых ангела», духовный стих (с. Серпиевка, Челябинская обл.)



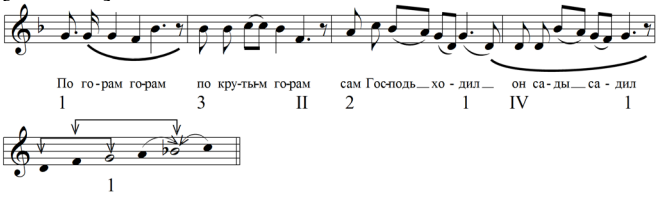
Эту же формулу слогового ритма приводит в своей работе и Б. Б. Ефименкова: ♪♪♩♩♩ [3, с. 61]. Если сопоставить ритмические модели стиха и календарного напева, то нетрудно заметить, что формула духовного песнопения значительно трансформирована путем аугментации всех слоговых времен, за исключением предпоследнего (четвертого) слога. Это дает возможность сделать вывод о том, что временна́я организация стиха базируется на варьированной ритмической модели местных календарных жанров.

Таким образом, несмотря на большие расхождения в ритмической организации духовных стихов калужских переселенцев и образцов Калужской обл., опирающихся на различные ритмические структуры, удалось установить родственные связи. Единственный образец («Шли, шли два святых ангела») наглядно демонстрирует принципы ритмизации, свойственные жанру духовного стиха на этнической территории калужан. Такую разницу в ритмике двух локальных групп стихов можно объяснить последствиями, связанными со спецификой новой уральской среды, в которой оказалась традиционная культура калужских переселенцев. В их жанровой системе постепенно исчезали календарные песни, на ритмические структуры которых и опирался стих, и насаждались новые ритмоформулы, связанные с городской музыкальной культурой.

При сравнительном анализе ладовой основы духовных стихов выявлено много параллелей между переселенческой и коренной традицией. В обеих локальных песенных культурах широкое распространение имеет ладовая модель, имеющая в своей основе малую *терцию*, расширенную за счет прибавления *субкварты* и *субсекунды* (прим. 4, 5). Важно отметить, что в калужских переселенческих и коренных духовных стихах кварта обязательно сопряжена с терцией. На это обстоятельство указывает в своем исследовании С. С. Косятова [5, с. 128], аргументируя свое утверждение примерами ладовых формул с соответствующими напевами (*см. у Косятовой: Приложение 9, Таблица 1 Ладовые модели духовных стихов, п. II, III, V* [5, с. 259–261]).

Рассмотрим ладовую модель духовного стиха «По горам, горам», записанного в Калужской области (прим. 4).

Пример 4. «По горам, горам». Ладовая модель V-в [5, с. 261]



В вышеуказанном примере ладовой формулой напева является *терция с субсекундой* и *субквартой,* состоящая из двух элементов, первый из которых — *квартовый* — содержит переменность опорных тонов с устоями на основном и терцовом тоне (*g–h*). Второй — представляет собой *трихорд* в объеме малой терции с устоем на нижнем звуке (*g*) с вспомогательной субсекундой (*f–g*) и субквартой (*d–g*).

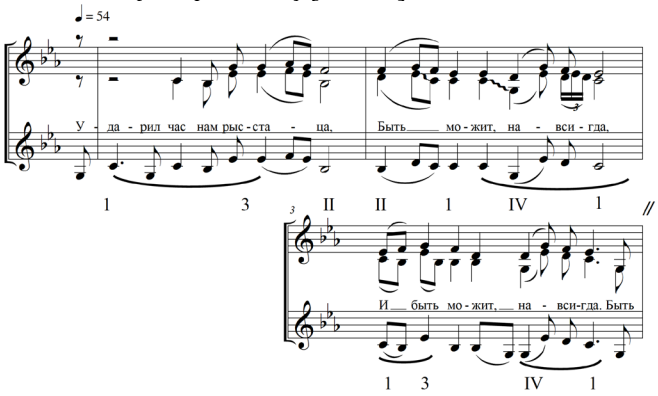
Аналогичную ладовую структуру имеют политекстовые[2] и некоторые монотекстовые напевы духовных стихов калужских переселенцев Челябинской области (№ 33–39; № 42–43; № 45, 49) [7] (прим. 5[3]).

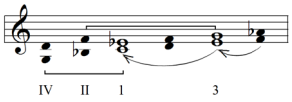
В идентичной ладовой модели напева калужских переселенцев (*терция с субквартой и субсекундой*) также происходит сцепление двух мелодических формул, первая из которых опирается на *кварту* и содержит элемент переменного лада (*g–c, b–es*). Вторая — представляет собой *трихорд* в объеме малой терции с устоем на нижнем звуке (*c*). Терцовая основа расширена за счет введения субсекунды (II–1) и субкварты (IV–1), а также вспомогательной секунды к верхнему терцовому тону. В зачине напева так же, как и в предыдущем варианте, помимо терцовой ладовой переменности происходит секундовая смена устоев (1–II). Отличительной чертой звуковысотной организации этого напева является развитость вертикального компонента лада, «утолщение» основного голоса терцовыми и квинтовыми созвучиями. При этом звуки, расположенные по терциям, являются функционально родственными между собой. В данной модели формируется оппозиция двух терцовых рядов секундового соотношения (IV/2–1/3; II/4–1/3).

[2] Политекстовый напев — *напев,* на который исполняются различные поэтические варианты, в данном случае, духовных стихов.

[3] В ладовой схеме используется общепринятая в современной этномузыкологии система Коллера–Гиппиуса. Согласно ей, ступени выше главного опорного тона (1-й ступени) нумеруются арабскими цифрами, а ниже — римскими. При этом цифровой индекс показывает расстояние от 1-й ступени.

Пример 5. «Ударил час нам расстаться», политекстовый напев (с. Серпиевка) [7, с. 82]

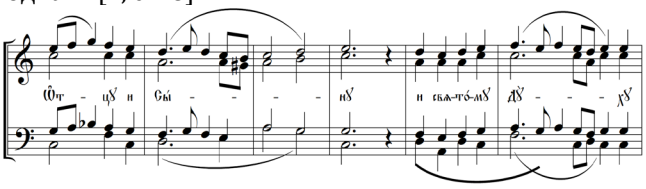




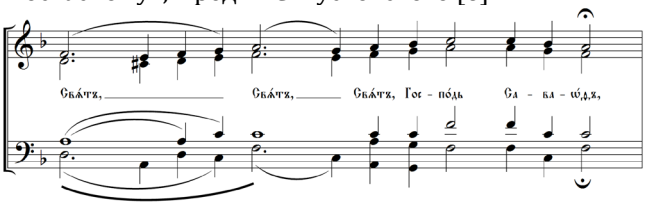
Ладовая модель стиха «Ударил час нам расстаться» (с. Серпиевка)

Как видим, оба примера демонстрируют не только сходство в ладовых структурах и соотношении опорных тонов, но и интонационное родство. Напевам духовных стихов калужских переселенцев, а также образцам коренной калужской территории свойственны одни и те же типовые *начальные* и *концевые* мелодические обороты. Речь идет о квартовой мелодической формуле (1–II–3), заключающей в себе терцовую тональную переменность (минор — мажор) (прим. 4, 5, 8, 9, 10). Этот оборот является характерным для зачинов многих исследуемых духовных песнопений, а также имеет широкое распространение в церковной певческой практике (прим. 6, 7).

Пример 6. «На литургии св. Василия Великого. Обиходная» [2, с. 28]



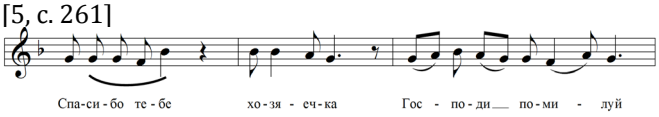
Пример 7. Милость мира «Сергиевская» (на стихиру прп. Сергию Радонежскому), подобен «Приидите Триипостасному», в ред. Е. С. Кустовского [6]



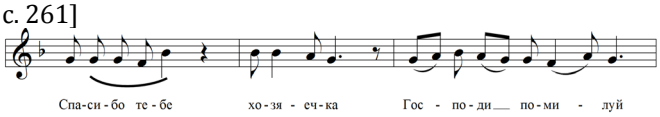
В коллекции С. С. Косятовой данная мелодическая формула встречается в образцах «По горам-горам» [5, с. 211], «Спасибо тебе, хозяичка» [5, с. 261], «В зеленом саду» [5, с. 261], (прим. 4, 8, 9).

Мелодическая формула *каданса* с характерной секстовой интонацией (секстовый скачок от субкварты с поступенным движением к главной опоре), свойственная переселенческим стихам, в частности, напевам «Ударил час нам расстаться», «Вы простите все родные» (прим. 5, 10), также присуща и калужским образцам «По горам-горам» [5, с. 211], «Спасибо, хозяюшка» [5, с. 201], «Да помянем, Господи!» [5, с. 211] (прим. 4, 11, 12).

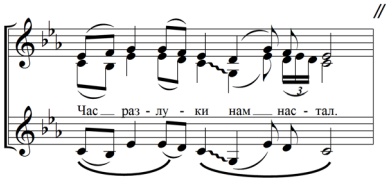
Пример 8. «Спасибо тебе, хозяичка» (Калужская обл.) [5, с. 261]



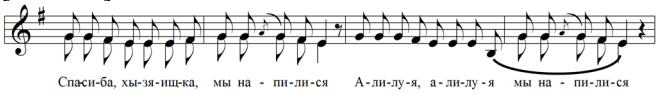
Пример 9. «В зеленом саду» (Калужская обл.) [5, с. 261]



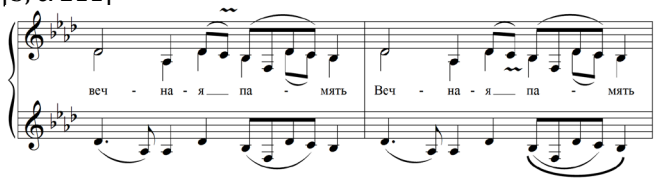
Пример 10. «Вы простите все родные» (с. Серпиевка) [7, с. 84]



Пример 11. «Спасибо, хозяюшка» (Калужская обл.) [5, с. 201]



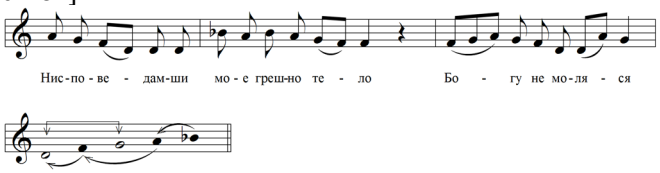
Пример 12. «Да помянем, Господи!» (Калужская обл.) [5, с. 211]



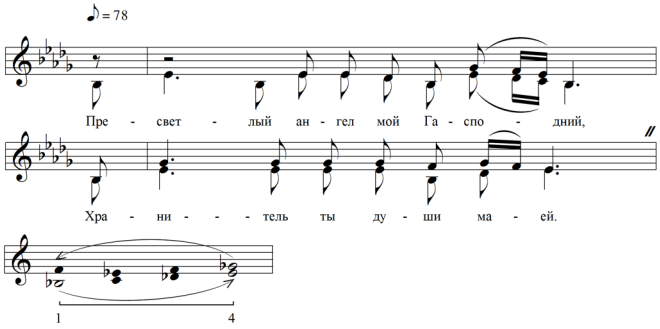
Следует отметить еще одно, весьма важное наблюдение, связанное с ладовой переменностью в духовных стихах обеих локальных традиций. Для напевов калужских переселенцев характерно терцовое, секундовое и квартовое (в меньшей степени) соотношение ладовых опор. С. С. Косятова также подчеркивает, что в стихах Калужской обл. доминирует, прежде всего, терцовое мышление, при котором «колеблющиеся» устои находятся в малотерцовых отношениях. Тем не менее, она отмечает существование напевов и с квартовой переменностью устоев, что является, по ее мнению, нетипичным для калужан [5, с. 128] (прим. 13).

Как видим, в напеве возникает два устоя (*d* и *g*) на расстоянии кварты. В коллекции калужских переселенцев также есть несколько образцов с переменными устоями, находящимися между собой в плагальных отношениях (*см. «На древах-та сидят…», № 40, 41, 46, 48*) [7, с. 95–97, 110–112] (прим. 14).

Пример 13. «Нисповедамши мое грешно тело» [5, с. 262]



Пример 14. «Пресветлый ангел мой Господний» (с. Серпиевка) [7, с. 112]

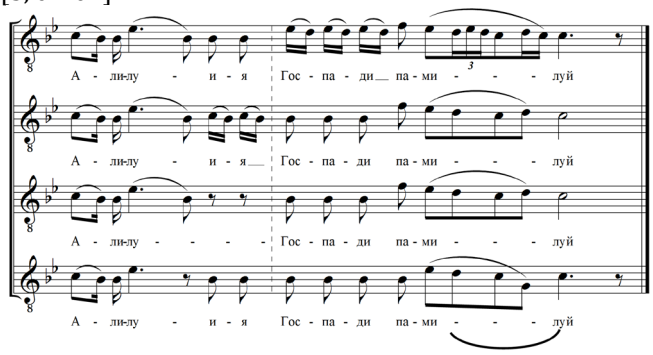


Ладовой моделью этого напева является минорный тетрахорд с квартовой переменностью ладовых опор (4–1–4). С. С. Косятова предполагает, учитывая широкое распространение монастырской культуры в регионе, что плагальные соотношения опорных тонов в калужских духовных стихах связаны с влиянием ладовой системы знаменного распева [5, с. 129]. В свою очередь, Т. А. Старостина, характеризуя ладовую систему русской народной песни, отмечает, что «внутриладовая переменность — явление, изначально свойственное любой модальности и русской тоже. Квартовая переменность без смены звукоряда прослеживается в огромном количестве образцов и переменной структуры не составляет, но свидетельствует о проникновении принципов обиходного лада[4]» [10, с. 101].

Так же, как и в традиции калужских переселенцев, в Калужской обл. одну из многочисленных групп духовных стихов составляют образцы с амбитусом сексты и септимы. Ладовые структуры этих напевов состоят из более мелких элементов и имеют выраженную тонально-функциональную опору (прим. 15).

Как видно из примера, в многоголосной ткани напева функции голосов дифференцируются на ведущие, мелодические и басовые, гармонически-опорные. Многоголосная фактура возникает только в каденциях, в припеве «Господи, помилуй». С. С. Косятова отмечает, что «нижние голоса явно воспроизводят функциональные обороты I–V–I (T–D–T), заимствованные из современных церковных песнопений» [5, с. 123]. Примеров тому в церковной певческой практике очень много

Пример 15. «Спасибо, хозяюшки» (Калужская обл.) [5, с. 207]



(см. прим. 6, 7).

В целом, характеризуя звуковысотные параметры интонирования калужских стихов, С. С. Косятова отмечает в их мелодике синтез интонаций календарных жанров, плачей, эпических жанров, лирических и городских песен, а также церковно-певческой культуры [5, с. 130]. Подобный стилевой синтез присущ и исследуемым образцам[5].

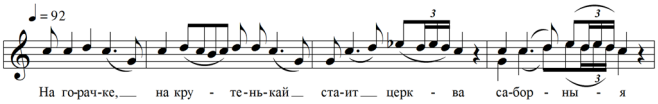
Завершая сравнительный анализ духовных стихов калужских переселенцев и корпуса песнопений Калужской обл., помимо вышеуказанных стилистических пересечений и различий, следует отметить тесситуру исполнения, мелизматику и многоголосный склад стихов. Для напевов калужских переселенцев характерна гетерофония терцовой и квинтовой основы. Традиционным же типом многоголосия в регионе, обследованном С. С. Косятовой, является *гетерофония с элементами вторы* [5, с. 123]. Значительно отличается и тесситура исполнения духовных стихов в двух локальных традициях. Напевы челябинских стихов реализуются в общей звуковой шкале от *d* до g^1. Калужские образцы, напротив, звучат значительно выше, охватывая диапазон преимущественно от c^1 *до* c^2. В. М. Щуров в своем исследовании региональных традиций отмечает в числе других характерную форму многоголосия и исполнительскую манеру на Урале, близкую сибирской — преимущественное движение голосов параллельными терциями и глубокую, низкую тесситуру альтовых голосов [12, с. 45]. Для территории Калужско-Брянского пограничья, по замечанию ученого, исполнению традиционных песен свойственна гетерофония и «звонкая прямая подача звука в среднем регистре» [12, с. 33]. Таким образом, жанр духовного стиха перенял традиционные для обеих локальных культур формы многоголосия и тесситуру звучания. Кроме того, напевам коренной традиции свойственно обилие мелизмов (прим. 16).

Стремление к орнаментации мелодики наблюдается и в песенной традиции калужан-переселенцев (см. «На древах-та сидят…», № 33–41) (прим. 17, 18).

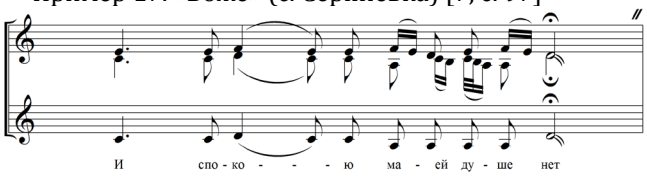
[4] Центральный элемент обиходного лада — определённый звукоряд — обиходный (g a h c d e f g a b c d — подчеркнуты согласия). Уникальной специфической особенностью обиходного звукоряда является построение чистой кварты от каждой из его ступеней как вверх, так и вниз. Такой составной звукоряд имеет: 1) квартовое строение — деление на «согласия», отстоящие одно от другого на кварту; 2) функциональную нетождественность звуков одинакового названия; 3) точное повторение мелодии через кварту. Коренным свойством всех обиходных ладов является переменность [11, с. 91–92].

[5] Стилевым связям духовных стихов с фольклорными жанрами посвящена статья автора [13].

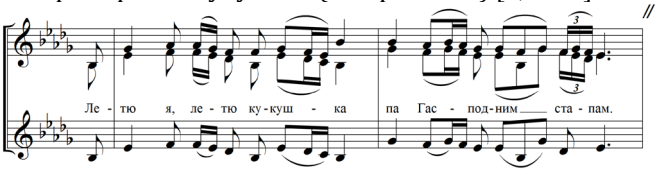
Пример 16. «На горочке, на крутенькой» (Калужская обл.) [5, с. 186]



Пример 17. «Боже» (с. Серпиевка) [7, с. 97]



Пример 18. «Кукушка» (с. Серпиевка) [7, с. 95]



Таким образом, в стилистике духовных стихов калужских переселенцев обнаруживаются параллели с коренной традицией Калужской обл. Наиболее *стабильными* характеристиками жанра духовного стиха как в песенной культуре переселенцев, так и в образцах этнической территории являются приуроченность к определенным этапам похоронно-поминального обряда, строфическая трехстрочная форма в строении напевов с часто используемым рефреном «Господи, помилуй», «Аллилуйя», «Трисвятое». В ритмической организации проявляется опора на силлабо-тонический четырехсложный стопный стих — пеон третий, а также силлабические стихи с формулой 6 + 5, 5 + 5 и цезурированные периоды со стопной пеонической сегментацией и пяти-, шестисложными цезурированными формулами. Связь прослеживается в отдельных случаях и в принципах ритмизации духовных стихов с опорой на ритмоформулы местных календарных и хороводных песен. В Калужской обл. это основной принцип ритмизации, в переселенческой традиции, напротив, ведущей является стопная сегментация напевов, характерная для позднего типа ритмизации.

Устойчивые признаки имеет и звуковысотная организация стихов (опора на шести- и семиступенные звукоряды минорного наклонения, преобладание вертикального компонента лада и гармонической функциональности, внутриладовая переменность с секундовым, терцовым и квартовым соотношением устоев, опора на терцию с субсекундой и субквартой; наличие тождественных мелодических формул, закрепленных за определенными разделами песенной формы — начальных и кадансовых мелооборотов). В коренной и переселенческой традиции содержится многочисленная группа стихов поздней стилистики, восходящая в своих истоках к церковно-певческой культуре XVIII–XX веков,— с амбитусом напева от сексты до октавы, с ярко выраженной тонально-функциональной основой и характерными мелодическими оборотами. И, наконец, обе локальные группы духовных стихов воспроизводят тип многоголосия и исполнительские приемы, присущие местной фольклорной традиции, а также своеобразие местного диалекта.

Наряду с этим, можно говорить о формировании в корпусе стихов Челябинской обл. *собственных стилевых признаков*. Духовные стихи калужских переселенцев отличает наличие системы политекстовых напевов, закрепленных за определенными стадиями похоронно-поминального ритуала. Для исследуемых образцов характерно преобладание поздних форм ритмизации стиха и напева. В сфере ладовой организации напевов доминируют эолийское наклонение, а также шести- и семиступенные звукоряды с характерными ладовыми формулами, основанными на сцеплении кварты и терции. Ярким признаком локальной переселенческой традиции является и исполнительский стиль с преобладанием низкого и среднего регистров и насыщенного грудного звучания. В числе новоприобретенных признаков можно назвать и тип многоголосия с использованием терцовой и квинтовой гетерофонии, заимствованной у проголосных уральских песен.

Очевидно, что традиция духовного песнетворчества калужских переселенцев, будучи оторванной от метрополии, на новой уральской территории обрела свою специфику, сохранив при этом глубинные стилевые связи с коренной традицией.

Литература

1. *Гилярова Н. Н.* Комплексное мультимедийное музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужской области. Музыкально-этнографический атлас [Электронный ресурс] / Н. Н. Гилярова, М. С. Альтшулер, С. С. Косятова и др. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. Режим доступа: http://folk.rusign.com/p/about.html.

2. Главнейшие песнопения Божественной Литургии, молебного пения, панихиды и всенощного бдения, переложенные для хора мужских голосов С. В. Смоленским. Вып. 1: Песнопения Божественной Литургии. СПб., 1893. 49 с.

3. *Ефименкова Б. Б.* Ритмика русских традиционных песен: учебное пособие. М.: Изд-во МГИК, 1993. 151 с.

4. *Квитка К. В.* Избранные труды: В 2-х т. Т. l. М., 1971. 383 с.

5. *Косятова С. С.* Русские народные духовные стихи Калужско-Брянского пограничья: дис. … канд. иск. М., 2012. 266 с.

6. Милость мира «Сергиевская» (на стихиру прп. Сергию Радонежскому), подобен «Приидите Триипостасному», в ред. Е. С. Кустовского [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://orthonord.ru/books/score/liturg/mil_serg.pdf.

7. На древах-та сидят да птички райския…: Духовные стихи горнозаводских сёл Челябинской области: Хрестоматия / Запись, нотирование, сост., вступ. статьи и коммент. О. Л. Юровской. Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2017. 169 с.

8. *Сверлова Е. Л.* Погребальные духовные стихи Саратовско-

го Поволжья как открытая полистилевая жанровая система: дис. … канд. иск. Саратов, 2006. 265 с.

9. Смоленский музыкально-этнографический сборник / Отв. ред. Пашина О. А. Т. 2: Похоронный обряд: Плачи и поминальные стихи. М.: Индрик, 2003. 548 с.

10. *Старостина Т. А.* Ладовая систематика русской народной песни // Гармония: Проблемы науки и методики. Сб. статей. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 85–105.

11. *Шульгин Д. И.* Словарь музыковедческих терминов и понятий. М., 2013.

12. *Щуров В. М.* О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве // Музыкальная фольклористика: сб. ст. / ред.-сост. А. А. Банин. Вып. 3. М., 1986. С. 11–47.

13. *Юровская О. Л.* Стилевые связи духовных стихов с фольклорными песенными жанрами горнозаводских районов Челябинской области // Молодежь в науке и культуре XXI в.: материалы междунар. науч.-творч. форума. 31 окт. — 3 нояб. 2016 г. / Челяб. гос. ин-т культуры; сост. Е. В. Швачко. Челябинск, 2016. С. 289–296.

References

1. *Gilyarova N. N.* Kompleksnoye mul'timediynoye muzykal'no-etnograficheskoye opisaniye narodnykh traditsiy Kaluzhskoy oblasti. Muzykal'no-etnograficheskiy atlas [Elektronnyy resurs] [Complex multimedia musical and ethnographic description of folk traditions of Kaluga region. Musical-ethnographic Atlas [Electronic resource]] / N. N. Gilyarova, M. S. Al'tshuler, S. S. Kosyatova i dr. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, 2009. Rezhim dostupa: http://folk.rusign.com/p/about.html.

2. Glavneyshiye pesnopeniya Bozhestvennoy Liturgii, molebnogo peniya, panikhidy i vsenoshchnogo bdeniya, perelozhennyye dlya khora muzhskikh golosov S. V. Smolenskim. Vyp. 1: Pesnopeniya Bozhestvennoy Liturgii [The main hymns of the divine Liturgy, prayer singing, Requiem service and All-night vigil, arranged for the male choir by S. V. Smolensky. Issue. 1: Chants Of The Divine Liturgy]. SPb., 1893. 49 p.

3. *Yefimenkova B. B.* Ritmika russkikh traditsionnykh pesen: uchebnoye posobiye [Rhythmics of Russian traditional songs: textbook]. M.: Izd-vo MGIK, 1993. 151 p.

4. *Kvitka K. V.* Izbrannyye trudy: V 2-kh t. T. l [Selected works: In 2 volumes. V. l]. M., 1971. 383 p.

5. *Kosyatova S. S.* Russkiye narodnyye dukhovnyye stikhi Kaluzhsko-Bryanskogo pogranich'ya [Russian folk spiritual poetry Kaluga-Bryansk frontier]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. M., 2012. 266 p.

6. Milost' mira «Sergiyevskaya» (na stikhiru prp. Sergiyu Radonezhskomu), podoben «Priidite Triipostasnomu», v red. Ye. S. Kustovskogo [Elektronnyy resurs] [A mercy of peace «Sergius» (in stanza to Sergius of Radonezh), edited by E. S. Kotovsky [Electronic resource]]. http://orthonord.ru/books/score/liturg/mil_serg.pdf.

7. Na drevakh-ta sidyat da ptichki rayskiya…: Dukhovnyye stikhi gornozavodskikh sol Chelyabinskoy oblasti: Khrestomatiya [On the trees sit the birds of Paradise…: Spiritual poems of mining villages of Chelyabinsk region: anthology] / Zapis', notirovaniye, sost., vstup. stat'i i komment. O. L. Yurovskoy. Chelyabinsk: YUUrGII named after. P. I. Chaykovsky, 2017. 169 p.

8. *Sverlova Ye. L.* Pogrebal'nyye dukhovnyye stikhi Saratovskogo Povolzh'ya kak otkrytaya polistilevaya zhanrovaya sistema [Funeral spiritual poems of the Saratov Volga region as an open polystylistic genre system]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Saratov, 2006. 265 p.

9. Smolenskiy muzykal'no-etnograficheskiy sbornik [Smolensk music and ethnographic collection] / Otv. red. Pashina O. A. T. 2: Pokhoronnyy obryad: Plachi i pominal'nyye stikhi [Vol. 2: The Funeral rites: Mourning and memorial poetry]. M.: Indrik, 2003. 548 p.

10. *Starostina T. A.* Ladovaya sistematika russkoy narodnoy pesni [Modal system of Russian folk song] // Garmoniya: Problemy nauki i metodiki. Sb. statey. Vyp. 1 [Harmony: Problems of science and methodology. Compilation of articles. Issue 1]. Rostov-na-Donu, 2002. P. 85–105.

11. *Shul`gin D. I.* Slovar` muzy`kovedcheskix terminov i ponyatij [Dictionary of musicological terms and concepts]. M., 2013.

12. *Schurov V. M*. O regional'nykh traditsiyakh v russkom narodnom muzykal'nom tvorchestve [On the regional traditions of Russian folk music] // Muzykal'naya fol'kloristika [Musical folklore]: sb. st. / red.-sost. A. A. Banin. Vyp. 3. M., 1986. P. 11–47.

13. *Yurovskaya O. L.* Stilevye svyazi duhovnyh stihov s fol`klornymi pesennymi zhanrami gornozavodskih rajonov Chelyabinskoj oblasti [Stylistic relations of spiritual poems to folk song genres of mining and metallurgical districts of Chelyabinsk region] // Molodezh v nauke i kul`ture XXI v. [Youth science and culture of the XXI century]: materialy mezhdunar. nauch.-tvorch. foruma. 31 okt. — 3 noyab. 2016 g. / Chelyabinsk State Institute of Culture; compiled by E. V. Shvachko. Chelyabinsk, 2016. P. 289–296.

Информация об авторе

Ольга Леонидовна Юровская
E-mail: oyurovskaya@mail.ru
Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный институт имени П. И. Чайковского»
454091, г. Челябинск, ул. Плеханова, 41

Information about the author

Olga Leonidovna Yurovskaya
E-mail: oyurovskaya@mail.ru
State Budgetary Educational Institution of Higher Education «South Ural State Institute named after P. I. Tchaikovsky»
454091, Chelyabinsk, ul. Plekhanova, 41

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Polozov Sergey Pavlovich, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Theory of Music and Composition of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov
E-mail: sppolozov@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ СОДЕРЖАНИЯ УЧЕБНОГО КУРСА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАТИКИ

Статья посвящена рассмотрению проблемы содержания учебного курса музыкальной информатики. «Музыкальная информатика» как учебная дисциплина была введена в учебный процесс в начале 1980-х гг. Анализ содержания учебной дисциплины за весь период её существования показал, что оно менялось вместе с изменением уровня развития информационных компьютерных технологий, компьютерной грамотности общества. Отсюда основной проблемой содержания курса музыкальной информатики является его нестабильность, ориентация на имеющееся программное обеспечение и эмпирический опыт. Решение данной проблемы видится в переходе с прикладного направления на общий фундаментально-теоретический уровень.

Ключевые слова: музыкальная информатика, информационные компьютерные технологии, информационный подход, музыкальное искусство, содержание учебного курса.

ON THE PROBLEM OF THE CONTENT OF THE COURSE OF MUSICAL INFORMATICS

The article is devoted to the problem of the content of the course of Musical Informatics. «Music Informatics» as an educational discipline was introduced into the educational process in the early 1980s. Analysis of the content of the discipline for the entire period of its existence showed that it changed with the change in the level of development of information computer technology, computer literacy of society. Hence, the main problem of the Music Informatics course content is its instability, orientation to the available software and empirical experience. The solution to this problem is seen in the transition from the applied direction to the general fundamental and theoretical level.

Key words: Musical Informatics, information computer technologies, information approach, music art, the content of the training course.

Дисциплины, изучаемые в учебных заведениях, обычно выполняют функцию формирования у обучаемых некоторой системы научных знаний. Это обусловливает их непосредственную связь с научными исследованиями в соответствующей предметной области. Наука, разрабатывая ту или иную проблему, выстраивает систему знаний, которые в концентрированной и обобщённой форме включаются в учебный процесс. Результаты научных изысканий систематизируются и кладутся в основу содержания учебных курсов.

Сказанное, на наш взгляд, должно иметь отношение и к музыкальной информатике. Напомним, что в нашей стране в систему музыкального образования компьютерные технологии стали активно привлекаться в начале 1980-х гг. В это время в учебный процесс была введена учебная дисциплина «Музыкальная информатика». С тех пор в состоянии как информационных компьютерных технологий, так и общества в целом многое изменилось. Соответственно, изменилось и содержание дисциплины.

На начальном этапе введения в учебный процесс компьютерных технологий в первую очередь требовалось приобретение общих навыков работы на компьютере с изучением операционной системы, принципов работы с файлами, функционирования текстовых и графических редакторов и т.п. При этом возможности применения компьютера в области музыкального искусства становились зачастую факультативными, как бы дополнительным приложением (см., например, программу по музыкальной информатике, разработанную А. П. Мещеркиным [1]). Постепенно, по мере повышения общей компьютерной грамотности необходимость в освоении общих навыков работы с компьютерными технологиями отпала, и стало возможным основное внимание сосредоточить на применении информационных компьютерных технологий в различных видах музыкальной деятельности. В результате содержание музыкальной информатики стало пополняться изучением разного рода музыкальных редакторов, музыкальных информационно-поисковых систем, музыкально-дидактических возможностей компьютера и т.п. В настоящее время обучающиеся нередко оказываются достаточно подготовленными и в этой сфере. В частности, некоторая их часть до начала изучения курса в той или иной мере уже имеет опыт обращения с нотными редакторами, в связи с чем освоение широко распространённых музыкальных программных продуктов теряет смысл. Всё это ставит проблему содержания рассматриваемой учебной дисциплины.

Музыкальная информатика изучается и в зарубежных учебных заведениях. Как отмечает А. В. Харуто, «курс музыкальной информатики преподается в ряде европейских и американских университетов; однако там он является, как правило, дополнительной специализацией для дипломированных математиков или физиков, имеющих также и базовое музыкальное образование. Целью такого курса является формирование кадров инженеров — специалистов по электронике и программистов, профессией которых станет разработка электронных музыкальных инструментов и компьютерных программ для работы со звуком» [5,

с. 4]. Ясно, что такое обучение не учитывает непосредственных, ключевых запросов системы музыкального образования. Оно нацелено на формирование специалистов не музыкально-творческих специальностей, а инженерно-технических профессий.

Естественно предположить, что музыкальная информатика, включённая в систему музыкального образования, должна отвечать прежде всего условиям формирования музыканта-профессионала. Следовательно, преподаватель данной дисциплины, на наш взгляд, должен обладать высокой степенью компетентности в сфере музыкального искусства, то есть иметь музыкальное профессиональное образование. Вместе с тем к нему, благодаря сложившимся в нашей стране представлениям о преподавании школьного курса информатики и вычислительной техники, фактически предъявляются иные административные требования. При проверке педагогических кадров на соответствие присвоенной квалификации преподаваемым дисциплинам педагогу с музыкальным профессиональным образованием необходимо некоторым образом доказывать свою способность преподавания музыкальной информатики, в то время как специалисты в области информационных технологий, не имеющее музыкального образования, избавлены от этой процедуры.

Требования государственного образовательного стандарта, предъявляемые к освоению музыкальной информатики в нашей стране в настоящее время, освещены нами в статье «Опыт обеспечения учебного процесса по овладению информационными технологиями в Саратовской консерватории» [3]. Среди результатов освоения в соответствии с данным стандартом отметим обладание обучающимся знанием способов использования компьютерной техники в сфере профессиональной деятельности, а также основных методов, способов и средств получения, хранения, переработки информации. В этом ярко проявляется прежде всего практическая направленность данной дисциплины, где получаемые в процессе обучения знания со всей очевидностью проецируются на приобретение навыков использования информационных компьютерных технологий. Если теперь взглянуть на выдвинутое нами исходное положение о том, что в основе содержания курса музыкальной информатики должны лежать результаты научных изысканий в данной области, то реально дела обстоят прямо противоположным образом: при мощнейшей практической составляющей и огромном практическом опыте теоретическая часть продолжает оставаться слабым местом в содержании дисциплины.

Наше исследование «Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства» показало, что музыкальная информатика как особая отрасль науки соединяет в себе теоретическое и прикладное направления [4, с. 8–9]. Прикладное направление обеспечивает разработку методов и средств представления, формализации, организации и использования музыкальной информации, а также поиск и определение наиболее рациональных и оптимальных способов осуществления информационных процессов. Результаты проводимых здесь исследований стали основой практической реализации музыкальных информационных технологий, суть которых заключается в организации, хранении и обработке, приёме и передаче, представлении и использовании музыкальной информации в необходимом объёме, полноте и достоверности. Перспектива развития этой отрасли науки заключается в том, что потребности общества в информационных ресурсах всегда будут опережать, превосходить текущее состояние музыкальных информационных технологий как в программном, так и техническом обеспечении. Это способствует стремительному развитию прикладного направления музыкальной информатики.

В отличие от прикладного направления музыкальной информатики, успешно решающей проблемы информационных технологий, программного обеспечения и технического оснащения, с теоретическим направлением далеко не всё ясно. Здесь многое дискуссионно и терминологически неопределённо. При этом очевидно, что теоретическая музыкальная информатика должна выходить на более высокий уровень обобщения, чем прикладная, и охватывать всю совокупность информационных процессов, протекающих в музыкальном искусстве.

Поскольку музыкальная информатика находится на стыке двух научных областей — информатики и музыкознания,— они вступают между собой в некоторые иерархические взаимоотношения. Если прикладное направление опирается в первую очередь на информатику, в центре внимания которой находятся технологические вопросы прежде всего создания, хранения и передачи музыкальных информационных объектов, то в теоретическом направлении приоритетное место занимает музыковедение, которое привносит в изучение музыкальной информации свои теоретические основы и разработки. Как видим, в каждом из направлений музыкальной информатики решается свой круг задач, но объединяет их нацеленность на изучение информационных проблем музыкального искусства.

Исследования информационных процессов в музыке в рамках прикладного направления музыкальной информатики происходит главным образом с позиции естественных наук. Эти исследования, безусловно, дали свои положительные результаты в понимании некоторых аспектов сочинения, исполнения и восприятия музыки, а также строения музыкальных текстов. Вместе с тем чрезмерно оптимистические взгляды на перспективы применения компьютерных технологий в музыкальной практике привели к активной пропаганде и даже навязыванию идей, типа усовершенствования сочинений Баха, Брамса, Чайковского, которые якобы не сумели наилучшим способом распорядиться имеющимися у них музыкальными средствами, выведения математической формулы музыкального шедевра, с помощью которой разделить музыкальные произведения на достойные и недостойные нашего внимания, исправления рит-

мических и интонационных неточностей, которыми страдают исполнители, реформирования нотации путём создания унифицированной системы обозначения звучания, замены живого исполнения идеальными цифровыми записями и многое другое.

Музыкознание некоторым образом отстранилось от полемики с этими взглядами, полагая несостоятельность подобных идей как само собой разумеющееся. Но тем самым у пропагандистов этих идей создаётся впечатление, что их позиции нечего противопоставить. Вот почему мы считаем важным провести музыковедческий анализ музыкальной информации и музыкальных информационных процессов.

Следует отметить, что точка зрения с позиции естественных наук на музыкальную информацию и музыкальные информационные процессы часто справедлива в оценке акустических, физических, математических параметров музыки. Но музыкантов она, как правило, не может удовлетворить в полной мере. Здесь проявляются два принципиально различных взгляда на один объект исследования. Дело в том, что музыкальная информация заключена не только в материально-знаковой системе, на изучение которой и направлено основное внимание учёных, но и в системе смыслов. Ценность, значимость, доступность для восприятия и осмысления музыкальной информации неисчислимы математическими методами. Какая информация ценнее, полученная от маленькой прелюдии Шопена или от огромной симфонии дилетанта? Для музыканта ответ очевиден, хотя математические исследования могут дать противоположную оценку.

Исследования в музыкальной информатике преимущественно ориентировались на музыкальные знаки, опираясь на нотный и акустический текст. А поскольку музыкальная информация содержится не только в материальных знаках, но и в смыслах, в сознании людей, исследовательское пространство оказывается шире того, что до сих пор представлялось исследователям, и оно ещё до конца не определено. Кроме того, каждый исследователь в области музыкальной информатики главным образом решал узкую, локальную и, как правило, прикладную задачу. Отмеченное превалирование практического над теоретическим происходит в связи с интенсивным воздействием реальных текущих потребностей, побуждающих обращаться к отдельным частным вопросам. Отсюда отсутствие общей теории и методологии исследования музыкальной информации — это неоспоримый факт. При весьма богатом практическом опыте общетеоретические проблемы музыкальной информатики остаются малоизученными и поэтому нуждаются в серьёзной теоретической разработке.

Итак, необходим кардинальный пересмотр отношения и к музыкальной информации, и к музыкальной информатике, и к информационному подходу в исследовании музыкального искусства[1]. Понятие информации должно стать средством описания происходящих в музыке информационных процессов. Для этого необходимо, чтобы исследования в области музыкальной информатики охватывали, помимо музыкальных текстов, семантический (смысл) и аксиологический (ценность) аспекты музыкальной информации. Более того, музыкальную информацию следует рассматривать с позиции целостности и взаимообусловленности материальных и идеальных её составляющих.

Современная ситуация вызывает насущную потребность в проведении музыковедческих (!) исследований в области музыкальной информатики. Ведь музыкальная информатика по определению имеет не только естественнонаучную, но и гуманитарную составляющую, которая, несмотря на чрезвычайно важное значение, в большинстве случаев игнорировалась.

В целом можно сказать, что история развития содержания учебного курса музыкальной информатики складывается весьма специфическим образом. В связи с этим проблема содержания этого курса проявляется в двух аспектах. С одной стороны, в связи со стремительным развитием информационных компьютерных технологий и не менее стремительным повышением компьютерной грамотности населения содержание рассматриваемого учебного курса постоянно изменяется. Такая подвижность обусловлена перманентным «устареванием» некоторой его части, что выдвигает необходимость регулярного обновления. С другой стороны, между музыкальной информатикой как учебной дисциплиной и научной областью, которую она представляет, возникает обратная логика взаимодействия. Если обычно содержание учебных курсов базируется на уже имеющихся научных достижениях, то есть следует за научной мыслью, то содержание музыкальной информатики во многом складывается эмпирическим путём, тем самым как бы подталкивая научные изыскания в этой области. Последнее возникает в связи с очевидным наличием острого дефицита научного знания.

Содержание учебного курса музыкальной информатики может стабилизироваться при появлении фундаментальных научных работ, где определялись бы ключевые позиции, не зависящие от текущего состояния информационных компьютерных технологий и общественного сознания и имеющие всеобщий характер. В качестве одного из результатов освоения данного курса в контексте приобретения научных знаний мы можем предложить следующую формулировку: формирование у обучаемых представлений об информационных процессах, протекающих в области музыкального искусства. Такой подход способен приподнять музыкальную информатику с «прикладного» уровня, уменьшить объём эмпирического, субъективного влияния и придать обучению системный характер.

[1] Более подробно об этом см. нашу статью «О возможностях информационного подхода в исследовании музыкального искусства» [2].

Литература

1. *Мещеркин А. П.* Примерная программа по дисциплине «Музыкальная информатика» для музыкальных училищ и училищ искусств. М., 2000. 16 с.

2. *Полозов С. П.* О возможностях информационного подхода в исследовании музыкального искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 21–31.

3. *Полозов С. П.* Опыт обеспечения учебного процесса по овладению информационными технологиями в Саратовской консерватории // Проблемы художественного творчества в аспекте исполнительской и педагогической деятельности: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 24–25 ноября 2016 года. Саратов: СГК имени Л. В. Собинова, 2017. С. 79–84.

4. *Полозов С. П.* Понятие информации и информационный подход в исследовании музыкального искусства: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015. 252 с.

5. *Харуто А. В.* Музыкальная информатика. Компьютер и звук: Учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкального вуза. М.: Московская государственная консерватория, 2000. 387 с.

References

1. *Meshcherkin A. P.* Primernaya programma po discipline «Muzykal'naya informatika» dlya muzykal'nyh uchilishch i uchilishch iskusstv [Approximate program of the discipline «Music Informatics» for music colleges and colleges of arts]. M., 2000. 16 p.

2. *Polozov S. P.* O vozmozhnostyah informacionnogo podhoda v issledovanii muzykal'nogo iskusstva [On possibilities of information approach in musical art studies] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 21–31.

3. *Polozov S. P.* Opyt obespecheniya uchebnogo processa po ovladeniyu informacionnymi tekhnologiyami v Saratovskoj konservatorii [Experience in providing the educational process of mastering information technology at the Saratov Conservatory] // Problemy hudozhestvennogo tvorchestva v aspekte ispolnitel'skoj i pedagogicheskoj deyatel'nosti [Problems of artistic creativity in the aspect of performing and pedagogical activity]: sbornik statej po materialam Vserossijskih nauchnyh chtenij, posvyashchennyh B. L. Yavorskomu, 24–25 noyabrya 2016. Saratov: SGK imeni L. V. Sobinova, 2017. P. 79–84.

4. *Polozov S. P.* Ponyatie informacii i informacionnyj podhod v issledovanii muzykal'nogo iskusstva: monografiya [The concept of information and information approach in the study of musical art: monograph]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2015. 252 p.

5. *Haruto A. V.* Muzykal'naya informatika. Kompyuter i zvuk: Uchebnoe posobie po teoreticheskomu kursu dlya studentov i aspirantov muzykal'nogo vuza [Music Informatics. Computer and sound: a textbook for the theoretical course for undergraduate and graduate students of music institutes]. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2000. 387 p.

Информация об авторе

Сергей Павлович Полозов
E-mail: sppolozov@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

Information about the author

Sergey Pavlovich Polozov
E-mail: sppolozov@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, Kirov Avenue, 1

Королевская Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Korolevskaya Natalia Vladimirovna, PhD (Arts), Associate Professor, Senior researcher at the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nvkoro@gmail.com

«ЭСКИЗЫ» А. А. БРЕНИНГА

Четыре фортепианных цикла А. А. Бренинга под общим названием «Эскизы» в совокупности с карандашными иллюстрациями композитора к отдельным пьесам из этого цикла циклов рассматриваются как музыкально-изобразительное и образно-смысловое единство. Прослеживается влияние изобразительного компонента на музыкальный язык композитора, увиденный как аналог графического письма. За верхним импрессионистически-картинным слоем композиции вскрыт глубинный зашифрованный слой содержания, ключ к прочтению которого предоставляют рисунки. На основе выявления общих принципов структурирования образного содержания, характерных для рисунков и фортепианных пьес, установлен парадигматический ряд графических и звуковых пейзажей, объединяющий «Эскизы» в единый замысел, который, преодолевая рамки эскизности, перерастал в симфонические партитуры А. А. Бренинга. Связь фортепианных «Эскизов» с Девятой симфонией «Из истории собора» и симфонической поэмой-картиной «Кондор» позволяет вскрыть автобиографические аспекты этого большого художественного замысла и выявить синестезийные основы творческого метода композитора.

Ключевые слова: Арнольд Арнольдович Бренинг, эскизы, графичность музыкального письма, парадигматический ряд, личностный смысл, творческий метод.

«SKETCHES» by A. A. BRENING

Four piano cycles of A. A. Brening named «Sketches» together with composer's pencil illustrations to some pieces from this cycle of cycles are considered as musical-figurative and figurative-semantic unity. The influence of the visual component on the musical language of the composer, seen as an analogue of graphic writing, is traced. Under the upper impressionistic-picture layer of the composition, the author of the article discovers a deep encrypted content the key to which is provided by the drawings. Based on the identification of general principles of creative content structuring, specific to drawings and piano pieces, a paradigmatic set of graphics and sound landscapes combining «Sketches» into a united whole is revealed. The connection of the piano «Sketches» with the Ninth Symphony «From the history of the Cathedral» and the symphonic poem-painting «Condor» allows to view the autobiographical aspects of the artistic idea and reveal the synesthetic foundations of the composer's creative method.

***Key words*:** Arnold Brening, sketches, graphic music writing, paradigmatic series, personal meaning, creative method.

А. А. Бренинг является автором многочисленных произведений для фортепиано, среди которых оригинальностью замысла несомненно выделяются четыре фортепианных цикла, объединённые общим названием «Эскизы»: «Уральские эскизы» (6/1965), «Балтийские эскизы» (7/1979), «Волжские эскизы» (5/1983) и «Курские эскизы» (6/1985). Уникальность этого большого музыкального альбома, создававшегося на протяжении двадцати лет, заключается в том, что его замысел, дополненный карандашными иллюстрациями к отдельным фортепианным пьесам, выходит за пределы музыкального искусства. И те, и другие имеют одинаковые названия: «Помянённый камень» к «Уральским эскизам» (рис. 1), «Северный прибой» и «Прощание с морем» к «Балтийским эскизам» (рис. 2 и 3), «Колокольня среди воды» к «Волжским эскизам» (рис. 4) и «Заброшенный храм» к «Курским эскизам» (рис. 5).

Такой параллелизм художественных образов, принадлежащих разным видам искусства, естественно, привлекает к себе внимание, тем более что это не первый случай в творчестве Бренинга. Его Восьмая симфония «Вечно живые» создавалась в диалоге с одноимённым графическим циклом Стасиса Красаускаса. А с учётом того, что Арнольд Арнольдович великолепно владел искусством рисовальщика, взаимодействие живописи и музыки в его творчестве можно рассматривать как вполне закономерное явление, характеризующее творческий метод композитора.

По этой причине невозможно отстраниться от изобразительного эквивалента или рассматривать карандашные эскизы как вторичный продукт, творческое баловство многогранно одарённого художника, без которого фортепианные циклы вполне могут существовать. В силу своей единичности, рисунки не образуют целостного произведения, способного создать равновесомую параллель фортепианным циклам, подобно диалогу между эстампами Красаускаса и Восьмой симфонией. Однако именно такое количественное соотношение — цикла от пяти до семи пьес и выборочных карандашных иллюстраций — образует нечто большее, чем диалог,— образно-смысловое и музыкально-изобразительное единство, вводящее в самую сердцевину авторского замысла.

Музыкально-изобразительное единство проявляется прежде всего в области названия фортепианных циклов, отсылающего к изобразительному искусству, хотя «эскизы» — нередкое явление и в музыкальном творчестве, весьма распространённое в области фортепианной литературы именно как название небольшого цикла пьес (достаточно назвать «Кавказские эскизы»

М. Ипполитова-Иванова, «Семь эскизов» Е. Гохман).

Такое название в музыке акцентирует краткость и спонтанность высказывания — качества, характерные для работы художника, обычно делающего беглые наброски, не отрываясь от натуры, контурно фиксирующего самое основное, экономно использующего выразительные средства — линии и штрихи, светотени, соотношение рельефа и фона и т.п.

Влияние изобразительного компонента прослеживается и в сфере музыкального языка, главным образом, в области гармонии. Если попытаться в целом охарактеризовать гармонический язык «Эскизов», то прежде всего следует отметить его сложность, что касается, в первую очередь, организации вертикали, с использованием аккордов нетерцовой структуры, всевозможных «синтетаккордов», объединяющих два различных септаккорда или другие структуры, перечащие друг другу, с неаккордовыми звуками и пр.

Сложность гармонического языка, влекущая за собой закономерное усложнение фактуры, преобладание линеарной логики голосоведения позволяют говорить о графичности музыкального письма, вызывающей ассоциации с художественной графикой — наложением штрихов, приёмами тонирования (с использованием тупого или острого карандаша, по-разному ложащегося на бумагу и создающего б*о*льшую или меньшую насыщенность тона, оставляющего впечатление неровности или шероховатости фактуры, позволяющего варьировать оттенки при создании объёмности изображения и т. п).

При восприятии «Эскизов» именно музыкальный язык, с преобладающей диссонантностью, как своеобразный звуковой аналог шероховатости графического письма, в первую очередь привлекает к себе внимание, отодвигая на второй план собственно предметность изображения.

В пользу доминирования изобразительной логики мышления, импрессионистически акцентирующей внимание на технической стороне воплощения замысла, говорят и названия пьес, часто предопределяющие характер звукового колорита — более прозрачный, разреженный или сгущённый, насыщенный: «В лесной чаще», «У ручья», «Тёмное озеро», «Над Вишерой белая ночь», «Туманное утро солнечного дня», «Лунный дозор над Волгой». Конкретная звукоизобразительность чаще всего связана с передачей образов водной стихии, что сближает «Эскизы» Бренинга с творчеством Дебюсси, для которого водно-воздушная среда была приоритетной сферой звукового воплощения.

Однако при всей импрессионистичности «Эскизов», эта видимая, картинная сторона фортепианных «пейзажей» (включающих не только визуальные, но и слуховые ассоциации — звукоподражание птичьим голосам, «колокольный звон», отзвуки военных сигналов, песенный разлив как олицетворение русской равнины и водной шири) представляет собой только верхний слой композиции, за которым скрывается нечто большее: «Эскизы» являются зашифрованными посланиями, а ключ к шифру содержат рисунки композитора.

Все они складываются в единый парадигматический ряд, транслирующий сообщение об одиночестве и заброшенности, в контексте общего замысла обретающее личностный смысл. Внутренний сюжет каждого рисунка фокусируется в символ, проецируемый на судьбу Арнольда Арнольдовича как человека, пережившего тяготы заброшенности в собственной стране. Из-за своего немецкого происхождения во время Великой Отечественной войны (точнее, с 1942 по 1948 год) А. А. Бренинг отбывал срок в трудовых лагерях, что стало для него не только тяжёлым, но и унизительным испытанием.

Если присмотреться, в каждом рисунке присутствуют следы глобального одиночества, переданного средствами композиции — её центрированностью (рис. 1, 3, 4, 5), при которой посреди огромного пространства, наделённого чертами безжизненной, вакуумной пустынности, возвышается главный объект изображения; сдвиг от центра (рис. 2) ещё больше подчёркивает пустоту окружающего пространства.

Следы заброшенности отчётливо видны в изображении «Заброшенного храма» (рис. 5), подчёркнутые порослью на крыше. Калязинская колокольня (рис. 4) возвышается над водой как символ разрушения естественного бытия, отлучения от жизни[1].

Эти образы, так или иначе, проецируются на судьбу Арнольда Арнольдовича ещё и потому, что все они — неживые, неодушевлённые объекты — обнаруживают антропоморфную глубину: колокольня выступает как символ насильственно заглушённого голоса, доносящегося даже из небытия (местная легенда рассказывает о том, что жители Калязина слышали мистический набат затопленного в подвале колокольни большого колокола в трагические моменты советской истории в период с 1941 по 1979 годы); Помянённый камень возвышается как символ заживо погребённого сильного человека (легенда о его происхождении повествует о двух охотниках-богатырях, забросавших друг друга камнями в поединке за сердце красавицы Вишеры, которая от горя истекла слезами и превратилась в реку, один из притоков Камы,— сказочный сюжет получил отражение в пьесе).

Единственный рисунок с изображением человека (рис. 3. «Прощание с морем») в парадигматическом ряду изобразительных образов воспринимается как обнажение антропоморфного смысла объектных образов — внешне неодушевлённых, но внутренне живых, очеловеченных. Условный характер изображения человеческой фигуры, без явных признаков автопортретирования (герой словно нарочно показан в отдалении и повёрнут спиной), в данном смысловом контексте

[1] **Историческая справка**: при строительстве Угличского водохранилища в 1940 году затоплению подверглись около 100 деревень и сёл, 30 городских и сельских храмов, в том числе и часть города Калязин, на территории которого находилась колокольня Никольского собора, чудом уцелевшая от сноса и сохранённая как навигационный знак — маяк на излучине Волги.

предстаёт как символический, условный автопортрет.

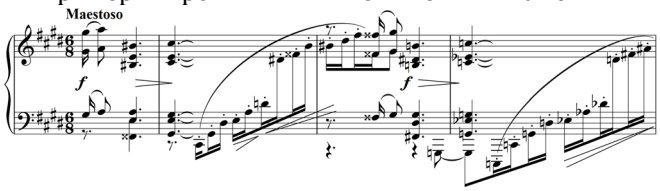
Нет ничего противоестественного в том, что этот большой альбом путешественника, подобно путевым заметкам любого другого автора, отмечен авторским присутствием. Начатый с посещения памятных уральских мест, с которыми связано так много личного (где приходилось валить лес, стоя по пояс в холодной воде), в дальнейшем, вбирая красоты иных географических просторов, он всё больше романтизируется, напоминая листовские «Годы странствий». Бренинг, так же как и Лист, видит не только окружающий мир, но и своё отражение в нём, зашифрованное в парадигматическом ряду образов-символов.

Если сопоставить рисунки и пьесы этого ряда, центрирующего композицию музыкальных «Эскизов», можно заметить, что последние объединяет сходный принцип структурирования образного содержания, что является главной скрепой **образно-смыслового единства**.

Все эти пьесы начинаются с одинакового акцента — широко расставленного унисона, с первых звуков создающего ощущение пустотности безжизненного, ничем не заполненного пространства (в других пьесах, за малым исключением[2], такой акцент отсутствует):

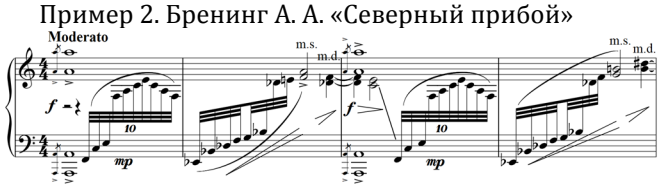
— В «Помянённом камне» — № 4 «Уральских эскизов» — этот акцент только намечается, охватываемое им звуковое пространство невелико (2 октавы) (прим. 1);

Пример 1. Бренинг А. А. «Помянённый камень»



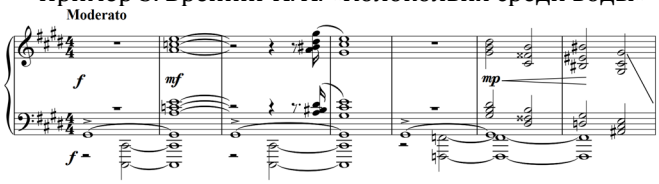
— В «Северном прибое» — № 1 «Балтийских эскизов» — диапазон октавного унисона (на том же звуке «ля»), сохраняя верхнюю высоту во 2-й октаве, значительно расширяется вниз, до контроктавы, словно очерчивая безбрежность морского простора (прим. 2);

Пример 2. Бренинг А. А. «Северный прибой»



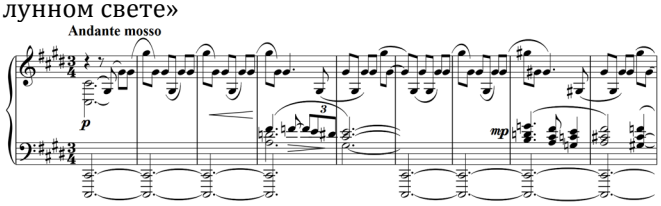
— В «Колокольне среди воды» — № 1 «Волжских эскизов» — тот же звуковой акцент в самом начале пьесы несколько варьирован: унисон, как образ небытия, дополняет аккордовая имитация колокольного звона (прим. 3);

Пример 3. Бренинг А. А. «Колокольня среди воды»



— В «Заброшенном храме» — № 5 «Курских эскизов» — на неподвижный низкий тонический унисон, как символ земного устоя, накладывается «воздушная» квинтовая «надстройка» в виде разложенных октав с эффектом струящегося лунного света (прим. 4).

Пример 4. Бренинг А. А. «Заброшенный храм при лунном свете»



Эти неслучайные смысловые связи скреплены тональностями до-диез и ля минор, что выдаёт вполне осознанное намерение автора.

В cis-moll написаны 3 пьесы из 4-х — «Заброшенный храм при лунном свете», «Колокольня среди воды» и «Помянённый камень», в a-moll — «Северный прибой» и «Прощание с морем», обрамляющие «Балтийские эскизы»; с унисона на звуке «ля» в тональности cis-moll начинается «Помянённый камень» (предшествующий соль-диез — длинный форшлаг), а в «Колокольне» на тоническую квинту cis — gis накладывается ля-минорное трезвучие.

По мере того как на протяжении 20 лет создавался этот цикл циклов, замысел композитора, меняя географические широты, сохранял неизменность, постепенно преодолевая рамки эскизности и перерастая в большое симфоническое полотно — Девятую симфонию «Из истории собора»[3], представляющую собой в буквальном смысле собирательную концепцию очеловеченного собора. И, что особенно характерно, в этом собирательном образе объединились и русские, и немецкий памятники со следами заброшенности в условиях советской действительности или разрушенные войной.

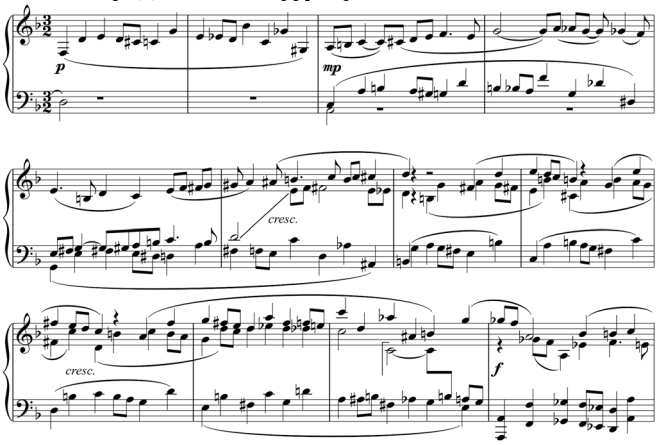
У каждого храма — своя душа. В «Балтийских эскизах» Кёнигсбергский кафедральный собор увиден извне и изнутри (в пьесах «Разбитый собор и могила Канта» и «Органы и готика»). Этот «немец» на русской земле, к которому, как своему alter ego, А. А. Бренинг ещё раз вернётся в Девятой симфонии, предстаёт как вместили-

[2] Исключение представляют две пьесы — «Над Вишерой белая ночь» и «Камское устье и гора Лобач», соответственно из «Уральских» и «Волжских эскизов». Написанные в одной тональности Ges-dur, отмеченные панорамной картинностью, они начинаются и заканчиваются характерным пространственным «акцентом» — тоническим аккордом без терции.

[3] Этой симфонии посвящены наши статьи: [3, 4].

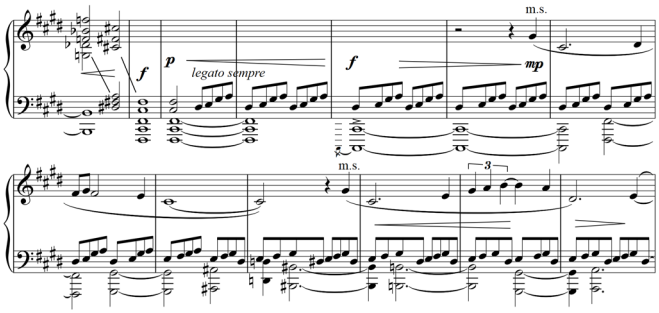
ще духа Канта[4], живого разумного начала, получившего отображение в «разумной» форме 3-хголосной фуги (прим. 5).

Пример 5. Бренинг А. А. «Разбитый собор и могила Канта». Средняя часть (фуга)



В «Волжских эскизах» душа «Колокольни», приговорённой служить лишь маяком среди водной пустыни, оживает в выразительных экспрессивных интонациях русской по складу мелодии темы, интонационное зерно которой — нисходящая квинта — явная отсылка к теме Офелии «гамлетовского» Ноктюрна Шопена (g-moll op. 15), с сохранением ритмической формулы в 4/4-м размере — связывает две женские жертвенные души в один трагический образ (прим. 6).

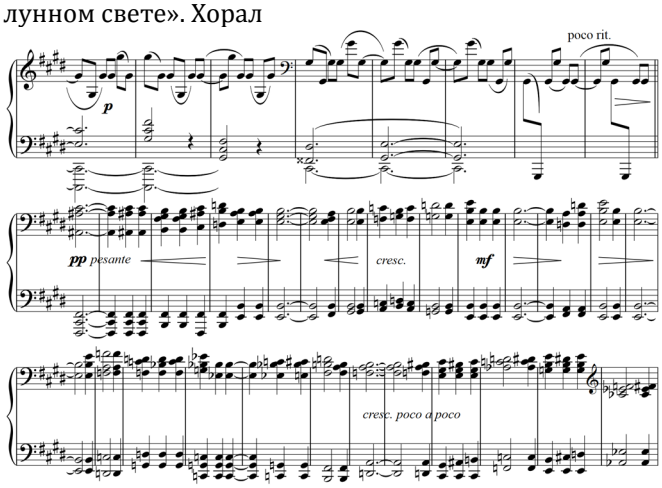
Пример 6. Бренинг А. А. «Колокольня среди воды». Тема



В пьесе «Заброшенный храм при лунном свете» из «Курских эскизов» пустынное пространство, с его холодным, разреженным, мерцающим светом, постепенно теплеет, наполняясь сурово-торжественным звучанием хоральной темы, которая, как символ неумирающей жизни духа, предвосхищает возрождение собора в Девятой симфонии (прим. 7).

В этом плане история Кёнигсбергского собора, возвращённого к жизни в конце XX века, приобретает всеобъемлющий символический смысл, становясь зеркалом биографии самого Арнольда Арнольдовича, русского человека немецкого происхождения, прошедшего через тяжёлые испытания, но сумевшего возродиться к жизни

Пример 7. Бренинг А. А. «Заброшенный храм при лунном свете». Хорал



и творчеству, подняться над собственной трагической судьбой (неслучайно и на рисунках Бренинга главные фигуры изображения обнаруживают эту устремлённость ввысь — башни, шпили, вознесённость над земной или водной поверхностью).

Девятая симфония — не единственное произведение, в котором эскиз превращается в большое развёрнутое полотно. «Морские» рисунки Бренинга — «Прощание с морем» и «Северный прибой» — дополняет рисунок «Кондор» (рис. 6), на котором в глаза бросается всё тот же пустынный берег с морским прибоем, а парящего высоко в небе кондора на периферии композиции взгляд ищет только потому, что его образ имеет для рисунка титульное значение.

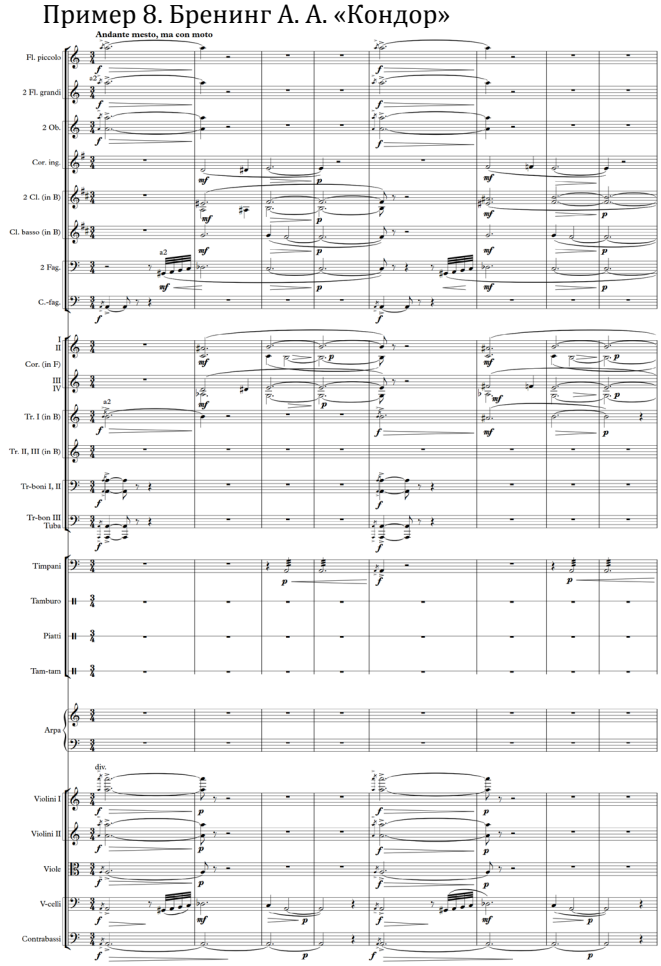
Этот рисунок, тематически связанный с «Балтийскими эскизами», отсылает к симфонической поэме «Кондор», авторское жанровое определение которой — «симфоническая поэма-картина» — говорит само за себя. Она была написана на год раньше «Балтийских эскизов», в 1978 году, и на основе этой датировки можно сделать предположение, что именно в этом году Арнольд Арнольдович посетил Прибалтику, когда и возникли оба музыкальных замысла,— их связывают и рисунки Бренинга, изображающие одно и то же место с разных сторон, и абсолютно одинаковый звуковой акцент — начало поэмы «Кондор» и первой пьесы «Северный прибой» с широко расставленного тонического унисона с одинаковым форшлагом, в тональности ля минор (прим. 8).

Но, помимо рисунков, замысел симфонической поэмы формировался ещё и на основе стихотворения Бунина, которое великолепно вписывается в этот смысловой контекст и словно комментирует созвучные ему «морские» рисунки:

Громады гор, зазубренные скалы
Из океана высятся грядой.
Над ними берег, дикий и пустой,
Над ними кондор, тяжкий и усталый.

[4] В этом соборе находится могила И. Канта.

Пример 8. Бренинг А. А. «Кондор»



Если первое четверостишие в большей степени «рисует» пейзаж, то следующая строфа развивает субъектный смысл, в котором получает развитие всё тот же образ глобального одиночества, определяющий авторский фундаментальный экзистенциал (термин Хайдеггера, означающий «присутствие бытия в сознании человека как проекта собственной возможности быть», фундамент мироощущения человека [1, с. 116]):

Уродливо-плечистый и худой,
Он медленно спускается на скалы.
И долгий крик, звенящий крик тоски,
Вдруг раздается жалобно и властно
И замирает в небе…

Таким образом, симфоническая поэма-картина «Кондор» органично вписывается в сформированный рисунками и «Эскизами» парадигматический ряд, расширяющийся в межкомпозиционном пространстве творчества Бренинга. А подключение к этому единству ещё и поэтического слова раскрывает многомерность синестезийного замысла, отсылая к сформулированному Шуманом критерию создания подлинного шедевра: «Чем больше родственных музыке элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, и чем <…> большим воображением и остротой восприятий обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [5, с. 180–181].

Сам А. А. Бренинг видел рисунок, поэтическое слово и музыкальное произведение как смысловое и синтетическое единство, что подтверждает рукопись партитуры «Кондор», где на обложке размещены одноимённые стихотворение Бунина и рисунок автора. Создание этой уникальной синтетической концепции, объединяющей большой круг произведений, обусловлено многогранной одарённостью А. А. Бренинга, композитора и художника.

Литература

1. *Агафонов А. Ю.* Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003. 296 с.

2. *Иванова Н. В.* Год А. А. Бренинга в Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 1 (3). С. 82–90.

3. *Королевская Н. В.* Девятая симфония А. Бренинга: духовное завещание мастера // А. А. Бренинг — композитор и педагог. Сборник статей по материалам региональной научно-практической конференции 17.02.2014. Саратов, 2016. С. 45–54.

4. *Королевская Н. В.* Девятая симфония А. А. Бренинга: между Кантом и Блоком // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика. Часть II. Саратов, 2013. С. 37–43.

5. *Шуман Р.* Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // *Шуман Р.* Избранные статьи о музыке / пер. с нем.; ред., вступ. ст. и примеч. Д. В. Житомирского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 145–183.

References

1. *Agafonov A. Yu*. Osnovy smyslovoy teorii soznaniya [Fundamentals of semantic theory of consciousness]. SPb.: Rech', 2003. 296 p.

2. *Ivanova N. V.* God A. A. Breninga v Saratovskoy konservatorii [Year of A. A. Brening at the Saratov Conservatoire] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 1 (3). P. 82–90.

3. *Korolevskaya N. V.* Devyataya simfoniya A. Breninga: dukhovnoe zaveshchanie mastera [A. Brening's 9th Symphony: the master's spiritual testament] // A. A. Brening — kompozitor i pedagog [A. A. Brening — composer and teacher]. Sbornik statey po materialam regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii 17.02.2014. Saratov, 2016. P. 45–54.

4. *Korolevskaya N. V.* Devyataya simfoniya A. A. Breninga: mezhdu Kantom i Blokom [A. A. Brening's 9th Symphony: between Kant and Blok] // Ispolnitel'skaya interpretatsiya. Muzykal'naya

nauka. Muzykal'naya i teatral'naya pedagogika. Chast' II [Performing interpretation. Musical science. Musical and theatrical pedagogy. Part II]. Saratov, 2013. P. 37–43.

5. *Shuman R.* Gektor Berlioz. Fantasticheskaya simfoniya [Hector Berlioz. Fantastic Symphony] // *Shuman R.* Izbrannye stat'i o muzyke [Selected articles about music] / per. s nem.; red., vstup. st. i primech. D. V. Zhitomirskogo. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1956. P. 145–183.

Приложение. Рисунки из архива А. А. Бренинга, предоставлены Т. А. Бренинг (Казань)

Рисунок 1. Помянённый камень. Уральские эскизы

Рисунок 2. Северный прибой. Балтийские эскизы

Рисунок 3. Прощание с морем. Балтийские эскизы

Рисунок 4. Колокольня среди воды

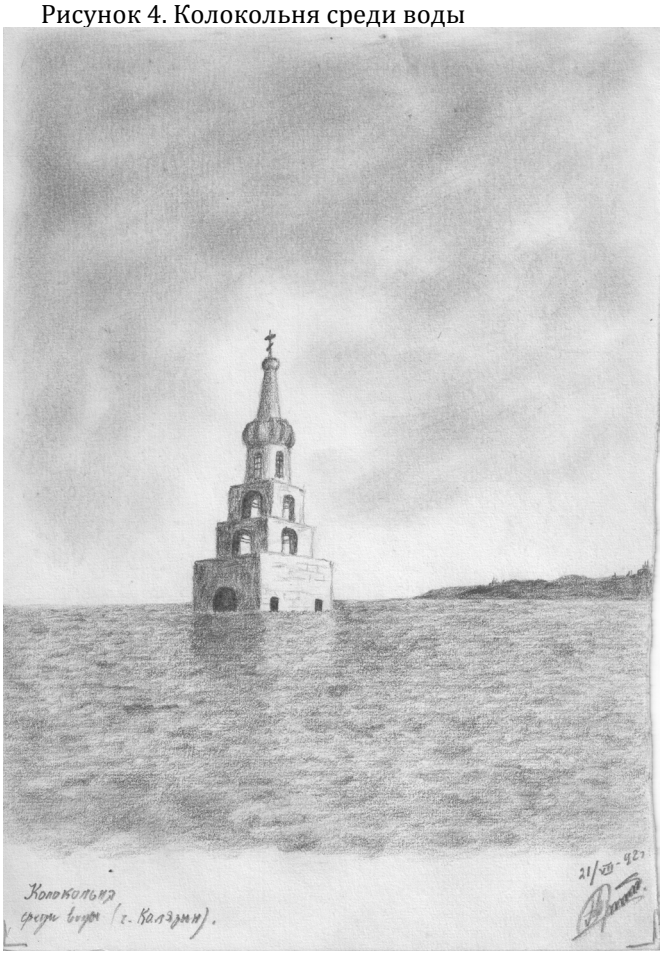


Рисунок 5. Заброшенный храм Курские эскизы

Рисунок 6. Кондор

Информация об авторе

Наталья Владимировна Королевская
E-mail: nvkoro@gmail.com
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1.

Information about the author

Natalia Vladimirovna Korolevskaya
E-mail: nvkoro@gmail.com
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1, Kirov Av.

САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

Бережно сохраняем традиции

ПРИГЛАШАЕМ АБИТУРИЕНТОВ
на обучение по специальностям:

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ

СОЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

ХОРОВОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

БАЯН, АККОРДЕОН
И СТРУННЫЕ ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
(ДОМРА, БАЛАЛАЙКА)

ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ
И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРГАН

ФОРТЕПИАНО

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

КОМПОЗИЦИЯ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РУКОВОДСТВО
ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ
И АКАДЕМИЧЕСКИМ ХОРОМ

АДРЕСА
ПРИЕМНОЙ КОМИССИИ:

Консерватория
410012, г. Саратов,
проспект Кирова,
д. 1, ком. 8
Телефон: **8 (8452) 23-18-64**
E-mail: **priemsgk@gmail.com**

Театральный институт
410028, Саратов,
ул. Рабочая, д.23,
комната № 4
Телефон: **8 (8452) 22-48-70**
E-mail: **inku@mail.ru**