

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 музыковедения (Харьков, Украина)

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, профессор кафедры истории музыки 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, научный руководитель Российского института истории искусств (Россия)

Коваленко Георгий Фёдорович, доктор искусствоведения, заведующий Отделом русского искусства XX века в Институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник Сектора искусства стран Центральной Европы Государственного института искусствознания (Россия)

Котович Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры германской филологии 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 философии, социологии, психологии 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, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

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:

Зорин Артём Николаевич, доктор филологических наук, профессор

Отдел театра:

Алесенкова Виктория Николаевна, доктор искусствоведения, доцент

Отдел пластических искусств:

Дорогина Елена Алексеевна, кандидат искусствоведения

Отдел общественных наук:

Дронов Алексей Владимирович, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

Иванова Наталия Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

Тырникова Наталия Геннадиевна, кандидат филологических наук, доцент

Электронная вёрстка и оригинал-макет:

Полозов Сергей Павлович, доктор искусствоведения, профессор

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова». Адрес: 410012, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1.

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, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1.

Тел.: (845-2) 39-00-29 доб. 165.

E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Подписной индекс в каталоге «Пресса по подписке» от агентств «Книга-Сервис» и «АРЗИ»: 380145.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

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

Журнал входит в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» ВАК

Подписано в печать 28.06.2023. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Sabria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 11,20. Заказ № 49. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У.

Тел.: (845-2) 24-86-33.

E-mail: zakaz@amirit.ru.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Полозов С. П.</i> К пятилетию журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания»	3
<i>Теория и история искусства</i>	
<i>Чепеленко К. О., Чепеленко Н. Ю.</i> Зимний пейзаж в хоровой музыке. Музыкальное прочтение стихотворения Е. Баратынского	7
<i>Благодарская Е. А.</i> Хиндемит-художник: неизвестные страницы творческого наследия	12
<i>Шаронина Э. В.</i> Воплощение поэтического слова в ранних хоровых опусах Сергея Прокофьева	20
<i>Эстетика и философия искусства</i>	
<i>Грибанова Л. М.</i> Поиск критериев антропологической направленности музыки	28
<i>Сомова О. А.</i> Феноменология заполненного времени в концепции «эстетического воспитания» Ф. Шиллера	35
<i>Музыкальное искусство</i>	
<i>Смирнова Н. М.</i> Фортепианная музыка второй половины XX века: художественный образ и расшифровка нотной записи	42
<i>Антипова Ю. В.</i> О трансформации жанра духовного стиха в современной массовой музыке	50
<i>Киреева Н. Ю., Ван Интин</i> «Мэйхуа сань нун» («Цветущая слива мэй») в традиции цитры гуцинь и фортепианном произведении Ван Цзяньжуна	56
<i>Сабитова Л. А., Фаттахова Л. Р.</i> Зонный строй хора и вокальная оснащенность певческого голоса: зависимость и влияние	66
<i>Сорокина Е. А., Кутилина А. А.</i> Отражение исторического контекста через пространственно-временные символы в опере-балладе С. М. Слонимского «Мария Стюарт»	72
<i>Поризко О. И.</i> Фортепианная музыка Н. П. Ракова для самых юных	78
<i>Занорин А. Г., Мальцева В. Ю.</i> Отражение христианского мировосприятия в сочинениях с хором 1970–1980-х гг. А. Г. Шнитке	86
<i>Театральное искусство</i>	
<i>Русских А. В.</i> Творческая биография Тамары Карсавиной в контексте истории балета (1900–1970 гг.)	91



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 Theory of Music and Composition Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: sppolozov@mail.ru

К ПЯТИЛЕТИЮ ЖУРНАЛА «ВЕСТНИК САРАТОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ. ВОПРОСЫ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ»

Статья посвящена подведению итогов работы журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» в связи с пятилетием его образования. На основе анализа деятельности редакции и содержания выпущенных девятнадцати номеров журнала представлены тематические направления опубликованных исследований и особенности авторского состава. В статье приведены статистические данные о распределении опубликованных исследований по рубрикам, о количественном соотношении публикаций сотрудников консерватории, регионов России и зарубежья, о числах цитирования. Итоги исследования показали, что редакция журнала в целом справилась с обозначенными учредителем целями и задачами. Во-первых, содержание журнала отвечает различным научным интересам Саратовской консерватории в области искусствознания, поскольку охватывает всё многообразие проблем музыковедения, а также теории и истории искусства. Во-вторых, качество публикаций полностью соответствует статусу научного журнала.

Ключевые слова: научный журнал, «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания», Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, искусствоведение, музыкальное искусство, теория и история искусства.

TO THE 5TH ANNIVERSARY OF «JOURNAL OF SARATOV CONSERVATOIRE. ISSUES OF ARTS»

The article summarizes the activity of «Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts» in connection with its 5th anniversary. Based on the analysis of the editorial board's activity and the content of 19 issues of the journal, the thematic fields of published researches and the features of their authors are presented. The article also presents statistical data on the distribution of published studies by headings, on the ratio of publications of the Conservatoire staff, Russian and foreign authors, on the citation numbers. The results of the study shows that the editorial board of the journal has reached the goals and objectives set by the founder. Firstly, the content of the journal meets scientific interests of the Saratov Conservatoire in the field of art studies, since it covers wide range of problems of musicology, as well as the issues of theory and history of art. Secondly, the quality of publications fully corresponds to the status of a scientific journal.

Key words: scientific journal, «Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts», Saratov state Conservatoire named after L. V. Sobinov, art history, music art, theory and history of art.

Кажется, совсем недавно мы отмечали двухлетие журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания» [6], и вот прошло уже пять лет с выхода в свет первого номера.

Журнал создавался в условиях, когда потребность в научных публикациях в области искусствознания существенно превышала имеющиеся на то время печатные возможности в России. Интенсивность искусствоведческих исследований, стимулируемая государством, стала стремительно возрастать. При этом очередь на публикацию искусствоведческих материалов в специализированных журналах составляла порой 1–1,5 года. Вследствие этого возникла насущная потребность в учреждении научных журналов при музыкальных вузах. Так, например, появились журналы в Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова «Южно-Российский музыкальный альманах» (2004), в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории» (2005), в Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки «Вестник Магнитогорской консерватории» (2006) и «Образование в сфере искусства» (2013), в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова «Musicus» (2008) и «Opera musicologica» (2009), в Московской государ-

ственной консерватории имени П. И. Чайковского «Научный вестник Московской консерватории» (2009), в Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (2009) и «Музыкальное образование и наука» (2015), в Российской академии музыки имени Гнесиных «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» (2012), в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова «Музыка. Искусство, наука, практика» (2013), в Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки «Вестник музыкальной науки» (2013), в Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова «Музыкальный журнал Европейского Севера» (2015). К этому процессу подключилась и Саратовская консерватория.

Первая попытка создания специализированного журнала при Саратовской консерватории была предпринята в 2005 г., когда вышел в свет первый номер научно-публицистического журнала «Музыкальный Саратов». Однако, к сожалению, этот выпуск журнала оказался единственным. Лишь спустя более десяти лет в 2017 г. был учреждён новый журнал, получивший название «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания».

Основанием для создания собственного научного



журнала у Саратовской консерватории стало прежде всего включение в общий, вышеотмеченный процесс учреждения научных журналов при музыкальных вузах. Однако, на наш взгляд, для этого имелась и более веская причина. Согласно наукометрическим сведениям на сайте elibrary.ru до 2020 г. по количеству научных публикаций, зарегистрированных в Science Index, Саратовская консерватория занимала третье место среди музыкальных вузов после Московской и Санкт-Петербургской консерватории¹. При такой существенной научной активности сотрудников Саратовской консерватории учреждение собственного научного журнала стало насущной необходимостью для того, чтобы учёным-искусствоведам консерватории дать возможность представить научной общественности результаты своих исследований.

Изменение названия журнала было продиктовано желанием расширить диапазон затрагиваемой проблематики, поскольку в Саратовской консерватории научные исследования не ограничиваются областью музыковедения. В настоящее время в консерватории ведётся работа по нескольким фундаментальным научно-исследовательским направлениям, которые главным образом группируются вокруг двух основных специальностей: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (прежнее наименование 17.00.09 — Теория и история искусства) и 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство) (17.00.02 — Музыкальное искусство). Именно по этим специальностям защитилось подавляющее большинство докторов и кандидатов наук, являющихся сотрудниками консерватории, а также осуществляет деятельность диссертационный совет консерватории. Естественно, данные специальности стали профильными и для журнала.

В настоящее время редакцией журнала принимаются научные статьи по искусствоведению и распределяются по восьми рубрикам. Как видно из табл. 1 большую часть публикаций (около 39 %) составляют статьи по музыкальному искусству, что вполне естественно в связи с основным профилем деятельности Саратовской консерватории. В эту рубрику помещаются исследования по теории и истории музыки, а также по музыкальному исполнительству. К сфере музыковедения можно отнести и публикации из разделов «Педагогика и психология искусства», поскольку здесь в основном размещались статьи по музыкальному образованию и музыкальной социологии, а также «Традиционные культуры», где представлены материалы по музыкальному фольклору, музыкальной палеографии и музыкальному классическому искусству стран востока. Так как музыковедение нередко стремится наладить междисциплинарные связи с другими видами искусства и выявить общие тенденции и закономерности, второе место по числу публикаций занимает раздел «Теория и история искусства». Совершенно очевидно, что к этой тематике по известным причинам примыкают исследования по эстетике

и философии искусства, а также по изобразительному искусству. Особо отметим, что третью позицию по числу публикаций занимает раздел театрального искусства. Это обусловлено тем, что структурным подразделением Саратовской консерватории является Театральный институт, где проводятся научные исследования по соответствующему профессиональному профилю [1].

Таблица 1

Разделы журнала	Число публикаций
Теория и история искусства	36
Эстетика и философия искусства	10
Музыкальное искусство	81
Театральное искусство	25
Изобразительное искусство	10
Традиционные культуры	16
Педагогика и психология искусства	18
Традиции Саратовской консерватории	14

Поскольку журнал создавался прежде всего для продвижения научных идей сотрудников Саратовской консерватории, именно они образуют основной состав авторов публикаций. Статистика показывает, что из 247 статей, опубликованных в журнале за истекшие 5 лет, сотрудникам консерватории принадлежат 128 статей, то есть чуть больше половины. Среди наиболее активных авторов выделим доктора искусствоведения, профессора А. И. Демченко (16 статей), доктора искусствоведения, профессора И. В. Полозову (13) и кандидата искусствоведения, профессора Н. В. Иванову (7). Публикации сотрудников консерватории весьма разнообразны по тематике и охватывают не только свойственные основному профилю деятельности консерватории теорию и историю музыки, музыкальное исполнительство, музыкальные традиционные культуры, музыкальное образование, но и театральное искусство, изобразительное искусство, философию, эстетику и методологию искусства, историю и традиции Саратовской консерватории. Это стало своеобразным отражением всей многогранной палитры научных изысканий в вузе, краткая характеристика которой наглядно представлена в [8].

Несмотря на то что создание журнала было ориентировано прежде всего на сотрудников Саратовской консерватории, достаточно быстро удалось выйти за эти рамки и завоевать признание среди искусствоведов других регионов России и даже зарубежья. География российских городов, из которых поступили и позднее опубликованы статьи, достаточно широка. Помимо Саратова, это Астрахань, Владимир, Волгоград, Воронеж, Гатчина, Екатеринбург, Иркутск, Камышин, Казань, Кемерово, Краснодар, Красноярск, Магнитогорск, Москва, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Оренбург, Пермь,

¹ С 2021 г. по настоящее время третью позицию рейтинга устойчиво занимает Ростовская консерватория, а Саратовская консерватория переместилась на четвёртую позицию.



Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Самара, Тамбов, Тихорецк, Уфа, Химки, Челябинск, Элиста, Якутск. Среди учреждений, сотрудники которых наиболее активно публиковались в журнале, выделим Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (10 статей), Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (4), Военный университет имени князя Александра Невского МО РФ (4). Аналогично, отметим наиболее активных авторов, не являющихся сотрудниками Саратовской консерватории: кандидата искусствоведения М. Ю. Гендову (6 статей) из Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, доктора искусствоведения, профессора В. Н. Грачева (4) из Военного института (военных дирижёров) Военного университета и доктора культурологии, кандидата искусствоведения, профессора А. М. Лесовиченко (4) из Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Несколько статей, опубликованных в журнале, поступило в редакцию от авторов из стран ближнего и дальнего зарубежья: из Австрии, Армении, Беларуси, Германии, Казахстана, Молдовы, Объединённых Арабских Эмиратов, Румынии, Словакии, Узбекистана, Украины, Чехии, Японии.

Обратимся ещё к одному важному статистическому показателю публикационной активности журнала — цитированию.

Наибольшее число цитирований имеют статьи доктора искусствоведения, профессора С. П. Полозова [7] (11), доктора философских наук, профессора З. В. Фоминой [10] (9) и доктора искусствоведения, профессора А. И. Демченко [5] (6). Обратим внимание на тот факт, что все эти статьи были опубликованы в первом выпуске журнала. Это весьма обосновано, поскольку в первом номере журнала мы постарались представить основной научный потенциал Саратовской консерватории, что нам, как показывает практика, удалось сделать. Здесь были опубликованы статьи ведущих искусствоведов консерватории (докторов наук, профессоров А. И. Демченко, Д. И. Варламова, С. П. Полозова, А. С. Ярешко, А. Н. Зорина, И. В. Полозовой, Л. А. Вишневской, З. В. Фоминой, кандидата искусствоведения, профессора И. Л. Егоровой) с изложением их общих научных концепций. Это получило определённый резонанс в научном сообществе, о чём свидетельствует совокупное количество ссылок на публикации (45 из общего количества цитирований 166, то есть около одной трети).

В последующих выпусках журнала также появились свои фавориты по числу цитирований: это статьи доктора искусствоведения, профессора И. В. Полозовой [9] (6), кандидата искусствоведения, доцента Р. Р. Будагян [3] (5), доктора искусствоведения, доктора педагогических наук, профессора Д. И. Варламова [4] (4),

аспиранта И. Аль-Хатиб и доктора искусствоведения, профессора М. Л. Зайцевой [2] (4) и др. Однако уровень цитирования по сравнению с первым выпуском журнала упал. Если в 2019 г. двухлетний импакт-фактор РИНЦ составлял 0,607, то в 2021 г. — 0,140.

Итак, подводя итог сказанному, можно отметить, что, как нам представляется, редакция журнала в целом справилась с обозначенными учредителем целями и задачами. Во-первых, содержание журнала абсолютно отвечает различным научным интересам Саратовской консерватории в области искусствознания, поскольку охватывает всё многообразие проблем музыковедения, а также теории и истории искусства. Во-вторых, качество публикаций полностью соответствует статусу научного журнала, о чём свидетельствует включение в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» ВАК с 25 декабря 2020 г. Редакция журнала и впредь будет ответственно и требовательно относиться ко всем поступающим рукописям.

В заключение выразим признательность редакции журнала: заместителю главного редактора, ответственной за отдел теории музыки, доктору искусствоведения, профессору Л. А. Вишневской; ответственной за отдел истории музыки, доктору искусствоведения, профессору И. В. Полозовой; ответственной за отдел этномusicологии, кандидату искусствоведения, профессору И. Л. Егоровой; ответственному за отдел музыкальной педагогики и образования, доктору искусствоведения, доктору педагогических наук, профессору Д. И. Варламову; ответственному за отдел кино, доктору филологических наук, профессору А. Н. Зорину; ответственной за отдел театра, доктору искусствоведения, доценту В. Н. Алесенковой; ответственной за отдел пластических искусств, кандидату искусствоведения Е. А. Дорогиной; ответственному за отдел общественных наук, кандидату философских наук, доценту А. В. Дронову; ответственной за отдел истории и традиций Саратовской консерватории, кандидату искусствоведения, профессору Н. В. Ивановой. Благодаря их высокому профессионализму научный статус журнала поддерживается на достойном уровне. Особую признательность следует выразить ответственному секретарю, техническому редактору, кандидату искусствоведения С. П. Шлыковой и редактору перевода, кандидату филологических наук, доценту Н. Г. Тырниковой, которые не только внимательно вычитывают текст и вносят необходимые правки, но и профессионально оценивают его содержание. В целом редакция работала и впредь будет работать над подготовкой и выпуском научных публикаций высокого качественного уровня.

Литература

1. Алесенкова В. Н. Сфера научных исследований в Театральном институте Саратовской консерватории (2012–2022) //



Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 38–43.

2. *Аль-Хатиб И., Зайцева М. Л.* Проявление метамодернистских тенденций в режиссерской интерпретации Дмитрием Черняковым оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (2006 г.) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 9–15.

3. *Будагян Р. Р.* Цифровизация в пространстве медиаискусства (на примере компьютерного искусства, нет-арта, цифровой фотографии и цифровой живописи) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2021. № 1 (11). С. 22–29.

4. *Варламов Д. И.* Типология академизации искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 7–11.

5. *Демченко А. И.* Кластерная технология в современных исследованиях мировой художественной культуры // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания.

2018. № 1. С. 5–15.

6. *Полозов С. П.* Двухлетний опыт и перспективы развития журнала // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 2 (8). С. 3–7.

7. *Полозов С. П.* О возможностях информационного подхода в исследовании музыкального искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 21–31.

8. *Полозова И. В.* 1912–2022: научная деятельность в Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 3 (17). С. 3–6.

9. *Полозова И. В.* Репертуар провинциального музыкального театра в конце XVIII — начале XX века на примере Саратова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 55–61.

10. *Фомина З. В.* К вопросу о методах постижения искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 93–98.

References

1. *Alesenkova V. N.* Sfera nauchnyh issledovanij v Teatral'nom institute Saratovskoy konservatorii (2012–2022) [The sphere of scientific research at the Theater Institute of the Saratov Conservatoire (2012–2022)] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 3 (17). P. 38–43.

2. *Al-Hatib I., Zajtseva M. L.* Proyavlenie metamodernistskih tendentsij v rezhisserskoj interpretatsii Dmitriem Chernyakovym opery P. I. Chajkovskogo «Evgenij Onegin» (2006) [Manifestation of Metamodernistic tendencies in Dmitry Chernyakov's directorial interpretation of Tchaikovsky's opera «Eugene Onegin» (2006)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 1 (15). P. 9–15.

3. *Budagyan R. R.* Tsifrovizatsiya v prostranstve mediaiskusstva (na primere kompyuternogo iskusstva, netarta, tsifrovoj fotografii i tsifrovoj zhivopisi) [Digitalization in the space of media art (on the example of computer art, net art, digital photography and digital painting)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2021. № 1 (11). P. 22–29.

4. *Varlamov D. I.* Tipologiya akademizatsii iskusstva [Typology of the academization of art] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). P. 7–11.

5. *Demchenko A. I.* Klasternaya tekhnologiya v sovremennyh issledovaniyah mirovoj hudozhestvennoj kul'tury [Cluster technology in modern studies of world art culture] // Vestnik Saratovskoj

konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 5–15.

6. *Polozov S. P.* Dvuhletnij opyt i perspektivy razvitiya zhurnala [Two-year experience and prospects for the development of the journal] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 2 (8). P. 3–7.

7. *Polozov S. P.* O vozmozhnostyah informatsionnogo podhoda v issledovanii muzykalnogo 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.

8. *Polozova I. V.* 1912–2022: nauchnaya deyatelnost v Saratovskoj konservatorii [1912–2022: scientific activity at the Saratov Conservatory] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 3 (17). P. 3–6.

9. *Polozova I. V.* Repertuar provintsialnogo muzykalnogo teatra v kontse XVIII — nachale XX veka na primere Saratova [The repertoire of the provincial musical theater at the end of the XVIII — early XX century on the example of Saratov] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2 (4). P. 55–61.

10. *Fomina Z. V.* K voprosu o metodah postizheniya iskusstva [To the issue of art comprehension methods] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 93–98.

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 им. Петра Столыпина, д. 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, 1 Peter Stolypin Ave.



Чепеленко Ксения Олеговна, доктор искусствоведения, преподаватель профессионально-педагогического колледжа Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А.

Chepelenko Kseniya Olegovna, Dr. Sci. (Arts), Teacher of the Vocational Pedagogical College of Yuri Gagarin Saratov State Technical University

E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Чепеленко Наталия Юрьевна, концертмейстер Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Chepelenko Nataliya Yurievna, Concertmaster of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: Crous.mail@gmail.com

ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ Е. БАРАТЫНСКОГО

Данная статья посвящена проблеме воплощения зимнего пейзажа в хоровой музыке. Аналитическая оптика работы сфокусирована на четырех произведениях, отвечающих избранной теме. Это — поэтический первоисточник, в качестве которого выступает начальный фрагмент стихотворения Е. Баратынского «Где сладкий шепот...» и хоровые произведения: «Зима» В. Калинникова, одна из частей цикла А. Самонова «Картины русской природы» — «Где сладкий шепот моих лесов?» и хоровая композиция А. Гречанинова «Осень». Основная исследовательская задача состоит в том, чтобы выявить общие для всех четырех произведений особенности интерпретации темы зимнего пейзажа. В работе показано, как пространственная поэтика Баратынского с его системой оппозиций определяет специфику оппозиций в анализируемых музыкальных произведениях. При этом главный акцент делается на пространственной оппозиции, столь важной для построения пейзажной композиции, идет ли речь о живописном поэтическом или музыкальном пейзаже. Это качество определяет междисциплинарный характер исследования.

Ключевые слова: зима, пейзаж, времена года, интерпретация, пространство, оппозиция, внешнее — внутреннее.

WINTER LANDSCAPE IN CHORAL MUSIC. MUSICAL INTERPRETATION OF POEM BY E. BARATYNSKY

This article studies the problem of the embodiment of the winter landscape in choral music focusing on four works that correspond to the chosen theme. The works include the initial fragment of the poem by E. Baratynsky «Where is the sweet whisper...» and choral pieces: «Winter» by V. Kalinnikov and one of the parts of A. Samonov's cycle «Pictures of Russian nature» — «Where is sweet whisper of my forests?». The main task of the research was to identify features of interpretation of the winter landscape theme common both to poetic and musical works. The article shows how the spatial poetics of Baratynsky with his system of oppositions determines the specifics of oppositions in the analyzed musical works. At the same time, the main emphasis is placed on the spatial opposition, which is of great importance for the construction of a landscape composition, no matter if it is a picturesque poetic or musical landscape. This quality determines the interdisciplinary nature of the study.

Key word: winter, landscape, seasons, interpretation, space, opposition, external — internal.

В данной статье образно-содержательные аспекты музыкальной пейзажности рассматриваются в контексте хорового жанра. Избранную исследовательскую стратегию определяет тенденция, наметившаяся в нашей предыдущей публикации. Ее определяет интерес к изучению отдельных аспектов содержания музыкальных произведений, семантическое пространство которых вербально обусловлено, что придает музыкальной аналитике междисциплинарный характер [9, с. 41].

Пейзаж представляет собой уникальный жанр, нашедший отражение почти во всех видах искусства. Проблемы пейзажного жанра многоаспектны; они вызывают интерес у ученых различных направлений: искусствоведов, филологов, музыковедов, киноведов, историков искусства, а также представителей гуманитарных наук: философов, социологов, культурологов.

Предмет пейзажных композиций — объекты и явления природы, отраженные в художественном сознании автора — живописца, композитора или поэта.

Художникам-пейзажистам свойственно обостренное чувство природы — «внимание к окружающему человеку миру как неотъемлемой его, человека, части» [4]. В фокус внимания мастеров пейзажного жанра попадает не столько мир природы, но состояние человеческой души, ее внутренний пейзаж. Образы природы, воплощенные в художественных произведениях, составляют одну из основных тематических сфер академического искусства.

Пейзажной тематике в жанре хоровой музыки посвящено немало содержательных музыковедческих работ, в том числе публикации А. Илларионовой [5], монография Е. Светозаровой [8], исследования А. Албу [1; 2], Е. Шульги [10].

Поэтическое наследие Е. Баратынского в аспекте пейзажности исследовано в ряде филологических работ Г. Козубовской [6], Ю. Анохиной [3], А. Саяповой, Ю. Петуховой [7].

Пейзажная тематика в искусстве представлена мно-



гожанрово, многопланово. Говоря о музыкальных пейзажах, нельзя обойти вниманием творчество русских художников, с именами которых связано формирование русской пейзажной школы. Здесь в первую очередь следует назвать И. Шишкина («Дождь в дубовом лесу», «Сосны, освещенные солнцем», «Дубы. Вечер», «Утро в сосновом лесу» и «У берегов Финского залива», «Рожь», «На севере диком...»), В. Поленова («Золотая осень», «Русская деревня», «Московский дворик», «Бабушкин сад», «Заросший пруд», «Ранний снег»), А. Саврасова («Грачи прилетели», «Зима», «Пейзаж с радугой», «Вид в окрестностях Ораниенбаума», «Лосиный остров в Сокольниках», «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода»), И. Левитана («Вечер на Волге», «Вечер. Золотой Плёс», «Тихая обитель», «Вечерний звон», «Над вечным покоем», «Весна — большая вода»), А. Куинджи («Море. Крым», «Лунная ночь на Днепре», «Пятна лунного света в лесу. Зима», «Ночное», «Берёзовая роща»), Ф. Васильева («Оттепель», «После дождя. Просёлок», «Болото в лесу. Осень», «В Крымских горах», «Мокрый луг»), А. Васнецова («Московский Кремль. Соборы», «Озеро», «Сумерки», «Троицкая церковь на Берсеневке», «Красная площадь»), С. Щедрина («Веранда, обвитая виноградом»). Авторы этих живописных полотен заложили основы жанра отечественного пейзажа.

Поэтика природоописаний отличает творчество русских писателей: И. Тургенева, И. Гончарова, Н. Гоголя, Л. Толстого, М. Пришвина, Н. Некрасова. Неисчерпаемое многообразие образов природы воплощает классическая поэзия. Образы эти становятся предметом поэтической рефлексии в стихотворных произведениях А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова, А. Фета, Ф. Тютчева, В. Жуковского, П. Вяземского.

Свое классическое выражение пейзажная образность получает в музыкальном искусстве конца XIX — начала XX вв. В отечественной хоровой музыке пейзаж представляет собой тематически разветвленную, самостоятельную жанровую ветвь. К классическим образцам хоровой музыки относятся музыкальные пейзажи М. Анцева («Обвал», «Ива»), А. Аренского («Анчар», «Ночь»), С. Василенко («Метель»), А. Бородина («Море», «Песня тёмного леса», «Спящая княжна»), А. Гречанинова («Весна идёт», «Ледоход», «После грозы», «Призыв весны»), М. Ипполитова-Иванова («Гимн пифагорейцев восходящему солнцу»), В. Калининкова («Звёзды меркнут и гаснут», «Зима», «Осень»), Ц. Кюи (циклы «Семь хоров для смешанных голосов». Ор. 28, «Семь хориков». Ор. 77), Н. Римского-Корсакова («Ты взойди, взойди, солнце красное»), А. Рубинштейна («Горные вершины»), С. Танеева («Вечер», «Восход солнца», «Посмотри, какая мгла», «Сосна», «Тихой ночью», «Тишина»), Н. Черепнина («День и ночь»), П. Чеснокова («Зимой», «Ночь», «Теплится зорька...») и др.

Безграничная широта и богатство палитры опозитивированных в музыке образов природы затрудняет их строгую универсальную классификацию, чего нельзя, однако, сказать о тематике природного цикла, характеризующего смену времен года. В этой связи следует

особо отметить «зимние» художественные тексты. Художественное воплощение образов русской зимы с ее суровыми морозами, занесенными снегами бескрайними просторами, буйными ветрами, метелями и сугробами отличается ярко выраженным национальным колоритом. Зима предстает в нескольких своих ипостасях: как явление, радующее человека, и как враждебная ему стихия, с одной стороны, наделенная хаотической, разрушительной энергией, а с другой — сковывающей, леденящей душу силой. Это основные семантические константы «зимнего» пейзажа в той или иной степени полноты представлены в произведениях соответствующей тематики.

Зимний пейзаж, репрезентирующий одну из рубрик художественной антологии «времена года», широко представлен множеством высокохудожественных образцов хорового жанра. В контексте данной статьи заявленная тема эксплицируется на примере трех специально подобранных для этого случая хоровых произведений, содержательную общность которых определяет литературный первоисточник — поэтический текст Е. Баратынского. Мотив зимнего пейзажа у авторов хоровых произведений актуализируется через поэтическую призму лирики Баратынского.

Проблема художественной интерпретации поэтического текста в вокально-хоровых жанрах, исследуемая в контексте музыкального произведения, признается одной из неисчерпаемых, а потому остро актуальных в современной музыкальной науке. Выявление специфики интерпретаций зимнего пейзажа в произведениях, подобранных для аналитических описаний, составляет основной смысл и цель данной работы.

Представляя произведения, о которых будет идти речь, акцентируем внимание на их оригинальные авторские названия.

У Баратынского названием стихотворения служит его короткая начальная строка — «Где сладкий шепот...». Вопросительное местоимение «где» указывает на вопросительный характер предложения, окончание которого остается за рамками номинации. О незримом присутствии автора здесь свидетельствует его прямая речь. Ключевое слово «шепот», наделенное позитивной личностно-чувственной коннотацией «сладкий», выражает интригующую авторскую интенцию.

Произведение А. Самонова для женского хора, солирующего сопрано и фортепиано, входящее в цикл «Картины русской природы», в названии своем цитатно воспроизводит две начальные строки стихотворения Баратынского: «Где сладкий шепот моих лесов?». Для Самонова, как очевидно, важна завершенность словесной конструкции, целостность вопросительного предложения. При этом название непосредственно указывает на пейзажность музыкального опуса.

Концентрированному описанию зимней природы в а саррелл'ном смешанном четырехголосном хоре В. Калининкова соответствует лаконичное, данное самим композитором, название — «Зима». Обозначение времени года конкретизирует образность музыкального



пейзажа, в котором фигура автора и/или лирического героя едва намечена. Это замечание непосредственно относится к началу хоровой композиции.

Оригинально название произведения А. Гречанинова на стихотворный текст Е. Баратынского для женского хора в сопровождении фортепиано. Вопреки тому, что в одной из начальных фраз хора звучит зимняя метафора «ковёр зимы», композитор называет свое сочинение «Осень».

Симптоматично, что интерес названных композиторов к стихотворению Баратынского «Где сладкий шепот...» вполне согласуется с существующей музыкальной традицией, согласно которой в качестве литературной основы хорового произведения из всего творческого наследия поэта избирается лишь одно его стихотворение. Важно и то, что в зону активного внимания музыкантов попадает начальный фрагмент текста [8].

Поскольку предмет статьи связан с пейзажной проблематикой, необходимым представляется обращение к понятию *пространства*, имеющему первостепенное значение в изобразительном искусстве и в живописной пейзажной композиции, в частности. Не углубляясь в теорию вопроса, отметим лишь особое значение приема дифференциации пространств, пространственных планов композиции.

Инструментом дифференциации пространственных планов является размежевание внешнего, по отношению к автору, и внутреннего (собственно авторского) пространств, образующих пространственную оппозицию.

Пространство внешнего мира представляют образы зимней природы. Лики зимы, отмеченные в контексте анализируемых произведений негативными коннотациями, характеризуются посредством контрастного противопоставления ярко выраженного активно-действенного начала и тихого, «аэмоционального», статического начала.

Развитие сферы динамической экспрессивной обрности приходится на наиболее освещенные участки формы. В хоровой миниатюре В. Калинникова экспозиция образа *злого ветра* совпадает с кульминацией всего произведения. Звукоизобразительный характер имеет хроматически заостренное, стремительно расходящееся движение восьмых у сопрано и вторых альтов, «упирающееся» в ярко звучащий аккордовый массив (пятиголосный субдоминантовый септаккорд с удвоенной септимой) — мощную преграду, противостоящую натиску стихии, и почти мгновенно умиротворяющую ее.

У А. Самонова этому образу посвящен развернутый центральный раздел (тт. 15–23), наивысшая точка развития которого связана с появлением угрожающе звучащего бетховенского мотива судьбы: хоровые голоса сливаются в октавный унисон, громко скандируя: «и небо кроет / седою мглой» [4, с. 143] (три восьмые в такте, а далее две четверти).

В хоровом сочинении А. Гречанинова образ неукротимой воздушной стихии получает динамически яркое воплощение в партии фортепиано: сначала в качестве звукоизобразительного комментария («Лишь ветер

злой, бушует, воеет»), а затем в собственно инструментальном заключении произведения, достигая необычайной силы эмоционального воздействия. Шквал октав обрывается на предельно высокой динамике.

Стихийным силам зимней природы противопоставляются образы с «оледенелой» семантикой, отличающиеся эмоционально сниженным фоном, статикой, преобладанием тихой звучности. Безжизненность внешнего пространства характеризует пустота (оголенность деревьев), застылость, оцепенение природы от зимней стужи («все цепенеет»), онемелость («ручей немеет»). Описания эти окрашены в танатологические тона.

Нисходящее последование октав крупными длительностями в фортепианной партии воспроизводит риторическую фигуру *catabasis*, символизирующую, в том числе, нисхождение в могилу — таким предстает этот образный мотив в интерпретации Самонова (тт. 4–8). Предопределенность, непреложность, подчеркнутая «аэмоциональность» передают суровость зимнего пейзажа-состояния, напоминая о семантике смерти.

В описании зимнего ландшафта большое значение имеют средства звукоизобразительности: мерно повторяющиеся октавы в миниатюре В. Калинникова «живописуют» ледяные «оковы», обездвижившие ручей. Сначала это — октавная хоровая «педаля» (альты и баритоны — тт. 6–10), а затем хоровая «педаля» охватывает крайние точки четырехоктавного диапазона — «все цепенеет» — (сопрано *divisi* — баритоны, басы; тт. 12–16).

Зимним образам пространства внешнего мира контрастирует пространство внутреннего мира героя.

В хоровой миниатюре В. Калинникова щемящая фраза, завершающая первое предложение — «цветы лугов» (тт. 4–5), воспринимается как печальный отголосок, краткий, но пронзительно острый миг воспоминания лирического героя о чем-то очень дорогом, как сожаление о невозвратно ушедших днях. Экспрессивен завершающий каданс, где альтерированная двойная доминанта переходит в доминанту, терцовый тон которой одиноко звучит в теноровой партии с некоторым «опозданием» (приготовленное задержание).

Разрушительным силам зимней природы противопоставит «сладкий шепот... лесов», который олицетворяет собой приметы летней поры, являясь воплощением некой идеальной мечты, светлого воспоминания лирического героя.

А. Самонов акцентирует это олицетворение, используя его в качестве «строительного» материала, закольцовывая, таким образом, композицию произведения. Создается подобие рамки, рамки картины, что отвечает названию цикла, вобравшего в себя эту пьесу — «Картины русской природы».

Репризный раздел посвящен образу лирического героя. Секундовый, колыбельный, мерно «покачивающийся» мотив, не однажды повторяющийся в динамике *pianissimo*, приглушенно звучит здесь в альтовой партии (тт. 14–16). «Летняя» реминисценция иллюзорна, подобна сну наяву. Так актуализируется семантическая оппозиция «явь — сон». «Сладкий шепот моих лесов пе-



редает ощущения, присущие человеку, пребывающему на грани сна/реальности» [6, с. 51].

В коде зимней «музыкальной картины» А. Самонова на фоне элегических арпеджио в высоком регистре инструментального сопровождения появляются завораживающие своим повтором легкие мелизматические фигуры, которые, в конечном счете, приводят к просветленному мажору заключительного каданса. Таким образом, воспроизводится «пространство внутреннее, проявляющееся через перцептуальный хронотоп мечты или воспоминания» [6, с. 173]. Мотив «сладкого шепота» гармонизирует мир героя; он противостоит «ненастной» яви, символическим выражением которого в контексте данного произведения является зима.

Такого катарсического заключения лишена хоровая миниатюра В. Калининкова, где образный мотив «седой мглы», закрывающей небесный свод, ограничивает жизненное пространство лирического героя и погружает его в глубокий мрак. «Закрытость небесного свода становится маркером нарушения гармонии в мире, разлада человека с миром» [3, с. 48].

В композиции произведения природная реальность, «тональность» зимнего ненастья воспринимается как параллель мрачным размышлениям героя.

Завершая аналитические наблюдения, подчеркнем некоторые наиболее важные смысловые «опоры».

1. Поэтический фрагмент текста стихотворения Е. Баратынского, послуживший первоисточником рассматриваемых хоровых произведений, приобретает в них различные художественные интерпретации.

2. При всей специфичности концепционных решений, композиционных и стилистических особенностей, сложный образно-семантический мир музыкальных произведений основывается на системе образных оппозиций, обусловленных стихотворным текстом Е. Баратынского. Тонкий психологизм, философичность лирики поэта ассонирует авторам музыкальных интерпретаций его стихотворного произведения.

3. Система оппозиций имеет определенную струк-

туру:

— основная оппозиция основана на противопоставлении внешнего и внутреннего пространства;

— в свою очередь, внешнее пространство (образный ряд зимы) характеризует оппозиция динамически ярких, активных стихийных сил и «тихий» статичных образов «всеобщего оледенения»;

— иную оппозицию представляет в «тихой» сфере противопоставление реальности и ирреальности, где «ледяная» образность внешнего пространства противопоставлена «тихим» образам воспоминаний, мечты, грезы, репрезентирующих мир лирического героя.

4. Для конкретизации пейзажных образов поэзии Е. Баратынского используются определенные художественные средства, актуальные как для музыки В. Калининкова, так и для сочинений А. Самонова и А. Гречанинова. Пространственную поэтику музыкальных пейзажей, основанную на системе пространственных оппозиций поэтического первоисточника, дополняет специфическая музыкальная символика, использование риторических фигур и звукоизобразительных деталей.

Для пейзажных хоровых композиций В. Калининкова, А. Гречанинова, А. Самонова характерно наличие общих средств музыкальной выразительности, как-то: использование элегической тональности ре минор, тонкая агогическая нюансировка, передающая состояние оледенения посредством *ritenuto*, порыва ветра — *accelerando*, усиление артикуляционного начала, связанного с передачей негативной сферы образов, фактурно-тембровый контраст, подчеркивающий своеобразие того или иного пейзажного момента, использование колористических гармоний, в частности, для воплощения состояния оцепенения.

Рассмотренные нами произведения, посвященные образам русской зимней природы, органично вписываются в традицию хорового отечественного пейзажного искусства, представляя триединство музыкально-живописно-поэтического начал.

Литература

1. Албу А. В. Поэтика природы в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 20 с.
2. Албу А. В. Чувство природы и его мировоззренческая сущность у русских композиторов XIX века // О композиторском и исполнительском творчестве русских музыкантов: Науч. труды МГТС им. П. И. Чайковского. Сб. 3. М.: Б. и., 1993. С. 58–71.
3. Анохина Ю. Ю. Поэтика стихий в философской лирике Е. А. Баратынского // Русская словесность. 2021. № 1. С. 44–52.
4. Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М.: Наука, 1982. 720 с.
5. Илларионова А. А. Позднеромантический хоровой пейзаж конца XIX — начала XX веков в аспекте мироотражения эпохи позднего романтизма // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17192> (дата обращения: 21.02.2023).
6. Козубовская Г. П. Поэзия Е. А. Баратынского: «несостоявшийся диалог» // Вестник Барнаульского государственного

педагогического университета. Серия Гуманитарные науки. 2001. № 1. С. 48–58.

7. Саяпова А. М., Петухова Ю. Ф. Художественное пространство в лирике Е. А. Баратынского // Филология и культура. Philology and Culture, сб. ст. Вып. 50. Казань, 2018. С. 170–179.

8. Светозарова Е. Д. Русская поэзия в светской хоровой музыке а cappella XIX — начала XX века. СПб.: СПбГПУ, 2004. 160 с.

9. Чепеленко К. О., Чепеленко Н. Ю. Философско-психологический модус «Четырех темпераментов» П. Хиндемита в контексте его программного инструментализма // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 38–44.

10. Шульга Е. Н. Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX — первой половины XX вв.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2002. 283 с.

References

1. *Albu A. V.* Poetika prirody v russkoj muzyke XIX veka [Poetics of nature in Russian music of the 19th century]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 1992. 20 p.
2. *Albu A. V.* Chuvstvo prirody i ego mirovozzrencheskaya sushchnost' u russkih kompozitorov XIX veka [The feeling of nature and its ideological essence in works of Russian composers of the 19th century] // O kompozitorskom i ispolnitel'skom tvorchestve russkih muzykantov [On the composing and performing arts of Russian musicians]: Nauch. trudy MGTS im. P. I. Chajkovskogo. Sb. 3. M.: B. i., 1993. P. 58–71.
3. *Anokhina N. V.* Poetika stihij v filosofskoj lirike E. A. Boratynskogo [Poetics of the Elements in the Philosophical Lyrics of E. A. Boratynsky] // Russkaya slovesnost' [Russian literature]. 2021. № 1. P. 44–52.
4. *Baratynskij E. A.* Stikhotvoreniya. Poemy [Poems]. M.: Nauka, 1982. 720 p.
5. *Illarionova A. A.* Pozdneromanticheskij khorovoj pejzazh kotsza XIX — nachala XX vekov v aspekte mirootrazheniya epokhi pozdnego romantizma [Late Romantic choral landscape of the late XIX — early XX centuries in the aspect of the worldview of the late romantic era] // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]. 2015. № 1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17192> (Accessed date: 21.02.2023).
6. *Kozubovskaya G. P.* Poeziya E. A. Baratynskogo: «ne-sostoyavshijsya dialog» [Poetry of E. A. Baratynsky: «failed dialogue»] // Vestnik Barnaul'kogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki [Bulletin of the Barnaul State Pedagogical University. Series Humanities]. 2001. № 1. P. 48–58.
7. *Sayapova A. M., Petukhova Yu. F.* Khudozhestvennoe prostranstvo v lirike E. A. Boratynskogo [Artistic space in the lyrics of E. A. Boratynsky] // Filologiya i kul'tura. Philology and Culture [Philology and culture.]: sb. st. Vy'p. 50. Kazan', 2018. P. 170–179.
8. *Svetozarova E. D.* Russkaya poeziya v svetskoj khorovoj muzyke a cappella XIX — nachala XX veka [Russian poetry in secular choral music a cappella in XIX — early XX century]. SPb.: SPbGPU, 2004. 160 p.
9. *Chepelenko K. O., Chepelenko N. Yu.* Filosofsko-psikhologicheskij modus «Chetyrekh temperamentov» P. Hindemita v kontekste ego programmnoy instrumentalizma [Philosophical and psychological modus of «Four Temperaments» by P. Hindemith in the context of his program instrumentalism] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 2 (16). P. 38–44.
10. *Shul'ga E. N.* Interpretaciya nochnyh motivov v evropejskoj muzyke i smezhnyh iskusstvax XIX — pervoj poloviny XX vv. [Interpretation of night motifs in European music and related arts of the 19th — first half of the 20th centuries]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 2002. 283 p.

Информация об авторах

*Ксения Олеговна Чепеленко*E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Профессионально-педагогический колледж федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю. А.»
410056, Саратов, ул. Сакко и Ванцетти, 15

*Наталья Юрьевна Чепеленко*E-mail: Crous.mail@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, пр-т. имени Петра Столыпина, 1

Information about the authors

*Kseniya Olegovna Chepelenko*E-mail: Kseniya_ch@list.ru

Vocational and Pedagogical College of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Saratov State Technical University named after Yu. A. Gagarin»
410056, Saratov, 15 Sacco and Vanzetti St.

*Nataliya Yuriyevna Chepelenko*E-mail: Crous.mail@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Av.



Благодарская Елена Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Оренбургского государственного института искусств им Л. М. Ростроповичей
Blagodarskaya Elena Alexandrovna, PhD (Arts), Professor at the Department of Chamber Ensemble and Accompanist Training of the Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts

E-mail: blagodarskaya@osiart.ru

ХИНДЕМИТ-ХУДОЖНИК: НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Данная статья посвящена малоизученной области деятельности Пауля Хиндемита. Автор представляет известного немецкого композитора XX в. как художника и знакомит с сохранившимся в его архиве собранием рисунков. В качестве исследовательской задачи предпринята попытка классификации рассматриваемых художественных работ с выявлением основных стилевых и жанровых приоритетов. В этой связи пристальное внимание уделяется материалам и технике исполнения рисунков, определяются виды графических изображений и их объёмно-пространственные формы, представляются наиболее типичные образы и сюжеты, анализируются способы выражения субъективных переживаний, фантазий и абстрактных идей автора. В дополнение к этому приводятся сведения о времени и обстоятельствах создания рисунков. Подобное исследование представляет научный интерес и способствует более глубокому постижению творческого наследия мастера.

Ключевые слова: творческое наследие Пауля Хиндемита, рисунки Хиндемита, Cadavres Exquis, музыкальная карикатура, рождественские и новогодние поздравительные открытки.

HINDEMITH AS A GRAPHIC ARTIST: UNKNOWN PAGES OF CREATIVE HERITAGE

This article is devoted to a little-studied field of activity of Paul Hindemith. The author presents the famous German composer of the 20th century as a graphic artist and introduces the collection of drawings preserved in his archive. As a research task, an attempt was made to classify these works of art identifying the main style and genre priorities. In this regard, close attention is paid to the materials and technique of drawings; the types of graphic images and their volume-spatial forms are determined; the most typical images and plots are presented; the ways of expressing subjective experiences; fantasies and abstract ideas of the author are analyzed. In addition, information about the time and circumstances of the creation of the drawings is given. Such a study is of scientific interest and contributes to a deeper understanding of the creative heritage of the master.

Key words: creative heritage of Paul Hindemith, Hindemith's drawings, Cadavres Exquis, musical caricature, Christmas and New Year greeting cards.

Пауль Хиндемит (1895–1963) является одним из крупнейших композиторов XX в. Вместе с тем его творческое наследие, наряду с музыкальными произведениями, содержит обширное собрание рисунков, раскрывающих талант мастера в качестве художника. Эта область деятельности долгое время оставалась вне поля зрения отечественных исследователей. Изучение архивных материалов, документальных источников и последних публикаций [4–6; 8; 9] даёт возможность осветить неизвестные стороны творчества и жизни немецкого классика, значительно расширив тем самым представление о его личности. Подчёркнём, что данные сведения в отечественном музыковедении публикуются впервые.

Судя по дошедшим до нас материалам, Хиндемит рисовал постоянно и при любой возможности. В его архиве¹ находится около 350 графических листов, самые ранние из которых датируются августом 1911 г. Юношеская двадцатистраничная записная книжка в виде альбома для вырезок содержит выполненные тушью наброски размером лишь немногим больше почтовых марок. Уже в них проявляется то удивительное чувство юмора, наполняющее все последующие работы мастера

не только в изобразительном искусстве, но и в области музыкального творчества.

В качестве материала для своих зарисовок Хиндемит часто использовал бумагу, находящуюся под рукой, будь то рукописные ноты, календарь, салфетка или скатерть. Так, эскиз корабля «Новая Эллада»² выполнен на оборотной стороне ресторанного чека. Своему увлечению композитор не придавал особого значения [7]. Да и рисунки хранились относительно небрежно и чаще всего не имели ни дат, ни названий. С точки зрения их создателя они вряд ли могли претендовать на работы профессионального художника, исключая разве что иллюстрацию на титульном листе Сюиты 1922 для фортепиано ор. 26. Здесь в карикатурной форме изображён большой суетливый город с новомодными достижениями моторизованного транспорта, грохот и шум которого отчётливо считывается при визуальном восприятии.

Сохранившиеся в архиве Хиндемита рисунки условно можно разделить на отдельные группы. Одна из них состоит из изображений неких фантастических существ, составленных из частей тела человека, животного и технических деталей. Другую часть графических

¹ Творческое наследие мастера собрано и хранится в Хиндемит-Институте во Франкфурте-на-Майне (Hindemith-Institut-Frankfurt, Bundesrepublik Deutschland).

² На корабле с таким названием Хиндемит возвращается в Соединенные Штаты после своего первого послевоенного путешествия в Европу в 1947 г.



работ объединяет тема изоляции, отчуждённости и одиночества. Особенно оригинальны рождественские и новогодние поздравительные открытки, предназначенные друзьям и знакомым.

К первой группе относятся карандашные рисунки довольно маленького формата, приобретённые Фондом Хиндемита у виолончелиста Амар-квартета Маурица Франка³. Они, скорее всего, появились вследствие увлечения салонной игрой, изобретённой в Париже представителями сюрреалистического направления в искусстве начала XX в. [7]. По установленным правилам каждый участник должен был написать часть предложения или нарисовать фрагмент картинка, тщательно сложить бумагу, скрывая содержимое, и передать следующему игроку. В итоге развёрнутый лист являл абсурдные фразы или комичные изображения, чрезвычайно веселившие всех. Название игра получила по началу первого составленного предложения: «Le cadaver exquis boira le vin nouveau», что в переводе с французского означает «Изысканный труп будет пить молодое вино».

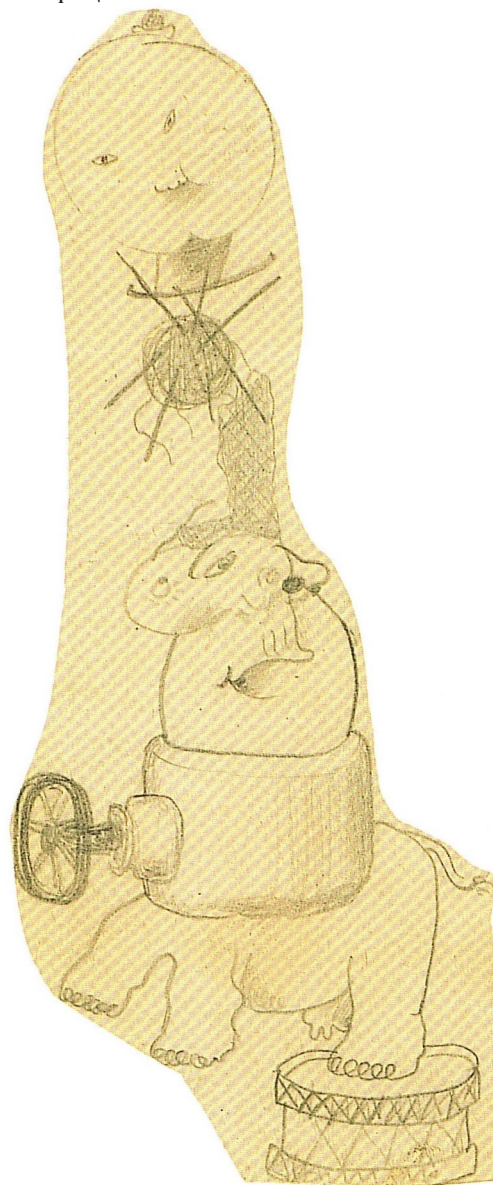
Рисунки Хиндемита в манере Cadavres Exquis условно датируются серединой 1920-х гг., периодом, когда дадаизм и сюрреализм уже начали выступать против устоявшихся условностей в изобразительном искусстве. Эти течения явились своего рода художественным бунтом того времени, определяющим своей целью искать и находить совершенно новые средства выражения. Дадаизм, например, возвысил банальные повседневные предметы или технические детали до уровня произведения искусства, давая им воображаемые названия. Сюрреализм вызвал интерес к изучению доселе неизвестных зон подсознания, в результате чего распространилось искусство автоматизма с идеей неконтролируемого процесса создания художественных произведений.

По своему стилю работы Хиндемита весьма близки к дадаизму и сюрреализму, поскольку имеют присущие этим направлениям неотъемлемые противоречия. В них графически соединяются такие разнородные предметы, которые осознанно никогда бы не были собраны в единую композицию. Части тел животных смешиваются с совершенно чуждыми им фрагментами изображения. Абсолютно случайно они превращаются в маленьких монстров и жутких мифических существ со странными туловищами и конечностями. Примечательно использование нарисованных деталей машин, чтобы творения-монстры можно было приводить в движение. В каждом случае эти абсурдные фигуры вызывают неожиданную реакцию — восхищения и дискомфорта одновременно.

Не совсем понятно: явились ли эти рисунки непосредственно результатом игры или это некая имитация Cadavres Exquis? Первую версию отчасти подтверждают видимые следы от сгибания бумаги, как, например, на зарисовке «Господа» («Herrn»). Отметим и наличие в собрании карикатурных изображений людей, имеющих портретное сходство с Паулем Хиндемитом, Ликко Амаром и Маурицем Франком. Судя по всему, участники

Амар-квартета приятно проводили время за таким занятием. С другой стороны, в отдельных работах хиндемитовской коллекции правила случайности явно нарушаются. В соединении элементов прослеживается определенная логика. Например, состоящая из изображений любопытного слона, нескольких машинных частей и луноподобного лица картинка словно бы выполнена одной рукой: контурная линия особенно в средней и нижней частях рисунка имеет одинаковую толщину и интенсивность; насыщенность штриха практически постоянна (ил. 1). Кроме этого, отсутствуют признаки складывания, а внешние края листа обрезаны ножницами.

Иллюстрация 1



На самом деле точно определить подлинность Cadavres Exquis с участием Хиндемита и рисунков, при-

³ Frank, Maurits (1892–1959) — немецкий виолончелист нидерландского происхождения. С 1915 г. играл вместе с Хиндемитом в струнном квартете Адольфа Ребнера, с 1921 г. — в квартете Ликко Амара.

надлежащих исключительно композитору, не представляется возможным. Ясно одно: он их рисовал и в дальнейшем продолжил работать в похожем стиле. Об этом свидетельствует набросок коротконового мужчины, на шее которого массивное кольцо, служащее необычным брелоком для карманных часов. Эта выполненная тушью на синей бумаге непропорциональная фигура как бы собрана из разных частей и снова напоминает нам о старой игре. На другом рисунке, занимающем целую страницу, обнаруживаются те же диспропорции и беспорядочные мотивы, характерные для Exquis Cadavres (ил. 2).

Иллюстрация 2



Такая «игра с игрой» доведена Хиндемита до абсолютного совершенства в буклете, датированном 16 ноября 1947 г. — днём его пятидесяти двухлетия. Изображения с головой льва и мужчины в униформе разрезаны на три части, чтобы отдельные сегменты можно было сложить несколькими способами. В результате возникает весёлая и замысловатая головоломка. Голова льва, например, может вырастать из другого туловища и поддерживаться ногами в солдатских сапогах. Работа выполнена цветными карандашами с использованием однослойной и двухслойной штриховки линиями разного направления, что дополнительно повышает интенсивность тонов. Важно подчеркнуть, что эти маленькие рисунки, предназначенные только для личного развлечения, являются образцовыми с точки зрения детализации, стремления к исчерпывающей полноте эскизов.

Увлечение Cadavres Exquis, несомненно, отразилось и в более поздних работах мастера. В архиве Эммы Люббеке-Иоб⁴, с которой Хиндемит тесно общался в юности, сохранилась карикатура под названием «Штраус дирижирует». В ней Рихард Штраус изображён по аналогии со своей фамилией в виде длинноногого страуса, чьё туловище обретает черты лица композитора. Особо

подчёркивается и профессиональная деятельность известной персоны: одной ногой птица держит дирижёрскую палочку. Рисунок был сделан по всей видимости в 1921 г. на фестивале в Донауэшингене, где Штраус возглавлял организационный комитет.

Среди графических работ Хиндемита есть два небольших карандашных наброска, которые также можно интерпретировать как карикатуры. Один изображает худощавого скрипача со склонившейся над инструментом головой, полностью погружённого в музыку, а другой — пухлую певицу, опустившую взгляд в нотную партитуру Игоря Стравинского. Оба силуэта имеют идентичную позу, однако каждое изображение запечатлено разным способом: скрипач — тонким контуром с мягкой растушёвкой внутри, певица — более жирным штрихом с чётким тушеванием. Уверенность и чёткость линии характерны и для другого наброска, мало чем отличающегося от подготовительных этюдов с обработкой вариантов и деталей одной темы. Художник как бы высмеивает индифферентного пианиста, рядом с которым темпераментный скорпион бьёт по клавишам. В образе этого паукообразного Хиндемит предлагает нам закодированный автопортрет, поскольку дата его рождения соответствует знаку зодиака с одноимённым названием.

К сожалению, до нас дошли лишь несколько зарисовок, выполненных в жанре музыкальной карикатуры. При этом в собрании хиндемитовских работ можно найти немало отсылок к самой музыке, например, в изображённой фигуре безрукого трубача, играющего ногами на своем инструменте, в «Трио» («Trio») и «Симфонической концертной программе» («Symphony Concert Program»), датированных 1949 и 1950 гг. На рисунке с названием «Аллемандоидная змея» («Allemanden sende Schlange»), принадлежащим самому художнику, можно увидеть, как змея извивается между строчками, оплетая нотный стан (ил. 3). Характерные для этого животного изгибы как будто очаровывают Хиндемита, и он многократно повторяет их, рисуя музыкальные инструменты. В том же «Трио» конструкция тубы и саксофона значительно изменена за счёт дополнительных завернутых кругов.

Несмотря на разнообразие рисунков по тематике и технике, необходимо отметить повторение избланных мотивов, зачастую одного и того же сюжета. Во многих изображениях людей значительно увеличены головы, их лица имеют непропорционально большие носы, а тела выглядят чересчур изящными. В «Симфонической концертной программе» нарисованные человеческие фигуры вообще сведены только к головам. Забавным является нарисованный ручкой на цветной бумаге эскиз семиногого(!) существа с лицом Франсиса Пуленка. Неизвестно, чем впечатлил Хиндемита французский композитор. Возможно, кантатой «Лик человеческий», и нарисованный профиль автора становится своего рода имитацией названия произведения. Мотив

⁴ Lübbecke-Job, Emma (1888–1982) — немецкая пианистка, первая исполнительница фортепианных и многих камерных сочинений композитора. Много лет выступала с ним в составе ансамбля на концертах.



Иллюстрация 3



соединения животных и человеческих тел, наблюдаемый в этом примере, типичен для многих набросков Хиндемита, что вполне могло исходить из его воспоминаний о *Cadavres Exquis*.

Отличительной чертой другой группы работ является необычное изображение живых существ. У некоторых конечности удалены или слиты вместе, части тела других удвоены, утроены или ещё более умножены. Пример — процессия из восьми человеческих фигур, где каждая раскрашена своим цветом и определённой разновидностью штриховки (ил. 4). Единственное, что их объединяет — это безрукие туловища.

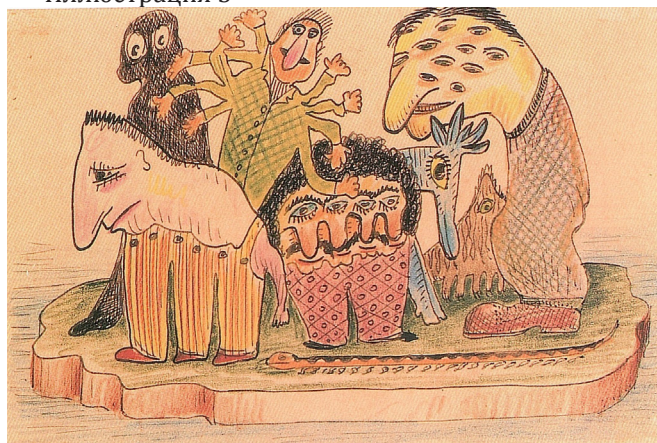
Иллюстрация 4



Весьма любопытен рисунок с образующим платформу островом, на котором расположилась группа из нескольких уродливых существ. У одной девять тонких машущих рук, другая смотрит четырьмя глазами, расположенными на двух головах. В то время как мужчина слева твердо стоит на трёх ногах, заметная фигура справа просто превратилась в огромную штанину, и из неё появляется многоглазое лицо. Ползающее насекомое на заднем фоне опирается на множество маленьких ножек (ил. 5). В данном примере наглядно

представлено объединение нескольких мотивов: прежде всего, это сюрреалистическая модификация тел и одновременно — крошечный остров, населённый этими существами. По-видимому, острова или похожие пространства, где люди остаются одинокими или беззащитными, имеют для Хиндемита особый смысл. С одной стороны, ограниченный участок суши предстаёт как символ изоляции, с другой — оказывается безопасным местом или убежищем. Такая трактовка может быть связана с воспоминаниями о сложных условиях жизни композитора при нацистском режиме и вынужденной эмиграции [1].

Иллюстрация 5



Группа скомпонованных в виде орнамента животных в другой графической работе также помещена на узкое основание, представляющее собой остров посреди водной глади. Как и в предыдущем примере, яркость изображению придаёт штрихование цветными карандашами в несколько слоёв, выполненное прямыми, перекрёстными и изогнутыми линиями. Тема изоляции явно присутствует на рисунке с изображением человека в акробатической позе. Он, несомненно, одинок среди горных вершин на своём пьедестале (ил. 6). На следующем наброске видим на крутом возвышении в виде громадной скалы съевшуюся фигуру, занятую явно враждебной перепалкой с несоразмерно маленьким человеком, находящимся у подножия. С помощью выполненных тушью толстых и жирных линий, контрастирующих тоновых соотношений создаётся необходимый психологический эффект, раскрывающий агрессивное содержание представленной сценки.

Довольно часто у Хиндемита встречаются сюжеты с акробатикой или другими сценическими действиями. Арены служат задним планом для изображения дрессировки причудливых существ. На цирковой площадке можем видеть тощего, с огромной головой укротителя животных, заставляющий бегмота проделывать трюк, который эквивалентен команде для собаки «Сидеть!» На другом рисунке амфитеатр становится местом проведения гонок на античной колеснице — квадриге, запряжённой не четырьмя конями, а четырьмя бегмотами.

Хиндемит-художник обращается и к изображению

Иллюстрация 6



памятников с различными постаментами. К ним относятся набросок со статуями Гёте и Шиллера на плоских основаниях, эскиз с геральдическим животным на вершине ионической колонны, рисунок стоящей на прямоугольной платформе фигуры с тремя головами, шестью руками и четырьмя ногами. В программном буклете концерта в Перудже⁵ есть зарисовка льва, покоящегося на пьедестале. В этом случае, как предположил один из немецких исследователей [9, S. 15], Хиндемит спроектировал надгробие для своей жены.

Важно обратить внимание и на изображение льва, знака зодиака Гертруд Хиндемит. В особом почтении к супруге композитор часто делал её «портреты» в образе этого животного. В нотной тетради сочинений на стихи Райнера Марии Рильке⁶ есть зарисовки нежных встреч между львом и персонажами из названий стихов — оленем, лебедем. В рукописи *Ludus Tonalis*, преподнесённого в качестве подарка на день рождения любимой жене, можно наблюдать целую стаю львов. Сначала они сидят на нотном стане, прыгают, качаются между нотами левой и правой руки, а уже на второй странице выглядят более уравновешенными и ведут себя

⁵ Согласно опубликованному списку концертных выступлений и иных мероприятий с участием Хиндемита, концерт состоялся 26.09.1948. Программа № 1189 [4, S. 113].

⁶ «Шесть песен» («Six Chansons», 1939) — цикл шести хоров для смешанного хора а cappella.

⁷ «Ludus tonalis» с рисунками львов в виде факсимиле было опубликовано в издательстве Schott Music (ED 3964).

примерно. Эти львы демонстрируют исключительную наблюдательность художника, наделяющего животных человеческими позами от неуклюжих до кокетливых⁷.

Отдельную категорию составляет группа набросков, фиксирующая разное положение фигуры человека в пространстве. Иногда нарисованные человеческие тела сильно сжаты, как, например, на эскизе 1949 г., где на маленьком листе бумаги есть место только для изображения разнообразных пар ног. На другом рисунке наоборот — массивный торс самоуверенного мужчины в тирольской куртке едва помещается в формат листа. Красный фон резко контрастирует с довольно бледной одеждой в серых тонах, подчёркивая необъятные размеры персонажа. Нередко Хиндемит втискивает человеческие фигуры в такие ограниченные пространственные рамки, что каждая из них вынуждена чрезвычайно растягиваться или сгибаться. Так, склонившийся джентльмен с пёстрым букетом цветов низводится до жалкой фигуры, которая не в состоянии приблизиться к предмету своего восхищения (ил. 7). Недостаток места вряд ли связан с неэкономным использованием пространства. Подобный эффект, по всей видимости, появляется как нечто, соответствующее содержанию картины, будь то выражение экстремальных ситуаций или разного рода ограничений. Кроме того, такие работы несут в себе и признак предельной концентрации.

Иллюстрация 7

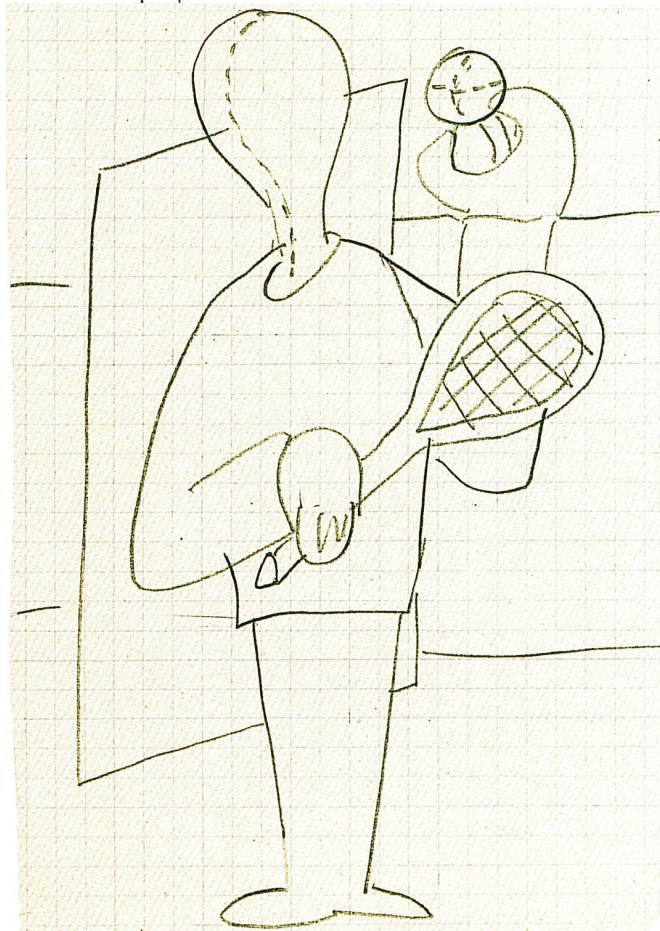


Хиндемиту принадлежит множество рисунков с изображениями комичных человечков, всегда имеющих крохотные фигурки с иссохшими конечностями, тощими или пухлыми торсами, диковинными причёсками,

смехотворно смелыми костюмами и аксессуарами. Он не только экспериментирует с абсурдными умножениями конечностей, но и расставляет группы людей либо животных в шеренгу, колоннами или любым другим способом. Его рисованные охранники маршируют стройными рядами, а небольшая группа телохранителей выстраивается боевым порядком в виде клина. Намеренное преувеличение некоторых деталей в рисунках позволяет отнести их к добродушно-юмористическим шаржам.

Указание на источник, питавший воображение Хиндемита, содержит небольшой выполненный на бумаге в клетку набросок. Нарисованная здесь фигура выполнена полностью в духе немецкого художника и сценографа Оскара Шлеммера⁸: она изображена в геометрически абстрактной манере (ил. 8). Не датированный, но определённо относящийся к более позднему периоду творчества рисунок композитора является, предположительно, воспоминанием о его встрече с из-

Иллюстрация 8



вестным мастером в юности [3, S. 54]. Убедительные доказательства какого-либо воздействия Шлеммера, конечно, вряд ли могут быть приведены. Однако не будет преувеличением утверждать, что он всё же оказал влияние на Хиндемита, особенно во время их совместной работы над постановкой «Триадического балета»⁹. Характерные образы и трёхмерные костюмы балетного спектакля явились продолжением идей из раннего альбома Шлеммера, в котором уже имелись зарисовки танцующих фигур, состоящих из забавных частей на подобие *Cadavres Exquis*.

В хиндемитовской коллекции существует ещё ряд работ, возникших под впечатлением от известных полотен знаменитых художников. В рисунке «Брат Мане бездыханный Тореадор (он торговец вином и не умер)» пародируется картина «Мертвец»¹⁰ Эдуарда Мане. Композитор, должно быть, видел оригинал в Метрополитен-музее в Нью-Йорке во время своего пребывания в США. Поразительно, что ему удаётся изобразить фигуру человека в такой же необычной проекции и позе, как на картине Мане. В другом случае Хиндемит иронизирует над традиционным жанром изобразительного искусства — так называемым «героическим пейзажем», представляющим великолепные, часто идеальные виды природы, демонстрирующие грандиозность и величие мироздания. На рисунке с названием «Очень героический пейзаж» («*Sehr heroische Landschaft*») художник совершенно несерьёзно — и слово «очень» уже выдает это — относится к возвышенному сюжету. Нарисованные им причудливые фигуры доминируют над альпийским пейзажем, лишая окружающую их среду внешнего благолепия.

Дважды Хиндемит в своих рисунках совершает экскурс в классическую археологию. Небольшой набросок «Ромули Реми» («*Romuli Remique*») становится пародией на знаменитую бронзовую скульптуру V в. до н. э. «Капитолийская волчица», которая вскармливает будущих основателей Рима близнецов Ромула и Рема. К ним Хиндемит добавляет ещё младенцев, изображая таким образом шестерых сидящих на корточках детей под значительно удлиненным туловищем животного. Рисунок «Лаокоон Соло» — отсыл к мраморной скульптуре эпохи эллинизма «Группа Лаокоона»¹¹, считающейся идеалом античного искусства и имеющей большое количество копий, похожих версий и даже карикатур¹².

Очевидно, что Хиндемит для своих многочисленных рисунков черпает вдохновение, за небольшим исключением, из личных наблюдений и переживаний. И это всегда повествовательные картины, пример тому рождественские и новогодние поздравления, которые ком-

⁸ Schlemmer Oskar (1888–1943) стал известен благодаря особой манере изображения человека в пространстве, а также провозглашению новой эстетики единства искусства и технологии.

⁹ *Triadischen Baletts* — культовый авангардный спектакль с идеей триединства, премьера которого состоялась в 1922 г.

¹⁰ Первоначально картина «Мертвец» («*L'homme mort*»), написанная в 1864–1869 гг., имела название «Мёртвый тореадор» («*Le torero mort*»).

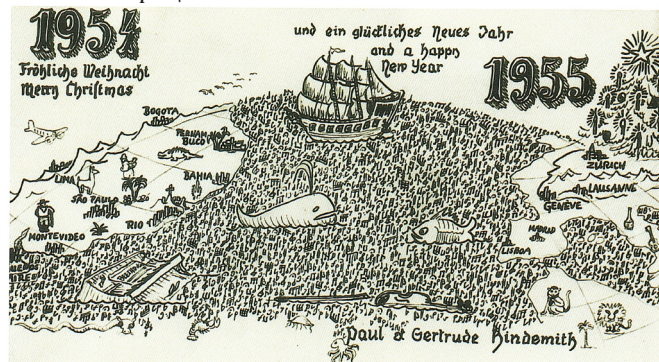
¹¹ «Группа Лаокоона» или «Лаокоон и его сыновья» — скульптурная композиция с изображением смертельной борьбы жреца Лаокоона и его сыновей со змеями.

¹² Наиболее известны копии Баччо Бандинелли, Эль Греко, Адриана де Врис, Тициана (Обезьяний Лаокоон).

позитор регулярно дарил своим друзьям на протяжении примерно двадцати лет. В них своё неумёмное воображение он использует в полной мере. На самой первой открытке, позднее датированной рубежом 1941–1942 гг., изображён Санта-Клаус, яростно играющий на пианино и распеваящий «Счастливого Рождества». Тут же присутствуют намёки на профессиональную деятельность автора: стоящая на фортепиано небольшая фотография Рихарда Вагнера и книга с напечатанным на корешке названием «Контрапункт». Сцена не несёт в себе какого-либо глубокого смысла. На заднем плане схематично нарисованы ёлки, на переднем — дымящаяся чашка чая, символизирующая комфортную домашнюю атмосферу тепла и уюта.

Практически на всех последующих открытках отображён год, хотя местами в зашифрованном виде. На рисунке Рождества 1946 г. и Нового 1947 г. время празднования представлено в виде долгого путешествия, когда маленький игрушечный поезд мчится сквозь тоннели между высокими горами и над глубокими ущельями. Открытки следующих лет довольно просты. В них словосочетания «Весёлого рождества» и «Счастливого нового года», а также имена обоих отправителей чередуются с обилием нарисованных нотных знаков. После продолжительного турне по Южной Америке в конце 1954 г. Хиндемит шлёт свои поздравления уже через целое «море нот» (ил. 9).

Иллюстрация 9



С 1956 г. появляется серия поздравительных открыток, где композитор изображает лично себя и жену Гер-

труд, конечно, в образе льва. В этих рисунках сочетаются остроумие и грация, например, когда супружеская пара предстаёт в виде хрупкой статуэтки рядом с рождественской ёлкой. В поздравлениях сезона 1962–1963 гг. оба появляются в конце слишком длинного обеденного стола, представляющего явную реминисценцию одноактной оперы «Долгая рождественская трапеза». Таким образом, Хиндемит включает в свой замысел и события уходящего года.

На последней поздравительной открытке рубежа 1963–1964 г. изображён лев, подкрадывающийся к органу в войлочных тапочках, чтобы подслушать авторское исполнение недавно написанного Концерта для органа с оркестром. Случилось так, что сам композитор не дождался этого нового года — умер 28 декабря 1963 г.

Рисунки Хиндемита передают его особое видение мира, выраженное исключительно позитивно и с немалой долей юмора. Важно отметить, что этот юмор, представленный в различных формах, носит сугубо добродушный характер без какого-либо сарказма или язвительности.

По технике выполнения работы Хиндемита представляют собой и торопливо исполненные наброски, и детально проработанные эскизы, и основательно выполненные зарисовки, и законченные творческие рисунки. Выразительными средствами становятся всевозможные линии от простых до прерывисто-виртуозных, различного направления штриховки и тоновые пятна иногда с применением цвета. По сути, во всех работах графический элемент преобладает над живописным. Их тематика и создаваемые художником образы не подчиняются какой-либо иконографии, уходящей корнями в ту или иную традицию. Любая попытка отвести рисункам Хиндемита место в истории искусства проблематична, если только не создать им собственную, индивидуальную нишу. Сам композитор никогда не считал свои работы чем-то большим, чем частные упражнения. Вместе с тем, богатство идей и мастерство художественного воплощения свидетельствуют о подлинно оригинальном таланте, который, однако, уступает истинной гениальности Хиндемита в музыкальной сфере, потому как «человек оставляет после себя то, с чем связывается его имя» [2, с. 24].

Литература

1. Благодарская Е. А. Пауль Хиндемит в Швейцарии: обретение новой родины // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 3 (48). С. 155–162.
2. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 507 с.
3. Brinner A. Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag B. Schott's Söhne, 1988. 290 S.
4. Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. Herausgegeben von Paul Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: Schott Music, 2020. XLIX. 225 S.
5. Hindemith-Schott. Der Briefwechsel. Band IV. Anhang. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2020. 258 S.
6. Paul Hindemith. Gesamtverzeichnis seiner Werke. Mainz: Schott Musik International, 2002. 160 S.
7. Rexroth D. Ein Komponist als Zeichner. Cadavres Exquis und Zeichnungen von Paul Hindemith // Hindemith-Tage München 1984, 16–19. Februar. Das Spätwerk von Paul Hindemith. Programm- und Konzertbuch zur Ausstellung. Herausgegeben vom Paul-Hindemith-Institut. 60 S.
8. Schubert G. Paul Hindemith. Mainz: Schott Music, 2016. 184 S.
9. Storm-Rusche A. Paul Hindemith — Der zeichnerische Nachlaß // Paul Hindemith. Der Komponist als Zeichner. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1995. S. 9–20.

References

1. *Blagodarskaya E. A.* Paul' Khindemit v Shveysarii: obreteniye novoy rodiny [Paul Hindemith in Switzerland: finding a new homeland] // Problems of Musical Science [Music Scholarship]. 2022. № 3 (48). P. 155–162.
2. *Valery P.* Ob iskusstve [About art]. M.: Iskusstvo, 1993. 507 p.
3. *Brinner A.* Paul Hindemith. Leben und Werk in Bild und Text. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch Verlag B. Schott's Söhne, 1988. 290 S.
4. Hindemith-Jahrbuch Annales Hindemith. Herausgegeben von Paul Hindemith-Institut, Frankfurt/Main. Mainz: Schott Music, 2020. XLIX. 225 S.
5. Hindemith-Schott. Der Briefwechsel. Band IV. Anhang. Mainz: Schott-Musik, 2020. 258 S.
6. Paul Hindemith. Gesamtverzeichnis seiner Werke. Mainz: Schott Musik International, 2002. 160 S.
7. *Rexroth D.* Ein Komponist als Zeichner. Cadavres Exquis und Zeichnungen von Paul Hindemith // Hindemith-Tage München 1984, 16–19. Februar. Das Spätwerk von Paul Hindemith. Programmbuch zu den Konzerten und zur Ausstellung. Herausgegeben vom Paul-Hindemith-Institut. 60 S.
8. *Schubert G.* Paul Hindemith. Mainz: Schott-Musik, 2016. 184 S.
9. *Storm-Rusche A.* Paul Hindemith — Der zeichnerische Nachlaß // Paul Hindemith. Der Komponist als Zeichner. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1995. S. 9–20.

Информация об авторе

Елена Александровна Благодарская
E-mail: blagodarskaya@osiart.ru
Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей»
460014, Оренбург, улица Советская, дом 17

Information about the author

Elena Alexandrovna Blagodarskaya
E-mail: blagodarskaya@osiart.ru
State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich»
460014, Orenburg, 17 Sovetskaya Str.



Шаронина Элеонора Владимировна, ассистент-стажёр кафедры дирижирования, преподаватель Музыкального училища при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

Sharonina Eleonora Vladimirovna, trainee assistant at the Department of Conducting, teacher at the Music college of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: eleonora.sharonina@mail.ru

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА В РАННИХ ХОРОВЫХ ОПУСАХ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Исследовательское поле данной статьи связано с проблемой взаимодействия слова и музыки: публикация посвящена особенностям претворения поэтических текстов К. Д. Бальмонта в малоизученных сочинениях С. С. Прокофьева Два стихотворения для женского хора с оркестром op. 7 и «Семеро их» op. 30 для драматического тенора, смешанного хора и симфонического оркестра. В статье анализируется образный строй и художественные средства воплощения слова в музыке, выявляются охранительный и трансформационный подходы композитора к работе с вербальным текстом, обозначается источник строк из «Семеро их», авторство которых исследователями ошибочно приписывается Сергею Прокофьеву, прослеживается связь данных произведений с художественными тенденциями Серебряного века, освещается история создания и исполнения данных сочинений.

Ключевые слова: искусство Серебряного века, слово и музыка, К. Д. Бальмонт, С. С. Прокофьев, Два стихотворения op. 7, «Семеро их» op. 30.

THE EMBODIMENT OF THE POETIC WORDS IN THE EARLY CHORAL OPUSES OF SERGEY PROKOFIEV

The research field of this article is related to the problem of the interaction of music and words. The publication is devoted to the particular qualities of implementation of the poetic texts of K. D. Balmont in such little-studied works of S. S. Prokofiev as Two poems for women's choir and orchestra (op. 7) and «Seven, They are Seven» (op. 30) for dramatic tenor, mixed choir and symphonic orchestra. The article analyzes the figurative structure and the artistic means of translating word in to music; reveals protective and transformational ways of working with verbal text; indicates the authorship of the lines from «Seven, They are Seven» erroneously attributed to Sergey Prokofiev; traces the connection of these works with artistic trends of Silver Age; highlights the history of the creation and the performance of these compositions.

Key words: the art of the Silver Age, word and music, K. D. Balmont, S. S. Prokofiev, Two poems (op. 7), «Seven, They are Seven» (op. 30).

В творчестве Прокофьева роль хоровых жанров, в отличие от инструментальных и театральных, не столь значительна; примечательно, что большая часть произведений для хора написана после возвращения в СССР. Материалом статьи послужили первые хоровые сочинения, созданные на тексты К. Д. Бальмонта в петербургско-петроградский период жизни композитора: Два стихотворения для женского хора и оркестра op. 7 (1909–1910) и «Семеро их» op. 30 (1917–1918) для драматического тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра.

Систематизация сведений по данной теме показала, что почти не изучены на сегодняшний день Два стихотворения op. 7; так, в статье О. М. Томпаковой [15] присутствуют лишь совсем краткие заметки об этом сочинении. «Семеро их» неоднократно становились объектом интереса учёных. Среди особенно значимых для нас отметим работы французского музыковеда Н. Морона [17] и петербургского специалиста по ассириологии В. В. Емельянова [6], проясняющие нюансы, связанные с первоисточником вербального текста. Ценными трудами в данном исследовательском поле являются диссертации Л. И. Будниковой [4] и Е. Е. Потяркиной [9], в центре внимания которых находятся личность и творчество Бальмонта, рассматриваемые в контексте культуры и музыкального искусства Серебряного века. Помимо указанных работ, вызывают интерес диссер-

тация А. В. Калашниковой [7] о «скифских» мотивах в сочинениях Прокофьева, статья В. Я. Реди о жанре и семантике заклинания [12], труд Л. А. Серебряковой и Л. В. Кордюковой [13] о стилевых чертах футуризма в «Семеро их» и взаимодействии композитора с русским художественным авангардом.

Привлекает внимание обособленность первых хоровых опусов Прокофьева: они не вписываются не только в общую картину хоровой музыки композитора с точки зрения образного содержания, но и жанров, бытовавших в отечественном хоровом искусстве начала XX в. Попробуем представить их в контексте художественных тенденций эпохи, проанализировав данные образцы творческой реализации поэзии модернизма с позиций образного строя и технических средств воплощения слова в музыке, осознавая, однако, что в ограниченных пределах статьи можно наметить только контуры дискурса.

Объединяющим началом избранных произведений выступает поэзия К. Д. Бальмонта, творчество которого было невероятно востребовано в вокально-хоровых жанрах на рубеже XIX–XX столетий: в нотографическом списке, составленном Е. Е. Потяркиной значится более 500 сочинений 170 композиторов.

Феномен исключительной популярности стихотворений поэта в художественной среде его современников можно объяснить такими качествами его поэзии,



выделенными исследователем Л. И. Будниковой, как певучесть, музыкальность стихов, актуализация звукового потенциала слова, применение аллитераций как самодостаточного художественного средства, зачастую не связанного со звукоподражанием, наличие ассоциаций между характером звука и неакустическими явлениями (светом, цветом, ароматом и т. п.), наделение фонического поля семантикой, то есть закрепление за «звукобуквами» определённых значений.

Первым опытом обращения в творчестве С. С. Прокофьева к текстам К. Д. Бальмонта стало создание в консерваторские годы (зимой 1909–1910 гг.) Двух стихотворений ор. 7, в котором само название акцентирует внимание на поэтическом слове, напоминая о литературоцентризме эпохи. Вызывает интерес нетипичный исполнительский состав данного сочинения: женский хор и симфонический оркестр с арфой и обилием солирующих тембров при очевидной миниатюрности двухчастного цикла. Данное обстоятельство можно объяснить как имманентной установкой на эксперимент в творческом методе композитора, так и данью тенденциям времени, ознаменовавшимся поиском нового во всех сферах художественной жизни.

Упомянув о работе над созданием Двух стихотворений ор. 7 на страницах своего «Дневника», Сергей Прокофьев отметил исключительную музыкальность стихов, привлекая его. Начиная композитор поставил перед собой цель написать «красивый хор», как признавался не без иронии автор [11, с. 112], и выбор стихотворения Бальмонта для решения этой творческой задачи оказался более чем удачным. В Рождество 1909 г. был сочинён первый номер цикла — «Белый лебедь», успех которого у исполнителей и одобрение Н. Н. Черепнина сподвигли композитора следом создать и второй хор — «Волна».

В «Дневнике» композитор оставил запись, проясняющую нюансы, связанные с премьерой в консерватории: «Двадцать восьмого¹ пошёл мой хор на вечер. <...> Попробовали с оркестром, и оркестр звучал прелестно, я почувствовал полное удовлетворение от своей инструментовки. Но когда соединили с оркестром хор, получился такой кавардак, что нельзя было слушать: друг к другу они не привыкли и ввали каждый порознь и все вместе. Между тем учить хор с оркестром нам не давали: некогда оркестру» [11, с. 112]. В «Автобиографии» Прокофьев сетовал на то, что «трудность музыки превзошла возможности исполнителей» [10, с. 23], в результате чего премьера «Белого лебедя» состоялась в сопровождении фортепиано под управлением автора.

Тексты взяты композитором из поэтических изданий Бальмонта разных лет. Стихотворение «Белый лебедь» входит в состав книги «Тишина. Лирические поэмы» (1897; VIII из раздела «Воздушно-белые»), в которой «проявляются импрессионистические мотивы взглядывания и вслушивания в мир, любовного созерцания и любования мгновением и Вечностью, малым

и великим» [14, с. 112].

Образная сфера первого хора — мир прекрасного, недостижимого, чистая, незапятнанная красота, явленная в виде лебедя. Лебедь — символ красоты одухотворённой, он тих («сны его безмолвны»), безмятежен. Лебедь скользит по воде, пребывая на границе двух миров: под ним немая глубь, но «утопает» он в бездне воздуха и света — в Эфире, преображаясь и сияя отражённой красотой Утренней Звезды.

С технической точки зрения отметим, что стихотворение написано четырёхстопным хореем, с применением приёмов поэтической звукописи — ассонансов и аллитераций («белый лебедь», «преображённый — отражённой», «бездонный — звездою»), подчёркнутых композитором с помощью хроматизмов в партии хора.

Поступенное восходящее мелодическое движение, дополненное хроматизмом, является главным семантическим элементом и служит музыкальной метафорой идеи «скольжения» в характеристике образа лебедя. Другой сегмент мелодики имеет довольно затейливый контур интонаций, основанный на «изломанном» скачкообразном нисходящем движении, сочетание которого с кантиленным характером звуковедения *legato* подчёркивает такие качества образа, как хрупкость и нежность. Идея плавности движения реализуется с помощью спокойного темпа и текучей размеренности ритма, преимущественно, четвертей в вокальной партии на фоне фигураций в оркестровом сопровождении, имитирующих колебания воды.

Обращение в данном хоре к силлабическому принципу взаимодействия поэтического текста с мелодикой, отсутствие разночтений, изменений в вербальном тексте свидетельствует о бережном отношении к слову со стороны С. Прокофьева, определяющем парадигму жанра как озвученного темброво-колористически стихотворения. Такой подход к претворению поэтического слова можно назвать охранительным. Единственным примером активного воздействия композитора на литературный текст является повтор лексемы «яркой» («яркой, яркой утренней звездою»), в результате которого усиливается эмоциональное воздействие данного эпитета.

Эфемерный образ лебедя, явленный в стихах Бальмонта, «символ нежности бесстрастной, недосказанной, несмелой», «призрак женственно-прекрасный» восходит к столь актуальной для Серебряного века идее Вечной Женственности и оказывается родственен возвышенно-одухотворённым сказочным персонажам художественного мира Н. А. Римского-Корсакова, напоминая о Царевне-Лебеди, Царевне-Волхове, воспроизводящих архетип морской девы.

Сложно согласиться с утверждением О. М. Томпаковой о «холодно-таинственном полумраке» музыки этого хора Прокофьева: через цепочку неустойчивых утончённо-зыбких гармоний постоянно осуществляется прорыв к лучезарному D-dur, как яркие световые

¹ Запись в Дневнике за 1910 г. датирована 31 января.



«пятна» возникают блики C — B — As — Des — Es-dur. Кроме того, «холодноватые», по оценке композитора, стихи Бальмонта помещены в новую художественную реальность звучания мягких, тёплых тембров женских голосов и яркой колористики оркестра: так, «воздушно-белый» тон из подзаголовка Бальмонта у Прокофьева переходит в «сияющий белый». Речь, конечно, не идёт об абсолютном несовпадении эмоционального тона поэтического источника и музыкального ряда — контрtone (термин И. В. Степановой), а лишь о разнице в оттенках эмоций: тихое любование лебедем у лирического героя Бальмонта переходит в открытое восхищение у Прокофьева.

«Женственно-прекрасный» лебедь в стихотворении Бальмонта становится той силой, которая приводит в движение стихию воды («безмятежно-серебристый, ты скользишь, рождая волны»), символизирующую в художественной системе поэта любовь. Таким образом, стихотворения разных лет «Белый лебедь» и «Волна» в рамках цикла Прокофьева складываются, взаимодополняя друг друга, в диптих, в котором происходит корреляция образов как на уровне смыслов, так и на уровне музыкального языка.

Текст стихотворения «Волна» выбран Прокофьевым из книги «Горящие здания. Лирика современной души» (1899 г., IX из раздела «Ангелы опальные»). В интерпретации этого образа Бальмонт продолжает традицию Тютчева, где волна олицетворяет возлюбленную, а море — манящую, непокорную, чарующую и вместе с тем опасную стихию страсти.

В стихотворении «Волна» структура организована поэтом так, что в строфе стихи имеют неодинаковое количество стоп (4 пятистопных + 2 четырёхстопных, в размере анапест), где длинные строки соотносятся с идеей экспансивности прибоя, а короткие — с пассивностью отката волн.

Из двух строф стихотворения композитор с помощью репризного повтора первой строфы выстроил трёхчастную форму, сместив таким образом семантические акценты и изменив в итоге конечный смысл текста: прибой отступает, лирический герой, будучи очарованным пленительной красотой стихии, тем не менее не оказывается поглощённым ею.

Различные формы движения, иллюстрирующие прихотливую игру морских волн, выражены в данном сочинении многообразными способами: в оркестровой ткани — за счёт фигураций арпеджио, а также путём чередования восходящих и нисходящих пассажей, зачастую колорированных сменой гармонии и подвижной динамикой, сопоставлением разных инструментальных тембров в высоком и низком регистрах. В хоровой сфере воплощение этой идеи связано как с ярким узором волнообразного мелодического рисунка, так и с поступенным восходящим движением, охватывающим значительный диапазон, и завершающимся неожиданным скачком к мелодической вершине в момент кульминации. Особая роль принадлежит внутрисловным распевам, которые в совокупности с другими средствами музыкального

языка (красочной гармонией, тембровой палитрой оркестра) вызывают ассоциативное представление о сиренах и служат важным ресурсом для выражения суггестивного начала, присутствующего в стихотворении Бальмонта.

Начало второй строфы — «серебристые нити от новой Луны засвечаются» — иллюстрирует тонкая «живопись» силами музыкальной звукописи. Серия интонаций, построенных на поступенном нисходящем движении по мажорным гаммам, яркие тональные сопоставления на фоне нарастающего *crescendo* рисуют полуфантастическую картину ночного морского пейзажа в потоке лунного света. Чарующую атмосферу волшебства внезапно нарушает резкое вторжение минора («и лучистые волны встречаются...»): композитор привносит иной семантический акцент, напоминая о двойственном характере морской стихии. Экстатическое состояние лирического героя («вырастает незримое рабство, я счастлив, я сплю») характеризуется целотонным звукорядом и звучанием увеличенного трезвучия в момент кульминации.

Красочное сопоставление тональностей, фантастический колорит, фигурации, пассажи в оркестре, изысканная оркестровка свидетельствуют одновременно как о влиянии Н. А. Римского-Корсакова, так и о возможных параллелях с музыкой К. Дебюсси. В целом хор «Волна» и по образности, и по музыкальному языку оказывается включённым в традицию музыкальной маринистики европейского искусства начала XX в.

В двух стихотворениях ор. 7, по словам самого Прокофьева, проявилась одна из линий его творчества, названная им «лирической, или лирико-созерцательной» [11, с. 32]. Данное сочинение, осуществляясь в рамках эстетических канонов символизма и импрессионизма, реализует идеи Серебряного века, связанные с культом красоты и Вечной Женственности.

Абсолютным контрастом к Двум стихотворениям ор. 7 выступает «Семеро их», обозначенное С. Прокофьевым как заклинание: халдейское — в издании 1922 г., аккадийское — в редакции 1933 г. Известно, что композитор категорически был не согласен с жанровым обозначением «кантата», сделанным редактором на опубликованной без его ведома в Советской России в 1922 г. партитуре, более того, занимаясь подготовкой второго издания, он трижды перечеркнул эту надпись на титульном листе. По всей видимости, в представлении Прокофьева атрибутивные свойства жанра кантаты — распевность и кантиленность, и скорее всего именно эти качества подразумевал композитор в письме к В. Держановскому (18 декабря 1922 г.), высказывая следующее и протестуя против редакторского произвола: «Кто додумался назвать кантатой? Понятие кантаты соединяется с понятием тягучки, что в разладе со стремительностью “Семерых”» [12, с. 33]. Действительно, в данном сочинении стержневым началом выступает прямо противоположное — речевое декламационное, прерывисто-пульсирующее, остроэкспрессивное. Однако в «Автобиографии» (1941) сам Прокофьев называет



«Семеро их» кантатой [10, с. 41]. Принимая во внимание соответствие исполнительского состава (солист, хор и оркестр) жанровым канонам кантаты, с некоторой оговоркой можно отнести к данному жанру и «Семеро их». Так, Е. Е. Потяркина со ссылкой на Б. В. Асафьева уточняет, что это «экстатический» тип кантаты, появление которого связано с идеей «возрождения магической функции слова и возобновления утерянного единства искусств» [9, с. 27].

Обращение к древнему заклинанию, опубликованному впервые в сборнике «Зовы древности» (1908), в творчестве Бальмонта можно объяснить его интересом к всемирной культуре и личной склонностью к мистицизму. Относительно композитора известно, что он изучал литературу по истории Древней Месопотамии, интересовался оперой Альберта Коутса «Ашурбанипал». В целом, привлекательность экзотической тематики являлась одной из примет Серебряного века, а возвращение к старейшим архетипам было вызвано устремлённостью к мифологическому космизму как универсальному и вечному метакоду культуры.

Представляется необходимым привести комментарии Николая Морона относительно путаницы, связанной с противоречивой ремаркой композитора — «халдейское заклинание», текст которого «написан по клинописи на стенах аккадийского храма». Из сохранившихся письменных высказываний композитора становится понятно, что слова «халдейский» и «аккадский» Прокофьев часто использовал в качестве синонимов, однако Аккад и Халдея, названия областей Месопотамии, географически очень близки, если не идентичны, но исторически очень далеки. Заклинание, написанное на аккадском языке, вполне могло украшать стены халдейского храма, но обратное исторически невозможно. Деталь же о клинописной табличке на стене аккадийского храма была выдумана К. Д. Бальмонтом, со ссылкой на знаменитого немецкого ассириолога Гуго Винклера². Как нам представляется, возможно, название заклинания — «халдейское» — Бальмонт связывал с другим значением слова «халдей»: «волхв», «прорицатель», «чародей», а «таинственная звёздная страна Халдея», как её обозначил сам поэт [2, с. 72], для него была в первую очередь страной магов и астрологов, а не историко-географическим понятием.

Напомним основные факты, выявленные исследователями в разное время относительно вербальной основы «Семеро их». Текст Бальмонта, как убедительно показал В. Емельянов [6], представляет собой поэтический перевод с французского языка соединённых в одно целое фрагментов нескольких заклинаний из книги Шарля Фоссе «La magie assyrienne» (Paris, 1902). Н. Мороном

было установлено, что первоисточником является ныне хранящаяся в Британском музее табличка³ с клинописным шумеро-аккадским заклинанием из библиотеки царя Ашурбанипала из серии заговоров «Злые духи»⁴.

Как утверждает В. Емельянов, в работе над переводом К. Бальмонт имел возможность видеть оригинальную ритмику заклинания, так как издание Ш. Фоссе содержало транслитерацию, и по всей видимости стремился сохранить её принципы: в частности, им был внесён повтор местоимения «они» (sunu) в конце каждой строки аккадского текста и в русскую версию, этой идеей в итоге воспользовался и композитор.

Текст представляет собой взывание к Духу небес и Духу земли с целью заклятья Семерых — злых демонов, приносящих разрушение и предвещающих гибель всему земному. В. Емельянов уточняет: «Семеро злых демонов считались в новоассирийское время господами конца года и управляли XII месяцем стандартного вавилонского календаря (Addaru, февраль — март), связанным с увеличением инфекционных заболеваний после затопления суши в период сезона дождей. Поскольку дошедшие до нас таблички с упоминанием Семерых датируются последней фазой Новоассирийского периода истории Месопотамии (IX–VII века), то здесь отражены именно синхронные представления о Семерых как маркерах конца времен» [6, с. 407–408].

Сблизившись с Бальмонтом зимой 1916 г., Прокофьев вдохновился его поэтическим прочтением древнего заклинания и пообещал поэту воплотить этот текст в музыкальном произведении. Дневниковые записи композитора свидетельствуют о том, что эскизом для музыкального воплощения заклинания послужила художественная декламация этого текста Бальмонтом: «Начало — страшным шёпотом, так же ритм и интонация в словах “семеро их”, “семеро”, “земли они!”. <...> По-моему, это одна из самых страшных вещей, которая когда-либо была написана. <...> Бальмонт в трёх своих книгах по-разному излагал её и предложил мне выбрать любой из трёх текстов и даже комбинировать их» [11, с. 666–667].

Композитор, заручившись поддержкой поэта, создал собственную текстовую версию: внёс «тотальную восклицательность» (Н. Калашникова), повысившую градус эмоционального состояния; поменял эпитет — а вместе с ним и смысл: «семь хохочущих дьяволов» (вместо «веющих»); добавил строки прозаического комментария Бальмонта к этому заклинанию из эссе «Поэзия как волшебство» (в отечественных исследовательских работах они ошибочно приписываются самому Прокофьеву): «Они уменьшают Небо и Землю. Они запирают, как дверь, целые страны. Мелют народы, как эти

² В книге Гуго Винклера тексты заговоров, где упоминаются семь демонов, есть, но этот отсутствует [6].

³ Одна из двухсот глиняных табличек, составлявших текст древней магической книги, относится к коллекции клинописи периода новоассирийского царства, обнаружена в процессе раскопок, проводимых сэром Остином Генри Лейардом в Куянджике (1849–1851, совместно с Ормуздом Рассамом). (URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_K-3121).

⁴ Впервые эта серия упоминается в книге об оккультных науках в Азии у Франсуа Ленормана (1874). Первый перевод данного заклинания сделал дешифровщик аккадской клинописи, востоковед, основатель ассириологии англичанин Генри Кресвик Роулинсон в 1875 г. [19].



народы мелят зерно» [2, с. 74]; для воплощения идеи заклинательности использовал принцип многократного повтора слова в качестве главного выразительного и семантически важного средства. В результате преобразований «текст приобрёл черты, приблизившие его к эстетике футуризма: фразы стали короче и жёстче, интонация — восклицательно-повелительной, ритм — резко акцентным и активно-наступательным» [13, с. 14].

Драматургия «Семеро их» соотносится с идеей ритуального действия, где солист исполняет роль жреца, а хор олицетворяет, по слову Бальмонта, «фанатическую толпу». А. В. Калашникова проводит параллель с экспрессионистским театром и отмечает, что участники ритуала в данном сочинении являются прежде всего «воплощением “психических сил”» [7, с. 16]. Повтор окончаний фраз в диспозиции «солист/жрец» — «хор/народ» возведён Прокофьевым в принцип: подхватывая реплику солиста-«жреца», участники входят в эмоциональный резонанс с ним, усиливают и закрепляют эффект сказанного.

Как утверждал сам С. С. Прокофьев, в вербальном тексте всегда присутствуют слова-«крючки», которые привлекают композитора, стимулируют мысль и вдохновляют на поиск художественного решения. В данном произведении центрами притяжения являются лексемы «Тэлал», «семеро» и «закляни». В демониме «Тэлал», помещённом в начало заклинания, в фокусе внимания оказывается долго звучащий «а». В. Я. Редя комментирует это таким образом: «С первых же тактов композитор вводит слушателя в атмосферу космической катастрофы, глобальной разрухи и стихийного обвала (атака духовых — глиссандо “воющих” валторн на *ff*, “рев” труб и вихреобразный унисон струнных). Выкрики “Тэлал!” на этом оркестровом фоне воспринимаются не как традиционное для заклинаний обращение к высшим силам, а скорее как рефлективная реакция на внезапное появление Демона (по интонационной формуле это напоминает крик “караул” — ассоциацию дополняет и артикуляционно-мимическая характеристика слова “Тэлал” — открытые гласные э, а повышают уровень эмоциональной выразительности)» [12, с. 39]. Действительно, семантику вопля «Тэлал!» сложно интерпретировать как-то иначе, хотя скорее ритмико-интонационную формулу этого слова можно сопоставить со словом «пожар», особенно сильно эта ассоциация выражена в характеристике произведения, данной К. Д. Бальмонтом в разговоре С. А. Кусевицким — «огненный вихрь», «вулканическое безумие» [8, с. 75]. Возможно, что художественное решение было найдено композитором в рассуждениях поэта о семантике звуков в работе «Поэзия как волшебство», где дящийся «а» в одном из значений — «воплé крайнего терзания истязаемого» [2, с. 59]. В таком случае проясняется и суть происходящего: заклинание произносится не с целью предотвратить возможные бедствия, но для того чтобы спастись от уже действующих злых сил, в эпицентре которых находятся заклинающие.

Традиционно заклинание имеет четырёхчастную

структуру — зачин, эпическую часть, перечисление того, от чего заклинают, повтор, — отмечает В. Я. Редя, однако С. С. Прокофьев руководствовался иной идеей: очевидно наличие семи разделов, объединённых принципом сквозного развития, форму же всего произведения Л. А. Серебрякова и Л. В. Кордюкова определяют как «свободную композицию монтажного типа». Представляется, что «Семеро их» в значительной степени приближается к оперной сцене. Числовая символика, по всей видимости, не случайна и предполагалась композитором, что косвенно подтверждает и указанное в партитуре время звучания — «семь минут».

Идея заклинательности реализовалась в многократных репетитивных повторах слов «семеро» и «закляни». Трёхсложный состав лексемы «семеро» обыгрывается в разного вида триолях, семантику которых на фоне дуольной пульсации можно соотнести с идеей «вторжения». Композитор раскрыл потенциал фонической выразительности текста, используя слоги буквально как «строительный» материал: «*семь-ме-про*», расчлëнное на три части и дополненное утрированным «*pp*», становится основой остигато механистического марша, в котором постепенное наложение голосов по вертикали и нарастание динамики иллюстрируют строку солиста «мелят народы, как эти народы мелят зерно», практически делая слышимым хруст «адской мельницы». Повторность создаёт эффект магического круга и способствует нарастанию экстатического напряжения, что особенно сильно проявилось в предпоследнем фрагменте («Закляни, закляни, закляни...» *simile*). В коде, по мнению исследователя В. Я. Реди, «возникает эффект медитативного покоя», «превращение хаоса в космос оказывается переходом от тьмы к свету, <...> от разрушения к созиданию» [12, с. 42]. Сложно согласиться с данным утверждением, скорее переход только *ожидается*, учитывая музыкальный контекст: слово «закляни» мужские голоса интонируют в чистую квинту в предельно низком регистре в нюансе *pp*, на фоне тремоло литавр и пульсирующего ритма большого барабана. Воспринимается это как эмоциональный спад — от крайней экстатичности к иступлённо-обессиленному состоянию, причём остаётся некая неопределённость, возникает эффект многоточия, незавершённости.

Музыкальный язык произведения предельно усложнён за счёт подчёркнутой диссонантности вертикали, атональности, использования сонорных эффектов, «квазиаллеаторических» образований (по определению Л. А. Серебряковой и Л. В. Кордюковой), максимальной дифференциации линий фактуры с детализированной оркестровкой (впечатляет и четверной состав оркестра с восьмью валторнами, с особой нагрузкой на расширенные группы ударных и медных). Учитывая вышеперечисленные факторы, а также саму художественную концепцию «Семеро их», данное сочинение вписывается в тенденцию в искусстве начала XX в., связанную, по меткому замечанию А. И. Демченко, с «новым динамизмом», «экспансионизмом», «сверхэнергией», «комплексом



агрессивности» [5].

Несмотря на то что динамическая шкала находится в границах значений от *pp* до *fff* — основным показателем является преимущественно громкий нюанс звучания. Композитор отходит от традиционных представлений о ритуале заклинания, происходящем в тишине и атмосфере затаённости и создаёт картину разгула стихий и крушения мира, но словно спроецированную на пространство театральной сцены; возможно, отсюда та «гиперболизированность», отмеченная большинством исследователей. С. Прокофьев актуализирует игровую природу мифа и подчёркивает момент театрализации, присущий словесно-формульным магическим ритуалам.

С. Прокофьев в «Автобиографии» указывает на принадлежность «Семеро их» к новаторской линии своего творчества, связанной с «поиском языка для выражения сильных эмоций» [10, с. 31]. Как отмечают исследователи, «в “Семеро их” шёл процесс формирования ряда звукотехнических новаторств и направлений будущего европейского музыкального авангарда, которые ранее связывались с развитием западной музыки в послевоенные годы, а в отечественном искусстве — с авангардными течениями конца 1950–1970-х годов» [13, с. 17].

Осознавая прорывное, эвристическое начало «Семеро их», С. С. Прокофьев подчёркивал важность этого сочинения для всей русской музыки. Он пришёл в ярость и был готов к конфликту с С. А. Кусевицким, узнав, что в очередной раз откладывается премьера сочинения, а обстоятельства этого композитор счёл неосновательными и возмущённо вопрошал: «Как можно объявлять в августе, что хор не будет знать десятиминутную пьесу в ноябре?!» [16]. Только благодаря дипломатии и такту В. Н. Цедербаума, помощника Кусевицкого, столкновения удалось избежать. Объективных причин переноса премьеры «Семеро их», по мнению Цедербаума, было несколько, и он указал на них в письме композитору. Среди них любопытны следующие: для подготовки сочинения с хором требовалось колоссальное количество времени — 8–10 уроков, каждый стоимостью в 700 франков. Кроме того, оперный хормейстер Марсель Шадени, без участия которого с такой партитурой хор справиться не мог, был болен в то время. Долгожданная премьера состоялась 29 мая 1924 г. в Париже, дирижировал С. Кусевицкий, партию тенора пел Анри Фабер. Из афиши известно, что состав хора и оркестра насчитывал 250 исполнителей, хором управлял Марсель Шадени. «Семеро их» исполнялись дважды за вечер в каждом из двух отделений, также было и на премьерах в Бостоне и Нью-Йорке. В СССР сценическая судьба произведения оказалась непростой: как утверждал С. Прокофьев, ссылаясь на письмо от В. Маяковского,

«на сочинение из-за “божественного” содержания был наложен запрет, а партитура снята с витрин Госиздата, если не совсем изъята из обращения» [16], премьера состоялась лишь в 1968 г. под руководством Г. Н. Рождественского (хормейстер К. Б. Птица). Время «Семеро их» пришло в XXI в.: всё чаще это произведение можно видеть на афишах лучших исполнительских коллективов, впечатляющие интерпретации были представлены В. Гергиевым, В. Ашкенази, В. Юровским.

Подведём итоги. В рассмотренных ранних хоровых сочинениях Прокофьева концентрируются черты противоположных тенденций поэтики Серебряного века: с одной стороны, культ красоты, тяга к возвышенному, неземному, идеал Вечной Женственности, с другой, — интерес к демоническому, потустороннему, мистическому. Идея синтеза искусств, а также литературоцентризм эпохи определили жанровую специфику данных произведений и повлияли на особенности художественной реализации, оставив первичные вербальные жанры — стихотворение и заклинание — в центре внимания. Полярная образность обусловила и прямо противоположные пути музыкального воплощения поэтического слова. Идеальному миру «Белого лебедя» из Двух стихотворений ор. 7 соответствует охранительный подход, проявившийся в обращении к силлабическому принципу взаимодействия мелодики и литературного текста, применении, преимущественно, единого ритма и отсутствии разночтений в хоровых партиях. В хоре «Волна» работа композитора с текстом синтезирует элементы охранительного подхода (силлабическое взаимодействие и единый ритм в хоре) и трансформационного (внутрислоговые распевы и разночтения). В «Семеро их» для образного претворения стихии хаоса и разрушения, передачи состояния экзальтации композитор прибегает к активной трансформации текста: влияет на пунктуацию, вносит многократные повторы слов, применяет скандирование и скороговорку, обращается к полиритмии и выявляет фонический потенциал распевов и разночтений, воздействует на структуру слова, рассекая его на слоги и добавляя фонемы, вычленяет из текста и выделяет различными способами семантически значимые лексемы.

Б. В. Асафьев в рецензии на концерт из серии «Новая музыка» (Ленинград, 16.05.1924) писал: «Творчество Прокофьева — неизбывный контраст, резкие противоположения света и тени, стихийной одержимости и светлой озарённости. <...> То побеждает одно, то другое» [1, с. 108]. Рассмотренные нами первые хоровые опусы С. С. Прокофьева являются яркой иллюстрацией этой мысли.

Литература

1. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л.: «Музыка», 1982. 280 с.
2. Бальмонт К. Д. «Поэзия как волшебство». М.: книгоиздат. «Скорпион», 1915. 102 с.

3. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Полное собрание стихов 1909–1914: Кн. 1–3. М.: Книжный Клуб Книголек, 2010. 504 с.



4. Будникова Л. И. Творчество К. Д. Бальмонта в контексте синкретической культуры начала XX века: автореф. дис. ... док. филолог. наук. М., 2007. 39 с.
5. Демченко А. И. Формула «экспансионизма». Один из прогнозов отечественной музыки XX века // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 27–34.
6. Емельянов В. В. Древняя Месопотамия в творчестве С. Прокофьева // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 14, № 4. С. 391–414.
7. Калашникова А. В. Сергей Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 25 с.
8. Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. Бальмонт. Солнечный гений русской литературы. М.: Молодая гвардия, 2014. 352 с.
9. Потяркина Е. Е. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 29 с.
10. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Музгиз, 1956. 468 с.
11. Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Paris: Coordination Impression DIACOM, 2002. 815 с.
12. Редя В. Я. «Кто додумался назвать кантатой?!» (О жанровой специфике «Семеро их» С. С. Прокофьева) // Музыкаль-

ное искусство: Сборник статей к 120-летию С. С. Прокофьева. Вып. 11. Донецк — Львов, 2011. С. 32–43.

13. Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В. С. Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 21. 2020. С. 6–21.

14. Скок Т. Н. Ранние поэтические издания К. Бальмонта: от сборника к лирической книге («Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина») // Филология и человек. 2009. № 2. С. 108–114.

15. Томпакова О. М. «Музыка и молодость в расцвете...» // Советская музыка. 1986. № 4. С. 92–94.

16. Юзефович В. А. «Если в Ваш лавровый суп подсыпать немного перца...»: переписка С. С. Прокофьева с С. А. и Н. К. Кусевитскими с комментариями В. Юзефовича // Семь искусств. 2011. № 4. URL: https://7iskusstv.com/2011/Nomer4/Juzefovich1.php#_ftn113 (дата обращения: 21.02.2023).

17. Moron N. Les Origines akkadiennes de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev. URL: https://www.academia.edu/24254765/Les_Origines_akkadiennes_de_Sept_ils_sont_sept_de_Serge_Prokofiev (дата обращения: 21.02.2023).

References

1. Asafyev B. V. O muzike XX veka [About music of the XX century]. L.: «Muzika», 1982. 280 p.
2. Balmont K. D. «Poesia kak volshebstvo» [«Poetry as Magic»]. M.: knigoizdat. «Skorpion», 1915. 102 p.
3. Balmont K. D. Sbranie sochinenij: V 7 t. T. 1: Polnoe sbranie stikhov 1909–1914: Kn. 1–3 [Collected works in 7 v. V. 1: the complete collection of poems 1909–1914: B. 1–3]. M.: Knizhnyj Klub Knigovek, 2010. 504 p.
4. Budnikova L. V. Tvorchestvo K. D. Balmonta v kontekste sinkreticheskoj kultury nachala XX veka [Balmont's works in the context of syncretic culture of the early 20th century]: avtoref. dis. ... dok. filolog. nauk. M., 2007. 39 p.
5. Demchenko A. I. Formulya «ekspansionizma». Odin iz prognozov otechestvennoj muzyki XX veka [The formula of «expansionism». One of the forecasts of Russian music of the 20th century] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. P. 27–34.
6. Emelyanov V. V. Drevnyaya Mesopotamia v tvorchestve S. Prokofeva [Ancients Mesopotamia in the works of S. Prokofiev] // Letnyaya shkola po russkoj literature [Summer school on Russian literature]. 2018. Vol. 14, № 4. P. 391–414.
7. Kalashnikova A. V. Sergey Prokofiev i skifskie motivy v kulture Serebryanogo veka [Sergey Prokofiev and Scythian motifs in the culture of Silver Age]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod, 2008. 25 p.
8. Kupriyanovskij P. V., Molchanova N. A. Balmont. Solnechnyj genij russkoj literatury [Balmont. The Sunny Genius of the Russian Literature]. M.: Molodaya gvardiya, 2014. 352 p.
9. Potyarkina E. E. Balmont K. D. i russkaya muzika rubezha XIX–XX vekov [Balmont K. D. and Russian music of the turn of the XIX–XX century]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2009. 29 p.
10. Prokofiev S. S. Avtobiografiya [Autobiography]. M.: Muzgiz. 1956. 468 p.
11. Prokofiev S. S. Dnevnik [Diary]. T. 1: 1907–1918. Paris:

Coordination Impression DIACOM, 2002. 815 p.

12. Redya V. Ya. «Kto dodumalsya nazvat kantatoy?!» (O zhanrovoy spetsifikе «Semero ikh» S. S. Prokofeva) [«Who Thought of calling it a cantata?!» (About the genre specific of the «Seven, They are Seven» by S. S. Prokofiev) // Muzikalnoe iskusstvo. K 120-letiyu S. S. Prokofeva [Music Art. To the 120th anniversary of S. S. Prokofiev]. Vyp. 11. Donetsk — Lvov, 2011. P. 32–43.

13. Serebryakova L. A., Koridyukova L. V. S. Prokofiev i russkiy avangard 1910-h godov. Haldejskoe zaklinanie «Semero ih» [S. Prokofiev and the Russian avangarde of the 1910s. Chaldean incantation «Seven, They are Seven»] // Muzika v sisteme kultury: Nauchnyj vestnik Uralskoy konservatorii [Music in the system of culture: scientific bulletin of the Ural Conservatory]. Vyp. 21. 2020. P. 6–21.

14. Skok T. N. Rannie poeticheskie izdaniya K. Balmonta: ot sbornika k liricheskoj knige («Pod severnym nebom», «V bezbrezhnosti», «Tishina») [Early poetic edition of K. Balmont: from collection to book («Under the northern sky», «In the vastness», «Silence»)] // Philologia i chelovek [Philology and man]. 2009. № 2. P. 108–114.

15. Tompakova O. M. «Muzika i molodost v rastsvete...» [«Music and youth in their prime...»] // Sovetskaya muzika [Soviet music]. 1986. № 4. P. 92–94.

16. Yusefovich V. A. «Esli v Vash lavrovyy sup podsypat nemnogo perca...», perepiska S. S. Prokofeva s S. A. i N. K. Kusevitskimi s komentariyami V. Yusefovicha [«If you add a little pepper to your bay soup...», S. Prokofiev's correspondence with the Koussevitskys; comments by Yusefovich] // Sem iskusstv [Seven arts]. 2011. № 4. URL: https://7iskusstv.com/2011/Nomer4/Juzefovich1.php#_ftn113 (accessed 21.02.2023).

17. Moron N. Les Origines akkadiennes de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev. URL: https://www.academia.edu/24254765/Les_Origines_akkadiennes_de_Sept_ils_sont_sept_de_Serge_Prokofiev (accessed 21.02.2023).



Информация об авторе

Элеонора Владимировна Шаронина
E-mail: eleonora.sharonina@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

Information about the author

Eleonora Vladimirovna Sharonina
E-mail: eleonora.sharonina@mail.ru
Federal State Budget Educational Institutional of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Грибанова Людмила Михайловна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры сольного пения Международного славянского института

Liudmila Mihailovna Gribanova, PhD (Pedagogic Sciences), Professor of the Solo Singing Department of the International Slavic Institute

E-mail: snovamila@gmail.com

ПОИСК КРИТЕРИЕВ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ МУЗЫКИ

В русле синергичной философской антропологии музыка предстает не как автономное эстетическое явление, а как нечто неотъемлемое от человека, от его фундаментальных оснований. В фокусе внимания оказывается проявление в музыке устремления человека к пределу, который формирует или меняет его конституцию и идентичность. Данный дискурс требует, наряду с традиционным эссенциальным подходом к музыкальному произведению (например, с анализом содержания, выразительных средств), энергичного подхода, который включает в себя фиксацию предельного опыта и устремления к Границе (по С. С. Хоружему) — онтологической, онтической и виртуальной. Поиск критериев подобных проявлений человека в музыке стало целью настоящей статьи. Разработка данной проблемы привела к пониманию того, что критерии антропологической направленности музыки следует искать там, где эта направленность владеет музыкальным началом. Для этого потребовалось различить в музыке фасцинацию и нечто общее, присущее человеку в целом. В качестве такой общей сферы предложена антропологическая практика как явление, включающее в себя предельный опыт и отношения с Границей. Новизна настоящего исследования заключается в таком антропологически-энергичном анализе музыки, при котором становится понятна устремленность композитора/исполнителя/слушателя к онтологической, онтической или виртуальной границам. Исследование представляет собой попытку осознать музыку через синергичную антропологию С. С. Хоружего.

Ключевые слова: синергичная антропология, практика себя, антропологическая граница, фасцинация, предельный опыт, антропологическая энергия.

SEARCH FOR CRITERIA OF ANTHROPOLOGICAL ORIENTATION OF MUSIC

In the mainstream of synergistic philosophical anthropology, music does not appear as an autonomous aesthetic phenomenon, but as something integral to man and his fundamental foundations. Attention is paid to the striving of a person to the anthropological border, an aspiration that forms or changes his constitution and identity. This discourse requires, along with the traditional essential approach to a piece of music (for example, with an analysis of the content, expressive means) an energetic one, which includes fixing the extreme experience and striving for the Border (according to S. S. Khoruzhy) — ontological, ontic and virtual. The search for criteria for such manifestations of a person in music has become the purpose of this article. The development of this problem has led to the understanding that the criteria of anthropological orientation of music should be sought where it does not mix with musical specificity. To do this, it was necessary to distinguish in music something musically exciting and something extra-musical, inherent in man as a whole. As such a general sphere, anthropological practice is proposed as a phenomenon that includes marginal experience and relations with the Border. The novelty of this research lies in anthropological and energetic analysis of music, in which the desire of the composer/performer/listener to an ontological, ontic or virtual Border becomes clear. The study is an attempt to apply an approach to the music of S. S. Khoruzhy synergetic anthropology.

Key words: synergetic anthropology, practice of the self, anthropology of border, fascination, extreme experience, anthropological energy.

Феномен музыки предстает здесь в свете неклассической философской антропологии и, в частности, в свете синергичной антропологии С. С. Хоружего [7]. Помимо привычного усмотрения в музыке содержания, выразительных средств, характера, настроения и тому подобных характеристик, указывающих на музыку как на эстетический объект, отстраненный и независимый от субъекта, в фокусе внимания оказывается явление, свойственное человеку как таковому — устремление к границе личного существования и проявление этого устремления в музыке. Под границей понимается некий предел для человека, за которым меняется его жизнь, предел его «возможностей и доступного ему опыта» [7, с. 320]. Собрание всех предельных проявлений человека, по С. С. Хоружему, образует границу горизонта его существования — «антропологическую границу». Устремление к этой границе понимается нами, вслед за С. С. Хоружим, как антропологическая энергия.

За пределами этой границы действует иная энергия. Совместное действие двух энергий — антропологической и энергии Внеположного Истока (термин С. С. Хоружего) — называется синергией. К границе человека выводят «экстремальные и пограничные явления и практики» [7, с. 320], что называется «предельным опытом». Предельным опытом становится тогда, когда человек оказывается на пороге перестройки всего своего существования, в готовности изменить свою жизнь, состав «я», структуру идентичности. Наконец, С. С. Хоружий утверждает три антропологические границы: онтологическую, онтическую и виртуальную. Онтологическая граница есть граница, отделяющая человеческую жизнь и инобытие, она исходит из изначального корневого отношения человека к собственной смерти. Онтическая граница отделяет сознание и бессознательные предельные проявления. Виртуальная граница отделяет эмпирическую реальность от виртуальной реальности.



Заметим, что предельный опыт может быть близок аффекту, как его понимали французские и немецкие ученые XVII в., — такие аффекты как гнев, стенание, ликование, отчаяние, отвага, страх, смирение, — характеризуются предельностью, выходом за рамки «нормального», «обычного» существования. Благодаря им, человек способен достигнуть границы этого существования и выйти за его горизонт. Однако предельный опыт вовсе не равен аффекту: с одной стороны, менее сильные аффекты — такие как печаль, слезы, уверенность, симпатия и др. — могут и не увести к границе; с другой стороны, взаимодействие с границей в предельном опыте может реализоваться в состоянии внутреннего покоя. Поэтому теория аффектов не может быть основой для понимания музыки как синергии. Мы пытаемся осмыслить феномен музыки в контексте философской синергической антропологии С. С. Хоружего и увидеть его через призму предельных проявлений человека, ведущих из эмпирического бытия именно к антропологической границе. Тем не менее, теория аффектов, утверждающая «уникальность души с ее неповторимыми переживаниями» [9, с. 40], содержит антропологический подход к музыке, чаемый для нас, и осмысливает связь между музыкальным движением и движением души, чем дает повод искать критерии устремления человека в музыке в соотношении «проявления человека — музыкальный язык».

Антропологический подход к музыке присутствует также в трудах отечественных музыковедов. М. Г. Арановский пишет, что для Б. Асафьева «музыка была выражением Человека в его целостности и в единстве с жизнью общества» [1, с. 63], что человеческий фактор он видел в музыкальном мышлении, сознании, в «жизненной энергии автора музыки, которая превращается в интонационную энергию» [1, с. 71]. Но причину возникновения музыкального движения, как подчеркивает М. Г. Арановский, Б. Асафьев искал все же в музыкальном материале, в «звучащем веществе» [1, с. 70]. Также традиция целостного анализа в первую очередь имеет в виду анализ шедевра, творческие находки, образный смысл, структуру и средства выразительности, человек же с его бытованием оказывается вторичным по сравнению с воспринимаемой музыкой.

Иной способ описания музыки, учитывающий человека, должен иметь, на наш взгляд, энергичный подход и находиться в контексте антропологии. Актуальность такого подхода и контекста обусловлена ситуацией настоящего антропологического кризиса, новой биоэтики, новым пониманием Человека, смены классической парадигмы на неклассическую в философии, «антропологическим поворотом как ведущей тенденцией развития во всей сфере гуманитарного знания» [7, с. 328]. Актуальным является обозначение антропологического подхода к феномену музыки, поиск энергичного инструментария, учитывающего синергичную коммуникативную ситуацию. Одна из проблем на этом пути

состоит в доказательности оценки антропологической направленности музыки. Обнаружение критериев этой направленности как проявления устремления композитора/исполнителя/слушателя/теоретика к пределу существования, сознания или реальности, а также попытка мышления в антропологически-энергичном дискурсе по отношению к музыке и в системе представлений об антропологической границе стало целью настоящей статьи. Необходимость понять сферу, где искать критерии направленности к антропологической границе, формулирование этих критериев, проверка концепта на музыкальных примерах есть задачи настоящей статьи. Новизна настоящего исследования заключается в возможности доказательного антропологически-энергичного анализа музыки.

Фасцинация

Предлагаем оттолкнуться от теории фасцинации. Само слово представляет собой кальку с английского *fascination*, что значит «околдовывание, зачаровывание, завораживание» [3, с. 141]. Фасцинация есть специально организованное воздействие на человека с помощью запахов, звуков, визуальных образов, тактильных ощущений. Она вызывает волнение, интерес, удивление, испуг, экстаз. Фасцинация проявляется в «затягивании» адресата в некое воспринимаемое сообщение, она «не позволяет адресату “оторваться” от текста, даже если он уже получил из него всю информацию и перестает ее воспринимать» [3, с. 139]. То или иное сообщение «может полностью исключать фасцинацию (например, научный текст), но может полностью быть таковой (например, музыка)» [3, с. 139]. Рассмотрим пристальнее последнее утверждение.

Музыка обладает мощным фасцинирующим действием, является средством воздействия на человека. Именно эта опасность, заключающаяся в музыке, обусловила негативное к ней отношение в некоторых религиях, а именно в ортодоксальном исламе и в одном из вариантов буддизма. Крайне осторожным было и духовенство христианской Церкви¹. Однако христианство не отказалось от музыки совсем. Стремясь отмежеваться от мирской фасцинирующей музыки, Отцы церкви разработали христианскую гимнологию — сформулировали ее правила, канон. Музыка была принята в богослужение, однако при условии тотального подчинения богословским принципам. Для нас это значит, что в музыке, кроме фасцинации, может присутствовать и нечто иное — немusикальное, и что музыка может подчиниться ему. При этом она способна не утратить фасцинацию, но переплавить ее «воды» в то качество, которое соответствует немusикальному главенству.

Если посмотреть вглубь истории, то можно увидеть и в Античности, и в еще более древних цивилизациях и религиях ту же ситуацию: музыка была зависима от немusикального начала. Так, в Древней Греции теория

¹ Как известно, в кальвинистской церкви было самое радикально-негативное отношение к музыкальной стихии.



этого на долгие века определила традицию параллели музыкального и немusикального начала (традицию, сформировавшую и теорию числа, диктующую музыке законы пропорции, симметрии, золотого сечения и, в дальнейшем, символику барочных риторических фигур, теорию аффектов и др.). В других религиях музыка также не была предоставлена собственной fascinации; например, ее подчиняли связям со всевозможными сторонами жизни. Так, китайская пентатоника, индийская рага, ближневосточный, среднеазиатский и закавказский маком (мугам), соотносились со сторонами света, планетами, первоэлементами, цветами, практико-политическими категориями.

Впрочем, речь идет о музыке, которой управляют установленные сверху правила. Но так ли дело обстоит в музыке без оглядки на правила и канон, например, в фольклоре? Однако, если возьмем простые (даже примитивные) образцы, то и они окажутся нагруженными обобщенными кодами и символикой о миропорядке. Т. Чердниченко приводит пример сугубо игровой песни, «безделушки», в которой становится очевидна ее антропологическая значимость и мифоконцепция. «В якутской шуточной песне “Седовласый старик” исполнитель поет диалог между престарелым женихом и юной невестой. Реплики жениха певец исполняет от нижнего “до”; реплики невесты — от верхнего “до”. Разница регистров отвечает различию полов (мужской голос ниже, женский — выше). При этом в песне разница регистров проецируется на направление движения мелодии. “Жених” поет от нижнего “до” вниз, “невеста” — от верхнего “до” вверх. Это, с одной стороны, выражает возрастную разницу. Старик находится на нисходящем отрезке жизни, его недалекий удел — “низ”, земля. Девушка, напротив, восходит к расцвету, к новой жизни — материнству. Но за этими жизненными перспективами звучание заставляет услышать полярность обобщенного плана: “жизнь — смерть”, т. е. ключевой символ различных мифологий» [8, с. 130].

Кроме того, музыка, совершенно не связанная с внешними правилами, оказывается сопряженной с иными немusикальными явлениями. Например, с телесностью человека. Т. Чердниченко отмечает ее неустранимость при всей целостности звуковой реальности. К примеру, говоря о языковых основах музыки, она показывает их зависимость (а именно счета музыкального времени и звуковысотности) от образа человеческого тела [8, с. 26–29].

Отделить в музыке fascinацию и немusикальный смысл, информацию кажется невозможным, так как одно и то же явление выступает как тем, так и другим. Однако, если посмотреть с разных точек зрения, то можно их различить. Например, выразительное средство нарастания звучности — крещендо — имеет fascinирующие свойства, так как обладает практически физиологическим (привычным сегодня и неожиданным во времена мангеймцев) воздействием; с другой стороны, крещендо несет информацию, смысл: он передает тип композиторского мышления, оперирующего «жиз-

не- и историоподобными процессами, в которых есть прогресс и регресс, рост и увядание, борьба и покой» [9, с. 66], внимание на время, которое разворачивается здесь и сейчас, а не на священное пространство небесной вертикали. Этот смысл в свою очередь укладывается в более широкую картину мира европейского Нового времени, связанного с классическим сознанием, с философией субъекта, с идеалами Просвещения: разумом, прогрессом.

Музыка может быть «божественна», а может быть и отвратительна. Однако доказать, что она такова, исходя из языкового внутреннего логического обоснования, факта воздействия, минуя информацию, связанную с человеком как таковым, невозможно. Так, например, борьба с рэйв-движением в 90-е гг. в Великобритании не имела юридической силы: определение стиля рэйв как музыки с монотонным гипнотическим битом совершенно не доказывало его вредоносность. Найти антропологический след в той или иной музыке, описать его и обнаружить критерии направленности музыки представляется возможным в той области, которая была источником для fascinации, то есть в той сфере, которая показывает проявление человека, его волю, идею, принципы, тип мышления, идеал, энергичные устремления и желания. Отсюда вытекает наш первый вывод: **антропологическую направленность музыки можно выявить и описать с помощью анализа того, чему служит fascinация в конкретной музыке.** В ходе дальнейшего размышления именно в этой связи мы будем искать необходимые нам критерии.

Опыт и практика себя

Раскрыть, чему служит fascinация в произведении, означает понять, в каком контексте оно существует. Поскольку мы анализируем антропологическую направленность музыки, постольку направим внимание только на немusикальные проявления человека как такового. В качестве исторического или личностного контекста могут выступить такие феномены, как канон, миф, литературный/живописный образ, сюжет, ценности, символы, аффект, ритм тела, немusикальный личный замысел-концепция, жизненные ситуации и т. п. Эти феномены следует обобщить не как «информационно-смысловое начало», «содержание», возможное в эссенциальном дискурсе, но как энергичные категории «опыт» и «практика себя».

В современной философии понятие «опыт» включает гносеологическое, онтологическое, аксиологическое измерения; однако для нас важнее не то, что это, например, способность познания, но то, что он есть взаимодействие человека с окружающей средой, приводящее к его изменениям. Такие свойства в опыте, как взаимодействие и изменение человека, указывают на движение, энергичность. Существует многообразие форм опыта, но конститутивным, то есть таким, при котором изменение человека приводит его к смене идентичности, является «предельный опыт». Таковой



сопряжен с антропологической границей и размыканием. С. С. Хоружий в самом общем виде определяет размыкание как выступание за собственные пределы, делание себя разомкнутым, открытым. Существуют виды размыкания, реализуемые в познании, восприятии, общении. Особо же выделяется конститутивное размыкание, реализуемое как строение себя (обретение, хранение, смена идентичности) именно в предельном опыте. Размыкающими феноменами является ужас, зов (Хайдеггер), страх, отчаяние, боль (Кьеркегор), пограничное состояние, крушение, потрясение (Ясперс), первичная негативная реакция сознания и организма на собственную смерть (Хоружий). Благодаря этим феноменам сознание человека толкает к вере, за пределы сознания, к виртуальным мирам. Категории «опыт» и «предельный опыт» мы будем использовать как «антропологический опыт», то есть опыт человека целиком (его души, тела, сознания), включающий и музыкальное мышление, и музыкальное впечатление.

Посмотрим, к примеру, на вальсы И. Штрауса как на проявление опыта. Они в эссенциальном дискурсе характеризуются такой романтической чертой, как поэдность. Последовательная смена оттенков душевных состояний (порыва, мечтательности, юмора), реальное движение в паре, широкое мелодическое дыхание в кружении — такова возможная смена акцентов с фиксации абстрактного содержания музыки на описание опыта ее восприятия. Прелюдия ор. 28 № 24 ре минор Ф. Шопена — пример проявления не просто опыта, но предельного опыта композитора. Ее характеристика — фанфарность, маршевость, декламационность, набатность — перестанет быть некой информацией и станет участным переживанием воспринимающего человека, если последний соединится, хоть на миг, с острым душевным кризисом Шопена, предвещающим ее создание.

Другой центральной категорией синергийной антропологии является категория практики. «Практика» — важное понятие современной антропологии, понимаемое как «практика себя», а именно, как осознанная и намеренная стратегия жизни по определенным правилам поведения с целью собственного преобразования. С. С. Хоружий выводит широкое русло возможных практик себя. Оно охватывает мистико-аскетические и иные практики, связанные с формированием конституции человека, в том числе и в сфере музыкального искусства. Согласно неклассической философии, практика себя содержит не социальное, а более фундаментальное — антропологическое — измерение, так как имеет прямое отношение к устремлению человека к границе, к формированию его личности и идентичности. Практика себя сопряжена с первичным размыкающим импульсом в предельном опыте и дальше уже представляет собой определенный структурированный процесс, вовлекающий всего человека, его образ жизни и поведения². Предельная практика себя включает конститутивное

размыкание, то есть такое открывание себя к Другому (к Богу, к бессознательному, к Сверхчеловеку, к нирване, к иной реальности), в результате чего человек формируется и переформируется.

Опыт характеризуется взаимодействием человека с окружающей средой и изменением его от этого, предельный опыт — размыканием и конститутивным изменением человека, практика себя — размыканием, повторяемостью действий, наличием цели и идеала конститутивного изменения человека, отрефлексированным отношением с антропологической границей (в реальных текстах или устных «преданиях»). То есть, практика себя предполагает такое регулярное воздействие на человека, которое глубоко проникает в личностные структуры, между тем опыт и даже предельный опыт представляет собой разовое событие. Оно является не финалом конститутивного переустройства человека (хотя бывает и так), но началом такового. По фиксации опыта еще не известно, куда направляется антропологическая энергия. По практике, к которой прибегает человек, пережив предельный опыт, уже можно судить о его отношениях с границей.

Та или иная практика бывает скрыта в музыке, которая, как кажется, не соотносится ни с ней, ни с предельным опытом. К примеру, те же вальсы Штрауса корнями уходят, как нам видится, в две практики: с одной стороны, в академическую онтологически ориентированную музыкальную практику, приобретающую в эпоху Просвещения концепт Прекрасного; и, с другой стороны, в телесную практику народных танцев с размыканием энергии навстречу бессознательному, ощущениям отсутствия тела, безграничности, полета, с мифологической связью с ритмами жизни и Вселенной.

Музыка в большинстве случаев пишется в традиции, которая упирается в ту или иную антропологическую практику. Вот тут-то и располагаются критерии антропологической направленности музыки, с этой практикой прямо или опосредованно связанной. Прямо связанной означает, что автор музыки является адептом определенной практики, находится внутри нее, совершает регулярные действия в соответствии с ее целью, обычаями, традицией. Опосредованно связанной означает, что автор только использует музыкальный язык той или иной традиции, созданной в недрах практики. Через постановку вопросов и ответов на них способна проясниться картина проявления конституции человека в конкретной музыке. А именно через следующие вопросы: 1. Есть ли размыкание в той или иной музыке и к кому/чему оно? 2. Какое отношение музыкант имеет к той или иной антропологической практике? 3. Каков идеал идентичности в этой практике? 4. Каково отношение музыканта с границей в ней (имеет стратегию выхода к ней или, например, только репетирует, повторяет, закрепляет уже сформированную ориентацию)? Ответы на них могут служить, как мы думаем, критериями антропологической направленности музыки.

² Об этом см.: [7, с. 32].



Возьмем пример. Та или иная духовная практика сформировала собственный канон, постепенно выработала музыкальный язык, манеру исполнения. В ней, по определению, должна быть онтологическая граница. Допустим, гимнография И. Дамаскина или русские знаменные распевы. Они возникли внутри церковной жизни и являются частью *конститутивной* духовной практики с размыканием ко Христу и соотношением себя с Ним. Традиция — строгий хоровой унисон, каноническая музыкальная лексика, модальный лад — следствие того; она хранит тот музыкальный язык, к которому, как к источнику, может припасть любой вовсе не церковный, но сочувствующий православию композитор.

Антропологический анализ должен опираться на понимание разной степени вовлечения в практику и разных отношений с традицией. Следует отличать музыку, созданную внутри практики, то есть *музыку конститутивной практики*, и музыку, рожденную только под влиянием таковой, *прикасаясь и питаясь* от нее. Отличие состоит в различных отношениях с границей. Противопоставим некоторых композиторов XX в.: с одной — *конститутивной* — стороны это, например, регент П. Г. Чесноков, постоянно находившийся в молитвенном Богообщении, писавший музыку непосредственно для исполнения на службах, а также, например, Г. Буцко, писавший духовную музыку не для богослужения, а для концертов, но реализуя свои отношения с Богом, в том числе и через свою музыку, в рамках старообрядчества, и, с другой — *не конститутивной* — стороны, например, Н. Сидельников, имевший глубокий интерес к ритмической и интонационной стороне знаменного распева, написавший много духовных произведений, в том числе «Литургический концерт», будучи весьма далеким от церкви и веры вообще. В. Мартынов пишет также, например, о «Литургии» П. И. Чайковского как о внешнем приобщении композитора к православной службе [2].

Явления, которые только питаются от конститутивных практик, тоже следует классифицировать. Среди них С. С. Хоружий различает *примыкающие практики*, то есть те, которые осуществляют усвоение человеком конститутивных элементов («помогающие, артикулирующие» их [7, с. 340]), и *поддерживающие практики*, то есть те, осуществление которых приближает только к примыкающим практикам³. Так, «Литургию» Чайковского следует отнести, на наш взгляд, к *примыкающей практике* (Чайковский, как известно, мыслил себя православным человеком), а «Литургический концерт» Сидельникова — к *поддерживающей*⁴.

Рассмотрим, к примеру, популярную «Херувимскую» Бортнянского № 7. Многие православные музыканты не считают ее церковной, видят в ней концертность, развлечение, но не аскетическую дисциплину. Однако, несмотря на влияние в ней западноевропейской светской музыки, «Херувимская» уже давно вошла в обиход

и стала частью церковного календаря, она *конституировалась*. В процессе многовекового звучания этой и похожих Херувимских повсеместно по всей России сложился типичный для этого песнопения языковой комплекс (движение с мерной сосредоточенной пульсацией четвертями, партесный силлабический склад, прозрачная фактура, главенство слова, священное отношение исполнителя, академический вокал, хоровое служение), который часто помогает даже, к примеру, невоцерковленному певчому проговорить, усвоить, реализовать, обнаружить собственную встречу с границей и *примкнуть* к церковному образу жизни.

Еще пример *примыкающей* практики к духовной стратегии. Академическая духовная музыка родилась как творческое развитие западноевропейского канона. Такое развитие можно уподобить схоластическому труду, суть которого состоит в доказательстве бытия Бога. Канон обогащался за счет «доказательства голоса Бога», то есть утверждения мелодии, канонически закрепленной церковью. В XIV–XVI вв. оно осуществлялось, например, в интеллектуальной работе с ним. Вычисления музыкального материала, технические ухищрения западноевропейских композиторов были приношением на алтарь, словно схоластические трактаты монахов. Эта сложность стала критерием искусства, способствовала появлению такого феномена, как шедевр, а полифонический сложный контрапункт стал языковым признаком такой *примыкающей* практики.

В качестве примера *поддерживающей* практики, находящейся рядом с примыкающей музыкально-духовной традицией, но не внутри нее, может выступить музыка грузинского композитора Г. Канчели. Корнями она уходит в традицию создания музыки консерваторской сложности, а также в традицию духовно-концертной православной музыки. Например, таковы его «Тихая молитва», «СТУХ» или «Светлая печаль». Однако, как сказал композитор в одном интервью, он не был церковным человеком, хотя «верил в Нечто над этим миром». Например, «СТУХ» *поддерживает* академическую традицию музыкального приношения, так как использует хор, оркестр, сложную композиторскую технику (онтологичность отражают также риторические барочные фигуры и слова, отсылающие к античной мифологии, христианскому богослужению, грузинским народным песням).

Теперь возьмем пример *конститутивной* практики другой направленности. Например, концертно-исполнительская профессиональная стратегия есть конститутивная практика (начинающий или состоявшийся музыкант ежедневно практикует не только ремесло, но и умение воздействовать, навык выхода на сцену, способность показать себя публике, проявить собственную индивидуальность, критерием чего является признание и популярность). В ней присутствует уклон в предельную онтическую область бессознательного, так как

³ Данный тезис ученый высказал на заседании научного семинара в институте синергичной антропологии 20 ноября 2019 г.

⁴ Хотя мы отдаем отчет в сложности подобных заключений. Впрочем, речь идет о направлении мысли, имеющем определенную долю допущения.



она может носить характер пограничного состояния в связи, во-первых, с экстремальным размыканием себя на сцене, во-вторых, с истеризацией, включающей элемент критики и оценки, и, в-третьих, «с отсутствием усилий по блокированию паттернов безумия» [7, с. 343].

Возьмем еще пример: Д. Кейдж стремится к покою, равновесию, недеянию в соответствии с дзен-буддизмом, композитор желает «стать способным воспринимать божественные влияния и увидеть Будду» [4, с. 131]. Устремление к онтологической границе и примыкание к конститутивным практикам дзен-буддизма у Кейджа сочетается с онтическим устремлением «неосознанно пробираться ощупью», «следуя велениям своего эго», и «бессознательно идти в глубь своего сознания к отделу желаний» [4, с. 131]. Проявлением устремления к онтической границе следует признать целое направление музыкального искусства XX в. — это, как определяет направление немецкий теоретик П. Хамель, «магически спиритуальная музыка расширенного сознания, ориентированная на мифологическую глубину мышления и гипнотическую интенсивность одного состояния» [6, с. 115]. Хамель приводит примеры музыки, преследующей цель достижения такого состояния: это американская минималистическая музыка Т. Райли, С. Райха, Ла Монт Янга, Ф. Гласса, Р. Моран, Ф. Ржевски. «Все происходит так, словно принцип повторений преследует единственную цель, а именно — гипнотизировать слушателя» [6, с. 158]. Эти композиторы не являются буддистскими монахами, их творчество является *примыкающим* к практике дзен. А с точки зрения «расширения сознания» — вполне *конститутивными* практиками.

Что касается ранее упомянутого стиля рэйв, его антропологическую направленность, на наш взгляд, надо рассматривать также как часть *конститутивной практики* устремления к онтической границе, практики, ориентированной на создание «свободного» человека, размыкающегося со смертельной опасностью к глубинам своего «я». Цель создания такой музыки — поддержать действие психоделических средств: «Рэйв-музыка имеет специфическую функцию создания определенной атмосферы, соответствующей тому наркотику, который применяется во время вечеринки, причем каждому наркотику соответствует определенный тип музыки», — пишет английский музыковед Э. Уилсон-Диксон [5, с. 383].

В XX в. в недрах музыкально-профессиональной стратегии сформировалась новая *конститутивная* практика с традицией сочинения виртуализированной музыки. Характерной чертой этой традиции является, как мы думаем, уход от традиционного музыкального языка, от коммуникации, от мелодии, от антропоцентричности. Использование компьютера в сочинении звуковых систем, исключая человеческое измерение, является признаком подобной практики. Примером нарождающегося сегодня пласта такой музыки послужит виртуальная музыка, выставленная на первой международной биеннале в Москве в Мультимедиа Арт Музее «Искусство будущего» с 21 декабря 2021 г. по 3 апреля 2022 г. Среди прочих художественных проектов на основе новейших

технологий: нейросетей, робототехники, 3D-анимации, виртуальной и дополненной реальности — была представлена аудиовизуальная инсталляция «Спланированные случайности» авторов Н. Голикова, К. Вайнштейн, М. Мясоедова. Инсталляция, построенная на общих закономерностях в музыке и химии, представляет собой звуковую композицию, развивающуюся на основе химического синтеза. Изменение цвета химических растворов служит основой музыкального процесса. Датчики фиксируют температуру среды, освещенность, время цикла, ионы, цветовые колебания. Полученные данные преобразуются в звуковые волны. Так, физические и химические реакции участвуют в создании музыкального произведения.

Выходы в компьютерный виртуальный мир также оказываются предельными проявлениями размыкающегося к нему человека. «Для множества адептов Интернета Сеть — не что иное, как “царство свободы”», — пишет Хоружий [7, с. 43]. Это не только виртуальные игры, общение в сети, не только массмедийное сознание, но и художественная практика создания цифровой музыкальной реальности.

Итак, в результате нашей скромной попытки понять антропологическую направленность музыки, кратко повторим этапы мысли и обозначим наши выводы: **критерии антропологической направленности музыки** (неотделимой в реальности от фасцинации музыки, но при анализе способной раскрыться как нечто большее и отдельное, чем эта фасцинация — это был наш первый вывод) следует искать не в талантливости музыки, не в личном музыкальном впечатлении, не в декларациях участника музыкального процесса, даже не в отдельно взятых языковых особенностях, но в **погруженности музыканта — композитора/исполнителя/слушателя/теоретика в ту или иную антропологическую (духовную или социальную) практику**. Выяснение цели, средств, традиций, вербальных формулировок и положений такой практики **позволяет обнаружить вид границы (онтологической, онтической или виртуальной) в музыке**, родной для музыканта. Различение характера и степени погруженности музыканта в практику, а именно **различение его внутреннего возрастания в ней, либо примыкания к ней, либо поддержания ее, дает возможность более точно понять и описать антропологические смыслы и отношения музыканта с границей, заключенные в музыкальном произведении**. Разная погруженность музыканта в ту или иную практику сказывается на обращении его с музыкальным языком, изначально причастной к таковой практике. **Сопоставление музыкального языка определенной духовной или социальной практики, используемого в конкретном музыкальном сочинении, со стратегией жизни музыканта и его высказываниями, его принадлежности или только тяготения к такой практике, и только в условиях личного размыкания и открытости всех участников музыкального процесса способно обоснованно показать картину антропологической направленности**



конкретной музыки.

Литература

1. Арановский М. Г. Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
2. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М.: Музей Органической культуры, 2014. 274 с.
3. Мухомедов Н. Л., Трейман Л. В. Экзорцизм как феномен культуры // Фонарь Диогена: Человек в многообразии практик. Международный антропологический журнал. 2018. № 3–4. С. 137–158.
4. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции: Учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 608 с.
5. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.:

- Мирт, 2001. 428 с.
6. Хамель П. Через музыку к самому себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2007. 248 с.
7. Хоружий С. С. Очерки синергической антропологии. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. 408 с.
8. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Вып. 1. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 220 с.
9. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Вып. 2. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 175 с.

References

1. Aranovskij M. G. Kontseptsiya B. V. Asaf'eva [B. V. Asafyev's concept] // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2012. № 6. P. 61–85.
2. Martynov V. I. Istoriya bogoslužhebnogo peniya [The history of liturgical singing]. M.: Muzej Organicheskoj kul'tury, 2014. 274 p.
3. Muskheshvili N. L., Trejman L. V. Ekzortsizm kak fenomen kul'tury [Exorcism as a cultural phenomenon] // Fonar Diogena: Chelovek v mnogoobrazii praktik. Mezhdunarodnyj antropologicheskij zhurnal [Diogenes' Lantern: A Man in a variety of practices. International Journal of Anthropology]. 2018. № 3–4. P. 137–158.
4. Pereverzeva M. V. Aleatorika kak printsip kompozitsii [Aleatorics as a principle of composition]. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2018. 608 p.

5. Uilson-Dikson E. Istoriya hristianskoj muzyki [History of Christian Music]. SPb.: Mirt, 2001. 428 p.
6. Hamel' P. Cherez muzyku k samomu sebe. Kak my poznaem i vosprinimaem muzyku [Through music to yourself. How we learn and perceive music]. M.: Izdatel'skij dom «Klassika — XXI», 2007. 248 p.
7. Horuzhy S. S. Oчерki sinergiinoi antropologii [Essays on synergetic anthropology]. M.: Institut filosofii, teologii i istorii sv. Fomy, 2005. 408 p.
8. Cherdnichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury [Music in cultural history]. Vol. 1. Dolgoprudnyj: Allegro-Press, 1994. 220 p.
9. Cherdnichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury [Music in cultural history]. Vol. 2. Dolgoprudnyj: Allegro-Press, 1994. 175 p.

Информация об авторе

Людмила Михайловна Грибанова
E-mail: snovamila@gmail.com
Образовательная автономная некоммерческая организация высшего образования «Международный славянский институт»
129085, Москва, ул. Годовикова, д. 9, стр. 25

Information about the author

Liudmila Mihailovna Gribanova
E-mail: snovamila@gmail.com
Educational Autonomous Non-profit Organization of Higher Education «International Slavic Institute»
129085, Moscow, 9 Godovikova Str., bldg. 25



Сомова Оксана Андреевна, кандидат философских наук, ассистент кафедры философии, гуманитарных наук и психологии Саратовского государственного медицинского университета им. В. И. Разумовского
Somova Oksana Andreevna, PhD (Philosophy), Assistant at the Department of Philosophy, Humanities and Psychology of Saratov State Medical University named after V. I. Razumovsky

E-mail: oksanasomova@mail.ru

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЗАПОЛНЕННОГО ВРЕМЕНИ В КОНЦЕПЦИИ «ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ» Ф. ШИЛЛЕРА

Статья посвящена философскому наследию поэта Ф. Шиллера, чьи труды представляют интерес для феноменологического изучения эстетической установки сознания. Проблема эстетического воспитания связывается Шиллером с несобственным способом существования, возникающего в результате дисгармонии в диаде природного и разумного начал в человеке. Дисгармония выражается в деятельностном отношении к миру, которое определяется поэтом как хаос вещей. Выход из хаоса к состоянию свободы возможен посредством смены темпорального гештальта и эстетической приостановки действия настоящего времени. В статье раскрывается связь эстетической приостановки, поэтического усмотрения прекрасного и начала подлинно человеческого способа жизни через временную перспективу видения вещей. Условием приостановки настоящего времени служит девальвация реальности момента и усмотрение сущности вещи в её исторически данном идеале.

Ключевые слова: время, личность, феноменология, эстетика, немецкий идеализм, свобода.

THE PHENOMENOLOGY OF «DIE ZEIT ERFÜLLT» IN F. SCHILLER'S CONCEPTION OF «AESTHETIC EDUCATION»

The article studies philosophical heritage of poet F. Schiller, whose works are especially interesting for phenomenological research of consciousness' aesthetic setting. Schiller links the problem of aesthetic education with non-personal way of existence resulting from disharmony in dyad of natural and intellectual principles in man. Disharmony is expressed in the activist attitude towards the world, which the poet defines as the chaos of things. Exit from chaos to the state of freedom is possible through the change of temporal Gestalt and aesthetic suspension of the present time. The article reveals the connection between aesthetic suspension, poetic discernment of beauty and the beginning of a truly human way of life through the temporal perspective of seeing things. The condition of present time suspension is the devaluation of reality of the moment, and the observation of thing essence in its historically given ideal.

Key words: time, personality, phenomenology, aesthetics, German Idealism, freedom.

Эстетика и феноменология нередко вступают в диалог, так ещё Э. Гуссерль указывал на близость эстетического восприятия с методом феноменологической философии [3, с. 306]. Их близость обусловлена специфической, эксцентричной [7, с. 53] установкой мышления «помещать в скобки» действительность, заслоняющую собой подлинный объект наблюдения — опыт восприятия, опыт данности вещей. Методологическое сходство феноменологической эпохе и эстетического отношения к миру превосходно иллюстрирует текст В. Шкловского «Искусство как прием». В. Шкловский формулирует суть искусства так: искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно [12, с. 5]. Он говорит о том, что задача художника вывести вещь из автоматизма обращения снова в видимое, сделать акт её наблюдения осязаемым и «трудным», лишенным привычных схем узнавания.

Фокусировка на процессе «делания вещи», на акте восприятия, во многом выражает суть феноменологической редукции, которая берет в кавычки каждый элемент суждения (§ 97 «Идей 1» Гуссерля), как бы искусственно приостанавливая привычные для мышления ходы. Между «я наблюдаю стол» и «я» «наблюдаю» «стол» пролегает операция нейтрализации наивной веры в естественный ход мира; такую же процедуру проделывает юный, в будущем известный художник, К. Петров-Водкин: «Смотря на картины до той поры, я,

как рядовой зритель, любовался и воспринимал результат из действия. Небо, человека, дерево, изображенные на холсте, я воспринимал такими же, как в природе, но как и по каким законам их иллюзия возникает, не доходило до моего внимания. И вот таким анализом живописных форм я занялся, и передо мной вскрылся организм картины: я увидел “композицию”» [5, с. 130]. В своем обширном исследовании субъекта, существующего в поле анонимных смысловых структур, А. В. Ямпольская намеренно сопоставляет взгляды феноменологов и деятелей искусства с целью взаимного насыщения философской и художественной перспективами. Эстетическая приостановка мира позволяет с одинаковой успешностью обращаться к творческим текстам и находить их аналогии в работах феноменологов. Одним из центральных моментов работы Ямпольской выступает анализ техники восприятия, лишаящей нас привычного взгляда на вещи — эстетического опыта, в результате чего исследовательница приходит к выводу, что сближение взгляда художественного и феноменологического небеспопечно, и они имеют своей целью выразить общую интуицию — дать голос «самим вещам» [14, с. 78].

Эстетический опыт как опыт смены установки восприятия, вместе с тем, остается во многом не до конца проясненной областью. Не будучи искусственной оптикой исследователя, эстетическая установка с одинако-



вым успехом может быть как предуготовлена заранее, так и достигать человека нечаянно. Вместе с тем, представляется, что смена установки возможна в случае предварительно выполненного условия, которое ещё не дано нам со всей очевидностью. Внутри феноменологической философии опыт обладает самоценностью как таковой, однако эта предпосылка тесно связана с пониманием феноменологии как науки о сущностях. Так мы приходим к своеобразному распутью, на котором вынуждены выбирать между опытом данности вещей и его трансцендентальными условиями.

Шиллер видел в этом затруднении не необходимость выбора, но зияющее теоретическое упущение, которое должно быть восполненным. Что он и пытается сделать в своей концепции «объективной эстетики» — проекте, соединяющем трансцендентальную теорию Канта и представления об объективно существующих свойствах, обеспечивающих данность прекрасного. Примечательно, что сфера прекрасного поэтом не ограничена лишь произведениями искусства и охватывает довольно широкий круг феноменов: от предметов обихода до политического действия. Идея Шиллера объяснить эстетическую установку как результат воспитания предполагает, своего рода, уравнивание восприятия субъекта и идеального содержания явлений, что в случае феноменологической философии составляет исследовательский компромисс. В концепции эстетического воспитания Шиллер закладывает оригинальную онтологию, выросшую на «Критиках» Канта, что лишь обогащает нашу задачу поиска оснований эстетического опыта. Феноменологическая ориентация исследования обосновывает обращение именно к «Письмам», в большей степени уделяющим внимание субъективным свойствам мышления и философской пропедевтике, в то время как чисто эстетические работы Шиллера посвящены, скорее, изучению эстетического объекта.

Так настоящее исследование обретает под собой благодатную теоретическую почву и, одновременно, цель: обнаружить точку и выявить условия схождения опыта субъекта и данности явлений в концепции эстетического воспитания, сформулированной Ф. Шиллером.

«Эстетическое воспитание»: к постановке вопроса

Обратимся к источнику для краткой экспозиции контекста. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» — наиболее известной в нашей стране философской работе — Шиллер обращает внимание на общественный раскол, препятствующий построению истинной политической свободы [10, с. 757]. Раскол, по мнению философа, обоснован природой человека и проходит по границе соприкосновения государства и личности. Философ вводит понятие естественного государства, характеризующее функционирование общества, устроенного по хозяйственному (удачнее всего было бы воспользоваться термином «экономическому», *oikos*) принципу, то есть примеряющего к самому себе лекало пользы и удовлетворения базовых потребностей.

Под понятием «естественный» понимается установка существования, обоснованная животным началом человека, суть которой — одинаково объяснять природные и моральные намерения. Говоря о естественном государстве, Шиллер имеет в виду отсутствие в общественном устройстве понимания свободы в отношении граждан: естественное государство руководствуется силовым принципом организации даже в тех случаях, когда дело касается не усмирения животного инстинкта, а гражданского волеизъявления. Оно предпочитает принуждение свободному повиновению закону, что, согласно проекту эстетического воспитания, и должно быть преодолено.

Не стоит думать, что естественное состояние преодолено уже одним фактом временной протяженности жизни государства, и современность может не тревожиться на свой счет. Напротив, принуждающий характер государственной власти находит себе надежное пристанище в рациональности человека. Синтез «человеческого самодовольства» (рациональности) и «склонности к разрушению» (природной иррациональности) позволяет существовать в естественном состоянии сколь угодно долго, сопровождая убедительными объяснениями установившийся режим. Рациональность не противостоит дикости, но напротив — наиболее удачно оправдывает её существование.

Иррациональная, безыскусная дикость и рассудочность приводит к фрагментарному видению общества. Фрагментарность обеспечивается подразделением общества на группы в соответствии с выполняемой входящими в эту группу людьми деятельностью [10, с. 62]. Иначе говоря, профессиональное деление обслуживает естественный порядок вещей, увенчанный эгидой потребности. Деление общества на профессиональные группы (педагог, строитель, чиновник) перформативно утверждает гештальт отношения к гражданам, жизнь которых реализована в обществе посредством осуществляемой ими функции. Таким образом, на первое место общественной жизни ставится не личность человека, а природа, понимаемая через принудительный характер её действующих сил.

Профессиональное деление в основании общественного порядка усматривают и феноменологи в рамках феноменологии повседневного мира. Описывая конституирование повседневного мира, основоположник упоминаемого направления А. Шюц раскрывает механизм формирования смысла вещи, который представляет собой результат седиментации постоянно производимых с ней действий. «Само собой разумеющийся» смысл ножа сосредоточен в его функции — резать, стула — сидеть, денег — платить: «Мы приходим к выводу, что социальные предметы поддаются пониманию лишь тогда, когда они могут быть сведены к человеческой деятельности» [13, с. 107]. Осваивая мир человеческого общения, мы формулируем базовый набор сценариев, обслуживающих социальные ситуации. Незнакомцы обретают свой смысл через предполагаемый проект их поведения: продавец — это тот, кто обменяет деньги на товар, учитель — тот, кто надевает строгий костюм и



обучает. Повседневный стиль мышления не предполагает вопрошание, — только типизированное проступание в усредненных по своему сценарию ситуациях.

Схожая позиция высказывается и М. Хайдеггером (в § 14–15 «Бытия и времени»), хотя и в несколько ином ключе. Ближайшему миру обыденного присутствия, согласно мысли Хайдеггера, присуще предполагающее отношение к сущему, которое включает в себя горизонт ожиданий — типичное. Как демонстрирует Хайдеггер, мир, который вызывает интерес, выступает не как тотальность предметов, но представляет собой прагматически и целостно понимаемую «ссылочную связь значимости» и как целостность «обстоятельств дела», «обстановки» [9, с. 290]. Он характеризует повседневность как отношение «для-того-чтобы», когда вещь скрывается от внимания за её применимостью в деле. Отношение «для-того-чтобы» указывает на увлеченность сущим, на предполагающее, проективное его восприятие таким образом, что прямое всматривание в него все равно не ведет к разрушению «вида» вещи. Важно здесь и то, что повседневность лишена негативных коннотаций и являет собой ступень, которую необходимо пройти, чтобы обнаружить онтологически понимаемый мир. Быть повседневным — свойство самого бытия, человек изначально обнаруживает себя в повседневности. На этом основании позволим себе усмотрение определенной степени подобия в феноменологическом прочтении деятельностного основания повседневности и шиллеровского естественного государства.

Созидание личности в понимании Шиллера происходит через противоборство природы и разума, где каждый из полюсов одинаково губителен. Губительно слепое следование потребности, неприемлемо для Шиллера и безусловное потакание идее, не считающейся с природным существом человека. По замечанию Р. Сафрански, французская революция, побудившая Шиллера изложить проект воспитания духа, иллюстрирует обе крайности: грубые инстинкты одичавших граждан вырвались на свободу, стоило государству перестать подавлять их [21, р. 20]. В обоих случаях человек остается во власти своей природы, не имея возможности управлять собой.

Бытие личностью кроется в существовании человека: он *обязан стать личностью*, стать самим собой, чтобы быть человеком в подлинном смысле этого слова. Возможность выйти за пределы варварского состояния, прийти к золотой середине между тем, что противостоит естественности и что только естественно, Шиллер видит в эстетическом воспитании духа. Только эстетический взгляд позволяет приостановить действие повседневности, позволяет прервать постоянное служение произволу природы, подчинить чувственное разумному, придать моральному закону жизненное основание.

Но каковы условия перехода от повседневности к эстетическому взгляду? В какой момент должно произойти это переключение? Ведь речь идет о программе воспитания, которое завязано на способности эстети-

ческого отношения к действительности. В отличие от Канта, отдающего суждения эстетики на откуп вкусу, Шиллер предполагает действенную, преображающую силу эстетического взгляда на личность смотрящего.

Концепция воспитания эстетического отношения к действительности, хотя и покоится на дихотомии материи и формы, тем не менее, содержит концептуальные наработки, обладающие самостоятельной теоретической полнотой. Так, возвышение до уровня рефлексии и эстетического происходит не за счет отречения от чувственного — напротив, Шиллер отстаивает необходимость удержания обеих сторон — чувственной и моральной. Истинным препятствием в становлении личности представляется мир.

Die Welt: онтологическое основание в свете эстетической теории

Философ вводит понятие мира в текст совершенно незаметно, при этом понимает его, исходя из оригинальной оптики. «Под миром (*die Welt*) понимается бесформенное содержание времени (*der formlose Inhalt der Zeit*)» [10, с. 101]. На первый взгляд, терминология Шиллера может показаться несколько неожиданной: категория мира и сейчас остается достаточно широко трактуемой, в XVIII в. она редко становится предметом рефлексии в философской литературе. Тезис о временной природе «мира» мы выносим в качестве центрального как для видения Шиллера, так и для собственных целей исследования.

Итак, мир — вместилище бесформенного содержания. Что это нам дает? Шиллер тем самым напрямую указывает на двоякую онтологию своих представлений, говоря о материи и её организации, а точнее, о её бесформенности, хаотичности. Время, словно резервуар, содержит в себе материю, составляющую протяженное во времени ощущение, или, иначе — состояние заполненного времени (*die erfüllte Zeit*) [10, с. 104]. То есть, феноменально мир для Шиллера представляется как преходящая и вездесущая реальность.

Уже первые подступы к проекту эстетического воспитания позволяют эксплицировать внутренние философские предпосылки Шиллера. Мир личностного становления обладает своей онтологией, источник которой нам ещё не ясен. С одной стороны, обуреваемый желанием человек составляет часть природной действительности, подчиняющейся своим законам, с другой — апелляция к внутреннему опыту субъекта, проживающего мир.

Позиция Шиллера основана на его понимании времени и сформирована в результате изучения «Критик» И. Канта. Шиллеру импонирует учение Канта, и он понимает его на собственный манер. В письме Кернеру от 18 февраля 1793 г. Шиллер называет основное положение Канта «Природа подчинена законам рассудка» величайшими словами, сказанными кем-либо из смертных [11, с. 354]. Шиллер видит в словах Канта



подтверждение собственных интенций, продиктованных его упрямым, подчас противоречивым¹ идеализмом. Рассудок — не просто инструмент познания природы, категоризирующий данные восприятия: он — проводник духа, господствующего над материей. Любая реальность интерпретирована, следовательно, разум человека свободен в своем видении. В отличие от Гёте, видевшего в природе твердые основания истины, Шиллер черпает силу в трансцендентности природы, означающей наличную власть духа в реальности. Так или иначе, трансцендентальная критика Канта используется Шиллером в качестве почвы для утверждения деятельной силы разума.

На трансцендентальном единстве апперцепции Шиллер предполагает выстраивание идеи разума, в котором он видит не синтезирующее начало, но точку самоопределения человека [6, с. 358]. Время, как априорная форма чувственности, таким образом, подчиняется характеру видения. Разверстка гносеологического аппарата раскрывает перед Шиллером царство свободы, в том числе и в отношении самого человека, так как последний сам для себя тоже является объектом представления. Время как форма апперцепции присуща индивиду, и потому обозначает и фокус восприятия реальности, и уровень её восприятия. Более того, для Шиллера это тождественные вещи, поскольку суждение, совершаемое на уровне личностного самосознания, это такое суждение, в вынесении которого человек стремится минимизировать свою индивидуальность и говорить в модусе *Sub specie aeternitatis*. Встать на позицию личности — значит вырвать себя из временности, придать своим поступкам и словам императив безвременья; ощущения же укореняют в настоящем, они и есть всегда настоящее. Говоря о характере ощущения, Шиллер пишет, что выход за пределы времени возможен только при перевороте *всего способа ощущения*, в противном случае, никакая роскошь и интенсивность даруемого ею наслаждения не способна покинуть пределы настоящего [10, с. 209].

Таким элегантно-образом Шиллер инкорпорирует идеи о способности суждения, высказанные Кантом, в собственную программу эстетического воспитания. Он ухватывается за идею Канта о том, что восприятие красоты дано лишь человеку, тогда как животному доступно лишь приятное, и выстраивает на этом основании свою систему взаимосвязей между моралью и прекрасным. Один из наиболее внимательных исследователей временной проблематики в творчестве немецких идеалистов В. Янке радикализирует позицию Шиллера, считая, что только в шиллеровской концепции кантовские идеи получили должное и законченное оформление. Там, где Кант заканчивает мысль об отношении эстетики и человеческой природы, Шиллер начинает свой проект и утверждает, что красота — это

необходимое условие человечности [17, с. 436–437]. Как отмечает Хайдеггер в своих лекциях по Ницше от 1936 г., Шиллер — единственный кто понял суть красоты в изложении Канта, поскольку интерпретировал ее онтологически в качестве пути к подлинной природе человека [8, с. 109]. Для Хайдеггера Шиллер сумел свести воедино метафизику и эстетику, что, к слову, созвучно мысли самого Хайдеггера [20, р. 155].

Нужно сказать, что взгляды Шиллера и его исследовательская оптика во многом определены общей эстетической установкой, характерной для второй половины XVIII столетия. Эстетика, оформленная в работах А. Баумгартена в начале XVIII в., представляла собой философскую дисциплину о чувственном познании, достижение которого обеспечивается при помощи искусства [1, с. 7]. «Низшая гносеология», преломляемая в свете философских учений немецких идеалистов, обрела теоретическим каркасом и переродилась в теорию искусства, осмысляющую художественную практику. Внутри самого искусства также было неспокойно: прочно утвердившийся классицизм переживает период своего переосмысления и концептуальной ревизии [15, с. 2]. На смену «определённости форм и неопределённости идей» приходит утверждение духа искусства через эстетическую реальность, представляющую новую, динамическую модель художественного произведения. Теоретики и критики искусства первой четверти XIX в., в частности М. Мендельсон и Г. Э. Лессинг, находились в поиске достижения высочайшей степени насыщенности художественных образов, живость которых раскрывалась бы в интенсификации протекания пространственно-временных впечатлений [24, с. 238]. Создание эстетической иллюзии требовало концентрации смыслов на максимально коротком промежутке времени, в чем изобразительные виды искусства, очевидно, выигрывали перед поэзией или прозой: Поэт хочет воплотить идеи, которые он возбуждает в нас настолько живо, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве [4, с. 98]. Для Шиллера эстетическое видение буквально связано с созданием новой реальности поверх старой [19, с. 74]. При этом заметим, что в создании «прекрасной видимости» воображению отдана далеко не ведущая роль. В этом Шиллер до конца остается рационалистом, уподобляя воображение лошади, а разум — всаднику, направляющему её [16, с. 91]. Достижение шаткого равновесия между обузданием живости воображения и художественной формой, называемого целостностью произведения, происходило неотрывно от философского обоснования структуры восприятия, где одним из параметров выступало, как можно заметить, время².

¹ В своих письмах к Гёте Шиллер не раз признавался в «пустоте» и безжизненности философских построений, в отличие от страстных исторических штудий, наполняющих его воодушевлением. Сафрански видит причину идеализма Шиллера и его восторженности коперниканским переворотом Канта в том, что в «природной» реальности творческий гений поэта был вынужден сражаться с физическим недугом, олицетворяющим немощь материи.

² Упомянув проблематику «Прекарасной видимости», мы осознаем, что за ней скрывается благодатнейшая почва для ис-



Фрагментарность и целостность — одна из универсальных тем в мысли Шиллера, подаренная ему XVIII в., когда утверждение целостности и органической связанности всего сущего одинаково отстаивали и классицисты, и романтики. Её универсальность выражается в отсутствии конкретных областей применения, будь то сфера искусства, науки или этики. Фрагментарность, согласно мысли Шиллера, есть главное следствие общего недуга духа [25, p. 153]. Её появление поэт объясняет атрофией воображения, возникающей вследствие утраты целостного восприятия красоты. Тогда мы приходим к выводу, что чувственное восприятие в произведении искусства составляет лишь часть эстетической видимости (Schein), и не меньшим значением обладает план психической реальности. Так, описывая символическую интерпретацию категории Schein, Э. Вилькинсон настаивает на превалирующей роли психического как бытийственного момента восприятия, что, в свою очередь, обеспечивает основания для личностного начала [27, p. 225]. Иными словами, истоки «подлинно человеческого» в человеке и поэтического восприятия лежат в одной плоскости.

Итак, миром философ называет особый модус существования человека, действующего близоруко, беспорядочно, сообразно произволу явлений материальной действительности. Говоря о мире, Шиллер указывает не на природу, не на гилетическое основание ощущений, а на фокус восприятия человека. Человек *в состоянии мира* представляет собой не что иное, как количественную единицу, пишет Шиллер, момент времени, заполненный хаотичным нагромождением вещей. Профессор Й. Леманн именуется подобную заполненность самоприсутствием в чувственности или, иначе говоря, настоящим [18, s. 291]. Он подтверждает свой концепт ссылкой на высказывание Иоганна Николауса Тетенса, который пишет, что только настоящие изменения, наши нынешние состояния могут выразить чувства. В отличие от способности воления, ощущение состоит не в усилении, не в попытке вызвать новое изменение. Оно не выходит за рамки настоящего [26, p. 184].

Эстетическая позиция: время феноменальное и время универсальное

Вопрос становления личностью тогда разворачивается в горизонте обособления от настоящего времени. В связи с этим профессор Леманн выдвигает тезис: мир как настоящее время есть совокупность времени субъективного, феноменального и исторического; понимание субъективного настоящего времени в опыте заставляет осознать историчность социально-экономических и политических аспектов своего собственного настоящего времени. Иными словами, мир — всегда слепок исторического горизонта, в который посредством настоящего момента включен человек, и из которого он себя понимает. Такое развитие положений Шиллера, где

следования, полная собственными вопросами и трудностями: о понимании искусства, его сути и предмете, об онтологии иллюзии, о составе прекрасной видимости, о сближении в ней субъективного и объективного и т. д. Однако формат статьи не позволяет рассмотреть её в должном объеме.

в моменте мысли человека сливаются воедино разные планы бытия, вполне гармонично уживается с общей постановкой вопроса о заполненном времени, характерном для XVIII в. [2, с. 276].

Эстетическое состояние — это способ обитания в мире, который в то же время содержит в себе все отношения человека как к самому себе, так и к миру, все отношения человека с самим собой, с другими людьми и с природой; как включение всех реальностей в один момент [25, s. 165]. Эстетическая позиция, развиваемая философом, требует приостановки «своего» времени (die Zeit in der Zeit aufzuheben [17]), которая заключается в сведении и утверждении полноты одновременно всех «времен», содержащих в себе образцы благородного [10, с. 759]. Время, воспитывающее человека, — время универсальное, в отличие от того, что существует в виде условий жизни [22, p. 4]. Исследователь философского значения идей Шиллера Э. Акоста использует показательную формулировку «безразличного присутствия» (unterschiedslose Gegenwart), которому противопоставляется «памятливое» существование, утверждающее сбывающийся характер бытия [19, p. 91]. Формулировка безразличного присутствия особенно примечательна в контексте заочного диалога с феноменологией: для неё наибольшим напряжением обладает именно фактичность (как в плане неуловимости «живого настоящего», так и в аналитике здесь-бытия). В картине, изображаемой Шиллером, настоящее время раскрывается в захваченности вещами, увлеченности ими, доводящей до близорукости. Эстетическое расположение позволяет увидеть *переливы времени в вещи*, и, тем самым, обрести полноту взгляда и/или свободу. Так эстетическое отношение по существу сближается с историческим видением. Об этом напоминает и «универсальное время» — концепт, сформулированный Шиллером в инаугурационной речи 1789 г., который выражает сближение закономерности хода истории и событийности человеческой жизни: конкретные исторические условия не сводятся к совокупности социально-экономических факторов, но принадлежат ходу переживаемого нами мира [23, s. 6].

Шиллер конструирует весьма динамичное пространственно-временное единство, в котором феноменально данные реальности (чувственного настоящего, исторического прошлого, рационального и инстинктивного) сосуществуют одновременно. Эстетическое состояние подобно плаванию между полюсами жизненного мира, поэтому предпосылкой для включения эстетической позиции является исключение существенных их элементов как самостоятельных реальностей. Вернее будет сказать о неразрывной их связи как существенном моменте их данности. Это «отрицание из внутренней бесконечной полноты» [25, s. 166], уравнивающее реальности и потому открывающее царство свободы.

Подведем итог. Центральная идея эстетических по-



строений Шиллера заключалась в систематическом раскрытии временного характера красоты в ее связующей природе: как условие возможности существования человека в качестве человека в его отношении к самому себе и миру. Человек вне эстетической установки потерян в мире и ограничен границами настоящего времени, и сила красоты как раз в том, чтобы упразднить время.

Свобода, необходимая для поступка и усмотрения изящного, раскрывается в сближении времени субъективного, составляющего план настоящего мира, и объективного, представляющего историю идеалов прекрасного.

Заключение

Феноменологическое прочтение идеи эстетической установки позволяет подчеркнуть онтологические основания императива Шиллера. Эстетическое расположение позволяет возвыситься над чувственными данными, в чем принято угадывать романтический пафос и идеализм, однако смысл этого возвышения не в отторжении материи, а в усмотрении законов мироустройства в ней. Вопрос, которым задается Шиллер (Письмо 1794 г. Г. Кернеру, написанное в период редактуры «Писем»), описывая историческую неизбежность воздействия формы, звучит более чем фундаментально: существует ли объективная цель ради субъективной или же последняя вовлекается в исполнение цели независимо [10, с. 293]? Иными словами, позиция эстетики

прочно укоренена в истории, но неизвестно, руководствуется ли художник идеалами в своей деятельности, или же идеалы руководят им исподволь.

Особенной важностью обладает невозможность покинуть повседневную жизнь, вследствие чего эстетическое мышление, обращаясь к своей конституции, вынуждено отличать реальность от себя самой. Именно в месте отличия и кристаллизуется свобода. Катализатором приостановки повседневного служит полнота взгляда, которая, согласно мысли Шиллера, заключена в наблюдаемой закономерности вещей (отголоски философского удивления?). Выявленные закономерности, в свою очередь, служат в качестве ступени для усиления абстракции взгляда созерцающего, при которой единичное раскрывается в исторической перспективе и понимается в соотнесении с самим собой же. Форма, к видению которой призывает Шиллер, феноменально выражена в опыте схватывания идеала (вещи, явления) и может быть воспринята только «изнутри» исторически восстановленной данности конкретного сущего. Можно сказать, эстетическое воспитание призвано развить универсальный, исторический взгляд, только и позволяющий иметь дело с вещью, а не с её бледным отголоском, воплощенном в материи. Вместе с тем, речь не идет о пренебрежении чувственной стороной человеческой природы, а, напротив, об определенном почтении к ней. Это не усмотрение того же самого, скорее, мы говорим о «всегда уже свершающемся».

Литература

1. Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века*. М.: Искусство, 1962. 312 с.
2. Аствацатуров А. Г. *Поэзия. Философия. Игра*. Герменевтическое исследование творчества И. В. Гете, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 477 с.
3. Гуссерль Э. *Эстетическое сознание // Ежегодник по феноменологической философии*. М.: РГГУ, 2015. С. 308–315.
4. Лессинг Г. Э. *Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М.: Гослитиздат, 1957. 519 с.
5. Петров-Водкин К. С. *Пространство Эвклида*. СПб.: Азбука, 2000. 768 с.
6. Сафрански Р. *Шиллер, или Открытие немецкого идеализма*. М.: Текст, 2007. 557 с.
7. Трунов Д. Г. *Введение в феноменологию самопознания*. Пермь, 2008. 256 с.
8. Хайдеггер М. *Ницше*. СПб.: Владимир Даль, 2006. 608 с.
9. Черняков А. Г. *Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера*. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. 460 с.
10. Шиллер Ф. *Письма об эстетическом воспитании человека / пер. на русский язык Э. Л. Радлова*. М.: РИПОЛ классик, 2018. 242 с.
11. Шиллер Ф. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. Теоретические статьи. Рецензии, предисловия, критические заметки*. 1957. 790 с.
12. Шкловский В. Б. *Искусство как прием / О теории прозы*. М.: Советский писатель, 1983. 383 с.
13. Шюц А. *Избранное: Мир, светящийся смыслом*. М.: РОС-СПЭН, 2004. 1054 с.
14. Ямпольская А. В. *Искусство феноменологии*. М.: Риполклассик, 2020. 342 с.
15. *German aesthetic and literary criticism*. Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe / Edited and introduced by H. B. Nisbet. Cambridge University Press, 1985. 328 p.
16. Hohl H. *Friedrich Schiller über Erziehung: die schöne Schein*. Bad heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag, 2006. 185 s.
17. Janke W. *Die zeit in der zeit aufheben Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit // Kant-Studien*. 1967. № 58 (1–4). S. 433–457.
18. Lehmann J. *Die Zeit der 'Gegenwart' bei Schiller // Schillers Zeitbegriffe*. Hannover, 2018. S. 287–303.
19. Magri E., Acosta E. *Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie des Wechselbestimmung im Widerstreit. Philosophical Readings // Fichte-Studien-Supplementa. Band 27*. Amsterdam-New York, 2013. 302 s.
20. Rosario Acosta López del M. *The secret that is the work of art: Heidegger's Lectures on Schiller // Research in Phenomenology*. 2009. Vol. 39. P. 135–163.
21. Safranski R. *Romanticism: a German affair / translated from the German by Robert E. Goodwin*. Evanston, Illinois: Northwestern university press. 361 p.
22. Sarnataro B. *La costituzione odierna del mondo: Friedrich Schiller als Universalhistoriker. Una Lunga Conversazione*. Pisa: ETS, 2019. P. 1–18.
23. Schiller F. *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Jena: Akademischen Buchhandlung, 1789*. 32 s.



24. *Schneider S.* Die schwierige Sprache des Schönen : Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. 294 s.

25. *Sharpe L.* Friedrich Schiller Drama, Thought and Politics. Cambridge-New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge university press, 1991. 404 p.

26. *Tetens J. N.* Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung / Philosophischen Werke in Bd 4: Bd 1. New York: G. Olms, 1979. 784 s.

27. *Wilkinson E. M.* Schiller's Concept of Schein in the Light of Recent Aesthetics Author(s): Wilkinson Source. The German Quarterly. 1955. Vol. 28. № 4. 219 p.

References

1. *Asmus V. F.* Nemetskaya estetika XVIII veka [German aesthetics of the XVIII century]. M.: Iskusstvo, 1962. 312 p.

2. *Astvatsurov A. G.* Poeziya. Filosofiya. Igra. Germenevticheskoye issledovaniye tvorchestva I. V. Gete, F. Shillera, V. A. Motsarta, F. Nitsche [Poetry. Philosophy. Game. Hermeneutic study of works of I. W. Goethe, F. Schiller, W. A. Mozart, F. Nietzsche]. SPb.: Helikon Plus, 2010. 477 p.

3. *Husserl E.* Esteticheskoe soznanie [Aesthetic consciousness] // Yezhegodnik po fenomenologicheskoy filosofii [Yearbook of Phenomenological Philosophy]. M.: RGGU, 2015. P. 308–315.

4. *Lessing G. E.* Laokoon, ili O granitsakh zhivopisi i poezii [Laocoön, or On the Limits of Painting and Poetry]. M.: Goslitizdat, 1957. 519 p.

5. *Petrov-Vodkin K. S.* Prostranstvo Evklida [Euclid space]. SPb.: Azbuka, 2000. 768 p.

6. *Sarfanski R.* Shiller, ili Otkrytiye nemetskogo idealizma [Schiller, or the Discovery of German Idealism]. M.: Tekst, 2007. 557 p.

7. *Trunov D. G.* Vvedeniye v fenomenologiyu samopoznaniya [Introduction to the phenomenology of self-knowledge]. Perm', 2008. 256 p.

8. *Heidegger M.* Nitsche [Nietzsche]. SPb.: Vladimir Dal, 2006. 608 p.

9. *Chernyakov A. G.* Ontologiya vremeni. Bytiye i vremya v filosofii Aristotelya, Gusserlya i Khaydeggera [Ontology of time. Being and time in the philosophy of Aristotle, Husserl and Heidegger]. SPb.: Vysshaya religiozno-filosofskaya shkola, 2001. 460 p.

10. *Schiller F.* Pisma ob esteticheskom vospitanii cheloveka [Letters on the aesthetic education of a person] / transl. from germ. by E. L. Radlov. M.: RIPOL klassik, 2018. 242 p.

11. *Schiller F.* Sobraniye sochineniy: V 7 t. T. 6. Stat'i po estetike. Teoreticheskiye stat'i. Retsenzii, predisloviya, kriticheskiye zametki [Collected works: In 7 vol. Vol. 6. Articles on aesthetics. Theoretical articles. Reviews, forewords, critical notes]. 1957. 790 p.

12. *Shklovskiy V. B.* Iskusstvo kak priyem / O teorii prozy [Art as a technique / On the theory of prose]. M.: Sovetskiy pisatel', 1983. 383 p.

13. *Shyuts A.* Izbrannoye: Mir, svetyashchiysya smyslom [Selected works: A world luminous with meaning]. M.: ROSSPEN, 2004. 1054 p.

14. *Yampolskaya A. V.* Iskusstvo fenomenologii [Art of phenomenology]. M.: Ripolclassic, 2020. 342 p.

15. German aesthetic and literary criticism. Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe / Edited and introduced by H. B. Nisbet. Cambridge University Press, 1985. 328 p.

16. *Hohl H.* Friedrich Schiller über Erziehung: die schöne Schein. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt Verlag. 2006. 185 s.

17. *Janke W.* Die Zeit in der Zeit aufheben Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit // Kant-Studien. 1967. № 58 (1–4). S. 433–457.

18. *Lehmann J.* Die Zeit der 'Gegenwart' bei Schiller // Schillers Zeitbegriffe. Hannover, 2018. S. 287–303.

19. *Magri E., Acosta E.* Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie des Wechselbestimmung im Widerstreit. Philosophical Readings // Fichte-Studien-Supplementa. Band 27. Amsterdam-New York, 2013. 302 s.

20. *Rosario Acosta López del M.* The secret that is the work of art: Heidegger's Lectures on Schiller // Research in Phenomenology. 2009. Vol. 39. P. 135–163.

21. *Sarfanski R.* Romanticism: a German affair / translated from the German by Robert E. Goodwin. Evanston, Illinois: Northwestern university press. 361 p.

22. *Sarnataro B.* La costituzione odierna del mondo: Friedrich Schiller als Universalhistoriker. Una Lunga Conversazione. Pisa: ETS, 2019. P. 1–18.

23. *Schiller F.* Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Jena: Akademischen Buchhandlung, 1789. 32 s.

24. *Schneider S.* Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998. 294 s.

25. *Sharpe L.* Friedrich Schiller Drama, Thought and Politics. Cambridge-New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge university press, 1991. 404 p.

26. *Tetens J. N.* Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung / Philosophischen Werke in Bd 4: Bd 1. New York: G. Olms, 1979. 784 s.

27. *Wilkinson E. M.* Schiller's Concept of Schein in the Light of Recent Aesthetics Author(s): Wilkinson Source. The German Quarterly. 1955. Vol. 28. № 4. 219 p.

Информация об авторе

Оксана Андреевна Сомова
E-mail: oksanasomova@mail.ru
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовский государственный медицинский университет им. В. И. Разумовского» 410012, г. Саратов, ул. Большая Казачья, 112

Information about the author

Oksana Andreevna Somova
E-mail: oksanasomova@mail.ru
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Medical University named after V. I. Razumovsky» 410012, Saratov, 112 Bolshaya Kazachya Str.



Смирнова Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Smirnova Natalia Mihailovna, PhD (Arts), Professor at the Special piano Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И РАСШИФРОВКА НОТНОЙ ЗАПИСИ

Статья посвящена фортепианным сочинениям одного из наиболее сложных и противоречивых периодов отечественной музыки второй половины XX века. В композиторском творчестве наблюдается синтез радикальных новшеств авангарда с академическими формами. В конце шестидесятых годов сформировалось так называемое стилевое ядро отечественного авангарда, представленное именами Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной, Альфреда Шнитке. Осознание художественной перспективы фортепианных сочинений этих авторов, а также возможностей адекватно расшифровывать систему нотной записи становится главной целью настоящей статьи. Одновременно поднимаются чрезвычайно важные для музыковедения темы, а именно — соотношения предустановленной композитором художественной и технологической фиксации и исполнительской инициативы как формы реализации музыкального творчества. Анализируются конкретные фортепианные сочинения С. Губайдулиной, Э. Денисова и А. Шнитке, представляющих московскую «троицу». Подчёркиваются различия композиторских стилей, выявляются не слишком распространённые особенности инструментальных сочинений. В качестве выводов подтверждается, что современный плюралистический контекст фортепианной культуры, объединяющий на своей платформе разные музыкальные явления, требует от профессионального исполнителя владения необычными средствами для показа новых реалий, а от сегодняшнего слушателя — разборчивости и умения не только воспринимать, но и критически размышлять.

Ключевые слова: фортепиано, авангард, художественный образ, нотная запись, расшифровка, интерпретация.

PIANO MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY: ARTISTIC IMAGE AND TRANSCRIPTION OF MUSIC NOTATION

The article is devoted to piano compositions written during one of the most complex and controversial periods of Russian music of the second half of the 20th century. In composers' works there is a synthesis of radical avant-garde innovations with academic forms. At the end of 1960s, the so-called stylistic core of the domestic avant-garde was formed, represented by the names of Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke. Awareness of the artistic perspective of the piano compositions of these authors, as well as the possibilities to adequately decipher the system of musical notation become the main goal of the article. At the same time, it raises issues extremely important for musicology, namely, the correlation of the artistic and technological fixation pre-established by the composer and the performing initiative as a form of realization of musical creativity. Specific piano compositions of the Moscow «trinity» (S. Gubaidulina, E. Denisov and A. Schnittke) are analyzed. Differences in composers' styles are emphasized, not too common features of instrumental compositions are revealed. In conclusion, it is confirmed that the modern pluralistic context of piano culture, which combines various musical phenomena, requires a professional performer to possess unusual means to show new realities, and from today's listener — intelligibility and the ability not only to perceive, but also to think critically.

Key words: piano, avant-garde, artistic image, musical notation, transcription, interpretation.

В современном академическом фортепианном исполнительстве в целом стратегия интерпретации текста как авторского артефакта остаётся неизменной. В то же время, важнейшим критерием интерпретации становится не формальный подход, а внутренняя обоснованность концепции, «активная интерпретация» (термин Ж. Деррида). Эта концепция подчёркивает становление нового взгляда музыканта-пианиста на исполнительское искусство. Новые подходы к содержательной сфере и комплексу музыкально-выразительных средств отражают самобытность и оригинальность композиторских стилей. Данная статья обусловлена популяризацией и анализом отечественной фортепианной музыки второй половины XX века. Выделены два понятия, которые являются краеугольными при интерпретации фортепианной музыки: художественный образ и нотная запись. Художественный образ задумывается создателем, проходит ту или иную апробацию в обществе, следовательно,

он не только несёт в себе черты композиторской личности и исторической идентификации. Нотная запись становится в этом случае репрезентантом, отражая определённое время.

Используемые композитором средства выразительности с точки зрения пианиста мобильны, в них нет достаточно точных координат, однозначно указывающих метод исполнения. Тем не менее, прочтение современных фортепианных текстов должно опираться на определённую конкретику музыковедческих понятий и иметь самобытную пианистическую расшифровку. Совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству пианиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимая манера интерпретации и особые приёмы обращения с инструментом направлены на постижение и воспроизведение художественного образа произведения, скрытого в глубинах нотной записи.



Анализируемый исторический отрезок неоднороден, поэтому необходимо выявить общее и специфическое в подходах разных композиторов. Определим штрихами общие предпосылки. В тональном и метроритмическом планах активно проявляются новые тенденции, где нет разделения и фиксации традиционных понятий; появляется расширенная, хроматическая тональность и атональность; разрушается линейная направленность временных координат; пересматривается традиционная логика построения формы; принципы сонатного мышления соединяются с современными техниками.

Расширяются художественные векторы интерпретации; эмоциональным полюсом становится длительное удерживание энергетического напряжения, одновременно фиксируется ослабление и статика звукового потока. В этом случае необходима не только расшифровка, но и дешифровка нотной записи, как соединение «обычного» и «необычного».

К концу 60-х годов сформировалось стилевое ядро «нового авангарда»: «Три ветви из одного ствола; диалектическое единство и противоположность индивидуальностей: Денисов — Шнитке — Губайдулина. Технический блеск, классическая уравновешенность, светскость — Эдисон Денисов; безудержный технологический романтизм, поиск манеры, равнозначный поиску смысла жизни — Альфред Шнитке; вслушивание в хрупкую чистоту отзвуков в душе, отрешение от светскости — Софья Губайдулина» [9, с. 166].

Э. В. Денисов (1929–1996) решительно избрал путь радикальных новаций, что не замедлил негативно отметить VI Съезд композиторов СССР в 1979 году¹. В фортепианном творчестве выделим три позиции: авангардная техника; неоромантическая программность; влияние импрессионизма.

Среди новаций: сочетание двенадцатитоновости и «новой» тональности; нетрадиционная метроритмика, пуантилизм мелодики. Фортепианная музыка выделяется концертным стилем, привлечением джазовой лексики, «эксклюзивными» новшествами средств выразительности.

Композитор считал, что «нет никаких приёмов письма, которые устарели. В руках настоящего композитора всё обретает иной смысл, всё становится необходимым, логичным и оправданным» [7, с. 101].

В 1961 году появляются **Вариации** для фортепиано, демонстрирующие авангардный подход к интерпретации нотной записи. При авторском темпе *Lento* и размере 4/4 уже на первой строчке, излагающей тему, размер меняется в каждом такте 4/4 — 5/4 — 3/4, а рисунок включает практически все виды длительностей — целые, половинки, четверти, восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые, они показываются в сложном ритме, включающем дуоли, триоли, синкопы, пунктиры, «затягивающие» артикуляционные лиги.

Вариация 1 *Allegro leggiero* написана в триольном движении с предельно острой артикуляцией. Вариация 2 *Moderato* изложена пунктирным ритмом. Вариация 3 *Allegro agitato* — образец сложнейшей репетиционной техники *ostinato* в двух руках, причём репетиции используются в разной технологии: одинарные, интервальные и аккордовые. Эта вариация становится первой кульминационной точкой, очерчивающей начальный раздел.

Срединный раздел из двух пьес, спокойных в темповом отношении — *Lento, Liberamente*. Однако он изощёрен в метроритмическом аспекте. По сути это запись разных импровизаций, где отмечаются множество динамических контрастов и разнообразие штриховой палитры, агогические колебания метроритма *espressivo* и *rubato*. В завершение раздела — *quasi cadenza*.

Заключительная Вариация 6 *Allegro giusto* исполняет роль искромётного финала, «взвинченного» пульсацией шестнадцатых. Перемена размера в каждом такте: 2/16, 5/16, 4/16, 3/16, 4/16, 5/16. Динамический и артикуляционный прессинг сохраняется до конца. Вариации Денисова трансформируют слуховое восприятие, освобождая его от привычных и «уютных» звучаний.

Неоромантические тенденции проявляются в использовании программных заголовков, намечающих пути реализации замысла и требующих расшифровки. Представим произведения для разных инструментов и исполнительских составов: для оркестра — «Живопись» и «Колокола в тумане»; «Акварель» для 24 струнных инструментов; «Три картины Пауля Клее»; «Женщины и птицы»; «Зимний пейзаж» для арфы; «От сумерек к свету» для баяна; «Мёртвые листья» для клавесина; «Пейзаж в лунном свете» для кларнета и фортепиано.

Анализируя фортепианные сочинения, закономерно подчеркнуть, что «музыкальная речь Денисова — это комбинирование звуковых объектов, подчинённое определённой логике, при этом, первоэлемент музыкальной речи Денисов воспринимает по аналогии с «первоэлементом» в живописи — это мазок или красочное пятно» [3].

Фактурное пространство становится пластичным фоном для размещения рельефных тембровых красок. Композитор градуирует и смешивает техники точечного пуантилизма с кластерами со сложно различаемой звуковысотностью, элементы расщепления звуков и контрапунктические фрагменты с разрастанием обертоновых пластов.

В звуковой ткани фортепианных пьес просвечивают живописные аналогии: «застылые созвучия», «мазки-касания», «россыпи точек», «звонкие пятна-россыпи из мельчайших блесток» [3]. Художественный образ вырастает словно «по логике» импрессионизма, в фактуре использованы «гипотетические» техники акварели, гуаши, монохромного рисунка, масла и т. д.

В качестве примеров — две пьесы из цикла «**Bagate-**

¹ Поводом для разгромной критики послужило включение, не одобренное вышестоящим начальством, музыки Е. Фирсовой, Д. Смирнова, А. Кнайфеля, В. Суслина, В. Артёмова, С. Губайдулиной, Э. Денисова в программы фестивалей советской музыки в 1979 году в Кёльне и Венеции.



ли»². № 1 написан «методом наслаивания», что характерно для акварели (накапливание цвета, обогащение колорита). В № 4 возникают ассоциации с экспрессивной техникой гуаши: плотность и однородность аккордовых пульсаций *ostinato*, ровный метроритм с акцентом на слабых долях, аккордовые репетиции диссонирующих секунд (густая, сочная накладка непрозрачных красок, равномерность нанесения).

В наибольшей степени авангардная техника и футуристический колорит присутствует в пьесе «**Знаки на белом**». Эпиграф взят из «Книги Монель» М. Швоба³: «И появилось королевство; но оно всё было замуровано белизной» [10]. В «Знаках на белом» проявляются черты литературной программности и живописной аллюзии на некоторые картины Пауля Клее⁴.

Белый цвет является приоритетным тоном, формирующим художественный образ, где представляются комплексы соноров; отсутствует метризация временного процесса, нет тактовых границ. В импровизационной ритмике замечаем выписанные ускорения и замедления при помощи разных длительностей, а также выделяем роль пауз, которые бесконечно продлеваются.

Композитор отмечал: «В моей пьесе “Знаки на белом” гораздо больше пауз, чем в других сочинениях, и тишина там выразительна и важна» [6, с. 75]. Денисов считал, что идеальным местом должно стать затемнённое помещение, создающее эффект вслушивания в тишину. В данном случае использован приём, передающий размытую звучность, края которой «растворяются» в паузах.

Для характеристики инструментальной технологии приведём ремарку *elister*, что переводится как «играть все ноты между написанными». Так, начало выписано целыми длительностями с ферматами в темпе *Lento* при «тишайшей» динамике *pppp*. Это особое течение музыкального времени, эфемерной динамики, загадочные знаки-символы, «невидимая живопись».

Композитор обладал уникальной возможностью создавать «своё» время, проецируя его на стилистику произведения и обуславливая средства выразительности (мелодику, метр, ритм, гармонию), которые, в свою очередь, влияют на временные параметры. В результате время настолько замедляется, что распадается на отдельные сегменты — «стояния», «дления». Тишина становится столь же важной, как и длительно угасающие звучания.

Абсолютным контрастом с кардинально иными художественными задачами становятся «**Вариации на тему Генделя**». В основе — «Пассакалия» Генделя с ярким мелодическим и фигуративным тематизмом, выдержанным аккордовым *ostinato* в басовом регистре. Прямого цитирования не наблюдается, но узнаётся стилистика барокко, классицизма, романтизма. Так,

приём заимствован из классического искусства (вариации IX, XI XIII), вспоминается фрагмент из знаменитых 32 вариаций Бетховена (вар. VII), фактурная усложнённость напоминает И. Брамса (вар. IV, V, VIII, XII), «дьявольские», но призрачные трели ассоциируются с Ф. Листом (вар. XV).

Множество узнаваемых элементов пропущено сквозь призму современного мышления, знаки «прошедшего» на фоне «настоящего» времени. Эти сопряжения легко «прочитываются» слухом. На глубинном уровне они оказывают воздействие, диктуя выбор средств выразительности.

В тему вплетены интонации монограммы *EDS*, что ассоциируется как запрограммированные «слова от автора», как воспоминание о прошлом времени. Позиция интерпретатора заключается в том, что, сопрягая разные времена, он одновременно участвует в событиях и словно находится над ними.

Выделим запредельную техническую сложность: «низвергающиеся» и «возносящиеся» пассажи, синхронные двойные ноты в двух руках, полиритмические сочетания, октавы и аккорды, сложные трели.

С. А. Губайдулина — выдающаяся фигура второй половины XX века. Современники называли её «непредсказуемой», «странной». Как отметила В. Холопова, «индивидуальность её стиля лучше всего определяется через всеобщие представления о сущности искусства и бытие человеческого духа» [8, с. 101]. Время диктовало новый взгляд на кардинальные авангардные новации. Губайдулина так излагала свой: «Мои отношения с серийной техникой складывались не так, как у других композиторов, в частности у Денисова и Шнитке. Они вошли в эту технику активным образом и в её рамках прожили важный этап своей жизни. Я же вошла в додекафонию как исследователь, досконально изучив её с тем усердием, с которым изучается любой другой исторический период. Я погрузилась в эту технику так же, как когда-то погружалась в стиль строгого письма XVI века, а потом в тональную технику. Для меня додекафония была уже сложившейся традицией, совершенной и, пожалуй, завершённой. Поэтому сразу же я поставила перед собой задачу преодолеть традицию. Так что одни композиторы моего поколения в ней жили, а другие — преодолевали. Я была в числе последних» [8, с. 40].

Фортепианная музыка «ушла в тень». Стал проявляться духовный ренессанс, инициируя создание хороших литургических сочинений, где явно или скрытно присутствовала религиозно окрашенная тематика. В творчестве Губайдулиной есть выдающиеся образцы: Симфония «Аллилуйя» для оркестра, органа, солиста и цветковых проекторов (1990); «Страсти по Иоанну» на текст Евангелия для сопрано, тенора, баритона, баса,

² Состоит из семи не слишком сложных миниатюр. Цикл посвящён Михаилу Воскресенскому.

³ Марсель Швоб (1867–1905) — французский писатель, поэт, переводчик. Приоритеты: символизм, фантастика, гротеск, сюрреализм. Его переводил К. Бальмонт, о нём писал М. Волошин.

⁴ Пауль Клее (1879–1940) — немецкий и швейцарский художник, график в жанре экспрессионизма и абстракционизма, теоретик авангардного искусства. Название Денисов связывал со «Знаками на желтом [фоне]». Вариант перевода названия — «Символы на желтом фоне». Об этом повествует беседа с Д. И. Шульгиным [11].



двух смешанных хоров, органа и большого симфонического оркестра (2000) и другие.

Художественный образ просвечивается сквозь диалектическую сопряжённость полярных понятий: просветлённости и апокалиптичности. Музыкально-поэтические символы прошлого разработаны современными средствами: «В искусстве опыт святости в известном смысле проявляется через слышание божественной воли с помощью символа — постижение высших реальностей в образах мира низшего, то есть материального» [8, с. 63].

В фортепианном творчестве отметим три черты: религиозная тематика; барочные прототипы; современные приёмы.

Религиозная линия определяется в названиях триады фортепианного, скрипичного и виолончельного концертов: *Introit* — вступительная часть инструментальной католической мессы *proprium*; *Offertorium* — кульминационная, центральная часть; *Detto-II* — завершающая часть — *Communio*.

Фортепианный концерт написан в традициях одностанной листовской поэмы и под влиянием скрябинского «Прометея». Однако Губайдулина предпочитает не концертный, а камерный вариант, который вписывается в неоромантизм отечественной музыки 70–80-х годов. Художественный образ воплощается в молитвенном тоне и созерцательном типе развёртывания: «Не цитируя литургические напевы (как, скажем Шнитке во Второй симфонии), прибегнув именно к инструментальному, а не к вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплотила молитвенное чувство — отрешённость от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты» [8, с. 190].

Манера псалмодии священнослужителя воссоздаётся в партии солирующего фортепиано. Это приоритетный фон, однако антифон, как символ религиозного ритуала, присутствует в оркестровой партитуре. Жанр инструментального концерта предрасположен к сакрализации, драматургический принцип чередования эпизодов *solo* и *tutti* может трактоваться как символическая форма общения между проповедующим и слушающими.

В Концерте присутствуют два регистровых «полюса», нижний статичный и верхний динамический. В то время как левая рука скандирует интервал децимы, в правой из ажурных импровизаций рождается материал, способный «дать жизнь гаммам и арпеджио, открыть перспективу большому пианизму» [8, с. 73].

Губайдулина трактует Концерт как элемент цикла инструментальной мессы без слов и пения. Звуковой материал распределяется на четыре пространства: микрохроматическое, хроматическое, диатоническое и пентатоническое. Регулярно появляется трёхзвучная интонация (*f* — *fis* — *g* или один из её вариантов *e* — *fis* — *g*), однако в каждом пространстве разные артикуляционные решения обеспечивают перемены

художественного образа — чувствительного или экспрессивного, сосредоточенного или просветлённого.

Одно из популярных фортепианных сочинений — **Чакона** (1962). Сложнейшая виртуозная пьеса, обладающая трагической концепцией. Художественному образу присуща импульсивность, воля, обнажённый трагизм. Нотная запись совмещает экспрессивную манеру и аскетичную графичность. Пьесы создавались на «конкретного» исполнителя, где учитывались не только исполнительские возможности, но и личностные качества в целом⁵.

Жанр старинного французского танца с величественной поступью и неизменным трёхдольным метром существенно трансформирован: размер стал четырёхдольным при темпе *Andante maestoso*.

Форма полифонических вариаций структурируется на три раздела: экспозиционный, разработочный *Poco più mosso* 12/8 и репризный в первоначальном темпе [4]. В разработке после высокой динамической «планки» *ff* появляется fuga, занимающая центральное место. В кульминации показывается тема вариаций *fortissimo, smanioso* («крыдая») в противостоянии с нижней темой, которую «яростно» озвучивают октавы нижнего регистра.

Вторая половина разработки *Sostenuto, piano* воссоздаёт иной облик Чаконы — отрешённый, слабый, отдалённый. Здесь находится зона «тихой кульминации» — просветление общего звучания производит не менее сильное эмоциональное впечатление, чем драматизм и агрессия. Эпизод *Molto marcato* представляет звуковую перспективу звучания колоколов, вначале небольших, даже миниатюрных, позже — гулких и объёмных. Трагическая развязка в конце разработки, где звон колоколов уходит в небытие. Реприза возвращает скорбное шествие. Чакона продолжает линию необарочных и классических образцов, одухотворённых неоромантическими элементами и претворённых в современных выразительных средствах второй половины XX века.

Новые фортепианные приёмы демонстрирует чрезвычайно яркая пьеса **Toccata-Troncata** (1971). Перевод с итальянского языка термина *troncata* (усечённый) адекватно отражает сжатые размеры пьесы. Изложенная в скором темпе *Vivo* при наэлектризованном размере 12/8, она привлекает внимание остро отточенной артикуляцией (клинышки), мобильностью сочетания (в заданном метроритме триольном движении руки вступают на разные счётные доли), новыми графическими загадками (тремоло без чёткого указания значения нот).

Фрагмент *Rubato* заставляет задуматься над расшифровкой «ускоряющей» записи, однако авторская подсказка в виде графического знака группетто намечает адекватный путь звуковой реализации. Выделим нетрадиционные приёмы звукоизвлечения — беззвучное нажатие клавиш. В партии левой руки *Tempo tranquillo*

⁵ С. Губайдулина как композитор ориентировалась на выдающихся отечественных музыкантов-исполнителей, среди которых Марк Пекарский (ударник), Владимир Тонха и Наталья Шаховская (виолончель), Валерий Попов (фаготист), Борис Артемьев (контрабасист), Алексей Любимов, Марина Мдивани, Борис Берман (фортепиано).



выписаны графическими крестиками беззвучные секунды, которые сопровождают реально звучащую хроматическую линию в правой руке. При расшифровке часть мелодических голосов, составляющих полифоническую ткань, приобретает «имматериальное» звучание, в многоголосии сочетаются звуковые и обертоновые линии.

А. Г. Шнитке (1834–1998) — кульминационная точка в музыкальной мозаике второй половины XX века, крупнейший отечественный композитор, открывший новые горизонты мирового искусства. Приведём мнение С. Губайдулиной: «Горизонталь логического и ясного ума немецкой нации и вертикаль сильнейшей интуиции и иррационализма русской нации — две противоположности. Но для того, чтобы они соединились, природе потребовался ещё один вид энергии — еврейского народа, историческая судьба которого развила в его представителях силу, способную скрестить и тем самым слить воедино данные противоположности. Три стороны индивидуальности Шнитке присутствуют в лучших его сочинениях» [8, с. 34].

Определим для анализа аналогично приведённому выше материалу три основных концепта: масштабность замыслов, парадоксальность изложения, экспрессивность в сочетании с конструктивной логикой.

Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979) посвящён В. Крайневу. Форма одночастная с контрастными разделами, напоминающая одновременно и сонатную форму, и сонатный цикл, и вариации с выходами в стилистику иных жанров (прелюдия, хорал, вальс, ноктюрн, джаз). Используется приём двух уровней формы: «Первый из них — это тема с вариациями, второй — вариации с темой» [1, с. 127]. Оригинален приём «обращённых вариаций», когда основная тема появляется в конце, в заключительной коде, подводя итог движению разнородного музыкального материала.

Художественный образ синтезирует разные краски эмоциональной палитры, драматургическую конфликтность, медитативность с углублёнными философскими размышлениями. Многие стремились объяснить художественный замысел, выстраивая параллели с литературными источниками. Так, выделяют фаустовские параллели; ориентация на роман Т. Манна «Доктор Фаустус», впечатление триединой богословской концепции, символизирующей три начала человеческой души; ассоциации с дантовской моделью «рая, чистилища и ада». Сочинение не обладает авторской программой.

Перечислим штрихами сложности нотной записи. В сольном фортепианном вступлении *Moderato* изложены три тематических элемента. Сопоставление двух однотерцовых нисходящих трезвучий интерпретируется как «первоэлемент» всего сущего. Второй мотив — пульсирующие репетиции на одном звуке звучат как навязчивая мысль, от которой хочется избавиться. Третий мотив — выписанный кластер *Maestoso* — воспринимается как олицетворение тёмного начала, зла, жестокости. Партия сольного инструмента представляется как главный герой сочинения, некий собирательный образ.

Из вступительных мотивов складывается заключительная тема *Credo*. Парадоксы экспозиции: главная тема *Andante* и первая вариация обладают достаточно точным метром и строгим темпом, однако общее впечатление неустойчивое, так как диссонирующие оркестровые аккорды превращают изложение в неуверенную зыбкую материю.

В разработке, построенной как скерцо в быстром темпе, сложности переключения возникают между джазовой импровизацией и эпизодом *Tempo di Valse*, который вступает *attacca* в жёсткой трёхдольной пульсации, олицетворяя танец смерти. Сама по себе тембровая аллюзия на джаз, с одной стороны, выглядит «традиционной», так как представляет тембры импровизирующего рояля и ритмической пульсации контрабаса. Однако фортепианная мелодия не имеет строгого ритма, оснащена непредсказуемыми пассажами, невысоким динамическим уровнем *piano*. Партия контрабаса практически не выполняет функцию гармонического баса-опоры, демонстрирует собственную самостоятельность и несвязность с партией солирующего фортепиано.

Как отмечает А. Демченко: «Проходя в 1960-е годы полосу радикального обновления своего музыкального языка, Альфред Шнитке постепенно приходил к осознанию необходимости отказа от крайностей авангарда» [5, с. 36].

Так, в 1965 году написаны **Импровизация и fuga**, концертная полифоническая пьеса, сочетающая додекафонную технику и элементы джазовой импровизации, и **Вариации на один аккорд**, предназначенные для выступления жены Шнитке Ирины на концерте современной музыки в ГМПИ имени Гнесиных.

Художественный образ Импровизации передаёт стремление к неудержимой свободе волеизъявления. В то же время замечаем, что исполнительская энергетика рассчитана и показана в нотной записи. Расшифровка приёмов также тщательно выписана. Приведём исполнительские ремарки: ударить левой рукой по всем клавишам в указанном интервале (это септима) и держать их прижатыми до определённого знака. Конкретизируется способ: белые клавиши прижимаются мизинцем и основанием ладони, чёрные клавиши — разными пальцами по звукам *ges* и *as, es, des, b*.

В Вариациях есть авторские разъяснения о принципах додекафонии, пуантилизме, серийной идее. Аккорд из 12-ти хроматических нот вертикально нигде не озвучивается, каждая нота играет в том регистре, где она показана в первый раз. Тема *Grave* ассоциируется со звоном колоколов, окружённых диссонирующими призвуками. Она представляет собой полирегистровый 12-тизвучный аккорд, разложенный на несколько пластов.

Структура произведения прочитывается достаточно ясно, так как группы вариаций композитор отделяет разными темповыми ремарками — *Lento, Allegretto, Andante, Agitato, Lento, Quasi campane, Maestoso*. Вариации отличаются артикуляционным разнообразием, непривычными сонорными и стереофоническими эффектами,



мощной амплитудой динамических бликов *ppp* — *sfff*. Композитор противопоставляет регистры, наслаивает тональности, вводит импрессионистические краски и кластеры.

Соната для фортепиано № 1 op. 197 (1987–1988) посвящена В. Фельцману (первый исполнитель и автор исполнительской редакции). Это позднее масштабное сочинение из четырёх частей, связанных ремаркой *attacca*. Образно-смысловая логика ассоциируется с принципами романтической поэматики Ф. Листа, однако коммуникативный аспект принципиально иной.

Музыкальный материал сонаты А. Шнитке перекликается с кардинально противоположными стилями — конструктивизмом барокко и импровизацией современного джаза. Заметны принципы классического сонатного мышления — контраст тем, интонационно-тематические связи между частями. Интонационное развитие основано на вариантах серии, параметры варьирования разнообразны (ритм, тембр, динамика, звуковысотность, регистр, артикуляция).

Первая часть *Lento* — краткая и графичная. Тип фактурного изложения А. Виниченко (исследователь творчества Шнитке и первый исполнитель Сонаты № 1 в Саратовской консерватории) определяет, как «кантиленный пуантилизм» [2]. Привлекает внимание протяжённая педаль; её функции комплексные: связывание текста и обогащение колорита.

В основе два контрастных образа, напоминающих барочную диспозицию, — «речитатив — хорал». В хорале внимание фокусируется на светотеневых терцовых переходах *g-moll* — *B-dur*, *C-dur* — *c-moll*, *Es-dur* — *gis-moll*, выстроенных по принципу асимметрии: 10 + 8 + 32.

Темы-анаграммы шифруют крайние буквы имени Альфред (*a — d*), часть фамилии Фельцман (*f — g — a*) и Дмитрия Шостаковича (*d — es*). Похожие шифры содержатся и во второй теме, полной хроматических кластеров.

Действие разворачивается в крайних регистрах. Динамическая амплитуда выполняет дополнительную роль психологической нюансировки. Тембровые контрасты — от призрачного шёпота *ppp* — *pp* — *p* — *mp* — *p* — *pp* — *ppp* до жёсткой экспрессии *fff* в высоком регистре 4-й октавы. Жанровый диалог двух образных сфер моделирует движение «от мрака к свету», от хроматических, сгущённых красок медленного речитатива к «чистому», «небесному» звучанию хорала.

Тональная функциональность впервые просвечивается в эпизоде, заменяющем разработку. В репризе композитор помещает начальное тематическое образование, но с выписанными апострофами, знаменующими высший уровень пианистической свободы движения, эта часть не имеет темпа как такового, это речитатив *senza tempo*.

Если первая часть атональна, то во второй части *Allegretto*, наполненной «наивными» пасторальными аллюзиями, ощущается *D-dur*. Однако уже во втором такте чужеродный аккордовый комплекс превращает «классическое» тональное образование в «политональ-

ное», кластерное. Диспозиция двух образов сохраняется: облегчённая и ясная фактура «игровой» темы контрастирует контрапунктированными фрагментами. В кульминационной зоне манера письма становится жёсткой, появляется *stretto* с хроматическими кластерами, регистровые скачки, острая артикуляция, контрасты динамики.

Третья часть *Lento* «рождается» на фоне расслаивающегося кластера. Это лирико-медитативный центр цикла. Возникают «узнаваемые» темы-символы — бетховенский мотив судьбы и *Dies Irae*. Связующая нить — хорал из первой части. Его тема вступает в полифонический диалог с разными мотивами из музыкального материала первой части (квинта *d — a*, окружённая «перечасами» квартами и секундами, символы монограмм и т. д.). Многоголосие совмещается с дробным и синкопированным ритмом, меняющимися тактовыми размерами.

Четвёртая часть *Allegro* — финал, где в трансформированном виде проходят основные темы. Художественный образ передаёт агрессию, катастрофу разрушения и самоуничтожения. Музыкальная ткань «перенасыщена» темами разной степени значимости. Трансформации тем отражаются в регистровых противопоставлениях, в полифонических «играх», в ритмической «раскачке».

Эпизод *Pesanto* — завершающая кода, где происходит самая экспрессивная кульминация, эффектно прерываемая кластерным «обрывом». Выделим роль интервала септимы *g — fis*, одного из сквозных активно-разрушительных мотивов, который появляется в кульминационных точках и многооктавных кластерах. Завершается Соната басовым органным пунктом и повторами символической темы *gis — a — a — b — c — h*; терцией *as — c* и запоминающейся септимой *f* в нижнем регистре *h — as* через три октавы.

В качестве выводов.

1. Вторая половина XX века — время неоднородное в плане конкретных явлений музыкального творчества. При огромном масштабе отечественной музыки в статье избирательно представлены отдельные фортепианные сочинения, обусловленные индивидуализацией художественных образов, самобытностью музыкального языка и трансформацией известных композиторских приёмов.

2. Художественный образ в фортепианном творчестве является невербальным компонентом, и потому он выражается в условной, достаточно субъективной форме. К тому же, двойственная природа фортепианной музыки (физико-биологическая, материально-духовная) обуславливает переменный подход к интерпретации. На первый план выдвигаются два параметра — экспрессия и статика, которые используются в современном музыкальном материале, причём они показываются с разных ракурсов и могут иметь несопадающее значение в художественном плане. Это также обуславливает множественность трактовок, так как экспрессивные и статические детали не имеют однозначной записи, они могут условно намечаться в нотной записи.

3. В фортепианных пьесах объединяются два прин-



ципиальных концепта творческой деятельности — камерное сочинительство с минимальным использованием выразительных средств и концертный жанр с предельным разнообразием технических и фактурных приёмов. Художественный образ и нотная запись проявляют себя в непривычной для исполнителя и слушателя обстановке, где совмещается символика барокко, классические формы, романтическая программность и современные техники.

4. Художественные параллели представителей отечественного авангарда выявляют общее и специфическое в их фортепианных сочинениях. В нотной записи Э. Денисова присутствует парадоксальное соединение «несоединимого»: линейное и полифоническое мышление; упрощённая и непривычно сложная фактура. В нотных текстах С. Губайдулиной актуализируется полихронность метроритма; неограниченные возможности получает микрохроматика. А. Шнитке переосмысляет художественно-эстетическую концепцию фортепианного звука; трактует инструмент как сонорно-колористический с иллюзорно-педальными и материально

объёмными приёмами изложений.

5. Новые подходы к содержательной сфере и комплексу музыкально-выразительных средств отражают самобытность и оригинальность композиторских стилей Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке. Аксиоматичным является тезис о том, что не может быть музыки вообще, как не может быть музыки ни о чём. Значит ли это, что исполнитель может считать себя абсолютно свободным? Ответ парадоксален. С одной стороны, свобода ограничивается нормами творческой практики. С другой — свобода проявляется в выборе индивидуальных вариантов при соблюдении означенных условий, так как именно они и создают свободу исполнительского маневра.

6. Современный плюралистический контекст культуры, объединяющий разные явления, требует от академического профессионального исполнителя владения необычными средствами, а от сегодняшнего слушателя — разборчивости и умения не только воспринимать, но и критически размышлять.

Литература

1. *Вартапов С. Я.* Альфред Шнитке — творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается: из собраний. «Шнитке-центра». Вып. 3. М.: Композитор. 2003. С. 126–148.
2. *Виниченко А. А.* Полистилистика в музыке Альфреда Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра (1979). Соната для фортепиано in D (1987): стилевое и драматургическое наполнение. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. 50 с.
3. *Гатауллина Н. А.* Фортепианное творчество Эдисона Денисова: расширение звукового пространства инструмента в современном контексте художественной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2014. 28 с.
4. *Губайдулина И. А.* Исполнительский анализ Чаконы Софии Губайдулиной // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 4 (19). С. 159–173.
5. *Демченко А. И.* «Многообразная музыкальная реальность». К 85-летию со дня рождения А. Г. Шнитке // Вестник

- Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 36–48.
6. *Денисов Э. В.* Если ты настоящий артист, ты всегда независим... // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 72–76.
7. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / Сост., вступ. ст., коммент. Ценова В. М. М.: Композитор, 1997. 160 с.
8. *Холопова В. Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 360 с.
9. *Шантырь Н. Г.* Симфонические заметки о современной авангардной и поставангардной музыке // Общественные науки и современность. 1991. № 1. С. 160–169.
10. *Швоб М.* Собр. соч. Том II. Книга Монеллы. Изд-во Salamandra P. V. V., 2017. 149 с.
11. *Шульгин Д. И.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 463 с.

References

1. *Vartanov S. Ya.* Alfred Schnittke — tvorets i filosof [Alfred Schnittke as a creator and a philosopher] // Alfredu Schnittke posvyashchaetsya: iz sobranij «Schnittke-centra» [Dedicated to Alfred Schnittke: from «Schnittke-center» collection]. Vyp. 3. M.: Kompozitor, 2003. P. 126–148.
2. *Vinichenko A. A.* Polistilistika v muzyke Alfreda Schnittke. Kонтсерт dlya fortepiano i strunnogo оркестра (1979). Sonata dlya fortepiano v D (1987): stilevoe i dramaturgicheskoe napolnenie [Polystylistics in the music of A. Schnittke. Concerto for piano and string orchestra (1979) Sonata for piano in D (1987): stylistic and dramaturgical content]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2020. 50 p.
3. *Gataullina N. A.* Fortepiannoe tvorchestvo Edisona Denisova: rasshirenie zvukovogo prostranstva instrumenta v sovremennom kontekste hudozhestvennoj kul'tury [Piano creations of Edisson

- Denisov: widening of the instrument's sound space in the modern context of artistic culture]: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2014. 28 p.
4. *Gubajdullina I. A.* Ispolnitel'skij analiz Chakony Sofii Gubajdulinoj [Performing analysis of Chaconne by Sofiya Gubajdullina] // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Scientific journal of Moscow conservatoire]. 2014. № 4 (19). P. 159–173.
5. *Demchenko A. I.* «Mnogoobraznaya muzykal'naya realnost'». K 85-letiyu so dnaya rozhdeniya A. G. Schnittke [«Multisided musical reality». To 85th anniversary of Alfred Schnittke] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Art]. 2019. № 4 (6). P. 36–48.
6. *Denisov E. V.* Esli ty nastoyashchij artist, ty vsegda nezavisim... [If you are a real artist, you are always independent...] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1994. № 3. P. 72–76.



7. Neizvestnyj Denisov: Iz zapisnyh knizhek (1980/81–1986, 1995) [Unknown Denisov: from notebooks (1980/81–1986, 1995) / Sost., vstup. st., komment. Tsenova V. M. M.: Kompozitor, 1997. 160 p.

8. *Holopova V. N., Restano E.* Sofiya Gubajdulina [Sofiya Gubajdulina]. M.: Kompozitor, 1996. 360 p.

9. *Shantyr N. G.* Simfonicheskie zametki o sovremennoj avangardnoj i postavangardnoj muzyke [Symphonic notes on modern vanguard and post-vanguard music] // Obshchestvennye nau-

ki i sovremennost' [Social science and modernity]. 1991. № 1. P. 160–169.

10. *Shvob M.* Sobranie sochineniy. Tom II. Kniga Monelly [Collection of works. Vol. II. The Book of Monelle]. Izd-vo Salamandra P. V. V., 2017. 149 p.

11. *Shulgin D. I.* Priznanie Edisona Denisova. Po materialam besed [Confessions of Edison Denisov. On the material of talks]. M.: Kompozitor, 1998. 463 p.

Информация об авторе

Наталья Михайловна Смирнова

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, просп. им. Петра Столыпина, 1

Information about the author

Natalia Mihailovna Smirnova

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.



Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

Antipova Yuliya Vladimirovna, PhD (Arts), Associate Professor at the Music History Department of the M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: antikostin@mail.ru

О ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА ДУХОВНОГО СТИХА В СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ

В статье рассматриваются особенности функционирования жанра духовного стиха в отечественной массовой музыке на рубеже XX–XXI столетий. Несмотря на существенную трансформацию, жанр в своих новых, порою противоречивых формах переживает возрождение. На волне интереса к духовному песнетворчеству он распространяется по новым коммуникационным каналам, характеризуется размыванием региональных границ бытования, претерпевает метаморфозы, что обуславливает актуальность исследования. Примечательно, что его все более активное функционирование осуществляется под влиянием массовых стилей и жанров (рок, электроника, фьюжн, джаз, поп-музыка) и различных гибридных форм. Популяризации жанра способствует его исполнение звездами отечественной массовой музыки (Жанна Бичевская, Ольга Арефьева, Пелагея). В этих ремейках старинных напевов в значительной степени сохраняются родовые свойства жанра духовного стиха: утверждение — в качестве основополагающих ценностей — нравственно-этических идеалов; выполнение роли текста-толкователя, делающего доступным для обывателя сложные христианские идеи; понимание музыкальной составляющей как открытой системы, синтезирующей различные исторические и жанровые феномены русской вокальной музыки. Вместе с тем они оказываются способными откликаться на новые художественные запросы времени, вбирать множественные языковые средства, на первый взгляд, отдаляющие его от «классического» жанрового архетипа. Проведенный анализ позволяет говорить об эволюционном характере трансформации духовного стиха, доказывает принадлежность современных аранжировок именно к этой жанровой разновидности.

Ключевые слова: духовный стих, массовая музыка, бардовская песня, поп-музыка, фьюжн, рок-музыка.

ON THE TRANSFORMATION OF THE GENRE OF SPIRITUAL VERSE IN MODERN MASS MUSIC

The article discusses the functioning of the genre of spiritual verse in Russian mass music at the turn of the XX–XXI centuries. Despite a significant transformation, the genre is revived in new, sometimes contradictory forms. Thanks to growing interest in spiritual songwriting, the genre characterized by blurring regional boundaries transforms and spreads through new communication channels, which determines the relevance of the study. It is noteworthy that it actively functions under the influence of mass styles and genres (rock, electronics, fusion, jazz, pop music) and various hybrid forms. The popularization of the genre is facilitated by performance of Russian mass music stars (Zhanna Bichevskaya, Olga Arefieva, Pelageya). The remakes of old tunes largely preserve the generic properties of the genre of spiritual verse: the affirmation of moral and ethical ideals; fulfillment of the role of the text-interpreter, which makes complex Christian ideas accessible to average people; understanding of the musical component as an open system that synthesizes various historical and genre phenomena of Russian vocal music. At the same time, they turn out to be able to respond to the new artistic demands of the time, to absorb multiple linguistic means that, at first glance, move it away from the «classical» genre archetype. The analysis allows us to speak about the evolutionary nature of the transformation of spiritual verse, and proves that modern arrangements belong to this particular genre variety.

Key words: spiritual verse, mass music, bard song, pop music, fusion, rock music.

Процессы глобализации культурного пространства, потеря национального своеобразия, появление новых ценностей, ведущее к нравственной деградации и мировоззренческому хаосу, о чем немало написано [2; 7], актуализируют защиту обществом своих внутренних компонентов (язык, религия, культура) и трансляцию принципиальных убеждений, смысловых мотивов, отвечающих за саму природу русского мира, русского цивилизационного устройства. В таких обстоятельствах особое значение обретают культурные феномены, издавна отражающие фундаментальные ориентиры народа. Таков жанр духовного стиха, судьба которого позволяет размышлять о сохранении наших трансцендентных устремлений и поисков; жанр, который, с одной стороны, активно функционирует (исследователи пишут о новом этапе его развития в XX и XXI вв. [4]), с другой стороны, находит новые пути своего развития, внедряясь в пласт массовой музыки («третий пласт» — термин В. Конен)

и обретая неожиданные формы своего стилизового преобразования.

Духовный стих — жанр особого внебогослужебного духовного пения, который является одновременно феноменом музыкального и поэтического творчества. «Художественный мир духовных стихов — это идеи христианства в народной интерпретации, воплощенные в образную систему», — пишет Ф. Селиванов [8, с. 8]. Как отмечает крупнейший исследователь старообрядческой ветви жанра Н. Мурашова, «в широком же культурологическом смысле духовный стих — это целостная система представлений о ценностных ориентирах русского традиционного общества, репрезентированная художественными текстами. Будучи медиатором между народными воззрениями и христианским вероучением, духовный стих явился продуктом культурной диффузии православных и дохристианских традиционных представлений, интеграция которых составила фундамент



русской культуры» [5, с. 32].

Пожалуй, основным родовым признаком жанра следует считать его особую содержательную устремленность к темам духовного плана, связанных с обсуждением категорий душа и совесть, богоугодность и богобоязнь, добродетель и нравственность; сакральных событий и моментов, относящихся к немирским делам человеческого существования; объектов, соотносящихся с Верхним (горним) миром, наполненных «энергией божественных сил», наделенных «высочайшим нравственным статусом» [6]¹. Именно отключение от бытийного, приземленного, материального, отраженное в поэтической составляющей духовного стиха, обуславливает характерную кодовую систему жанра, который даже в названии своем опирается на не-песенное, но стихирное начало, и для которого существенно молитвенное и при этом стихотворно оформленное донесение содержания. В разных по жанрам и «настроениям» духовных стихах отчетливо проявляет себя его характерный «словарь» мотивов: Бог в его трех ипостасях, Богородица, ангелы и святые, прошение (молитва), вера, рай (сад, монастырь), грех и грешный мир, скитание, покаяние, страшный суд, смертная чаша, раздельность души и тела, несение креста и др.

Отметим, кроме содержательных, еще ряд моментов, важных для дальнейшего обсуждения жанра.

Итак, его тематика многообразна. В стилистике изложения могут преобладать черты эпики или лирики; фольклорного или церковно-религиозного начала. Духовный стих может относиться как к устной, так и книжной поэзии [8, с. 8], имеет различную среду происхождения (фольклорная, монастырская (покаянные стихи) или старообрядческая). Всегда по-разному оцениваются исторический и географический аспекты происхождения жанра (растянутый во времени процесс формирования и размытость, неоднозначность установления локаций его появления), поскольку введение христианских мотивов, сюжетов, оформленных жанровых образований (собственно духовных стихов) в фольклорный (народный, массовый) обиход было не одномоментным, а происходило задолго до и после крещения Руси по различным каналам. Духовный стих всегда отражал сложный взаимовлияющий характер

церковной и светской культур. Он примечателен отсутствием границ между собственно духовным стихом и другими жанрами устного народного творчества, поскольку внедрение христианских мотивов в народную культуру происходило постоянно, наполняя фольклорные жанровые формации поэтическими и музыкальными средствами духовного стиха. Он, в свою очередь, мог трансформировать фольклорное содержание, трактуя языческие мотивы в метафорическом ключе и в русле христианских традиций.

Обратимся к обширному пласту современной массовой музыки (так называемому третьему пласту), ведь справедливо надеяться на то, что, во-первых, этот пласт музыки, обладающий огромными возможностями глубинной проекции массового сознания, должен был в специфичной ему «манере» откликнуться на эстетику внутринародной духовности, по-своему донося отдельные «реплики» православных убеждений и ценностей. Во-вторых, пусть и в редуцированной форме, в трансформирующемся порядке (который выводит духовный стих за рамки пения, онтологически связанного с богослужебной практикой), этот масскультный духовный стих сохраняет и транслирует многие родовые свойства жанра.

В обсуждении наиболее ярких представителей массовой музыки, последовательно обращавшихся к жанру духовного стиха, среди первых следует назвать Жанну Бичевскую (1944 г. р.). В обширном репертуаре певицы, работающей в стиле русский кантри-фолк, несколько сотен произведений — русских народных песен, романсов, песен духовного плана, композиций на стихи поэтов Серебряного века. Выпускница Государственного училища циркового и эстрадного искусства (1966–1971), солистка вокально-инструментального ансамбля «Добры молодцы» (1971–1973), пацифист (член Комитета защиты мира) Ж. Бичевская была всегда увлечена собиранием образцов песенного народного творчества, их исполнением в бардовском стиле [3]. В 1990-х гг. на смену фольклору пришли темы святых царственных мучеников, белоэмигрантские мотивы; затем — религиозные песни². Среди последних особое место занимают сочинения на стихи иеромонаха Романа³, поэтические тексты которого исследователи причис-

¹ «Сакральная топография русских духовных стихов представлена ограниченным набором локусов, многие из которых имеют полисемантический характер. Типичный для проявления сферы божественного локус — небо и связанные с ним объекты, однако и на земле (в срединном пространстве трехчастной модели мира) существуют святые, отмеченные сакральными символами места (пустыня, келья, церковь, город, священное дерево, море, озеро, река или гора), в которых осуществляется прорыв священного, трансцендентного инобытия, наделенного высоким аксиологическим статусом, в земное, материальное человеческое бытие, с характерными для него полярными нравственными установками и деяниями: здесь и совершаются преступления, и достигается высший уровень духовного восхождения — святость», — пишет А. Петров [6, с. 130–131].

² Среди более чем 30 записанных пластинок, сборников и дисков Ж. Бичевкой — «Господи, помилуй» (1994), «Имени Твоему, Господи. Духовные песнопения» (1998), «Русская Голгофа» (1998), «Старые русские народные деревенские и городские песни и баллады в 4 частях» (1998), «Царь Николай» (1999), «Верую» (2000), «Мы — русские. Жанна Бичевская поёт песни Геннадия Пономарёва» (2001), «Боже, храни своих» (2003), «Белая ночь. Жанна Бичевская поёт песни Иеромонаха Романа» (2005).

³ Иеромонах Роман (в миру Александр Иванович Матюшин, 1954) — иеромонах Русской Православной Церкви, поэт, автор стихов и песен на религиозную тематику, член союза писателей России. Кроме самого иеромонаха и Ж. Бичевской, его песни исполняют О. Погудин, С. Безруков, М. Трошин. По мнению исследователей, в поэзии иеромонаха Романа ослаблено повествовательное начало, но проявляется лирическая природа; смыслообразующую роль играют образы Бога и Богородицы; важно обращение к библейским мотивам и теме Святой Руси. Большое количество стихотворений посвящено земной жизни Христа;



ляют к особому типу духовного творчества. Как пишет П. Якимов, «произведения этих авторов ориентированы на каноническую религиозную традицию, показывают глубокое её знание, мировоззрение человека, который живет неразрывно с религией (воцерковлен), активно участвует в таинствах, посещает богослужение, совершает паломнические поездки» [11]. Имеющая благословение Святейшего Патриарха Алексия II на духовное песенное творчество Ж. Бичевская спела, начиная с 1994 г., около трех десятков сочинений Иеромонаха Романа в этом жанре.

Но обратимся не к новосочиненным образцам, пусть и предельно близкого к канонической традиции автора, но к перепеву старинного духовного стиха «Как по Божией горе», входящего в репертуар многих исполнителей (Иеродиакон Феофил (Боголюбов), Архидиакон Роман (Тамберг)) и коллективов (Хор сестёр Свято-Елисаветинского монастыря, Хор Свято-Данилового монастыря, ансамбль Зотовых «Живая старина»). В интерпретации Бичевской духовный стих во многом близок к традиционному звучанию в исполнении монастырских хоров, представителей церкви, семейных певческих ансамблей. Гитарные переборы напоминают колесные лиры или гусли, вокальная партия выдержана в единой негромкой динамике и довольно сдержанной манере; достаточно сравнить пение старинного духовного стиха Ж. Бичевской под гитару и исполнение иеродиакона Феофила (Боголюбова) в сопровождении гуслей. Здесь не допускаются современные приемы и «лишние» детали аранжировки (в сущности, ничего, кроме «ансамбля» голосов, записанного самой Бичевской, и имитации колокольного звона). Однако на некоторые отличия все же необходимо указать. Пение Ж. Бичевской осовременено более подвижным темпом, характерной романтической фактурой с глубоким басом и арпеджированным заполнением, а свойственная духовным стихам повествовательность и свобода непосредственного «былинного» изложения, мелодическая и гармоническая вариативность, какую мы обнаруживаем в исполнениях представителей церкви, отступают. В этом отступлении в сторону более унифицированной манеры проявляется, по-видимому, специфика студийных записей, в которых применяются возможности синтезатора и действуют определенные хронометражные стандарты и метрическая четкость.

К следующему поколению исполнителей относится представительница отечественного арт-рока Ольга Арефьева (1966 г. р.). Окончив Свердловское музы-

кальное училище имени П. И. Чайковского по классу эстрадного вокала и став лауреатом конкурса «Юрмала-87», в 1990-е гг. О. Арефьева создает группу «Ковчег», выступает на фестивалях бардовской песни и рок-музыки, оканчивает Российскую академию музыки имени Гнесиных (класс Л. Лещенко). К 2000-м гг. относится создание перформанс-группы «Kalimba», 2010-м — проект «ТриПтиц», в котором исполнительница также активно обращается к жанру народных песен. В 2008 г. появляется проект О. Арефьевой «Песни о смерти» («Русские народные песни при свечах. Духовные стихи, песни о смерти и о покаянии, об отшествии души от тела»), в котором бережно собраны напевы из разных регионов и многих источников⁴. В исполнении Арефьевой и ее коллектива старинный духовный стих может звучать как в аутентичном виде, так и серьезно преобразиться, вызывая порой противоречивые оценки слушателей. К первой группе отнесем варианты исполнения «Отжил я свой век», «А в Иерусалиме рано звонили» (выступление ансамбля в составе: О. Арефьева, Ю. Теуникова, А. Гусейнов, П. Акимов на концерте в Центральном доме работников искусств, 2007) или целого ряда духовных стихов в проекте «Песни о смерти» (2011)⁵. Здесь мы наблюдаем характерную надчувственную культуру пения, сдержанность, лаконизм, даже строгость тона, скромное (или полностью отсутствующее) сопровождение. Иное — аранжировка «Не унывай, душа моя» в альбоме «Триптик» (О. Арефьева и группа «Ковчег», 2017). С первых тактов в напеве подчеркивается танцевальная пульсация и существенно обостряется ритмический рисунок; в середине композиции аранжировщики прибегают к эффектной «провалу» звучания (так называемой «яме» — моменту отключения барабанов и баса и привлечения внимания к иным оригинальным краскам). Со строки «Видишь, Господи» вступает перкуссия (маракасы, щетки), в гитарной партии применяется вокодер⁶, добавляющий звучанию фантастичности. Унисонное пение ансамбля голосов расцветивается красочным многоголосием с жестковатостями параллельного движения нескольких голосов. В партии бас-гитары применяется еще один выразительный прием — игра так называемом слепом⁷, специфичным для стиля фанк с его синкопированием и интенсивной пульсацией. Звучание синтезатора (подбор сэмплов — О. Арефьева), «подключение» бубна — все это в целом рождает довольно необычный трансовый саунд и придает композиции экстатический характер и напор древних языческих ритуалов⁸.

ведущее место занимает церковная лексика и библеизмы [11].

⁴ «Песни о смерти не надо рассматривать как грустные или страшные. Во-первых, они мужественные, так как укрепляют человека перед лицом смерти, во-вторых, невероятно красивые. Они вовсе не печальные, а скорее, торжественные, и больше всего напоминают негромкие гимны. От этих напевов трудно оторваться, хочется еще и еще», — гласит анонс на странице проекта (URL: <https://ark.ru/projects-2/about-death/>).

⁵ Ссылка на программу «Песни о смерти»: <http://ark.ru/kalimba-all/kalimba-performance/pesni-o-smerti-2/>.

⁶ Вокодер — эффект, преобразующий исходный звуковой сигнал и позволяющий получать необычные варианты тембров («электронные голоса», «голоса роботов», различные другие фэнтезийные эффекты для работы в современных музыкальных стилях).

⁷ При игре слепом (от англ. slap — шлепок, удар, пощечина) исполнитель ударяет о струны фалангой большого пальца.

⁸ «Не унывай, душа моя» в исполнении группы «Ковчег»: <https://www.youtube.com/watch?v=xhkFA2UEh-U>.



Еще более экспериментальные и экстремальные версии духовных стихов мы наблюдаем у представителей следующего поколения.

Такова Пелагея (Пелагея Ханова, 1986 г. р.), творчество которой убедительно демонстрирует один из мультикультурных и кроссоверных направлений современности — стиль фьюжн [1]. Первым его образцом стал альбом «Девушкины песни» (2007), характеризующийся смешением разностилевых композиций и оригинальным воплощением ряда известных песенных образцов. Жанровый спектр альбома обширен: здесь сменяют друг друга русские народные песни «Валенки», «Разлилась», «Кумушки», «Позарастила стёжки-дорожки», украинская «Щедрибочка», казачьи песни, как народные, так и авторские («Когда мы были на войне»), романс «Под лаской плюшевого пледа», русский рок («Нюркина песня» из репертуара Янки Дягилевой). Духовный стих «Отжил я свой век» (а точнее его ремейк) становится одним из «штрихов» обширной панорамы многообразных художественных «взглядов» на мир. Его стилиевое решение необычно: это электронная версия, в которой смешались элементы атмосферного эмбиента, психоделической музыки, арт- и инди-рока. Фоном к основному напеву становятся различные стерео и delay (эхо) эффекты, «полетные» вокализы, минималистичные паттерны издали звучащего фортепиано, четкая пульсация ударных, наконец, почти гранджевая игра электрогитар (с грязным, несколько перегруженным саундом).

Большой интерес вызывает еще одна версия исполнения этого духовного стиха на концертных выступлениях, которые, как часто бывает у Пелагеи, могут серьезно отличаться от студийных записей песен. Речь идет о более развернутой композиции, объединяющей «Век» с «The Dark Side of the Moon» группы «Pink Floyd»⁹ (альбом «The Dark Side of the Moon», 1973). Исполнение «Века» в данном случае модулирует в знаменитое соло Клэр Торри, ставшим настоящим явлением в истории мирового прог-рокового (progressiv-rock) направления¹⁰. И хотя гортанная манера Торри преобразована Пелагеей в женское плачевое пение, близкое русской народной манере, однако сохраняется общий посыл: духовный поиск человека на земле, размышление о мире Ином. Таким образом, ремикс «Века» в фьюжн-формате позволяет масштабировать его значение до общехристианского уровня, включающего православную и католическую ветви.

Укажем здесь на еще одно важное обстоятельство, связанное с выбором современными исполнителями новых, более «открытых» сценических площадок. Пение духовного стиха теперь становится возможным в иных

концертных условиях — залах, домах культуры, клубах. Так, стих казаков-некрасовцев «Конец веку» исполняется музыкантами коллектива «Русский Бэнд» в ЭТОбаре (Санкт-Петербург). В аранжировку композиции вовлечены русская семиструнная гитара, балалайка, джазовая ритм-секция (контрабас, ударные), электрогитара, подчеркнут контраст низкого мужского (А. Маточкин) и яркого женского вокала (С. Берг)¹¹. Можно заметить, что исполнители подчиняют видеозаписи своих выступлений законам клипового жанра, визуальный код которого «усложняет песенный текст путем добавления еще одного плана восприятия — зрительного, содержащего дополнительную информацию, которое обогащает смысловое содержание песни и вводит дополнительные коннотации, а иногда и вовсе меняет смысл» [9, с. 294]. Необходимо обозначить и еще одну немаловажную деталь: зачастую эти «эстрадизированные» формы исполнения (ремейки) духовного стиха имеют существенно большее число просмотров, чем у аутентичных исполнителей, что свидетельствует о появляющихся новых возможностях выхода жанра к широкой аудитории.

Как видим, длительный путь развития и функционирования жанра духовного стиха приводит к началу XXI столетия к новым формам его звучания: иные грани старинных напевов обнаруживаются в связи с обращением к стилям и жанрам массовой музыки — бардовской песне, популярной и рок-музыке, фьюжн-стилю, каждый из которых оказывает определенное воздействие. Так, бардовская стилистика наиболее естественна для реинтерпретации духовных стихов или уже новых образцов жанра, тогда как рок-музыка и электроника способна существенно менять его звучание, достигая гипнотического эффекта или экзотических состояний. В своем нетрадиционном облике — электронных саундов и рбковых аранжировок — подобные новшества могут вызывать неприятие у носителей аутентичной традиции исполнения, а также исследователей классических образцов жанра. Вместе с тем, современные ремейки оказываются способными увлечь большое число слушателей, которые, скорее всего, имеют слабое (или полностью отсутствующее) представление об оригинальных версиях духовного стиха и специфике жанра в целом. Важно и то, что в новых контекстах он становится одним из участников общего многоликого культурного пространства, в котором представлены и осуществляют межпластовые обмены: академическая музыка, фольклор, массовые жанры, духовная музыка народов мира. Эти новые форматы духовного стиха, тем

⁹ Видео Пелагея — Отжил я свой век + The great gig in the sky (Pink Floyd) (запись программы «Открытый проект» 2004 г.) размещено по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=yvQXiQCB_d8.

¹⁰ Напомним, что инструментальная композиция из альбома «Обратная сторона Луны» изначально представляла собой звучание органа и записи библейских чтений и речей журналиста Малкольма Маггериджа (Malcolm Muggeridge). Затем у авторов родилась идея внедрить в саунд композиции женский вокал, для чего была приглашена К. Торри. Вокалистку попросили импровизировать под музыку, размышляя о страхе смерти. Иными словами, вокализ стал необычайно экспрессивным и иррациональным откликом на предложенную тему.

¹¹ «Конец веку» в исполнении группы «Русский бэнд»: <https://www.youtube.com/watch?v=1o0tCh0qUnE>.



не менее, сохраняют многие родовые свойства жанра и актуальность духовной тематики. Духовный стих серьезно трансформируется, но происходящие с ним метаморфозы не лишают его глубинной сущности и канонов жанра: как и много веков назад они утверждают идеалы нравственности, соблюдают доступность христианских идей для обывательского понимания и открытость музыкально-стилевого воплощения, высту-

пают носителем «интонационного фонда традиционной песенной культуры» [10, с. 77]. Оставаясь в лоне внебогослужебной духовной практики, многочисленные перепевы духовного стиха позволяют исполнителям осуществлять творческое самовыражение и отвечают настроениям и духовным исканиям современных слушателей, а также инициируют дальнейшую исследовательскую работу.

Литература

1. Антипова Ю. В. Стиль фьюжн: к вопросу о различных формах диалога в отечественной массовой музыке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 4 (78) С. 24–27.
2. Герасимова И. А., Ивахнов В. Ю. Проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации // Сервис plus. Т. 11. 2017. № 2. С. 66–76.
3. Ильичев И. М. Личное дело Жанны Бичевской. М.: Родина. 2020. 256 с.
4. Мурашова Н. С. Духовный стих как объект науки // Славянская традиционная культура и современный мир. Сборник научных статей. Выпуск 14. М., 2011. С. 21–37.
5. Мурашова Н. С. Старообрядческий духовный стих в контексте культурно-исторической эволюции внебогослужебного духовного пения. Дис. ... док. культурологии. Т. 1. Новосибирск, 2020. 418 с.
6. Петров А. М. Сакральная топография традиционной народно-православной культуры (по материалам русских

- духовных стихов) // Религиоведение. 2012. № 1. С. 120–133.
7. Салихов Г. Г. Проблема идентичности в условиях глобализации // Век глобализации. 2015. № 1 (7). С. 12–16.
8. Селиванов Ф. В. Русские народные духовные стихи. Духовные стихи, народно-христианские эпические, лиро-эпические и лирические песни. Составление и комментарии Ф. М. Селиванова. Йошкар-Ола: Изд-во Марийский государственный университет, 1995. 159 с.
9. Шеметова Т. Н. Клиповая культура или некоторые подходы к описанию музыкального клипа // Наука телевидения. 2010. № 7. С. 293–299.
10. Юровская О. Л. Духовные стихи горнозаводских районов Челябинской области: стабильные и мобильные характеристики (на примере традиции калужских переселенцев) // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 77–84.
11. Якимов П. А., Крымов К. Духовная поэзия иеромонаха Романа (Матюшина) // Universum: филология и искусствоведение. 2016. № 5 (27).

References

1. Antipova Yu. Stil' fyuzhn: k voprosu o razlichnykh formakh dialoga v otechestvennoj massovoj muzyke [Fusion style: on the issue of various forms of dialogue in domestic mass music] // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Issues of theory and practice]. 2017. № 4 (78) P. 24–27.
2. Gerasimova I., Ivakhnov V. Problema sokhraneniya kul'turnoj identichnosti v usloviyakh globalizatsii [The problem of cultural identity preservation in conditions of globalization] // Servis plus [Servis Plus]. Vol. 11. 2017. № 2. P. 66–76.
3. Il'ichev I. M. Lichnoe delo Zhanny Bichevskoj [Personal file of Zhanna Bichevskaya]. M.: Rodina. 2020. 256 p.
4. Murashova N. Duhovnyj stikh kak ob"ekt nauki [Spiritual verse as the object of science] // Slavyanskaya traditsionnaya kul'tura i sovremennij mir. Sbornik nauchnykh statej [Slavic traditional culture and the modern world]. Vol. 14. M. 2011. P. 21–37.
5. Murashova N. S. Staroobryadcheskij duxovny stih v kontekste kul'turno-istoricheskoy e'voljutsii vnebogosluzhebno duhovnogo peniya [Old Believer spiritual verse in the context of the cultural and historical evolution of non-liturgical spiritual singing]. Dis. ... dok. kulturologii. T. 1. Novosibirsk. 2020. 418 p.
6. Petrov A. M. Sakral'naja topografija traditsionnoj narodno-pravoslavnoj kul'tury (po materialam russkikh duhovnyh sti-

- hov) [Sacred topography of traditional folk-Orthodox culture (based on Russian spiritual verses)] // Religiovedenie [Religious studies]. 2012. № 1. P. 120–133.
7. Salikhov G. Problema identichnosti v usloviyakh globalizatsii [The problem of identity in the context of globalization] // Vek globalizatsii [The age of globalization]. 2015. № 1 (7). P. 12–16.
8. Selivanov F. M. Russkie narodnye dukhovnye stikhi. Dukhovnye stikhi, narodno-khristianskie ehpicheskie, liro-ehpicheskie i liricheskie pesni [Russian folk spiritual poems. Spiritual poems, folk-Christian epic, lyrical-epic and lyrical songs]. Compilation and comments by F. M. Selivanova. Yoshkar-Ola: Publishing House of the Mari State University, 1995. 159 p.
9. Shemetova T. Klipovaya kul'tura ili nekotorye podkhody k opisaniyu muzykal'nogo klipa [Clip culture or some approaches to the description of a music video] // Nauka televideniya [TV Science]. 2010. № 7. P. 293–299.
10. Yurovskaya O. Duhovnye stikhi gornozavodskikh rajonov Chelyabinskoy oblasti: stabil'nye i mobil'nye kharakteristiki (na primere traditsii kaluzhskikh pereselentsev) [Spiritual poems of the Chelyabinsk region mining districts: stable and mobile characteristics (on the example of the tradition of the Kaluga settlers)] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2 (4). P. 77–84.
11. Jakimov P. A., Krymov K. Duhovnaja poezija ieromonaha



Romana (Matjushina) [Spiritual poetry of Hieromonk Roman (Matyushin)] // Universum: filologija i iskusstvovedenie [Uni-

versum: philology and art history: electronic journal]. 2016. № 5 (27).

Информация об авторе

Юлия Владимировна Антипова

E-mail: antikostin@mail.ru

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

630099, Новосибирск, ул. Советская, дом 31

Information about the author

Yuliya Vladimirovna Antipova

E-mail: antikostin@mail.ru

Federal State Educational Institution of Higher Education «Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka»

630099, Novosibirsk, 31Sovetskaya Str.



Киреева Наталья Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
Kireyeva Natalia Yurievna, Ph. D. (Arts), Assistant Professor at the History and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: sanata1004@yandex.ru

Ван Интин, преподаватель кафедры фортепиано Института музыки и танца Хэнаньского научно-технического института

Wang Yingting, Teacher at the Piano Department of Institut of music and dance of the Henan Institute of Science and Technology

E-mail: 291044646@qq.com

«МЭЙХУА САНЬ НУН» («ЦВЕТУЩАЯ СЛИВА МЭЙ») В ТРАДИЦИИ ЦИТРЫ ГУЦИНЬ И ФОРТЕПИАННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА

Произведение для фортепиано Ван Цзяньчжуна «Мэйхуа сань нун» (1973) интересно своей предысторией. «Мэйхуа сань нун», согласно легенде, появились в Древнем Китае в период Цзинь (265–420). Создателем их стал полководец Хуань И, который играл на бамбуковой флейте. Уже в те далёкие времена люди со всей присущей им пылкостью восхищались красотой природы; особенно восторгались они цветущей сливой. Образ сливы стал центральным в сочинении. Позже Янь Шигу перенёс «Мэйхуа сань нун» в традицию исполнения на гуцине. Гуцинь — особо чтимый в Китае инструмент, глубина и благородство звучания которого сопоставимы с образом великоленной, цветущей даже в морозы сливы. В статье продемонстрировано, как творение «Мэйхуа сань нун» переходило из века в век, сохраняя традиции и одновременно развивая их посредством привнесения новых элементов при последующих исполнениях. Представлены примеры «Мэйхуа сань нун» на каждом этапе исторической эволюции, а также именно те варианты, которые были положены в основу сочинения Ван Цзяньчжуна. Вместе с этим детально проанализирован музыкальный материал произведения. Достоверность полученных данных определяется опорой на фундаментальные работы по вопросам развития китайского народно-инструментального искусства, а также современными исследованиями, посвящёнными творчеству Ван Цзяньчжуна. Материал статьи может быть полезен как искусствоведам, интересующимся вопросами дальневосточной музыки, так и исполнителям, желающим всесторонне изучить глубинные истоки, которые стали основанием для создания столь самобытного произведения.

Ключевые слова: бамбуковая флейта, гуцинь, мэйхуа, фортепиано, Ван Цзяньчжун, китайская музыка, интерпретация.

«MEIHUA SAN NUN» («ODE TO PLUM BLOSSOM») IN THE TRADITION OF ZITRA GUQIN AND A PIANO COMPOSITION OF WANG JIANZHONG

Wang Jianzhong's piano work «Meihua san nun» (1973) has an interesting prehistory. According to legend, Variations on a Meihua Theme was first performed in Ancient China during the Jin period (265–420) by the general Huan Yi, who played the bamboo flute. In ancient times, people already admired the beauty of nature and were particularly fascinated by the blossom of the plum tree. The image of the plum tree became the focal point of the piece. Later, Yan Shigu transferred the variations to the tradition of performing them on the guqin. The guqin is a specially revered in China instrument, the depth and noble sound of which is comparable to the image of a plum tree that blooms even in frosty weather. The article demonstrates how the «Meihua san nun» passed from age to age, preserving tradition and developing it by introducing new tendencies in subsequent performances. Examples of variations at each stage of historical evolution are presented, focusing on those that formed the basis of Wang Jianzhong's work. At the same time, the musical material of the work is analyzed in detail. The reliability of the data is determined by the reliance on fundamental works on the development of Chinese folk instrumental art, as well as on contemporary research of Wang Jianzhong's works. This article may be useful for art historians, interested in the issues of Far Eastern music, as well as for performers, eager to study this original work.

Key words: bamboo flute, guqin, meihua, piano, Wang Jianzhong, Chinese music, interpretation.

Заявленная в названии статьи проблема объединяет основные три объекта: инструмент гуцинь и его звучание, образ цветущей сливы и собственно произведение для фортепиано Ван Цзяньчжуна «Мэйхуа сань

нун» [16; 18].

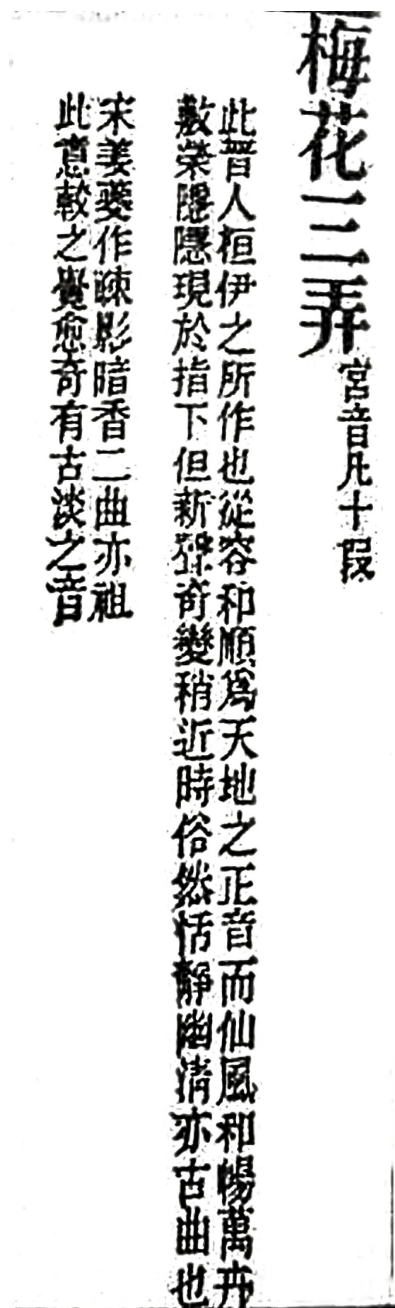
Сочинение для фортепиано Ван Цзяньчжуна «Мэйхуа сань нун» (1973)¹, имеет подлинно национальное содержание. В основе его лежит произведение, истоки

¹ Название «Мэйхуа сань нун» («梅花三弄») на русский язык может переводиться по-разному. В русском искусствознании распространён следующий перевод: «Три вариации на тему мэйхуа». Однако А. В. Новосёлова отмечает, что наиболее оптимальный перевод — «Цветущая слива мэй». Он соответствует двум первым иероглифам из четырёх. Остальные два — сань (三) — «три», нун (弄) — иероглиф, в том числе имеющий значение «играть на музыкальных инструментах». При соединении получается «три воспроизведения». Раскрывая название на музыкальном материале, можно сказать, что в подобной песне существует зерно или тема, которая после проведения разрабатывается, но такая трансформация лишь отчасти родственна европейским вариациям. «Толкование» происходит в три захода, что и соответствует иероглифам «три воспроизведения» в заголовке. Название сочинения Ван Цзяньчжуна в нотном источнике имеет и англоязычную версию «Ode to Plum Blossom» [15], которую



происхождения которого уходят в глубокую древность. «Цветущую сливу», также известную как «Мелодия о цветах сливы», согласно легенде, изначально играл полководец Хуань И (?–391) династии Древнего Китая периода Цзинь (265–420). Сохранились данные, что в давние времена Хуань И играл на древней бамбуковой флейте (см. текст на фото 1). Он создал «Мэйхуа сань нун», вдохновлённый красотой цветущей сливы в провинции Аньхой округа Суйси. Хуань И — боец и воин, но по характеру был очень скромнен. Воспитать чувство сдержанности ему помогало искусство. Хуань И хорошо играл на флейте и чрезвычайно любил природу.

Фото 1



можно перевести как «Ода цветущей сливе» или «Воспевая сливу». Считаем более уместным придерживаться основного названия «Мэйхуа сань нун».

Сохранились такие строки об игре музыканта: «Хуань И однажды играл на флейте, дую на цветки сливы. Он дул вниз по цветам сливы, чтобы получить десять тысяч ароматов этих замечательных цветов» [14, с. 3]. Эта мелодия в дальнейшем постоянно вращалась в музыкальной среде социума разных эпох. Пройдя сквозь века, она приобретала различные варианты, но не канула в Лету, а до сих пор сохранила свою актуальность.

Творение «Мэйхуа сань нун» было перенесено Янь Шигу, который исполнял его на флейте, в музыкальную традицию цитры гуцинь (古琴 — «древний цинь», см. фото 2 [22]). Этот факт имел большое значение, так как гуцинь — особо чтимый музыкальный инструмент в китайской культуре всех времён. Искусство игры на традиционном китайском инструменте гуцине 7 ноября 2003 г. было признано ЮНЕСКО шедевром нематериального наследия человечества. Вслед за искусством оперы куньцзюй — это уже второй объект, признанный нематериальным культурным наследием человеческой цивилизации. Примеры выдающихся традиционных достижений китайской нации представляют особый интерес для развития российского искусствоведения и достойны глубокого изучения. Особую значимость приобретает рассмотрение истории развития гуциня в ракурсе заданной темы. В ходе эволюции модифицировался не только сам инструмент и технология исполнения на нём, но и произошло трансформирование «Мэйхуа сань нун».

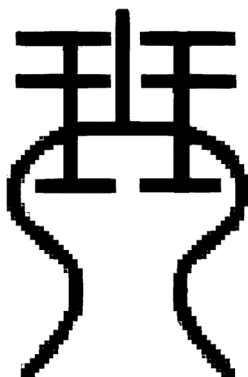
Фото 2



Так, гуцинь имеет другие названия — «яоцинь», «юйцинь», «цисяньцинь» (последнее название переводится, как «цинь с 7-ю струнами»): «Первоначально для обозначения этого инструмента использовался только один иероглиф — 琴 цинь (рис. 1). Пиктографически он восходит к изображению инструмента <...> и фактически означает “музыкальный инструмент”, “звучащее тело”» [12, с. 65, 66].

Это — один из самых древних щипковых музыкальных инструментов Китая, имеющий ярко выраженный национальный колорит. У каждой детали циня есть

Рисунок 1



своё метафорическое название, а семь его струн символизируют семь звёзд. Согласно преданию, гуцинь был создан в доисторические времена, а в эпоху династии Чжоу (1121–255 до н. э.) он уже получил широкое распространение и занимал важное место в культурной жизни людей разного уровня образования и социального статуса. На гуцине, сэ (струнном инструменте с 16–25 струнами) и барабанах играли особые мелодии, распространённые в религиозных действиях. О цине говорили так: «Из восьми музыкальных инструментов звуки гуциня самые добродетельные» (цит. по: [3, с. 74]). Ян Инью в книге «История древнекитайской музыки» приводит классификацию музыкальных инструментов «ба инь», которая сложилась в эпоху династии Чжоу («восемь тембров», или «источников звука», согласно восьми материалам, из которых изготавливалась резонирующая часть): 1) металл (金 — jin), 2) камень (яшма, 石 — shi); 3) шёлк (丝 — si), 4) бамбук (竹 — zhu), 5) тыква (бутылочная тыква, 匏 — rao), 6) глина (земля, 土 — tu), 7) кожа животных (革 — ge), 8) дерево (木 — mu). Гуцинь и цитра сэ относились к третьей группе инструментов, в создании которых применялся материал шёлк [23, с. 41].

Предания о гуцине и исполнителях на нём хранятся в древних исторических, философских и литературных письменных текстах. Так, к примеру, они содержатся в сборнике «Шицзин» — древнекитайской «Книге песен», включающей 305 песен и стихотворений различных жанров, созданных в XI–VI вв. до н. э. и отражающих всё многообразие явлений духовной и социальной жизни. Этот сборник получил новое воплощение благодаря редакции Конфуция (484 г. до н. э.). В нём есть упоминания о гуцине (цитре) в контексте любовной песни юноши.

В эпохи Чуньцю («Весны и Осени», 770–476 гг. до н. э.) и Чжаньго («Борющихся Царств», 475–221 гг. до н. э.) на гуцине исполнялись, как правило, сольные партии, которым аккомпанировал оркестр, состоящий преимущественно из различных ударных и духовых инструментов. Подтверждением этому служит описание общественных событий, в которых был задействован оркестр того времени, а также приложенное к ним схематическое изображение оркестра (см. рис. 2; приводится по [23, с. 39]).

Музыкальное представление проходило в рамках

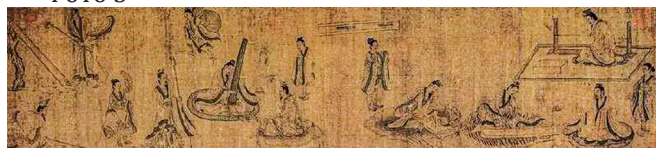
Рисунок 2



торжеств, в процессе которых совершались акты жертвоприношений, изгнания нечистой силы, равным образом показывались умения стрельбы из лука и другие навыки. Главным организатором был правящий класс. В центре сцены располагались певцы и гуцинисты. По краям основной зоны находились ударные инструменты и чуть дальше — духовые. Музыканты стремились к планомерному распределению общей силы звучания: «Такое расположение основывалось на интересах правящего класса, а также учитывало требования организации звукового пространства» [23, с. 39].

Второй важный этап развития искусства игры на гуцине — это эпохи Хань (206 до н. э. — 221 н. э.), Троецарствия (220–280) и Шести Династий (221–589). В эти годы было создано большое число произведений для гуциня, а также совершенствовалась технология изготовления самого инструмента (см. фото 3 — «Изготовление гуциня»; художник Гу Кайчжи, живший в 344–405 гг. [15]).

Фото 3



Третий этап развития искусства игры на гуцине — эпоха династии Тан (618–907). В условиях процветающей экономики и социальной стабильности этот вид искусства получил небывалое развитие.

Как уже отмечалось ранее, творение «Мэйхуа сань нун» было перенесено Янь Шигу (581–645) из династии Тан, где оно исполнялось на флейте, в музыкальную традицию цитры гуцинь. Сохранился текст фрагмента пьесы «Мэйхуа сань нун» для цитры гуцинь в записи табулатурного типа цзяньцзыпу, в которой указывается номер струны, высота извлечения звука и способ звукоизвлечения. Пьеса вероятнее всего воспроизводилась в таком виде в династии Тан, но впервые была опубликована в печатном издании позже — при дина-

стии Мин (1368–1644).

С IX по X в. н. э. появилась нотная запись сочинений для гуциня, позволив музыкальной истории Китая войти в новый период. Это оказало огромное влияние на популяризацию музыки, исполняемой на гуцине. Для записи музыки использовались иероглифы, но это было слишком многословно и неудобно для распространения. Позже Цаожоу применил метод сокращения черт в используемых иероглифах. Он создал новые знаки, которые считаются первоначальной формой упрощённой записи мелодий, исполняемых на гуцине.

Темы, созданные гуцинистами, были обработаны и адаптированы музыкантами в разные эпохи. Существует более сорока изданий, в которых варьируется их структура и направление развития, показываются яркие и разнохарактерные музыкальные образы.

Самый ранний сборник — это «Таинственная книга», составленная Чжу Цюаном из династии Мин в 1425 г. Широко известная композиция на тему мести «Гуанлинсань» появилась именно в это время. Произведение имеет интересную историю создания, истоки которой уходят в IV в. до н. э. Это история Регента, отомстившего за своего отца, которого в своё время убил король Хан Кинг. Чтобы заглушить боль от потери отца, он много играл на гуцине. Он достиг больших успехов в исполнении и был оценён королём Хан Кингом, с которым сблизился. Но это сближение было совершено Регентом лишь с одной целью. На одном из выступлений Регент спрятал нож в корпусе гуциня и убил короля, отомстив тем самым за смерть своего отца. Эта история является подтверждением тому, что гуцинь — один из самых древнейших инструментов.

В «Таинственной книге» также была впервые записана музыкальная композиция «Мэйхуа сань нун» (см. рис. 3 [19]).

Рисунок 3



Всё сочинение разделено на две части — в общей сложности 10 разделов (6 + 4), имеющих названия. В первой части несколько подразделов. Главная мелодия появляется и варьируется здесь трижды. Во второй части, похожей на динамизированную «коду», темп становится более быстрым, музыкальный материал насыщеннее, что ещё больше соответствует образу сильных и жизнестойких цветов сливы. Интересен факт, что композиционная структура сочинения будет сохраняться во всех случаях дальнейшего исполнения и «транскрипциях» «Мэйхуа сань нун».

Версия записи цзяньцзыпу (減字譜) династии Цин (1636–1912) является наиболее распространённой и исполняемой большинством музыкантов в наше время. Этот тип записи используется только в произведениях для гуциня. Здесь нет фиксации точной высоты извлекаемого звука, имеются лишь косвенные указания на метроритм (отображается при помощи расстояния между знаками), темп и динамику [11, с. 38]. Так, не имея точного нотного текста, музыка всё равно воплощает достаточно полный образ произведения, который может обогащаться всевозможными оттенками и реализовываться в своеобразных вариантах при исполнении разными гуцинистами. Версий нотного текста не так много ввиду того, что в них нет острой необходимости. Список вариантов пьесы из репертуара цитры гуцинь неисчерпаем. Вариантов существует столько, сколько исполнителей. Школа игры на гуцине оказала глубокое влияние на развитие самой традиции «гуцинь» последующих поколений. Однако формированию школы способствовала универсализация нотного текста, а развитие системы записи и появление печати успешно сказались на распространении искусства гуциня.

Китайский гуцинист Цинь Вэйхань в 1868 г. составил «Цзяоань Циньпу» в четырёх томах, в одном из которых также запечатлено сочинение «Мэйхуа сань нун» (梅花三弄), которое играл на гуцине Чжан Цзыцян (прим. 1) [20].

Пример 1

梅花三弄

1-F
正调定弦: 5 6 1 2 3 5 6
[1]-42

据《燕庵琴谱》(1868年)
张子谦演奏谱
许健记谱

5 6 | 1 2 | 1 6 | 5 6 2 | 2 3 | 6 3 |
勾 二 三 四 勾 也 勾 也 勾 也 也

3 - | 3 3 2 | 1 2 | 1 6 | 5 6 2 | 2 3 6 |
勾 三 二 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也

6 3 2 | 1 1 | 1 2 1 | 6 1 6 | 1 2 1 2 | 1 2 3 5 |
也 三 二 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也

[1]-50

3 2 2 1 | 1 2 | 1 1 | 1 5 5 5 | 3 2 | 1 5 5 5 |
也 三 二 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也 勾 也

Музыкальное воплощение пьесы, запечатлённое в записи, простое и энергичное, ритм динамичный, что соответствует показу образа мэйхуа крупными штрихами.

В сборнике, созданном академией «Гуцинь», есть версии, исполняемые разными гуцинистами, что было зафиксировано Сюй Цзянем по результату исполнения несколькими гуцинистами, в число которых вошли Чжан Цзыцянь (1899–1991), Пу Сюэчжай (1893–1966) и Ву Цзинлюэ (1907–1987) [18]. За основу всеми гуцинистами взята тема мэйхуа, которая в дальнейшем трансформируется за счёт внесения незначительных ритмических изменений, а также добавления различных исполнительских средств выразительности (динамических, артикуляционных, штриховых и т. п.).

Рассмотрев вышеуказанные записи исполнений, мы пришли к выводу, что Ван Цзяньчжун в фортепианной транскрипции использовал два последних рассмотренных выше варианта, соединив разные части исполнительских версий пьес на тему мэйхуа. Первая часть была стилизована под версию Пу Сюэчжай, а в основу второй — подвижной части — легла версия гуциниста Ву Цзинлюэ.

Вышеперечисленные гуцинисты стали популярны на четвёртом этапе эволюции искусства игры на гуцине. Однако четвёртый этап включает в себя и более раннее время, нежели то, в котором жили указанные гуцинисты. Так, бурный подъём искусства игры на гуцине наблюдался при династиях Сун и Юань (960–1368). Школа игры на гуцине продолжала активно развиваться при династиях Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911), в это время сформировались различные исполнительские традиции, отличающиеся ярким локальным колоритом. Каждая традиция славится рядом «представительных» произведений, в которых она выражена наиболее выпукло. Широко известны сегодня следующие школы гуцинь: школа Чжэцзян, школа Юйшань, ярким представителем которой является Ву Цзинлюэ, школа Шаосин Цинь, школа Гуанлин и её представитель Чжан Цзыцянь и др. Все возникли и развивались на четвёртом этапе и продолжают активно действовать по сей день, сохраняя собственный стиль исполнения.

Таким образом, гуцинь — самый древний и самый «чистый» музыкальный инструмент Китая. Он имеет более чем трёхтысячелетнюю историю и является неотъемлемой частью китайской музыкальной культуры. В трактате Чэнь Яна «О музыке», написанном в эпоху династии Сун (960–1197), сказано: «Игра на инструменте цинь — квинтэссенция всех видов музыкального искусства» [5]. Эта фраза хорошо иллюстрирует важный статус и роль гуциня в китайском обществе. Для гуциня характерен густой, объёмный, насыщенный звук. Музыкальные композиции для гуциня сочетают в себе красоту ритма и мелодики, скромность формы (установленная каноном трёхчастность) и глубокое содержание. В искусстве игры на гуцине всё — от формы инструмента до жанра композиции, от особого формата нотной записи до технической сложности — воплощает

высокий уровень художественной эстетики музыкальной культуры Китая (см. подробнее: [2]).

То же относится и к рассматриваемому нами произведению «Мэйхуа сань нун». Разнообразие средств музыкальной выразительности отражает статичную и динамичную красоту цветков сливы и подчёркивает объёмное и динамичное изображение легендарного дерева.

С давних времён люди любили давать характеристики объективным вещам, чтобы показать их особенности и одновременно выразить свои эмоции. Очень часто цветы сливы сопоставляются с чертами характера человека. Символика персонификации цветов сливы — это проникновение в суть образа и наделение человеком разных объектов субъективным смыслом. Так, эмоциональное восприятие способствовало более богатому представлению мэйхуа, которая стала сравниваться с благородным характером людей. Холодной и снежной зимой, когда деревья ещё спят, только цветки сливы не боятся сильного мороза. Они нежные и тонкие, превосходят начало весны. Китайский философ-неоконфуцианец Чжу Си (1130–1200) писал, что «слива обладает четырьмя добродетелями: большим потенциалом в зародыше, благоденствием в цветке, гармонией в плодоношении и справедливостью в зрелом возрасте. Неудивительно, что конфуцианцы наделяли благородного мужа качествами сливы: подобно ей он стойко возвращает в себе добродетель, независим от окружающих и скром в своих желаниях. Благородный муж, как и слива, держится с достоинством» [7].

В древней поэзии, звуке и живописи есть много прекрасных произведений, посвящённых цветению слив: например, четверостишие Ван Аньши «Цветы сливы», стихотворение Лу Ю «Слава сливе» [17, с. 17]. В Китае пишут стихи и прозу, рисуют картины, снимают кино и создают музыкальные произведения, в которых образ жизнестойкой сливы становится едва ли не главным [4] (фото 4 [6]). Мэйхуа детально обрисовывается в своём первоначальном виде, а также используется как метафора при описании стремлений людей.

Фото 4



Известны стихотворения поэта Лу Мэйпо, жившего при династии Сун. Как верно подчёркивает Чжао Цзяхун, «снег символизирует рассудочное восприятие, чистую духовность. Ему противопоставлена дикая слива, как

символ ранней весны и чувственного восприятия окружающего мира» [13]:

Снег и цветущая слива²

Есть цветы, но снега нет — здесь утрачен дух.
Есть и снег, но нет стихов — разум к чувствам глух.
Есть стихи и сливы цвет, и на сливе снег
Лишь тогда красу весны видит человек!

Импульсом к написанию Ван Цзяньчжуном анализируемого опуса стало впечатление от стихотворения Мао Цзэдуна:

Воспевая сливу³

Ветер и дождь провожают весну: «Возвращайся!»
«Здравствуй, весна!» — ей кружащийся снег говорит.
Лёд толщиной в сто чжан на вершинах остался,
Слива ж в цветах на холме ярким светом горит.

Слива с весной заводить жаркий спор не желает,
Просто она — предвестница ранней весны.
Ты подожди, скоро горы вокруг запыхают
Сотней цветов, улыбнётся им слива в тиши.

(Декабрь 1961 г. [9, с. 159])

«Данное произведение («Мэйхуа сань нун». — Н. К.) не только раскрывает потенциал стихотворения, но оказывается его органичным продолжением и максимально созвучным сильным чувствам, заложенным в строках стиха», — метко подчёркивает Ли Юнь [8, с. 13]. Но вспомним, что аристократическому европейскому фортепиано, для которого Ван Цзяньчжун сделал транскрипцию «Мэйхуа сань нун», предшествовал традиционный китайский гуцинь. Гуцинь восхваляется как самый благородный музыкальный инструмент, наиболее подходящий для выражения утончённых и возвышенных эмоций, непоколебимого духа и справедливости. Тонкий и отстранённый темперамент гуциня сродни темпераменту мэйхуа, не боящейся холода.

Музыкальные произведения, написанные для гуциня, чаще всего программны. Центральным становится метафорический образ природы, представители мира животных или людей. Своеобразная антропоморфизация — яркое проявление мысли и духа китайского народа. «Среди ста цветов цветы сливы мэй — самые благородные, среди всех инструментов цитра цинь — самая изысканная», — так говорят китайцы о почти обожествляемой цветущей сливе и своём древнем струнном инструменте, по достоинству считающимся душой китайской музыки.

В 1949 г. инструментальный ансамбль при исследовательской ассоциации «Гуцинь» исполнял «Мэйхуа сань нун» в честь основания Нового Китая. В этой версии мелодия обретает более развёрнутую форму, обогащается новыми ритмами, её музыкальное оформление становится более интересным. Так социально значимое произведение сберегает свою жизненную силу при исто-

рических изменениях, что является ярким примером сохранения преемственности культурных традиций, насчитывающих тысячелетия.

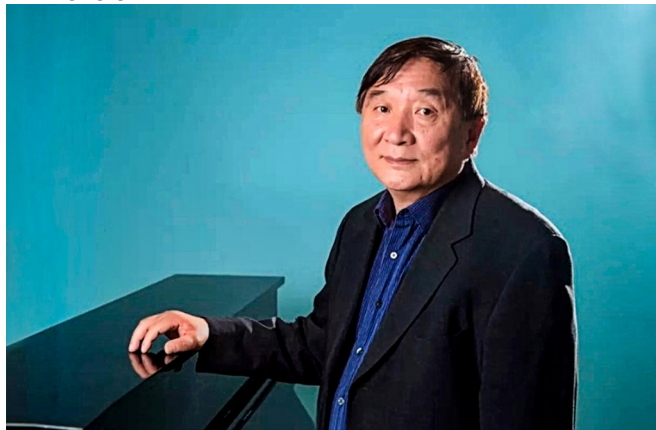
Своеобразной аркой, связывающей более чем полутора тысячелетнюю историю существования «Мэйхуа сань нун», появившейся сначала в исполнении на бамбуковой флейте и распространившейся затем в традиции гуцинь, стало воплощение пьесы супружеской парой, профессоров Тяньцзиньской консерватории, Ли Фэнъюнь и Ван Цзяньсинь, которые с 1997 г. выступают в классическом дуэте цитры цинь и флейты сяо (фото 5 [10]). Также великолепно играет пьесу известный современный флейтист Чжан Вэйлян. Он исполняет сочинение в разных составах: с гуцинем, ансамблем народных инструментов, а также с оркестром.

Фото 5



В процессе академизации музыкального творчества (теория Д. И. Варламова [1]) происходит активное расширение форм воплощения произведений искусства. Это совершается и за счёт привлечения широко распространённых в Европе музыкальных инструментов. Несмотря на то что Ван Цзяньчжун (фото 6 [21]) не играл на гуцине, он хорошо владел фортепиано и смог очень тонко в своём произведении передать специфику зву-

Фото 6



² Перевод Б. Мещерякова [13].

³ Перевод А. Панцова [9, с. 159].

чания гуциня. «Эстетический критерий гуциня, — как пишет Люй Мин, — ясный и красивый, тихий, мирный и глубокий» [17, с. 17]. Фортепиано, как и гуцинь, имеет особые тембровые краски, с помощью которых можно передавать самые тонкие музыкальные настроения. Композитор сохранил заглавие, данное творению сотни лет назад. В пьесе музыкально прорисован образ цветущей сливы, показанной в двух состояниях — статике и динамике: «Образы цветов сливы, противостоящие суровому холоду, сильному ветру и снегу, используются как метафора человеческого характера, в частности, благородной, чистой, непоколебимой добродетели» [14, с. 17]. Это отражает «китайскую философскую идеологию единства природы и человека» [14, с. 11].

Первая часть фортепианной пьесы — это вступление ко всему сочинению (тт. 1–28). Здесь отображается строй гуциня F — c-d-f-g-a-c-d. Именно эти тоны становятся центральными в материале вступления. Мелодия возвышенная и утончённая, а ритм устойчивый и мягкий. Звучание в басовом регистре цитры гуцинь густое и глубокое, что также воссоздаётся в фортепианном сочинении.

Вступление является переложением «Мэйхуа сань нун», исполняемой гуцинистом Пу Сюэчжаем (прим. 2).

Пример 2

梅花三弄

梅 合 谱
洋 琴 独 奏
洋 琴 独 奏

(1) $\text{♩} = 60$

荷 四 句 也 达 尼 奋 句 句 尼 匹 箭 匹 属

句 四 三 也 达 尼 奋 句 五 尼 匹 匹 匹 匹 匹 匹

Так, вступительная часть торжественная и безмятежная, изображающая дорогу за город на закате солнца. Музыка спокойная и умиротворяющая, олицетворяющая образ приготовления природы к весне. Развитие материала в первых двенадцати тактах характеризуется скачками, образующимися за счёт использования форшлагов, — в восходящем движении и ломаными интервалами — в нисходящем (прим. 3).

Пример 3

Cal mando ($\text{♩} = 40-50$)

pp

Завершение вступления — своеобразная связка, переход к главной теме. Звучание в низком регистре насыщено гулкими педальными басами, движение мело-

дии изложено параллельными квартами в пунктирном ритме в сопровождении арпеджированных аккордов.

Тема сливы впервые появляется в верхнем голосе в тт. 29–48. Она построена на основных звуках пентатонического строя гуциня. Прототипом этой темы является очень популярная у исполнителей на гуцине мелодия о китайской сливе (мэйхуа), которая цветёт яркими розовыми и белыми цветами в самую раннюю весну.

В ранее упомянутом сборнике, составленном Цинь Вэйханем, также есть основная тема, исполняемая гуцинистом Пу Сюэчжаем и ставшая главной в фортепианном сочинении композитора Ван Цзяньчжуна (прим. 4).

Пример 4

(2) $\text{♩} = 70$

句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句

句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句

句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句

Музыка элегантная и плавная, лёгкая и сдержанная. Точно так же, как цветы сливы распускаются ночью кристально чистыми лепестками, можно вообразить и почувствовать их волшебный аромат, создаваемый специфическим многотембровым звучанием фортепиано. Тема проходит на фоне движения групп нот, изложенных мелкими длительностями (прим. 5).

Пример 5

dolce ($\text{♩} = 70$)

mp

Второе проведение темы (тт. 62–80) имеет более плотную фактуру, и мелодическая составляющая проявляется более отчётливо в среднем регистре. Но вместе с этим её сопровождает мелодическое движение чреды квартовых ходов-интонаций, элегантно обрамляющих тему. Возникает ощущение, что цветущая слива изображается в яркую солнечную погоду (прим. 6).

Следующее проведение темы проходит в тт. 114–133. Здесь также несколько видоизменяется аккомпанемент из мелких длительностей, которые теперь обретают арпеджированный вид. Такой способ звукопостроения широко применим в аккомпанементах на гуцине. Этот мелодический фрагмент символизирует детали цветка, изображается раскачивание веточек сливы на холодном ветру; создаётся микроракурс картины, в которой прорисовано всё, вплоть до тонких тычинок и лепестков.



Пример 6

Это более полно отражает динамику красоты жизненной силы сливы (прим. 7).

Пример 7

Прототипом второй части (тт. 134–229) стал фрагмент пьесы, созданной гуцинистом Ву Цзинлюэ (прим. 8).

Пример 8

В этом фрагменте цветущая слива будто бы предстаёт крупным планом — это сливовая роща, где деревья стоят прямо и гордо, несмотря на мороз, ветер и снег. Вдохновляющая музыка в высоком регистре сопровождается разнообразным в фактурном плане аккомпанементом, приводя развитие музыкального материала к кульминации и раскрывая образ великопепя цветущей сливы, символизирующей настойчивость и непоколебимость духа (прим. 9).

Эпилог (тт. 230–246) поэтичен и похож на окончание стихотворения. Динамичный, непреклонный и благородный образ предстаёт в спокойном положении, передавая моменты восторженного состояния и наслаждения красотой. Слива после порывов ветра и снега становится ещё более ароматной, символизирующей духовное стремление людей, их оптимистичный

Пример 9

настрою и неустанное стремление к лучшему будущему (прим. 10).

Пример 10

В сочинении «Мэйхуа сань нун» во всей полноте представлены динамические, регистровые и тембровые возможности фортепиано. Залогом успешного исполнения пьесы становится тонко прочувствованное озвучивание каждой фразы. Естественность движения ритма китайской традиционной музыки очень трудно передаваема при игре на фортепиано, поэтому метроритмическая точность исполнения должна сочетаться с непринуждённым движением фраз. Руководством к исполнению сочинения и поискам тембровых решений должно послужить звучание гуциня. Погружение в музыкальное пространство «Мэйхуа сань нун», исполняемой на гуцине, поможет разобраться в технических моментах, фактурных и тембровых тонкостях, динамике. Ибо в сочетании способов звукоизвлечения кроется традиционная мировоззренческая духовная установка «согласие Человека, Земли и Неба».

Таким образом, для того чтобы ярче передать уникальное звучание китайских традиционных музыкальных инструментов в фортепианной транскрипции, Ван Цзяньчжун полностью отобразил богатую палитру их выразительных возможностей средствами фортепиано. Он использовал различные ритмы и фактурные приёмы для украшения и обогащения мелодии. В этом отношении композитором было сделано много нововведений. Рассматриваемые части произведения показывают четыре изображения цветущей сливы, воплощённые в фортепианном звучании. Ван Цзяньчжун отображает статическое и динамическое состояние цветов сливы — от микроэлементов образа цветка до макрокартины природы. В его творческой идее заложен глубокий гуманистический смысл. Сочинение Ван Цзяньчжуна «Мэйхуа сань нун» словно перекидывает арку в звуковой мир традиционной китайской музыки, связывая воедино прошлое и настоящее.

Литература

1. Варламов Д. И. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 16–20.
2. Васильченко Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь // Вестник РУДН, серия Всеобщая история. 2013. № 1. С. 7–32.
3. Гун Цзыхуэй. Гуцинь в художественной культуре древнего Китая: к проблеме изучения // Вестник Института мировых цивилизаций. 2018. Т. 9. № 2 (19). С. 73–76.
4. Дай Ю. Роль традиционной поэзии в новой китайской музыке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 1 (39). С. 64–68.
5. Древний инструмент гуцинь: Всё о Китае из первых рук. URL: <http://russian.china.org.cn/russian/122983.htm> (дата обращения: 15.02.2023).
6. Зарубежная литература: Елицы. URL: <https://elitsy.ru/communities/87380/2152114/> (дата обращения: 15.02.2023).
7. Китайская живопись и поэзия о мэйхуа (цветущая слива). URL: <https://subscribe.ru/group/eruditsiya-i-tvorchestvo/14349544/> (дата обращения: 15.02.2023).
8. Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 22 с.
9. Мао Цзэдун. «Зимние облака»: избранные стихи // Проблемы Дальнего Востока. 2009. № 5. С. 153–164.
10. Мэйхуа сань нун: Российское общество цитры цинь «Дракон и Феникс». URL: http://www.long-feng.ru/?page_id=4091 (дата обращения: 15.02.2023).
11. Новосёлова А. В. О вариантности музыкального текста пьес классического репертуара китайской цитры гуцинь: к проблеме исполнительской интерпретации // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 2 (16). С. 37–42.
12. Новосёлова А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая. Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 370 с.
13. Стихотворение Лу Мэйпо «Снег и цветущая слива»: Знай русский. 06.11.2016. URL: <http://znajrusskij.blogspot.com/2016/11/xuemei.html> (дата обращения: 15.02.2023).
14. 王佳琦. 钢琴改编曲《梅花三弄》的民族神韵及演奏技法分析开封; 河南大学硕士学位论文. 2019年, 39页 [Ван Цзяци. Анализ национальной составляющей и техники исполнения фортепианного сочинения «Мэйхуа сань нун». Кайфэн: Хэнаньский университет, 2019. 39 с.].
15. 顾恺之《研琴图》完整长卷与局部 [Гу Кайчжи. «Изготовление гуциня». URL: http://www.360doc.com/content/17/0324/14/28833735_639747587.shtml (дата обращения: 15.02.2023)].
16. 尹成宗《梅花三弄》. 电子资源 [Инь Чэнцзун. «Мэйхуа сань нун». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7vCDbxJKfE&feature=youtu.be> (дата обращения: 15.02.2023)].
17. 吕敏. 钢琴曲《梅花三弄》之意蕴解读长春; 东北师范大学硕士学位论文. 2010年, 48页 [Люй Мин. Интерпретация фортепианной музыки «Мэйхуа сань нун». Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2010. 48 с.].
18. 古琴作品集中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会[樂譜]. 北京: 民間音樂, 1982年. 281頁 [Сборник произведений для гуциня. Пекин: Народная музыка, 1982. 281 с.].
19. 朱叔编著《神奇秘谱》(1425). 第2卷, 影印版. 北京. 音乐出版社 1956年. 101页 [Таинственная книга. Составитель Чжу Цюан (1425). 2 т. Переиздание. Пекин: Музыкальное издательство, 1956. 101 с.].
20. 秦维瀚《焦庵琴谱》(1868) 电子资源. 电子资源 [Цинь Вэйхань. «Цзяоань Циньпу». 1868 год. URL: <http://www.chnmusic.cn/gcqu/2015/1014/384.html> (дата обращения: 15.02.2023)].
21. 钱亦平: 我不愿意相信[纪念王建中先生] [Памяти г-на Ван Цзяньчжуна. Цянь Ипин «Я не хочу в это верить». URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/eHIpPXTaYWOoB5SgJP9lkA> (дата обращения: 15.02.2023)].
22. 青年古琴演奏家赵晓霞古琴独奏音乐会演出预告 [Чжао Сюся (гуцинь, доцент Центральной консерватории Китая). URL: <http://www.chnmusic.cn/yuuc/2017/0616/4280.html> (дата обращения: 15.02.2023)].
23. 杨荫浏 中国古代音乐史稿. 北京: 人民音乐出版社, 1982年. 1528页 [Ян Инъю. История древнекитайской музыки. Пекин: Издательство народной музыки, 1982. 1528 с.].

References

1. Varlamov D. I. Sushchnost' akademizatsii iskusstva kak evolyutsionnogo protsessa [The essence of academization of art as an evolutionary process] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1. P. 16–20.
2. Vasil'chenko E. V. Model' mira v zvuchanii kitayskoy tsitry tsin' [The model of the world in the sounding of the Chinese zither Qin] // Vestnik RUDN, seriya Vseobshchaya istoriya [Journal of RUDN, series General History]. 2013. № 1. P. 7–32.
3. Gun Tszykhuey. Gutsin v khudozhestvennoy kul'ture drevnego Kitaya: k probleme izucheniya [Guqin in the Culture of Ancient China: To the Problem of Studying] // Vestnik Instituta mirovykh tsivilizatsiy [Journal of Institute of World Civilizations]. 2018. Vol. 9. № 2 (19). P. 73–76.
4. Day Yu. Rol' traditsionnoy poezii v novoy kitayskoy muzyke [The role of traditional poetry in new Chinese music] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2016. № 1 (39). P. 64–68.
5. Drevniy instrument gutsin': Vse o Kitae iz pervykh ruk [Ancient instrument guqin: All about China at first hand]. URL: <http://russian.china.org.cn/russian/122983.htm> (Access date: 15.02.2023).
6. Zarubezhnaya literatura: Elitsy [Foreign literature: Elitsy]. URL: <https://elitsy.ru/communities/87380/2152114/> (Access date: 15.02.2023).
7. Kitayskaya zhivopis' i poeziya o meykhua (tsvetushchaya sliva) [Chinese painting and poetry about Meihua (plum blossom)]. URL: <https://subscribe.ru/group/eruditsiya-i-tvorchestvo/14349544/> (Access date: 15.02.2023).
8. Li Yun. Fortepiannoe tvorchestvo Van Tszyan'chzhona v kontekste natsional'nykh traditsiy i sovremennogo muzykal'nogo myshleniya [Wang Jianzhong's Piano Works in the Context of National Traditions and Contemporary Musical Thinking]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Novosibirsk, 2019. 22 p.
9. Mao Tszedun. «Zimnie oblaka»: izbrannye stikhi [«Winter clouds»: selected poems] // Problemy Dal'nego Vostoka [Far Eastern Studies]. 2009. № 5. P. 153–164.



10. Meykhua san' nun: Rossiyskoe obshchestvo tsitry tsin' «Drakon i Feniks» [Meihua san nun: Russian qitra qin society «Dragon and Phoenix»]. URL: http://www.long-feng.ru/?page_id=4091 (Access date: 15.02.2023).

11. Novoselova A. V. O variantnosti muzykal'nogo teksta p'es klassicheskogo repertuara kitayskoy tsitry gutsin': k probleme ispolnitel'skoy interpretatsii [About variation of musical text in pieces from classical repertoire of Chinese zither: to the problem of performing interpretation] // *Iskusstvoznanie: teoriya, istoriya, praktika* [Art History: theory, history, practice]. 2016. № 2 (16). P. 37–42.

12. Novoselova A. V. Shelk i bambuk v muzykal'noy kul'ture traditsionnogo Kitaya [Silk and Bamboo in the Musical Culture of Traditional China]. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2015. 370 p.

13. Stikhotvorenie Lu Meypo «Sneg i tsvetushchaya sli-va»: Znay russkiy. 06.11.2016 [«Snow and plum blossom»: Know Russian. 06.11.2016]. URL: <http://znajrusskij.blogspot.com/2016/11/xuemei.html> (Access date: 15.02.2023).

14. 王佳琦. 钢琴改编曲《梅花三弄》的民族神韵及演奏技法分析开封; 河南大学硕士学位论文. 2019年, 39页 [Wang Jiaqi. Analysis of the national component and performance technique of the piano composition «Three Variations on a Meihua Theme». Kaifeng: Henan University, 2019. 39 p.].

15. 顾恺之《斫琴图》完整长卷与局部 [Gu Kaizhi. «Making Guqin». URL: http://www.360doc.com/content/17/0324/14/28833735_639747587.shtml (access date 15.02.2023)].

16. 殷承宗 «梅花三弄». 电子资源 [Yin Chengzong. «Three

Variations on a Meihua Theme». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7vCDbxsJKfE&feature=youtu.be> (access date 15.02.2023)].

17. 吕敏. 钢琴曲《梅花三弄》之意蕴解读长春; 东北师范大学硕士学位论文. 2010年, 48页 [Lu Min. Interpretation of Piano Music «Three Variations on a Meihua Theme». Changchun: Northeast Normal University, 2010. 48 p.].

18. 古琴作品集中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会[樂譜]. 北京: 民間音樂, 1982年. 281页. [Collection of works for guqin. Beijing: Folk Music, 1982. 281 p.].

19. 朱权编著《神奇秘谱》(1425). 第2卷, 影印版. 北京. 音乐出版社 1956年. 101页 [The Mysterious Book. Compiled by Zhu Quan (1425). Vol. 2. Reissue. Beijing: Music Publishing House, 1956. 101 p.].

20. 秦维瀚《焦庵琴谱》(1868) 电子资源. 电子资源 [Qin Weihao. «Jiaohan Qipu». 1868. URL: <http://www.chnmusic.cn/gcqu/2015/1014/384.html> (Access date: 15.02.2023)].

21. 钱亦平: 我不愿意相信[纪念王建中先生 [In memory of Mr. Wang Jianzhong. Qian Yiping «I don't want to believe it». URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/eHlpPXTaYWOoB5SgJP9lkA> (Access date: 15.02.2023)].

22. 青年古琴演奏家赵晓霞古琴独奏音乐会演出预告 Zhao Xiaoxia (Guqin, Associate Professor of the Central Conservatory of China). URL: <http://www.chnmusic.cn/yyyc/2017/0616/4280.html> (Accessed: 15.02.2023)].

23. 杨荫浏《中国古代音乐史稿》. 北京: 人民音乐出版社, 1982年. 1528页 [Yang Yinliu. History of ancient Chinese music. Beijing: Folk Music Publishing House, 1982. 1528 p.].

Информация об авторах

Наталья Юрьевна Киреева

E-mail: sanata1004@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» 410012, г. Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1

Ван Интин

E-mail: 291044646@qq.com

Государственное образовательное учреждение высшего образования «Хэнаньский научно-технический институт» 453003, Китай, Провинция Хэнань, г. Синься, Восточная улица Хуа Лань, д. 0373-3040021

Information about the authors

Natalia Yurievna Kireyeva

E-mail: sanata1004@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov» 410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Wang Yingting

E-mail: 291044646@qq.com

State Educational Institution of Higher Education «Henan Institute of Science and Technology» 453003, China, Henan Province, Xinxiang City, Eastern HuaLan Avenue, 0373-3040021



Сабитова Лариса Александровна, профессор кафедры музыкального искусства Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Sabitova Larisa Aleksandrovna, Professor at the Musical Art Department of the Dostoevsky Omsk State University

E-mail: sabitov-omsk@mail.ru

Фаттахова Лейла Ринатовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

Fattakhova Leyla Rinatovna, PhD (Art), Associate Professor at the Musical Art Department of the Dostoevsky Omsk State University

E-mail: fattler@omsu.ru

ЗОННЫЙ СТРОЙ ХОРА И ВОКАЛЬНАЯ ОСНАЩЕННОСТЬ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА: ЗАВИСИМОСТЬ И ВЛИЯНИЕ

Статья посвящена малоисследованной проблеме взаимосвязи зонной природы слуха певца-хориста с вокальной оснащённостью его голоса. В работе отмечается различное отношение к свободной нефиксированной интонации у сольных и коллективных исполнителей, поскольку «звуковысотная вариантность» у хористов находится в более узкой зоне. Также рассматриваются основные элементы хоровой звучности (строй, ансамбль), явление «синхронизма» в хоровой практике (термин А. Банина) — совпадения частотности звуков, и унификации различных элементов хоровой звучности для достижения чистоты интонации. В опоре на многолетнюю хормейстерскую практику одного из авторов на примере произведений С. Прокофьева, Г. Свиридова, А. Скрябина, Э. Уэббера, А. Пярта, А. Рубцова рассматриваются различные вариативные ситуации по зонному интонированию и предлагаются практические методы для улучшения строя хора в каждом случае. Делается вывод о том, что для управления спектральными характеристиками звука важны не только слуховой опыт певца хора и оснащённость голоса вокальным знанием, но и «правильный» выбор исполнительских приемов.

Ключевые слова: зонный строй, нефиксированная интонация, вокальная культура, модель звука, унификация, позиционная настройка, регистры, тембр хора, единая манера звукообразования.

ZONAL INTONATIONAL SYSTEM OF A CHOIR AND VOCAL FACILITIES OF A SINGING VOICE: INTERDEPENDENCE AND INFLUENCE

The article is devoted to the insufficiently studied problem of relationship between zonal nature of a choir singer's hearing and vocal facilities of his voice. The work underlines different attitude towards free unfixed intonation of solo and collective performers pointing that choristers' «pitch variance» is narrower. The main elements of choral sonority (intonational system, ensemble), the phenomenon of «synchronism», i. e., matching of sound frequency (term of A. A. Banin) in choral practice, and the unification of various elements of choral sonority to achieve purity of intonation are also under consideration. Based on one of the authors' long-term choir-master experience the authors examine various situations of zonal intonation and offer practical methods to improve choir intonational system using examples from works of S. Prokofiev, G. Sviridov, A. Skryabin, A. Webber, A. Pärt, A. Rubtsov. In conclusion it is stated that to control spectral characteristics of the sound auditory experience of a choir singer, the vocal knowledge of the voice as well as «correct» choice of performing techniques prove to be important.

Key words: zonal intonational system, unfixed intonation, vocal culture, sound model, unification, positional adjustment, register, timbre of the choir, unified manner of vocalization.

«Чистый строй — завоевание русской хоровой культуры, предмет ее особой гордости и заботы. Стройное хоровое пение можно услышать в любой стране мира. Но острота, разнообразие, утонченность и терпкость строя, какими отличалось хоровое пение в России, — явление уникальное, отражающее неповторимую силу русского художественного гения», — отмечает С. А. Качков [4, с. 227].

Строй и ансамбль — основные элементы хоровой звучности. Но строй — это изначальное и органичное явление для сущности понимания музыки. Звуки, будучи явлением физическим, могут быть воспроизведены во времени и пространстве. Однако именно звуковысотные связи, возникающие по законам интонирования, становятся музыкой. Все другие элементы хоровой звучности, в том числе ансамбль, являются последующими

по очередности, оказывая влияние на хоровой строй в большей или меньшей степени. Строй — это «чистота интонирования в пении» [3, с. 59], это согласованность между певцами хора в отношении правильности и точности исполнения интервалов и аккордов, «организация хорового звучания в условиях отсутствия темперированного строя у певческих голосов» [5, с. 151]. Без чистого интонирования и строя не может возникнуть Музыка.

Термин «строй» употребляется широко и разнообразно. В контексте данного исследования нас будет интересовать степень высотных взаимоотношений звуков в пределах октавы. В этом ракурсе можно выделить два типа строя. Первый — характерен для инструментов с фиксированной высотой звука: фортепиано, орган, аккордеон, баян и т. п. Второй — присущ инструментам со свободной интонацией (незафиксированным строем):



скрипка, виолончель и т. п. Ко второму типу можно отнести и певческий голос человека. «Для инструментов с фиксированной высотой — эталон найден, им является равномерная темперация, <...> строй же скрипки, голоса или хора а саррелла — есть строй инструментов со свободной интонацией» [1, с. 39]. Вопрос свободной или вариативной интонации интуитивно всегда стоял перед музыкантами, вовлеченными в воспроизведение звука на инструментах с нефиксированной интонацией. Однако реальное, фактическое (математическое — в цифрах) подтверждение тому стало возможным с появлением акустической аппаратуры в XX веке. Именно тогда стали проводиться научные эксперименты, связанные с физическими свойствами музыкального звука. Результаты этих исследований позволили зафиксировать «новое знание» в области певческого голоса. В среде хоровых дирижеров и певцов огромный интерес вызвало исследование Н. А. Гарбузова «Зонная природа звуковысотного слуха» (1948). А несколько позднее появились исследования зонного строя хора А. А. Банина («О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя», 1970), Л. А. Думляускайте («Тембр хора: темброво-интонационные нюансы в искусстве хорового пения», 1974) и других хормейстеров, которые завершили оформление нового подхода к вопросу строя в хоре а саррелла, а именно стали рассматривать его как зонный строй¹.

Итак, строй, как основной элемент звучности, интересует хормейстеров в области свободного интонирования. Насколько свободного? Как уже отмечалось, принцип звуковысотной вариантности присущ инструментам с нефиксированной интонацией, к которым, в широком смысле этого слова, мы относим и хоровой коллектив. В свободном интонировании один и тот же интервал может быть исполнен с определенным звуковысотным «разбросом» (термин А. Банина). В своей работе он называет это свойство «звуковысотной вариантностью интонирования музыкальных интервалов» [1, с. 42]. Н. А. Гарбузов объяснял это явление «зонной природой звуковысотного слуха» [2, с. 15].

Звуковысотная вариантность имеет разную степень свободы. Авторы известных трудов по хороведению и работе с хором: П. Г. Чесноков, Г. А. Дмитриевский, А. А. Егоров, К. Б. Птица, В. И. Краснощеков, К. К. Пигров, С. А. Казачков — каждый в свое время говорили о делении строя хора на мелодический и гармонический, имея в виду различие в интонировании мелодических и гармонических интервалов. В XX веке физические опыты в области акустики звука дали научное подтверждение закономерности различного интонирования гармонических и мелодических интервалов (исследование Н. А. Гарбузова): гармонические интервалы варьируются в более узкой зоне, чем мелодические.

Разработки Н. А. Гарбузова в области строя и интонирования инструментов со свободной интонацией, что имеет непосредственное отношение к хору а саррелла,

в дальнейшем получили продолжения в работе А. Банина, который переосмысливает теорию о строе хора а саррелла и вводит ряд новых понятий.

В связи с взаимодействием звуков в голосах и партиях хора возникают частотные «биения», которые состоят из основного тона и обертонов. Для чистоты созвучий интервалов и аккордов нужно выявлять особые точки, где нет или почти нет «биений» во время исполнения, что свидетельствует о совпадении частотности звуков. Имеет большое значение для репетиционной работы и актуален с точки зрения практикующего хормейстера тот факт, отмеченный автором, что нахождение этих «особых точек» в процессе исполнения поддается тренировке и со временем проявляет себя как навык. Совпадение частотности звуков А. Банин называет «синхронизмом». В противовес этому термину вводится понятие «асинхронизма», трактуемое как фальшь.

Чем же так привлекательны эти понятия для хорового дирижера? Они объясняют с научной точки зрения явления не только чистоты интонации, но и унификации многих элементов хоровой звучности для достижения стройного пения. Возвращаясь к началу нашего исследования, можно еще раз подчеркнуть, что без чистого интонирования и строя нет музыки.

Унификация как исполнительский прием и принцип технологического мышления в жанре хоровой музыки являет собой базовое различие в производстве звука отдельным вокалистом и хором как индивидуальное и коллективное извлечение интонации. Вариативность технологии звукоизвлечения множеством исполнителей будет находиться в плоскости унификации звуковысотности. То есть, навык нахождения «особых точек», по терминологии А. Банина, становится методом чистой отстройки интонации при коллективном исполнении. Акустические эксперименты показали, что «хоровой унисон может выстраиваться певцами с точностью в 1 герц» [5, с. 114]. В практике хоровых репетиций унификация видится нами как стремление достичь попадания в основной тон, отсекая в большей или меньшей степени обертоновую окраску данного тона.

Тембр голоса каждого певца — еще одна тема, которая находится в русле унификации хорового звука. Тембр голоса — явление индивидуальное. Для солирующего вокалиста это его богатство, узнаваемость, его индивидуальность. За тембр голоса ценят и любят вокалистов. В хоровом пении даже это природное качество поддается некоторому преобразованию для лучшего ансамблирования партии в слитности и интонировании. Ведь каждая партия хора — это монолит по всем параметрам. Поэтому разброс интонации, связанный с тембром голоса певца, или, другими словами, обертоновое богатство голоса в хоровой партии будет корректироваться сначала ухом хормейстера, а в дальнейшем, с опытом, и самим певцом.

С этого момента включается практическая или репетиционная составляющая процесса коллективного

¹ Зонный строй — строй в условиях свободного интонирования, сущность его заключается в том, что исполняемый звук может несколько отклоняться от заданной темперированной высоты.



извлечения звука, ведь строй, ансамбль, тембр хора «не просто теоретически сформулированные элементы хорового звучания, а предметы постоянного слухового контроля и конкретной репетиционной работы с певцами для всех дирижеров хора» [5, с. 132].

Рассмотрим различные примеры зонного интонирования на нотном материале партитур, в разные годы входивших в концертные программы автора статьи².

Последняя часть «Патетической оратории» Георгия Свиридова (прим. 1) начинается унисонным звучанием мелодии хора. Но это унисон 4-хголосного смешанного хора, где партии хора не однозначно реагируют на «тесситурные всплески» мелодии. Интонирование непростого скачкообразного мотива предполагает его продвижение в более узком по обертоновой зоне «коридоре», что заостряет интервалику мелодии этой финальной части.

Пример 1

7. Солнце и поэт
из "Патетической оратории"

стихи В. Маяковского Г. Свиридов

f poco marcato $\text{♩} = 108$

Наиболее собранным должен быть звук у сопрано и теноров в первой половине такта, так как тесситура средняя, дает много интонационной вариантности. Во второй половине такта также собраться должны альты и басы на высоких звуках РЕ первой и второй октавы, так как это высокие для них ноты, требующие опертого дыхания. Направление звуковой волны более вертикальное, «грудь — голова»; формирование корпуса гласных в предельно единой манере помогает осуществить монолитное звучание унисонной хоровой заставки номера. Поэтический образ плаката, характерный для творчества Владимира Маяковского, композитор подчеркивает настойчивыми кварто-квинтовыми мотивами, объединенными в несимметричные рамки периода.

Следующий пример — «Поэма огня» Александра Скрябина (прим. 2). Хор вступает в обрамлении симфонического оркестра. Совершенно иное фактурное и тесситурное использование хора, потому что хор здесь превращается в еще одну дополнительную группу оркестра. Хор — часть оркестра, которая не несет привычных стихотворных (нарративных) смыслов, исполняя свой закрыто-открытый звук на определенных гласных.

² Анализируются произведения из концертных программ разных лет Камерного хора выпускников Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского «Певчие», руководитель — заслуженный работник культуры России, лауреат международных и всероссийских хоровых конкурсов Л. А. Сабитова.

Пример 2

Прометей
Поэма огня

А. Скрябин, Op. 60

estatique $\text{♩} = 92$
I. Bouche ouverte (a)
II. Bouche fermee

mf *f* *p* *pp*

bouche fermee

de plus en plus large avec un eclat eblouissant $\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 52$ $\text{♩} = 46$

animé *Tf*

Хор здесь также экспериментирует со «светом гласных» и «цветом» гармонического языка, собственно, как и всё творение Скрябина. Понимание нахождения «особых точек» при интонировании довольно сложных гармоний, протянутых тактов, тесситурных напряжений голосов становится еще более актуальным в этом примере. Умение певцов хора сливаться в интонировании с группами оркестра (где большинство инструментов не имеет зафиксированную звуковысотность) говорит об опытности и уровне хорового коллектива, исполняющего музыкальную поэму «Прометей» Скрябина. С точки зрения строя опытное ухо певца хора определяет нахождение основного тона среди гармоник. Обертоновая узость зоны звучания интервалов и аккордов продиктована законами вертикального гармонического строя партитуры.

Сложность партитур хорового репертуара, которые рассматриваются в данной работе, предполагает разговор об оснащённости хоровых певцов не только развитой слуховой звуко-высотной техникой, но и наличием у них определенных вокальных навыков. Культура звука — свод правил извлечения звука, «культ звука».

Человеческий голос, так же как и рука скрипача, должен быть оснащён определенной техникой извлечения звука. В наилучшем варианте музыкант должен быть обучен определенным приемам, которые соответствуют вековому опыту в данном сегменте человеческой деятельности, иметь «школу», постановку, технику. Владением голоса в певческом режиме занимается вокальная наука. Вокал как наука имеет свод правил, выработанных практикой извлечения звука, это настрой голоса для работы в режиме пения. В то же время вокал — это и искусство. И как искусство он предполагает вариативность правил, которая, в свою очередь, зависит от способностей личности исполнителя, вкусовых тенденций времени и форм воспроизведения звука. Певцы могут трактовать элемент свободы в искусстве как ху-

дожественно-выразительный прием, а также как язык индивидуально-информативного музыкального поля.

В контексте данной темы будет интересно преломление теории в практических поисках звука и влияние вокальной оснащенности исполнителей на физические свойства звука, его стройность и красоту. Рассмотрим это на примере сольного исполнения вокальной партии в кантате «Александр Невский» Сергея Прокофьева. «Мертвое поле» — так называется часть, которая является песней-реквиемом всем героям битвы. При всей выразительности партии девушки, передающей горечь утраты, боль, невосполнимую тоску по любимому, исполнительница не свободна в выборе обертоновой палитры своего голоса. Исполнение идет в сопровождении струнной группы оркестра, при очень тихой динамике с захватом довольно обширного диапазона звучания (прим. 3). Все перечисленные средства музыкальной выразительности усложняют работу солистки, поскольку пение в тихой динамике требует экономного, но опертого дыхания, объемный диапазон на коротком двухтактовом промежутке времени сопряжен с контролем за регистровой ровностью. Звучание струнной группы в сопровождении темы героини потребует «чуткого уха» и интонационной гибкости голоса певицы. Приходится чутко отстраивать совпадение по интонированию и ансамблю с оркестровой группой.

Пример 3

кантата "Александр Невский"
№6. Мёртвое поле

С. С. Прокофьев

Следующий пример сольного звучания приведен из Реквиема Эндру Ллойда Уэббера (прим. 4). Интересен данный фрагмент тем, что в нем солирующий голос Сорпано на определенном промежутке будет «дуэтировать» с голосом мальчика. Тембр дисканта мало-обертоновый, инструментальный и чаще безвibrанный. Связано это с физиологическими особенностями данного возраста. Для совершенного звучания в дуэте потребуются и сольному женскому голосу свести к минимуму эти показатели. «Инструментальность» звука предполагает уменьшение обертоновости, нахождение

«особых точек» основного тона.

Пример 4

Requiem

8. Pie Jesu

Andrew Lloyd Webber

Вернемся к анализу интонационно-исполнительских приемов в хоровом исполнительстве с выявлением зависимости чистоты строя от вокальной оснащенности певцов и влиянию коллективного исполнения на выразительные свойства звука. Хоровое и ансамблевое извлечение звука имеет свои особенности по сравнению с сольным исполнительством. Работа над качеством звука, его культурой имеет принципиальное значение для слитности голосов в единый инструмент, а также для улучшения показателей всех элементов хоровой звучности: строя, ансамбля хора, уравновешенности и выравнивания звучания, тембральной унификации и монолитности в партиях. Трудно представить, что необработанные голоса, не прошедшие школу вокала, будут сливаться, поэтому вокальную работу в хоре невозможно переоценить. Она оказывает влияние на многие элементы хоровой звучности, в том числе и на интонацию, и на строй хора, чистоту унисонного и гармонического пения.

Первый звуковой опыт начинающего исполнителя строится на одноголосии. Но на одноголосном элементарном мелодическом материале может быть построено целое художественное произведение. Таковым является следующий музыкальный пример — «Vater Unser» («Отче наш») Арво Пярта (прим. 5).

Пример 5

Vater Unser

Arvo Pärt
(*1935)

Для передачи эмоциональной составляющей песни-молитвы «Отче наш» Арво Пярт избирает стиль музыкального минимализма. Молитвенность, сакральность выражена несложной мелодией в мягких минорных тонах, простым метроритмом и очень выразительными паузами. Именно они создают то волнение и трепет, с которым мы и обращаемся к Отцу небесному.

Выровненность звучания создается из мелочей, например, из унификации тембральной окраски партий в хоре, о которой шел подробный разговор выше. Тембровый ансамбль — это явление, когда каждый певец слушает голос соседнего певца, желает слияния и ориентируется на голос ведущего в партии исполнителя, на показ руководителя, создавая единый, монолитный тембр. Выровненность звучания подразумевает единую манеру звука, которая ровно откликается на все скачки в мелодии и тесситурные продвижения мелодических формул, не реагируя на претерпевающие изменения регистровые механизмы голоса. Регистровая выровненность голоса певца на всем диапазоне (без переходных нот, без интервальных скачков) дает возможность исполнения одноголосного музыкального материала на другом, более высоком, «небесном» уровне.

Есть и еще «одна из мелочей», которая будет создавать образную составляющую произведения и одновременно влиять на интонирование нашего коллективного инструмента. Разговор пойдет о выровненности всего спектра гласных звуков, их унификации. Почему именно гласных? На гласных тянется звук, они собственно и создают музыку. Академическая манера пения предполагает вертикальность звуковой волны, округления всего, что имеет горизонтальный разговорный уклад. Частая смена горизонтальной и вертикальной укладки слогов может повлиять на чистоту интонирования. Большую роль будет играть единая манера исполнения гласных звуков, их «округление».

Песня-молитва, предполагающая одновременно аскетизм и сердечность состояния, краткость мысли и глубину вечных истин, потребует от исполнителей единства вокальных приемов, что обязательно отразится на утонченности интонирования. Для создания деликатной динамической волны понадобится опертое дыхание, для выразительности коротких фраз-вздохов — определенность мягкой атаки звука.

Пример следующего хорового произведения является контрастом по сложности восприятия музыкального языка и, в целом, по сложности его исполнения. Данная партитура «Tree of Tenere» современного автора Андрея Рубцова³ написана в стиле *a cappella* (прим. 6). Хоровой коллектив должен обладать профессиональными вокальными данными, владеть навыком исполнения сложной интонационно-гармонической палитры, иметь опыт исполнения музыки современных композиторов, музыки инструментального типа в условиях *a cappella*.

Гармония, мелодия, метрика, динамика, состав исполнителей — всё в этом произведении сложности

Пример 6

Tree of Tenere
Andrey Rubtsov

The image shows a musical score for a choir piece titled "Tree of Tenere" by Andrey Rubtsov. The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 64. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. It includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *poco cresc.* The music is in a 4/4 time signature and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

высшего порядка. При работе над музыкой использовались приемы частных ансамблей, вариативной расстановки участников. Выучка шла от линейного прочтения партий к внутрифактурному выделению дуэтов, трио при сопровождении обволакивающей гармонической функции. Инструментальный тип звуковой волны в нём сочетается со смычковой певучестью. Обостренное интонирование, требующее синхронизации частотных биений, и строгий академический вокальный звук без лишних обертонов и вибраторных приемов помогли в прочтении и понимании музыкального кода партитуры.

Музыкальными примерами могли бы послужить и более узнаваемые или хрестоматийные произведения. Но больше убеждает путь концертной практики, проверенный своими руками (ухом). Опираясь на представленные выше фрагменты произведений, мы попытались спектрально показать вариативные ситуации, возникающие в процессе звучания музыки на инструментах с нефиксированной высотой, к которым мы относим и хор.

Все примеры объединяет еще одно важное понятие — ансамбль, который рассматривается в разных аспектах: и ансамбль хора с инструментами различной настройки, и ансамбль хоровых партий в условиях сложного гармонического языка или, наоборот, унисона, а, может быть, в ситуации тембральных, возрастных, языковых и т. д. особенностей певцов хора. И даже если хор поет без инструментов, что еще сложнее, он всегда будет находиться в условиях коллективного «проживания» одних и тех же нот, а значит, умения петь в гибком, но более узком канале интонационных возможностей. Исполнительские приемы коллективного и многоголосного пения создаются и имеют место быть именно в совместном исполнительстве.

В завершение хотелось бы высказать мысль о хоровом звуке как отдельной ипостаси в сравнении с соль-

³ Произведение было написано и впервые исполнено в марте 2022 года камерным хором «Певчие» в рамках фестиваля «Новая музыка», ежегодно проводимого симфоническим оркестром Омской филармонии (дирижер Дмитрий Васильев).



ным вокалом. Хоровое пение — это особый жанр пения, который живет по своим законам, имеет свои задачи, свои красоты и свои трудности. Поэтому вопросы гармонического строя и точной, а может и утонченной, интонации являются краеугольным знанием и умением певца хора. Развитие интонационно-гармонического слуха и соответствующих навыков академического вокала являются основополагающими в развитии певца-хориста. Настройка уха хориста идет неспешно,

от произведения к произведению, начиная с умения «устоять на нотах своей партии» под напором 2-х, 4-х, 5-иголосия, до желания встать квартетами в большом хоре и петь в окружении партитурных голосов. Такое расположение хоровых партий (квартетами) говорит о высшей степени подготовленности участников хора к работе в коллективном певческом процессе. Хор — это собор, это умение жить в согласии, отдавая своё во имя слияния целого.

Литература

1. Банин А. А. О некоторых акустических и музыкальных элементах хорового строя // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. М.: Музыка, 1970. С. 39–58.
2. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.: Музгиз, 1956. 72 с.
3. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2022. 112 с.

4. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань: Изд-во казанского университета, 1990. 343 с.
5. Кузнецов Ю. М. Акустические исследования звучания выдающихся хоровых коллективов // Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Выпуск 3. М., 2008. С. 104–156.

References

1. Banin A. A. O nekotoryh akusticheskikh i muzykal'nyh elementah horovogo stroya [About some acoustic and musical elements of the choral system] // Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Musical art and science]. Is. 1. M.: Muzyka, 1970. P. 39–58.
2. Garbuzov N. A. Zonnaya priroda zvukovysotnogo sluha [Zone nature of pitch hearing]. M.: Muzgiz, 1956. 72 p.
3. Dmitrievskij G. A. Horovedenie i upravlenie horom. Elementarnyj kurs. Uchebnoe posobie [Choir studies and choir management. Elementary course. Tutorial]. M.: Planeta muzyki, 2022.

4. Kazachkov S. A. Ot uroka k kontsertu [From lesson to concert]. Kazan': Izd-vo kazanskogo universiteta, 1990. 343 p.
5. Kuznetsov Yu. M. Akusticheskie issledovaniya zvuchaniya vydayushchihsy horovyh kollektivov [Acoustic studies of the sound of outstanding choirs] // Modernizatsiya professional'noj podgotovki pedagoga-muzykanta [Modernization of professional training of a teacher-musician]. Issue 3. M., 2008. P. 104–156.

Информация об авторах

Лариса Александровна Сабитова
E-mail: sabitov-omsk@mail.ru
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»
644077, Омск, проспект Мира, 55-а

Лейла Ринатовна Фаттахова
E-mail: fattler@omsu.ru
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского»
644077, Омск, проспект Мира, 55-а

Information about the authors

Larisa Aleksandrovna Sabitova
E-mail: sabitov-omsk@mail.ru
Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»
644077, Omsk, 55-a Prospekt Mira

Leyla Rinatovna Fattakhova
E-mail: fattler@omsu.ru
Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Dostoevsky Omsk State University»
644077, Omsk, 55-a Prospekt Mira



Сорокина Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова
Sorokina Ekaterina Aleksandrovna, PhD (Arts), Associate Professor at the History and Theory of Music Department of the Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

E-mail: sorokina_e_al@mail.ru

Кутилина Алёна Алексеевна, аспирант кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова
Kutilina Alyona Alekseevna, Postgraduate Student at the History and Theory of Music Department of the Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov

E-mail: alyona.kutilina@yandex.ru

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА ЧЕРЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ СИМВОЛЫ В ОПЕРЕ-БАЛЛАДЕ С. М. СЛОНИМСКОГО «МАРИЯ СТЮАРТ»

В статье рассматриваются особенности отражения авторской картины мира в пространственно-временной структуре музыкального произведения. Раскрывается специфика отображения исторического контекста через комплекс пространственно-временных маркеров. В частности, исследуется обращение композитора к средневеково-ренессансному пласту культуры как способу диалога прошлого и современности. Выбранная в качестве материала исследования опера-баллада «Мария Стюарт» С. М. Слонимского ярко иллюстрирует возникший в советской культуре 70–80-х годов интерес к старинной музыке. Ключевым звеном в раскрытии исторического контекста становится обращение к старинному жанру баллады, заявленному автором уже в заголовке произведения. В статье выявляются ключевые символы рассматриваемой эпохи, анализируются характерные признаки жанра баллады, особенности сюжета и драматургии произведения, а также комплекс интонационно-выразительных средств, которые ярко отражают специфику средневековой культуры. В заключение, на основе выявленных элементов исторического контекста, делается вывод о том, что пространственно-временные символы встречаются на всех уровнях музыкального произведения и являются ключевым средством диалога эпох, позволяя вовлекать в художественную среду настоящего культурно-эстетические ценности прошлого.

Ключевые слова: Категории пространства и времени, балладный хронотоп, жанр баллады, С. М. Слонимский, опера-баллада «Мария Стюарт», «Новый Ренессанс».

REFLECTION OF THE HISTORICAL CONTEXT BY MEANS OF SPACE AND TIME SYMBOLS IN THE OPERA-BALLAD OF S. M. SLONIMSKY «MARY STUART»

The article studies the reflection of the author's conception in the space-time structure of a musical composition. The specifics of the historical context representation by a complex of space-time markers are revealed. The authors focus on the composer's attention to the Medieval-Renaissance layer of culture as a way of a dialogue between the past and the present. The opera-ballad «Mary Stuart» by S. M. Slonimsky, chosen as the research material, distinctly illustrates the interest in ancient music that emerged in the Soviet culture of the 1970–1980s. The key link in the presentation of the historical context is using the ancient genre of the ballad, declared by the author in the title of the work. The article identifies the key symbols of the Renaissance: the original features of the ballad genre, the features of the story and composition of the work, and also a complex of intonation and expressive means that distinctly reflect the specifics of Medieval culture. Based on the identified elements of the historical context, it is concluded that space-time symbols are found at all levels of a musical composition and are key means of dialogue between epochs, allowing to involve the cultural and aesthetic values of the past in the cultural environment of the present.

Key words: Categories of space and time, ballad's chronotope, ballad genre, S. M. Slonimsky, opera-ballad «Mary Stuart», new Renaissance.

Категории времени и пространства играют важнейшую роль в художественном творчестве, отражая события объективной реальности. Особенности отражения данных категорий в произведении определяются спецификой авторской концепции. Так А. Б. Темирболат отмечает, что «время и пространство, являясь важнейшими характеристиками реальной действительности, пронизывая быт, сознание людей, выступают объективными условиями существования художественного произведения» [9, с. 6]. Проблемы отражения данных категорий в творческом методе автора и их определения в структуре текста сочинения являются фундамен-

тальными направлениями исследования. Несмотря на весомое количество научных работ, посвящённых вопросам хронотопа произведения, в музыковедении применение пространственно-временных соотношений как структурообразующего элемента текста и их использование в рамках целостного анализа музыкального произведения встречается не часто. На сегодняшний день эта область исследования остаётся малоизученной и дискуссионной.

Актуальность данного вопроса обусловлена возрастающим интересом научного сообщества к проблеме интерпретации категорий времени и пространства



в художественном произведении. Это связано с распространением в XX веке феномена «*договаривания*» культуры (А. С. Соколов) [8, с. 354] и *формированием культурологического метода композиторского творчества* (В. Г. Тарнопольский) [2, с. 25]. Кроме того, изучение пространственно-временных координат художественного текста, а также систематизация основных типов хронотопа придают ясность и полноту аналитическим представлениям о содержании и форме произведения, являясь перспективным направлением научного анализа.

Целью статьи является раскрытие специфики отражения исторических событий в художественном произведении через особенности воплощения пространственно-временных категорий. Научная новизна данной работы заключается в выявлении способов воплощения хронотопических параметров в авторских концепциях на примере оперы-баллады «Мария Стюарт» С. М. Слонимского.

Исходя из цели, в статье решаются следующие задачи: 1) проследить принципы воплощения пространственно-временных символов в художественном творчестве на примере произведения С. М. Слонимского; 2) изучить специфику отражения исторического хронотопа в индивидуально-авторской концепции С. М. Слонимского в опере-балладе «Мария Стюарт»; 3) выявить ключевые символы времени и пространства, а также комплекс интонационно-выразительных средств, отражающих особенности исторического контекста в опере-балладе «Мария Стюарт» С. М. Слонимского.

Специфика пространственно-временных категорий, отражённая в произведении, аккумулируется в рамках явления художественного хронотопа. Заимствованный из естествознания данный термин вошёл в музыковедение благодаря исследованиям известного русского философа, культуролога и литературоведа М. М. Бахтина. Хронотоп определяется как своеобразная система координат, в которой разворачивается содержание художественного произведения. Л. А. Гоготошвили характеризует его как «эстетическую категорию, отражающую амбивалентную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих изобразительных средств» [1, с. 307].

Хронотоп в произведении искусства имеет существенное жанровое значение. М. А. Чернухина в своём исследовании приводит заключение В. Г. Шукина о том, что «жанр стремится к своему завершению в определённом хронотопе — времени-месте свершения» (цит. по [10, с. 46]). В некоторых жанрах, преимущественно эпического склада, возможно использование различных типов хронотопа, в том числе и в рамках одного произведения.

Особенно в этом плане показателен жанр баллады. Важную роль в нём играет эпическое повествование, рассказ какой-либо истории, вследствие чего категории времени и пространства оказываются подвижны и соотносятся в зависимости от хода развития сюжета. Время в балладе может быть эпическим (отражающее какие-

либо приметы описываемой эпохи) и непосредственно балладным (лишённое исторически конкретных примет) [4]. В свою очередь элементы балладного пространства обусловлены её фольклорными, национальными корнями. Также возможны своеобразные переключения между реальностью и фантастикой, диалог прошлого и настоящего. Подобные смены планов повествования обуславливают поэтику баллады, являются характерной чертой данного жанра, а также создают особую ауру, родственную кинематографичности.

Характеристики категорий времени и пространства в музыкальном произведении оказываются обусловлены спецификой творческого метода композитора и конкретной авторской концепцией. Так, нередко в рамках жанра баллады происходит обращение к различным историческим сюжетам. В этом отношении интересен пример оперы-баллады «Мария Стюарт» С. М. Слонимского. Автор в произведении, пользуясь приёмами поэтизации прошлого, отражает своеобразный диалог современности с эстетическими категориями эпохи Возрождения. В данной культуре композитора заинтересовали романтизированность, рыцарство, некоторые приёмы вокальной исполнительской манеры, а также старинные жанровые модели. Баллада как один из основных жанров музыкально-поэтической культуры данного периода в отношении пространственно-временной символики оказалась особенно привлекательной. Принцип балладности в опере является ключевым, что подчёркивает и сам С. М. Слонимский, выведя данную жанровую принадлежность в подзаголовок оперы. Обращение композитора к балладе неслучайно, так как она, являясь по существу старинным жанром, на протяжении многих веков не теряет своей актуальности и обладает способностью отражать картину мира прошлого. Специфика преломления жанровых черт баллады в опере «Мария Стюарт» была рассмотрена авторами данной статьи в другой работе в ином ракурсе исследования [3].

Опера-баллада «Мария Стюарт», наряду с такими произведениями, как опера «Гамлет» и вокальный цикл «Песни Трубадуров», представляет группу сочинений композитора, обращённых к средневеково-ренессансной культуре. Характеризуя композиторское наследие С. М. Слонимского, М. Г. Рыцарева отмечает, что «каждая <...> линия его творчества требовала своего выхода и обобщения в большом музыкально-сценическом сочинении» [5, с. 174]. Созданная в 1981 году, данная опера стала обобщением музыкальных исканий С. М. Слонимского конца 70-х и начала 80-х годов.

Действие оперы происходит в Шотландии 1560-х годов. Насыщенная сюжетная линия произведения отражает события драматического периода в истории этой страны — два года правления королевы Марии Стюарт, за время которых она оказалась обманута близкими ей людьми и стала жертвой религиозных и политических распрей.

Опера наполнена множеством пространственно-временных маркеров, очень точно отражающих культуру и исторический контекст, в рамках которого разворачи-



вается действие. Так символы эпохи Ренессанса прослеживаются в литературной составляющей произведения, в частности, в либретто оперы. Оно создано известным российским писателем и публицистом Я. А. Гординым, основным жанром в творчестве которого является историческая проза. Близость либретто старинному европейскому музыкально-поэтическому искусству выражена в использовании характерных стихотворных форм, специфике метrorитмической организации текста и стилистических особенностях лексики. Использование цитат оригинальных сочинений рассматриваемой эпохи также помогает создать историческую достоверность в либретто. К примеру, в одном из центральных номеров оперы — Сонете Шателера, где раскрываются любовные чувства героя к королеве Марии, автор обращается к подлинному (в переводе В. Левика) тексту Пьера де Ронсара — французского поэта XVI века.

Образ вереска также становится одним из пространственно-временных маркеров, отражающих атмосферу эпохи в данном произведении. Это растение, являющееся национальным символом Шотландии, играет немаловажную роль в драматургии произведения и в различных интерпретациях встречается во всех характеристиках ключевых персонажей оперы. По сюжету вереск оказывается враждебным знаком для сторонников Марии Стюарт. Так, в хоре баронов и толпы из первого действия вереск упоминается как символ смерти. Данный образ возникает и во время непосредственного сражения двух противоборствующих сторон. Яркий пример — Баллада Босуэла, в которой вереск упоминается в описании места битвы. Символ вереска аллегорично предвещает трагический исход и в песенке Мэри Сэтон, предвосхищающей свадебную сцену. Об этом подробнее: [3, с. 533–534].

Важной составляющей балладного хронотопа является наличие типизированных образов. Например, персонажа-рассказчика, отражающего позицию и отношение автора к текущим событиям. В данном произведении это Грустный и Весёлый скальды — носители древнескандинавской певческой культуры, выполняющие функцию своеобразных рапсодов, ведущих философское повествование о происходящих в опере событиях. Персонажи играют важную роль в драматургии произведения: они являются символами средневеково-ренессансной культуры. По мнению М. А. Сапонова, именно менестрели «заполняли музыкальную жизнь своей эпохи. Задавали тон музыкальным вкусам и художественному мировоззрению современников» [6, с. 31]. Творчество скальдов, опираясь на музыкально-поэтическую традицию, сочетало в себе лирику и эпос. Контрастно-противоположные образы этих героев раскрываются в самом начале оперы в двух песнях, являющихся их музыкальными портретами.

Оперу открывает именно характеристика Грустного скальда, выполняющая функцию пролога. Его песня представляет собой отстранённый философский рассказ о тяготах жизни. Эпичность повествования здесь подчёркивается неспешностью темпа, метrorитмической

ровностью, а также наличием характерных черт жанра баллады: куплетно-строфического строения, вариантной повторности тематизма (интонационно-ритмическая попевка выполняет функцию рефрена), периодичности (см. прим. 1).

Пример 1. Действие I. Прелюдия. Первая песня Грустного скальда

The musical score is for the first song of the Sad Bard. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the mood is 'Грустный скальд (перед залюблением)'. The vocal line starts with a forte dynamic (mf) and has lyrics: 'Тот, кто от смерт - но - го рок - ден, зем -'. The piano accompaniment includes parts for Flute (Fl.), C-bass (C-bag), and Archa (Archi. Arpa). The score is in 8/8 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

Привлекает внимание структура данного номера — небольшой инструментальный проигрыш разделяет два куплета. Данная форма характерна для построения средневековой вокальной баллады. Мелодика песни также отражает стилистику старинных образцов жанра: избегание вводнотоновых оборотов, диатоничность, трихордовость, фоновые квартовые и квинтовые созвучия. Благодаря тембровому разнообразию в партии оркестра воспроизводится звучание старинного инструментального ансамбля: арфа позволяет создать эффект игры на лютне, а в группе деревянно-духовых инструментов не используется кларнет (его тембровая окраска возникла в оркестре в более поздний период).

Подобные вставные номера, по мнению М. Г. Рыцаревой, выполняют в опере функцию «балладных рефренов» [5, с. 178]. Эти музыкальные портреты пронизывают всю композицию «Марии Стюарт» и являются частью балладного хронотопа, так как в них раскрываются ключевые образы-символы эпохи.

Другими примерами вставных рефренов в опере являются баллады Босуэла. В них раскрываются образы средневековой рыцарской культуры. Сам персонаж в диалоге подчёркивает свою социальную принадлежность. В конце первого действия Мария Стюарт просит у него защиты, и тот клянётся ей в верности. В характеристике лорда Босуэла автор снова обращается к жанру баллады как к одному из вариантов средневековых песенно-куплетных фиксированных форм (*formex fixes*) [6, с. 145]. Примечательно, что в музыкальных номерах именно этого персонажа жанровое обозначение баллады отражено в названии.

Образцом военно-героической песни является Первая

баллада Босуэла. Эпический характер звучания подчёркивает сдержанный темп, постепенное развёртывание повествования, использование синкопированного ритма (см. прим. 2). Музыкальная ткань баллады насыщена характерными элементами средневековых образцов жанра — мелодика вокальной партии строится на вариантных повторах краткой мелодической попевки, максимально приближенной к устной речи. Воплощению образа способствует фанфарность звучания, призывные решительные интонации, а «холодный» колорит группы низких струнных ассоциируется с мужественным рыцарским образом.

Пример 2. Действие II. Эпизод VIII. Первая баллада Босуэла

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 285 and ends at measure 293. The second system starts at measure 294 and ends at measure 302. The vocal line is written in a high register with a mezzo-soprano clef. The piano accompaniment is in the left hand with a bass clef. The lyrics are in Russian: "На по-ло-во-ре-со-вои, на по-ло-во-е-вои сто-ит", "на-и-ост-ях-ты-вси-ль-е-го-ду-бо-и", "на-и-ост-ях-ты-вси-ль-е-го-ду-бо-и". The score includes dynamic markings like *mp* and *mf*, and performance instructions like *Archie* and *mf*. There are also measure numbers 285, 286, 294, and 302.

Обращение к старинным жаровым моделям, в данном случае к балладе — одно из главных средств стилизации прошлого и способов отражения исторического контекста в этом произведении. Баллада как один из основных музыкально-поэтических жанров эпохи Возрождения является ключевым временным символом в этом произведении. Черты данного жанра заметны на различных уровнях: в музыкальной составляющей отдельных номеров и в целом построении оперы. Балладность оперы становится целостным явлением, проявившим себя во всех аспектах произведения, не ограничиваясь только жанровой составляющей. Принципы балладности проявляются в том числе и в сложной, разветвлённой композиционной структуре «Марии Стюарт». Вокальные номера чередуются с оркестровыми интерлюдиями, выполняющими функцию инструментальных балладных рефренов. Также в опере присутствует множество характерных для данного жанра внесюжетных контрастных вставных эпизодов, а основное действие получает художественное обрамление прелюдией и эпилогом. Помимо основной балладной характеристики, в назва-

ниях вставных номеров оперы встречаются и другие обозначения вокальных и танцевальных жанров эпохи Возрождения, являющихся в данном случае временными маркерами — канцона, притча, вечерняя песня, а также павана, гальярда, пантомима.

Интерес С. М. Слонимского к различным художественным концепциям предыдущих эпох связан с важной для него идеей «Нового Ренессанса» [7, с. 5]. Через воплощение в современном художественном произведении различных исторических пространственно-временных маркеров и эстетических концепций предыдущих эпох в композиторском творчестве прослеживается принцип диалога культур. В этом отношении имя С. М. Слонимского особенно выделяется в галерее современных авторов. В каждом своём сочинении, отражающем старинные стилистические и эстетические единицы, ему удаётся проникнуть в самую суть явления и достоверно воссоздать его исторический контекст. При воспроизведении какой-либо стилиевой единицы старинные жанры не становятся объектом поверхностной стилизации, а создаются как образцы профессионального музыкального искусства той или иной эпохи и включают в себя систему образов, действующих в конфликтной драматургии данного произведения.

Таким образом, опера-баллада «Мария Стюарт» в творческом наследии С. М. Слонимского является показательным примером диалога с культурными традициями прошлого. Через различные пространственно-временные маркеры, такие как использование характерных элементов средневековой певческой традиции, применение элементов англо-саксонской культуры, национальной шотландской символики и др., в произведении происходит обращение к творческим принципам менестрельной и рыцарской культуры, а также раскрываются различные аспекты эстетики эпохи Возрождения. Ключевым в опере становится именно принцип балладности, пронизывающий все уровни в «Марии Стюарт» — от структурно-композиционного строения оперы в целом до средств выразительности, используемых в конкретном номере. Различные пространственно-временные маркеры помогают отразить в хронотопе данного произведения исторический контекст Ренессанса. Диалог эпох в рамках произведения искусства таким образом становится главным смысловым критерием, создающим возможность осознания идейного родства далёких поколений. Оживая в авторских концепциях и образах произведений искусства культурные и эстетические ценности прошлого, преодолевая пространство и время, вовлекаются в культурную среду настоящего.

Литература

1. Гогтишвили Л. А. Хронотоп // Новая философская энциклопедия. В 4 томах. Т. 4: Т-Я. М.: Мысль, 2001. С. 307–308.
2. Жосан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй

половины XX века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 25–34.

3. Кутилина А. А. Принципы балладности в опере «Мария Стюарт» С. М. Слонимского как проявление культуры менестрелей // Музыка в современном мире: наука, педа-

гогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XV Международной научно-практической конференции, Тамбов, 15 февраля 2019 года. Тамбов: Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова», 2019. С. 527–536.

4. Мисуров Н. Н., Глonti Н. Н. Баллада как феномен немецко-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом) // Вестник Омского университета. 1997. № 2. С. 55–59.

5. Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский: монография. Л.: Сов. Композитор, 1991. 253 с.

6. Сапонов М. А. Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 399 с.

7. Слонимская Р. Н., Шитикова Р. Г. Сергей Слонимский и Новый Ренессанс // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сборник статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского, Санкт-Петербург, 04–07 апреля 2012 года. СПб.: Lennex Corporation, Edinburgh, 2014. С. 5–8.

8. Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 2 (июнь 2022). С. 354–367.

9. Темирболат А. Б. Проблема хронотопа в современной прозе: учебное пособие. Алматы, 2003. 199 с.

10. Чернухина М. А. Проблема хронотопа в философии культуры // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2–4. С. 44–47.

References

1. Gogotishvili L. A. Khronotop [Chronotope] // Novaia filosofovskaia entsyklopedia [The New Philosophical Encyclopedia]. In 4 volumes. Vol. 4: T-IA. M.: Mysl, 2001. P. 307–308.

2. Zhossan N. Iu. Pretvorenie folklor v rakurse postmodernizma (na materiale otechestvennoi muziki vtoroi polovini XX veka) [The implementation of folklore in the perspective of postmodernism (based on the material of Russian music of the second half of the XX century)] // Problemy muzikalnoy nauki [Problems of music science]. 2016. № 2 (23). P. 25–34.

3. Kutilina A. A. Printsipy balladnosti v opere «Mariia Stiuart» S. M. Slonimskogo kak proiavlenie kultury menestrelei [The principles of the ballad in S. M. Slonimsky's opera «Mary Stuart» as a manifestation of the culture of minstrels] // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitelstvo: Sbornik statei po materialam XV Mezhdunarodnoi nauchno-practicheskoi konferentsii, Tambov, 15 fevralia 2019 goda [Music in the modern world: science, pedagogy, performance: Collection of articles based on the materials of the XV International scientific and practical conference, Tambov, February 15, 2019]. Tambov: Tambovskoe oblastnoe gosudarstvennoe biudzhetnoe obrazovatelnoe uchrezhdenie vyshogo professionalnogo obrazovaniya «Tambovskii gosudarstvennii muzikalno pedagogicheskii institut im. S. V. Rakhmaninova», 2019. P. 527–536.

4. Misiurov N. N., Glonti N. N. Ballada kak fenomen nemetsko-russkikh literaturnykh svyazei (nekotorye nabludeniya nad tekstom) [Ballad as a phenomenon of German-Russian literary relations (some observations on the text)] // Vestnik Omskogo uiversiteta [Bulletin of Omsk University]. 1997. № 2. P. 55–59.

5. Rytsareva M. G. Kompozitor Sergei Slonimskii: monografia [Composer Sergey Slonimsky: monograph]. L.: Sov. Kompozitor, 1991. 253 p.

6. Saponov M. A. Menestrelli: Kniga o muzyke srednevekovoi evropy [Minstrels: A Book about the music of Medieval Europe]. M.: Klassika-XXI, 2004. 399 p.

7. Slonimskaya R. N., Shitikova R. G. Sergei Slonimskii i Novyi Rennans [Sergei Slonimsky and the New Renaissance] // Ot russkogo Serebriyanogo veka k Novomu Renesansu: Sbornik statei po materialam Mezhdynarodnogo foruma k 80-letiu Sergeia Slonimskogo, Sankt-Peterburg, 04–07 aprelya 2012 goda [From the Russian Silver Age to the New Renaissance: A collection of articles on the materials of the International Forum for the 80th anniversary of Sergei Slonimsky, St. Petersburg, April 04–07, 2012]. SPb.: Lennex Corporation, Edinburgh, 2014. P. 5–8.

8. Sokolov A. S. «Post scriptum» kak modus kompozitorskogo vyskazyvaniya [«Post scriptum» as a mode of a composer's utterance] // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. Tom 13. Vypusk 2 (June 2022). P. 354–367.

9. Temirbolat A. B. Problema khronotopa v sosremennoi proze: uchebnoe posobie [The issue of chronotope in Modern Prose: a textbook]. Almaty, 2003. 199 p.

10. Chernukhina M. A. Problema khronotopa v filosofii kultury [The issue of chronotope in the philosophy of culture] // Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta [Bulletin of Vyatka state university for the humanities]. 2011. № 2–4. P. 44–47.

Информация об авторах

Екатерина Александровна Сорокина

E-mail: sorokina_e_al@mail.ru

Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

392000, Тамбов, ул. Советская, дом 87

Information about the authors

Ekaterina Aleksandrovna Sorokina

E-mail: sorokina_e_al@mail.ru

Tambov Regional State Budget Educational Institution of Higher Education «Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov»

392000, Tambov, 87 Sovetskaya Str.



Алёна Алексеевна Кутилина

E-mail: alyona.kutilina@yandex.ru

Тамбовское областное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»

392000, Тамбов, ул. Советская, дом 87

Alyona Alekseevna Kutilina

E-mail: alyona.kutilina@yandex.ru

Tambov Regional State Budget Educational Institution of Higher Education «Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov»

392000, Tambov, 87 Sovetskaya Str.



Поризко Ольга Ипполитовна, кандидат искусствоведения, преподаватель Гатчинской детской музыкальной школы им. М. М. Ипполитова-Иванова

Porizko Olga Ippolitovna, PhD (Arts), Teacher at the Gatchina Children's Music School named after M. M. Ippolitov-Ivanov
E-mail: oporizko@mail.ru

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА Н. П. РАКОВА ДЛЯ САМЫХ ЮНЫХ

Статья посвящается исследованию фортепианной музыки для учащихся младших классов ДМШ русского композитора XX века Н. П. Ракова, создателя обширного педагогического репертуара для детей и юношества. В статье рассматривается ряд его сочинений для начинающих — пьесы «Утренний урок», «Песенка», «Впереди барабанщик», «Шалун», «День прошел» из цикла «24 пьесы для фортепиано во всех тональностях», пьесы «Потанцуем», «Поют за рекой», «Ку-ку», «Взгрустнулось», «Осень», «Солнышко светит» из цикла «Шесть пьес», а также произведения крупной формы — Сонатина № 11 (Для маленьких) и Сонатина № 12 (Маленькая). В ходе исследования выявляется, что автор, создавая репертуар для самых юных, использует простые формы, тональности с минимальным количеством знаков (C-dur, a-moll, G-dur, F-dur), яркие образные названия. При этом с первых шагов юного музыканта композитор ставит серьезные задачи: приобщает к разным жанрам, различной, но всегда доступной для детских рук фактуре, учит умению слышать регистровые краски фортепиано, осваивать разные полифонические приемы изложения материала. В пьесах песенного характера в мелодии использует интонационный язык, основанный на народно-песенных истоках, что особенно важно в эпоху глобализации.

Ключевые слова: Н. П. Раков, фортепианная музыка, пьесы для юных музыкантов.

PIANO MUSIC BY N. P. RAKOV FOR THE YOUNGEST

The article studies piano music for elementary school students by the Russian composer of the XX century N. P. Rakov, who created a vast pedagogical repertoire for children and youth. The article analyses a number of his compositions for beginners — pieces «Morning Lesson», «Song», «Drummer Ahead», «Naughty Boy», «The day has passed» from the cycle «24 pieces for piano in all keys», pieces «Let's Dance», «Singing across the River», «Cuckoo», «Saddened», «Autumn», «The Sun shines» from the cycle «Six Pieces», as well as works of large form — Sonatina № 11 (For little ones) and Sonatina № 12 (Small). The study reveals that the author, creating a repertoire for the youngest, uses tonalities with a minimum number of signs (C-dur, a-moll, G-dur, F-dur), simple forms, bright figurative names. At the same time, from the very beginning, the composer sets serious tasks for a young musician: introduces him to different genres, different textures, but always accessible to children's hands, teaches the ability to hear the register colors of the piano, master different polyphonic techniques of presenting material. In the pieces of a song character, the melody uses intonation language based on folk song, which is especially important in the era of globalization.

Key words: N. P. Rakov, piano music, pieces for young musicians.

В 2023 году исполняется 115 лет со дня рождения Николая Петровича Ракова (1908–1997) — русского композитора, фольклориста, педагога, создателя обширного педагогического репертуара для учащихся музыкальных школ и училищ. В педагогическом наследии автора — музыка для разных инструментов и инструментальных составов. Работая над созданием детского репертуара, Н. П. Раков тесно общался с педагогами музыкальных школ, писал по их просьбе сочинения для детей, изучал специфику инструментов, бывал на репетициях и концертах. Произведения композитора для юных музыкантов, излучающие свет, любовь к миру, природе, народному искусству, были широко востребованы педагогами второй половины XX века.

К сожалению, у композитора не было наследников, которые могли бы заняться архивом и дальнейшей популяризацией его сочинений. Музыка композито-

ра стала забываться. Большая заслуга исследования творчества композитора принадлежит крупным отечественным ученым — А. А. Соловцову [7] и, особенно, А. М. Цукеру [10]. Кроме того, благодаря изысканиям Ю. В. Холопова [8; 9], калужского историка-краеведа, нам открылись страницы истории рода Раковых, перипетии судьбы семьи композитора, его родителей¹, русских патриотов, отдавших городу свое состояние и оставшихся в стране после революции.

Николай Раков, будущий композитор, был пятым, младшим ребенком в семье, всеобщим любимцем². Рано проявились музыкальные способности Николая, своевременно замеченные родителями. Окружающие часто называли его «маленьким Моцартом», отмечая не только музыкальную одаренность, но и веселый добродушный нрав, отсутствие зависти и других негативных качеств. Быстро осваивавший фортепиано, а вскоре и скрипку,

¹ Петр Степанович Раков, отец Н. П. Ракова, был в Калуге заметным человеком, преуспевающим купцом, человеком широкой русской души. В 1899 году он стал одним из попечителей организованного в городе «Работного дома», где оставшиеся в годы неурожая без средств к существованию люди могли найти работу, кров и питание [9, с. 13]. Мать, Надежда Васильевна (урожденная Заверина), также происходила из купеческого сословия. В 25 лет вышла замуж, дождавшись жениха после 4-годичной воинской службы. Семья, в которой было пятеро детей, была дружной. В годы «экспроприации экспроприаторов» родители со старшей дочерью были высланы в Архангельск. Несмотря на лишения, отец не держал обиды на советскую власть, говоря: «А все-таки это общество более справедливо устроено. Оно дает всем одинаковую возможность учиться» [8, с. 77].

² Няня, также обожавшая ребенка, считала вполне уместным держать на обеденном столе детский горшочек.



12-летний Николай стал оркестрантом и солистом городского оркестра. В годы революции и Гражданской войны, в результате которых отец лишился нажитого состояния, юный музыкант, выступавший в госпиталях, на заводах и фабриках, стал кормильцем семьи, получая солидный красноармейский паек и поддерживая свою семью. Работал Николай Раков и тапером, удивляя всех блестящей импровизацией. Окружающих, оставивших воспоминания о юных годах композитора, поражала фанатическая увлеченность, большой талант, умение от начала до конца без труда исполнить на фортепиано оперный клави́р, восхищая навыком превосходного чтения с листа.

В школьные годы познакомился Николай Раков и с фольклором, став по приглашению сотрудницы краеведческого музея Калуги М. Е. Шереметевой участником фольклорной экспедиции. Пение народных песен и игра на народных инструментах поразила юного музыканта, оставила яркий след в душе. В приложении к книге М. Е. Шереметевой «Свадьба в Гамаюнщине Калужского уезда» (1928) были опубликованы записи мелодий песен и инструментальных наигрышей, сделанные Николаем Раковым. Любовь к народному творчеству навсегда сохранилась в сердце юноши, став стилиевой основой его музыки.

Детство, проведенное в любящей семье, в окружении ценителей музыки калужской интеллигенции, среди прекрасной природы средней полосы России сформировало светлое мироощущение, проявившееся в творчестве. И сам детский мир остался в душе композитора на всю творческую жизнь, зародив потребность писать для детей: «Я понял, как важно с ранних лет музыкально воспитывать детей, прививать им настоящие вкусы, чтобы подлинная музыка доставляла им удовлетворение и радость» [10, с. 14].

Среди фортепианных сочинений Н. П. Ракова для детей есть миниатюры для совсем юных, начинающих музыкантов. Проявляются ли черты стиля³ композитора в его музыке для самых юных пианистов? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к сочинениям, написанным для учащихся младших классов.

Многие из пьес для самых юных исполнителей написаны опытным мастером в зрелый период творчества. Это миниатюры из циклов «24 пьесы для фортепиано во всех тональностях»⁴, 1961 [2; 4]; «Шесть пьес», 1971 [5]; две сонатины⁵ — № 11 (Для маленьких), 1972 и № 12 (Маленькая), 1972 [1; 6]. Объединяет эти сочинения светлый облик, четкая структура, ясный мелодический язык. Композитор использует тональности первой степени родства с малым количеством знаков, делая максимально доступным для ребенка ознакомление с текстом.

В качестве примеров сочинений для начинающих возьмем сначала несколько пьес из цикла «24 пьесы во всех тональностях»: № 1 «Утренний урок», № 2 «Пе-

сенка», № 3 «Впереди барабанщик», № 23 «Шалун» и № 24 «День прошел», а также все миниатюры из цикла «Шесть пьес». Интонационно, образно, тонально пьесы обоих циклов перекликаются, поэтому будем рассматривать их во взаимосвязи.

В предисловии к изданию «24 пьесы во всех тональностях» Н. П. Раков написал: «Работая над этим циклом, я ставил перед собой прежде всего художественные задачи, но в то же время старался использовать приемы, необходимые для развития техники, такие как стаккато, легато, трели, скачки, повторяющиеся ноты, кистевые движения, проведение мелодии в левой руке, разноплановость партий обеих рук и т. д. <...> Пьесы рассчитаны на исполнение учащимися 2–7 классов детской музыкальной школы» [4].

Пьеса «Утренний урок» открывает цикл «24 пьесы во всех тональностях», внося ощущение света и радости утреннего пробуждения ребенка. Тональность *C-dur*, песенная пятиступенная восходящая тема, символизирующая «восход солнышка» в крайних частях и имитационные переклички («диалога учителя и ученика») в средней части укладываются в компактную простую трехчастную репризную форму.

В крайних частях композитор применяет элементы гомофонно-гармонического склада письма, используя при прозрачной фактуре большой диапазон, приобщая начинающего музыканта к богатству звучания регистров, восприятию звукового объема. Альтерированные ступени в кадансах сообщают красочность и изысканность, свойственную гармоническому языку автора (прим. 1). Светлый колорит, песенная жанровая основа, классическая ясность мелодического языка сближают музыку пьесы с сочинениями А. Ф. Гедике, С. М. Майкапара, С. С. Прокофьева для детей.

Пример 1. «Утренний урок». 1 и 2 части

С этой миниатюрой перекликаются *C-dur*-ные пьесы из цикла «Шесть пьес» — № 1 «Потанцуем» (прим. 2) и № 3 «Ку-ку» (прим. 3).

В обеих миниатюрах, столь же светлых, как и пьеса «Утренний урок», большую роль играет V ступень, квинтовый тон, дающий ощущение невесомости, воздушности в пьесе «Потанцуем» и упругости и активности

³ О жанрово-стилевых чертах музыки композитора см.: [3].

⁴ О цикле «Н. П. Раков. 24 пьесы для фортепиано во всех тональностях» см.: [2].

⁵ О сонатинах см.: [1].

Пример 2. «Потанцуем». 1 и 2 части

Пример 3. «Ку-ку». 1 и 2 части

в пьесе «Ку-ку».

В теме пьесы «Потанцуем», жанровой основой которой является вальс, с квинтового тона начинается и к нему движется мелодия, подчеркивая подвижный, полетный характер вальсовой темы.

В зарисовке «Ку-ку» с V ступени начинается важный тематический затакт, передающий основную остинатную интонацию, которая представляет звуковой образ кукушки. Пьесам свойственны элементы имитационной полифонии, секвенционный принцип развития материала. C-dur-ная окраска пьес дает импульс, заряд света и энергии обоим детским циклам.

В ряде пьес, опираясь на интонационный язык народно-песенного творчества, композитор использует и более разнообразные приемы полифонического письма. Так, в пьесе № 2 «Песенка» из цикла «24 пьесы во всех тональностях», написанной в тональности a-moll, простой трехчастной репризной форме, присутствуют элементы подголосочной полифонии, что в сочетании с натуральным минором в мелодии говорит о народной основе; темп Moderato, длинные мелодические линии основной темы передают характер, близкий протяжной лирической песне (прим. 4). Но в нижнем голосе композитор использует обороты мелодического минора, сближая язык народной песенной музыки с интонациями песни советской эпохи.

Во второй части «Песенки» происходит активное ритмическое и тональное движение: после параллельного мажора, приводящего к смене настроения, композитор использует более яркую краску доминанты к e-moll, подводя к кульминации (прим. 5). В этой части уже и в мелодическом голосе слышны интонации детской советской музыки, близкие музыке А. Ф. Гедике,

Пример 4. «Песенка». 1 часть

Пример 5. «Песенка». 2 часть

Р. М. Глиэра, Д. Б. Кабалева.

С «Песенкой» переключается пьеса № 4 «Взгрустнулось» из цикла «Шесть пьес» (прим. 6).

Пример 6. «Взгрустнулось». 1 и 2 части

Тональность a-moll, темп Moderato, распевный характер мелодии, натуральный лад, выразительные декламационные обороты второй темы, элементы полифонии (имитационной и подголосочной) также подчеркивают народные истоки мелодизма. Вместе с тем, применение вариантности в мелодическом развитии нижнего голоса во второй части (с использованием «игры» полутоновых интонаций)⁶ сообщают звучанию остроту и выразительность, раскрывая большие потенциальные ресурсы голосов.

Возвращаясь к циклу «24 пьесы во всех тональностях», хочется обратить внимание на пьесу № 3 «Впереди барабанщик», основная тональность которой G-dur, размер 2/4, темп и характер Allegro, форма контрастно-составная репризная с кодой.

Здесь композитор изобразил жанровую сценку, кото-

⁶ Сходный пример полутоновой «игры», разными красками расцвечивающей повторные мелодические обороты, мы видим, например, в Вальсе fis-moll из цикла «Новеллеты» [3, с. 104].



рая представляет для современных детей своеобразную историческую картинку. В жанре марша запечатлены сцены из школьной жизни: шествие пионерского отряда под звуки барабана⁷ (т. 1–8), эпизоды массовых песен, в которых слышатся интонации песен революции и Гражданской войны *h-moll* и *b-moll* (т. 9–16), а также интонации пионерской походной песни *G-dur* (с т. 17) (прим. 7).

Пример 7. «Впереди барабанщик»

Allegro

Эту пьесу редко помещают в сборники избранных пьес композитора, между тем, дети, разучивающие предыдущую «Песенку» из основного издания, проявляют большой интерес к этой исторической пьесе, реалистично передающей и барабанную дробь, проходящую сквозной ритмоформулой, и интонации советских массовых и пионерских песен. Проявляют дети интерес и к жизни детей XX века, обращаясь с вопросами к старшим. И это очень важно. У нас есть уникальная возможность знакомить детей со светлыми страницами нашей истории, миром детства прошедшей эпохи.

В этой же тональности *G-dur* написана пьеса № 2 «Поют за рекой» (прим. 8) из цикла «Шесть песен», где, опираясь на песенный жанр, близкий народной музыке, композитор воссоздал живописный художественный образ. Автор словно воскрешает в памяти страницы своего детства: «Мои детские годы проходили в постоянном общении с природой. Зимой с товарищами мы уходили на лыжах в лес, иногда забирались так далеко, что

с трудом находили дорогу домой. Летом часто ездили на велосипедах в деревню, встречались с крестьянами, слушали песни. Особенно я любил рыбную ловлю⁸. В те годы я подружился с Зерцаловым — скрипачом оркестра, отцом хорошо известной ныне пианистки Натальи Зерцаловой. Он был намного старше меня, ему было 30 лет, а мне всего 12. Весной мы брали с ним лодку и уезжали рыбачить. Я тянул ее вверх по течению, как бурлак, а Зерцалов правил. Уходили на несколько дней, поднимались за город на много километров. В то время по Оке сплавливали лес, плоты пригонялись к Калуге. На них были установлены шалаши, в которых жили плотогонщики, иногда целыми семьями. Вечерами они пели. Их песни доносились до нас издалека, постепенно приближаясь и завораживая. Эти ночи и дни, рассветы и зори, поднимающийся по утрам туман и первый луч солнца и, конечно, песни незабываемы» [10, с. 12]. В этих драгоценных строках воспоминаний композитора видится его рано сформировавшийся светлый, гармоничный внутренний мир, в котором природа и народная музыка слились в единое целое.

Пример 8. «Поют за рекой». 1 часть

Moderato

Тональность летних солнечных красок *G-dur*, темп *Moderato*, начало и частое возвращение к квинтовому тону, песенная повествовательность, плавность мелодических оборотов, имитация темы в параллельном миноре в партии нижнего голоса — все способствует созданию лирического образа, напоенного вечерним песенным колоритом родных просторов. Эта пьеса дополняет ряд прекрасных фортепианных сочинений, навеянных образами родной русской природы, таких, например, как: «Рожь колосится», «Первая фиалка», «Белая лилия», «Снежинки», «Ласточка», «Бабочки», «Светлячки», «Задумчивая мелодия», «Грустная мелодия» и др.

Можно отнести к этому изобразительно-пейзажному ряду и пьесу № 5 «Осень» (прим. 9) из цикла «Шесть пьес» с ее плавностью мелодической линии, мягкой волнообразностью, распевностью. Но в этой пьесе композитор использует иные музыкальные средства.

Применение мелодического вида минора является

⁷ Так как следующая пьеса цикла — «Памяти героя», то подразумевается, что пьеса «Впереди барабанщик» изображает поход пионерского отряда к обелиску.

⁸ Композитор, с детства полюбивший рыбалку, и в последующие годы жизни во время летних месяцев в Кязму, Эстонии, где у него был небольшой дачный домик, с удовольствием занимался рыбной ловлей, мастерски чистил рыбу.

Пример 9. «Осень»



не столь свойственным для композитора (прим. 9). Здесь музыкальный язык более близок стилю П. И. Чайковского⁹, опиравшегося на традиции городской песенности (вспоминается «Июнь» из «Времен года», который начинается со схожего мелодического восходящего движения). Но использование именно мелодического минора придает музыке тот лиризм и теплоту, которые хотел передать автор. Следует также отметить плагальность гармонических оборотов, свойственная Н. П. Ракову, унаследовавшему традиции А. К. Глазунова¹⁰.

Важно также и то, что окончанием пьесы «Осень» служит секстаккорд *F-dur*, высветляющий конец и тонально подготавливающий светлое начало заключительной, шестой пьесы цикла «Солнышко светит», написанной в жанре инструментального наигрыша. Ее также можно отнести к ряду пейзажных зарисовок. Композитор использует пасторальную тональность *F-dur*, форму рондо, где стремительная поступенная тема в темпе *Allegro* наполнена энергией и радостью юной жизни (прим. 10). Тема рефрена модулирует в *C-dur*. Эпизоды, сохраняющие ритмический рисунок рефрена, еще более активны. В них слышны задорные детские голоса, птичий перезвон. Происходит усиление динамики, увеличение диапазона с помощью расширения интервальной структуры. Связующий с рефреном полутораоктавный восходящий пассаж словно передает блеск солнечных

Пример 10. «Солнышко светит». Рефрен



лучей, голоса пробуждения природы, звон ручья.

Композитор и в этом цикле не изменяет своим традициям, приводя в конце одну из самых активных, жизнерадостных и солнечных детских пьес¹¹.

Подводя некоторые итоги, остановимся, прежде всего, на миниатюрах цикла «Шесть пьес»:

1. «Потанцуем!» *C-dur*;
2. «Поют за рекой» *G-dur*;
3. «Ку-ку» *C-dur*;
4. «Взгрустнулось» *a-moll*;
5. «Осень» *a-moll*;
6. «Солнышко светит» *F-dur*.

В цикле находят воплощение народно-песенные («Поют за рекой», «Взгрустнулось»), танцевальные («Потанцуем») жанры, зарисовка в жанре инструментального наигрыша («Солнышко светит»), картинка природы («Ку-ку», «Осень»). Используя в цикле для начинающих музыкантов тональности первой степени родства, композитор организует пьесы в следующие микроструктуры: первый микроцикл: *C — G — C*. Второй: *a — a — F*. Минорный блок располагается во втором микроцикле. При этом финальная пьеса выражает самое лучезарное весеннее настроение. В целом образуется тональная структура по звукам нисходящего трезвучия *F-dur*¹². Таким образом, заключительная пьеса цикла в ее пасторальной тональности как бы объединяет весь цикл. При этом принцип контраста характеров и темпов является основным.

Возвращаемся к циклу «24 пьесы во всех тональностях», двум его последним пьесам, написанным в параллельных ладах. Пьеса № 23 «Шалун», тональность которой *F-dur*, размер 2/4, рисует образ неугомонного баловника. Этому подчинены все средства выразительности: диссонансный интервальный состав двухголосной темы, состоящей из коротких попевок, темп *Vivace*, штрих *non legato* с включением коротких лиг (прим. 11).

Пример 11. «Шалун»



Красочный юмористический момент передает автор в заключительном построении, где нисходящий пассаж в низкий регистр с остановкой на VI пониженной ступени изображает шалуна, который, по всей видимости, «доигрался» и «приземлился», замерев на время, а затем,

⁹ О влиянии творчества П. И. Чайковского на музыку Н. П. Ракова см.: [3, с. 67–70].

¹⁰ О развитии Н. П. Раковым традиций А. К. Глазунова см.: [3, с. 52–56].

¹¹ О циклических сочинениях Н. П. Ракова см.: [3, с. 97–124].

¹² О тональной организации фортепианных циклов Н. П. Ракова см.: [3, с. 123].

вернувшись ненадолго в круговорот своей привычной активной жизни, все-таки, наконец, угомонился (прим. 12).

Пример 12. «Шалун». Окончание

Цикл можно было бы завершить этой активной жизнерадостной пьесой. Но последним номером цикла является № 24 «День прошел» *d-moll*, так как цикл организован согласно шопеновской традиции расположения пьес по кварто-квинтовому кругу. Кроме того, опираясь на идею воплощения в музыке одного дня ребенка в «Детском альбоме» П. И. Чайковского, Н. П. Раков закольцовывает свой цикл пьесой, в которой интонационной основой служит пятиступенный восходящий мотив из первой пьесы «Утренний урок», но трансформированный в связи с изменением состояния ребенка (уставшего, прожившего насыщенный день с обилием впечатлений). Такое заключение является органичным, логичным завершением цикла.

Мажорная субдоминанта с VI дорийской, VII натуральная ступень вносят ощущение некоторой эмоциональной нейтральности, передающей вечернюю усталость (прим. 13). Тема «диалога» из второй части «Утреннего урока», охватывая разные регистры, включая верхний, расцветивается более тонкими нежными оттенками, напоминая о красках импрессионизма. Увеличение регистрового диапазона в репризе расширяет звуковое пространство.

Пример 13. «День прошел»

В рассмотренных нами пьесах из цикла «24 пьесы во всех тональностях» мы находим разнообразный спектр жанровых и стилевых направлений. Из них песенный жанр находит самое широкое разнообразное воплощение: это детская пьеса-песенка в классическом стиле — «Утренний урок», «Песенка» в традициях народно-песенной культуры, жанровая сценка «Впереди барабанщик» с эпизодами массовой походной и пионерской песни. В цикле присутствует и детская сценка

«Шалун» с острыми диссонирующими гармониями, и заключительная, на пятиступенной песенной основе, в нежных полутонах импрессионизма пьеса «День прошел». Охват жанров, стилей и образов, как мы видим, достаточно широк.

В сфере крупной формы композитор также не оставляет без внимания начинающих пианистов, которым предназначены сонатины № 11 и № 12. Следует отметить, что композитор соблюдает все структурные каноны классической сонатины. Проявляя чудеса минимализма и изобретательности, Н. П. Раков ярко и наглядно обозначает границы тем, давая возможность маленьким детям быстро понять и уяснить форму. В его сонатинах органично сочетаются классические принципы с интонационным языком своей эпохи, своего интонационного словаря.

Так, в Сонатине № 12 (Маленькая), опираясь на классические традиции — идею альбертиевых басов в партии левой руки и пятиступенный мелодический мотив, Н. П. Раков применяет секвенционный принцип развития аккомпанирующего пласта, создавая гибкую волнообразную линию (прим. 14).

Пример 14. Сонатина № 12 (Маленькая). Экспозиция

Четко прослеживается четырехтактная структура главной, побочной, заключительной тем. При этом главная партия (3, 5 такта) органично вплетается в связующую (1, 5 такта). Тема главной партии, первый, пятиступенный мотив которой напоминает «Утренний урок» («восход солнышка»), через короткую связующую переходит в побочную тему — «колыбельную песенку», где используются красочные сопоставления минорной и мажорной доминанты. Заключительная, рисуя образ шаловливого малыша (на том же пятиступенном мотиве), закрепляет, согласно классическим канонам, мажорную доминанту.

В репризе, соответственно, побочная тема, проходя через сказочно-таинственный образ колыбельной *c-moll*, подводит к светлому *C-dur*-ному итогу. Разработки в этой сонатине, как и в большинстве сочинений данной формы, нет, но есть небольшое четырехтактовое заключение, в котором на интонациях побочной темы объединяются краски двух параллельных ладов (*c-moll* и *Es-dur*), двух миров — светлого радостного дня и та-

индивидуальных красок ночи.

Сонатина № 11 (Для маленьких), написанная в тональности *d-moll*, размере *C*, интересна не только мастерским воплощением сонатной формы в миниатюре, где каждая из тем имеет четкую двухтактовую структуру, но и особенностями языка — обращением к народным истокам (прим. 15).

Пример 15. Сонатина № 11 (Для маленьких)



В главной теме находят отклик народно-песенные интонации. Использование натурального минора, протяженность начального терцового тона, распевность, подголосочность нижнего пласта сообщают черты народной песни. Ритм и характер побочной темы отсылают к более древним национальным истокам, напоминая о былинке «Жил Святослав 90 лет...». Обращает на себя внимание также дорийская секста, придающая звучанию архаичный оттенок.

Несмотря на миниатюрность, композитор вводит в форму сонатины разработку, где двухтактная главная тема получает драматическое развитие, разрастаясь в секвенционном изложении до четырехтакта, приводя к двухголосному варианту побочной темы, проведенному секстами. Наличие разработки дает юным пианистам уникальную возможность познакомиться с классической формой *сонатного allegro*, созданной на основе родных интонационных корней. Эту сонатину по праву можно считать маленьким шедевром для начинающих музыкантов.

Обе сонатины, развивая народные и классические традиции, являют мастерское воплощение сонатной формы в миниатюрном решении, доступном для начинающих музыкантов.

Итак, мы рассмотрели несколько произведений

Н. П. Ракова, предназначенных для самых юных пианистов. В своих пьесах из циклов «24 пьесы во всех тональностях» и «Шесть пьес» композитор знакомит детей с разными жанрами. При этом жанр инструментальной песни, развитый композитором¹³, предстает в различных подвидах: в традициях народной песни, песни эпохи гражданской войны и революции, пионерской песни, детской советской песни. Опираясь в пьесах песенного жанра на народные истоки, используя элементы подголосочной полифонии, автор погружает ребенка в мир народной культуры, необходимый для формирования музыкально-слуховых представлений на отечественной почве.

Используя доступные младшим школьникам тональности, простые формы, удобную для детских рук фактуру, яркие образные названия, композитор представляет детям красочный мир природы: «Кукку», «Осень», «Солнышко светит». Оживают картины родной природы и в пьесе «Поют за рекой», где использованы музыкальные средства народно-песенного искусства. Богатство художественных средств и красок при экономном фактурном арсенале дает возможность начинающему музыканту осваивать разнообразные компоненты художественного языка, впитывать язык отечественной музыкальной культуры.

Развивая классические традиции в произведениях крупной формы, композитор обогащает их новым интонационным языком, новыми образами, близкими детям XX века, как в Сонатине № 12. В Сонатине № 11 композитор соприкасается с народным творчеством более ранних эпох, развивая в ребенке интерес к древним, былинным пластам национальной культуры. При этом структура сонатной формы лаконична, визуально ясна, доступна. Это делает возможность знакомства юных музыкантов с крупной формой на высокохудожественном материале, организованном в предельно четкую структуру, очень эффективным.

Самобытный авторский стиль, в котором органично соединились народно-песенное наследие, а также классические, романтические традиции композиторов русской и зарубежной музыки, черты импрессионизма, интонации советской музыки, в полной мере проявил себя в области детской музыки. Воспитательная, развивающая роль произведений детского репертуара для начинающих музыкантов, созданного Н. П. Раковым, бесспорна. В эпоху глобализации ее роль для воспитания национального самосознания юных музыкантов значительно возрастает.

Литература

1. Поризко О. И. Н. П. Раков. Сонатины для фортепиано. Анализ. Методические рекомендации. Монография. Новосибирск: ЦРНС, 2018. 100 с.
2. Поризко О. И. Раков Н. П. Цикл «24 пьесы во всех тональностях». Анализ, методические рекомендации. Монография.

Новосибирск: ЦРНС, 2014. 64 с.

3. Поризко О. И. Фортепианная музыка Н. П. Ракова для детей: истоки, жанрово-стилевые черты: дис. ... канд. иск. СПб., 2022. 186 с.

4. Раков Н. П. 24 пьесы для фортепиано во всех тонально-

¹³ О развитии Н. П. Раковым жанра инструментальной песни см.: [3, с. 31–38].



стях. М.: Мuzгиз, 1963. 43 с.

5. *Раков Н. П.* Избранные произведения для фортепиано. Шесть пьес. М.: Советский композитор, 1973. 64 с.

6. *Раков Н. П.* Сонатины. Библиотека юного пианиста. М.: Советский композитор, 1975. 77 с.

7. *Соловцов А. А. Н. П. Раков.* Научно-популярный очерк. М.: 1958. 64 с.

8. *Холопов Ю. В.* Из рода Раковых. Калуга: Золотая аллея, 2004. 144 с.

9. *Холопов Ю. В.* Симфония щедрой души. М.: ИПЦ Глобус, 2011. 184 с.

10. *Цукер А. М. Н. П. Раков.* Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1979. 168 с.

References

1. *Porizko O. I. N. P. Rakov.* Sonatiny dlya fortepiano. Analiz. Metodicheskie rekomendatsii. Monografiya [N. P. Rakov. Sonatas for piano. Analysis. Methodological recommendations. Monograph]. Novosibirsk: CRNS, 2018. 100 p.

2. *Porizko O. I. Rakov N. P. Tsikl «24 p'esy vo vseh tonal'nostyakh».* Analiz, metodicheskie rekomendatsii. Monografiya [Rakov N. P. Cycle «24 pieces in all keys». Analysis, methodological recommendations. Monograph]. Novosibirsk: CRNS, 2014. 64 p.

3. *Porizko O. I. Fortepiannaya muzyka N. P. Rakova dlya detej: istoki, zhanrovo-stilevye cherty* [N. P. Rakov's piano music for children: origins, features of genre and style]: dis. ... kand. isk. SPb., 2022. 186 p.

4. *Rakov N. P. 24 p'esy dlya fortepiano vo vseh tonal'nostyakh* [24 pieces for piano in all keys]. M.: Muzgiz, 1963. 43 p.

5. *Rakov N. P. Izbrannyye proizvedeniya dlya fortepiano. Shest' p'es* [Selected works for piano. Six pieces]. M.: Soviet composer, 1973. 64 p.

6. *Rakov N. P. Sonatiny. Biblioteka yunogo pianista* [Sonatina. Library of a young pianist]. M.: Soviet Composer, 1975. 77 p.

7. *Solovtsov A. A. N. P. Rakov. Nauchno-populyarnyj ocherk* [N. P. Rakov. Popular science essay]. M.: 1958. 64 p.

8. *Kholopov Yu. V. Iz roda Rakovyh* [One of the Rakovs]. Kaluga: Zolotaya Alley, 2004. 144 p.

9. *Kholopov Yu. V. Simfoniya shhedroj dushi* [Symphony of a generous soul]. M.: CPI Globus, 2011. 184 p.

10. *Zucker A. M. N. P. Rakov. Ocherk zhizni i tvorchestva* [N. P. Rakov. An essay on life and creativity]. M.: Soviet composer, 1979. 168 p.

Информация об авторе

Ольга Ипполитовна Поризко

E-mail: oporizko@mail.ru

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Гатчинская детская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова»

188304, г. Гатчина, ул. Чкалова, 66

Information about the author

Olga Ippolitovna Porizko

E-mail: oporizko@mail.ru

Municipal Budgetary Institution of Additional Education «Gatchina Children's Music School named after M. M. Ippolitov-Ivanov»

188304, Gatchina, 66 Chkalova Str.



Занорин Александр Германович, ректор, профессор кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Zanorin Alexander Germanovich, Rector, Professor at the Conducting Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: zanorinalex@mail.ru

Мальцева Виолетта Юрьевна, преподаватель кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Maltseva Violetta Yuryevna, Teacher at the Conducting Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: 2lett2@inbox.ru

ОТРАЖЕНИЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ В СОЧИНЕНИЯХ С ХОРОМ 1970–1980-Х ГГ. А. Г. ШНИТКЕ

Статья посвящена анализу крупных разножанровых музыкальных сочинений выдающегося отечественного композитора 2-й половины XX в. Альфреда Гарриевича Шнитке в ракурсе отражения в них христианского мировосприятия автора. Семантика рассматриваемых в статье произведений отождествляется авторами с личными высказываниями композитора, опубликованными в книге А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке». Авторы предприняли попытку выявления особенностей отражения религиозного мировосприятия композитора, рассматривая тексты из вышеупомянутой книги одновременно с принципами музыкального языка композитора в определенные периоды творчества. В процессе рассмотрения Реквиема, Второй и Четвертой симфонии, а также некоторых хоровых сочинений а cappella Шнитке авторы делают выводы о трансформации религиозного мировоззрения композитора, что отражается в смене драматургических, формообразующих и исполнительских предпочтений: от конфликтной к конфликтно-медитативной драматургии; от многочастной формы к метациклу; от вокально-инструментального состава (с преобладанием последнего) к сугубо хоровому звучанию; от «внешнего» восприятия религиозно-канонических жанровых моделей к внутренней интеллектуальной музыкальной мысли через покаяние и молитву.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, христианское мировосприятие, полистилистика, симфония, хоровые сочинения.

REFLECTION OF CHRISTIAN WORLDVIEW IN A. G. SCHNITTKE'S COMPOSITIONS FOR CHOIR OF THE 1970–1980s

The article is devoted to the analysis of large multi-genre musical compositions by an outstanding Russian composer of the second half of the 20th century Alfred Garrievich Schnittke from the perspective of reflecting the author's Christian worldview. The authors identify semantics of the works considered in the article with the personal statements of the composer, published in A. Ivashkin's book «Conversations with Alfred Schnittke». The authors attempt to identify the features of the composer's religious worldview, simultaneously considering the texts from the above-mentioned book and the principles of the composer's musical language in certain periods of his creativity. Analyzing the Requiem, the Second and Fourth Symphonies, as well as some of Schnittke's choral works a cappella, the authors draw conclusions about the transformation of the composer's religious worldview, reflected in the change of dramatic, formative and performing preferences: from conflict to conflict-meditative dramaturgy; from the multimovement form to the metacycle; from the vocal-instrumental composition (with predominance of the latter) to purely choral pieces; from the «external» perception of religious canonical genre models to the internal musical thought through repentance and prayer.

Key words: Alfred Schnittke, Christian worldview, polystylistics, symphony, compositions for choir.

Интенсивность духовного творчества возрастает в определенные периоды — это и эпохальные периоды, и периоды жизни отдельных художников — как предчувствие глубоких перемен или как рефлексия на них. Есть тип творцов, особо чутко реагирующих на такие «вибрации» или чей вероисповедный опыт и путь нельзя назвать простым и «линейным». Во второй половине XX в. поисками новой духовности (*Musica sacra nova*¹) [2] отмечено творчество многих композиторов отечественного авангарда. Особое место в этой плеяде принадлежит Альфреду Гарриевичу Шнитке.

Творчество Шнитке, наверное, целиком можно отнести к «духовному» в широком значении этого понятия, как «особой сфере человеческой сущности, устремленной к этическим идеалам истины и добра» [3]. В целостном творческом космосе этого композитора есть пласт, соприкасающийся непосредственно с христианской религиозной тематикой. Сочинения такого плана аккумулируются в 1970–1980-е гг. Постепенное объективно обусловленное высвобождение религиозных интенций в художественном творчестве из пут жесткой идеологии, вероятно, совпало с субъективным экзистенциаль-

¹ Так был назван концерт из произведений композиторов-нонконформистов Арво Пярта, Николая Каретникова, Альфреда Шнитке, Николая Сидельникова, Валентина Сильвестрова, состоявшийся 16 февраля 2022 г. в Малом зале МГК имени П. И. Чайковского.



ным напряжением внутренней жизни самого Шнитке. Именно тогда были написаны значимые музыкальные циклы, апеллирующие к тем или иным христианским «моделям»: Реквием, «Der Sonnengesang», две симфонии (Вторая и Четвертая), Три духовных хора, Хоровой концерт на стихи Григора Нарекаци, хоровой цикл «Стихи покаянные».

Исследовательская рецепция творчества Шнитке так или иначе касается религиозных аспектов его творчества. Представляется актуальной постановка проблемы не просто поисков духовно-философской глубины композиций А. Г. Шнитке или применения им специфических жанровых моделей, отсылающих к богослужебной практике, но **процесса трансформации** духовного опыта, экстраполируемого на опыт творческий, художественный.

Религиозное мировоззрение композитора отражается и в вербализованных «откровениях», запечатленных в книге А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке» [4]. Два исповедальных высказывания репрезентируют разные творческие периоды и различные мировоззренческие позиции, между которыми, вероятно, пролегал долгий путь духовных странствий-исканий.

Первый — «листок из архива», датированный концом 1970-х гг. «Я не оспариваю существование абсолютного единого закона, управляющего миром. Я лишь сомневаюсь в нашей способности его осознать. Утверждая последнее, я ломлюсь в открытые ворота — кто знает, что наше знание относительно. В этом вопросе согласны все — и материалисты и церковники. Но материалисты более последовательны, ибо под знанием они подразумевают ближайшее, то есть разумное (по происхождению же — чувственное) знание. Церковники же, понимая, что знание надразумно, вне разумно, пытаются антропоморфически конструировать Бога на основе ложных и ограниченных разумных понятий. Для них существует единый монолитный Бог, наделенный их жалкими совершенствами и измеримый “священными” числами (3, 7, 12 и т. д.) Проблески иррационального неединосущностного понятия Бога, гармонически объединяющего номоса во всех религиях — и в индуизме, и в христианстве, и в буддизме — почему-то не осознаны» [4, с. 206].

Текст «листка» отражает глубоко индивидуалистское мировоззрение Шнитке, этап поисков и сомнений. Красноречива, например, лексема «церковники», употребительная в официальном и бытовом советском тезаурусе. Этот термин выдает в Альфреде Гарриевиче личность, ищущую высшую силу, Бога, но вне лона Церкви (в данном случае, не уточняя конфессиональную принадлежность). Субъективно трактуется (фактически критикуется) толкование Церковью понятия «Бог». Немаловажны внехристианские и экуменические поиски (мнение о возможности иррационального «сближения» различных религий, учений, в том числе индуизма, буддизма), аккумулярованные в последнем «пассаже». Слова, сказанные композитором, могут свидетельствовать

как о философских размышлениях, так и о душевных метаниях. Но именно в этот период Шнитке обращается к жанрам и текстам религиозного характера: написан Реквием (1975), «Der Sonnengesang» на тексты Франциска Ассизского (1976), Вторая симфония (1979–1980).

Реквием — жанр, имеющий долгую традицию как церковную, так и концертную. «Реквием» из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» первоначально задумывался как одна из частей Фортепианного квинтета, своеобразный инструментальный реквием. Шнитке довольно свободно обращается с жанровой моделью, исключает такие части структуры реквиема, как *Lux aeterna* и *Libera me*, и вводит часть *Credo*, входящую в структуру мессы. Расположение этой части определено драматургическим замыслом. Важным для Шнитке становится не идея вечности, а утверждение христианского постулата «Верую». Связано это с переосмыслением семантических функций некоторых частей: вместо традиционно-лиричного — напряженное *Kyrie*, в сумеречные тона окрашен текст *Sanctus*, обычно трактуемый в рамках канонической модели реквиема торжественно и ликующе.

В исполнительском составе Реквиема объединены хор, солисты, труба, тромбон, челеста, рояль, орган, большая группа ударных инструментов, электрогитары. При этом исключена струнная группа. С точки зрения композиторских приемов Шнитке здесь оперирует полистилистикой так же, как и при сочинении в иных, «светских» жанрах. Модель реквиема, таким образом, трактуется совершенно индивидуально.

Диалог с католической традицией нашел продолжение во Второй симфонии, которая неоднократно интерпретировалась в исследовательской литературе как сплав симфонии с мессой, что подтверждается и авторским комментарием: «Шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы. <...> Может ли устареть форма, текст которой кончается словами “Даруй нам мир?”» [4, с. 109].

Вокально-хоровые и оркестровые эпизоды образуют два параллельно развивающихся драматургических пласта, относящихся к одному из жанров внутри полижанровой композиции. Так, хор и партии соло из хора — это «голоса» мессы, а оркестровые фрагменты образуют собственно симфонический пласт. Все части (кроме IV) начинаются хоровым вступлением, в основе которого лежит подлинная мелодия григорианского хора, и продолжают оркестровым эпизодом. В сочинениях, предшествующих Второй симфонии, Шнитке не раз обращался к образцам старинной музыки. В Первой симфонии, своеобразном манифесте полистилистики, содержится широкий диапазон музыкально-стилевых прототипов: от древнейших образцов григорианского пения до современных эстрадных мотивов. Взаимоотношения между различными знаками культур и эпох в симфонии выстроены на основе острого конфликта, который в глобальном масштабе можно рассматривать как противостояние духовного и бездуховного. В новой,



Второй, симфонии материал старинной музыки сохраняется в первоначальном виде², не сталкивается с музыкальными знаками шлягерной стилистики, а по сути, в шнитковском прочтении — с демоническими знаками.

Музыкальный язык инструментальных комментариев представляет собой сложный сплав различных современных композиторских техник: алеаторика, додекафония, сонорика. Таким образом, упорядоченной архаике, как идеальной модели бытия, противопоставляется «деструктивная» современная музыкальная материя.

Синтагматически сопоставляемые жанровые конструкции (месса — инструментальный комментарий) неизбежно в процессе драматургического развития имеют зоны парадигмального пересечения. Наиболее значимой из них является IV часть, которая приходится и на смысловую трагическую кульминацию *Crucifixus* («Распят»), и на точку «золотого сечения» в архитектонике всего сочинения (4:6). Именно здесь, единственный раз в симфонии, меняется порядок чередования исполнения хоровых и оркестровых эпизодов: оркестровое вступление IV части, буквально визуализирующее шествие на Голгофу, предваряет, а не комментирует текст следующего затем хорового эпизода. У Шнитке шествие на Голгофу представлено не в духе высокой трагедии, но как здесь и сейчас происходящее ужасающее, жуткое, апокалиптическое событие: хроматическая масса в непрерывном движении сочетается с остиной формой, звуковое оформление специфическими тембрами электрогитары, глиссандирующих струнных создаёт картину ледящего душу ужаса от предстоящей мучительной смерти. После чего восклицательный тон хорового «*Et resurrexit*» в форме реверберированного канона буквально «взрывает» мертвую тишину.

Вторая симфония, апеллирующая к модели католической мессы, являет собой не только новое, по сравнению с Реквиемом, бережное воплощение первоисточника, но и его современное переживание-истолкование. «Поистине кентаврическая суть состоявшегося художественного синтеза с невероятной силой конденсирует в себе эсхатологические интенции культуры второй половины XX века, выводя проблемы человеческого существования на новый онтологический уровень внеисторического (или надысторического) Бытия» [1, с. 57].

Следующее обращение к религиозно-канонической модели, вдохновлённое католическим Розарием³, происходит в Четвёртой симфонии также с участием хора (1984 г.). В композиции Четвёртой симфонии нет явного размежевания на уровень Розария и уровень симфонических частей (как между мессой и симфонией во Второй), Розарий лежит как бы в основании музыкальной драматургии, становясь её внутренней

пружиной.

Особая смысловая роль принадлежит четырём стилизованным ладам, вокруг которых формируется концепция симфонии. Лады, в отличие от цитируемого материала григорианского хора Второй симфонии, сконструированы самим Альфредом Шнитке. Композитор взял за основу принцип трехзвучных ячеек интервалики древнерусского обиходного звукоряда (имеющего православные коннотации) и, изменяя соотношения тонов и полутонов внутри ячеек, получил три других лада, которые образно характеризуются как синагогальный (основа трихорда — уменьшенная терция), григорианский (в основе — большая терция) и протестантский (основа близка к мажоро-минорной системе)⁴.

Вводя в симфоническое полотно лады, характеризующие иудаизм и 3 ветви христианства, Шнитке как будто исповедует личностный плюрализм, заложенный в самом факте рождения в интернациональной и поликонфессиональной семье. Путь к преодолению вероятных сомнений в вопросах религии композитор видит не просто в экуменизме, а в единении учений и идей о Боге — своеобразном «идеальном» монотеизме.

Как и во Второй симфонии, в составе Четвёртой присутствуют голоса — солисты и хор. Вместе с тем, в отличие от Второй, отсутствует вербальный текст (темы-лады формируются сначала в оркестровой версии, затем вторятся в партиях солистов). По сравнению со Второй симфонией доля вокально-хоровых эпизодов значительно уменьшается, но их значимость возрастает, поскольку они возникают в кульминационных точках разделов одночастной симфонической композиции, и, наконец, хоровая кода символизирует соборное единение.

Несмотря на общие позиции в двух представленных симфониях — объединение оркестрового состава с вокально-хоровым, наличие исходной католической богослужбной модели (мессы и Розария), — Четвёртая всё же демонстрирует более сложную авторскую работу с моделью и некий новый виток в духовном творчестве.

Розарий в Четвёртой симфонии — исходная внешняя модель, однако она подана не прямо (через тексты или конкретные структурно-композиционные элементы), а действует изнутри, на уровне суггестии, как внутреннее интеллектуальное напряжение.

Тогда же, в 1984 г., написано поворотное, на наш взгляд, сочинение, знаменующее серьёзные мировоззренческие перемены. Речь идёт о цикле Три духовных хора для смешанных голосов — единственном сочинении, написанном на канонические тексты православных молитв: «Богородице, Дево, радуйся», «Господи Иисусе»

² Либо подвергается адекватной самому материалу обработке: «Во Второй симфонии Шнитке использованы самые различные приемы полифонической обработки напевов: квазимитационное двухголосие различных фраз одного хора, контрапункт двух различных хоралов на один текст, канонические имитации на один хорал» [6, с. 65].

³ Седмичная последовательность молитв, творимых мысленно и вслух: «Отче наш», «Богородице Дево, радуйся» и «Слава». Их прочтению по католическим канонам должны сопутствовать размышления о Тайнах, которые соответствуют определенным евангельским событиям.

⁴ Названия ладов предложены В. Холоповой [6].



и «Отче наш». В рамках небольшого циклического хорового сочинения композитору удастся создать драматургию большого масштаба.

Текст первой миниатюры цикла посвящён Благой вести Деве Марии о рождении ею Спасителя. Такое символическое начало цикла может претендовать на право называться вступлением. Как собственно и явление Архангела Гавриила Деве Марии, его приветствие Ей, становится началом евангельского повествования. Хрупкая конструкция хоровой ткани устроена по принципу двухорного канона, с одной стороны, имитирующего акустическую храмовую реверберацию, с другой — создающего зыбкое предощущение творящегося здесь и сейчас чуда. Вторая миниатюра — Иисусова молитва — представлена Шнитке в виде хорала. Небольшой по объёму хор лаконично, но емко передаёт страстное моление грешного человека, что создают и тесситурные условия партий (высокие и низкие ноты диапазона в предельной динамической звучности). Молитва «Отче наш» в заключительной части триптиха интерпретируется композитором как мощный эмоциональный центр.

Нельзя не отметить тот факт, что за короткое время до этого, в 1982 г., Альфред Гарриевич крестился в одном из католических соборов Вены. Но его духовником стал православный священник, известный церковный композитор отец Николай Ведерников. «Отец Николай приходит раз в полгода сюда и исповедует меня. И это всегда, при всей скромности всего, что на столе (распятие), — для меня событие, и я это переживаю до конца» [4, с. 41].

Дальнейшие творческие поиски в религиозном ключе будут, на наш взгляд, связаны не столько со сменой конфессиональных ориентиров (Католицизм — Православие), сколько с «чудом» а капелльного пения, освобождением от инструментально-оркестрового звучания, за которым будто неизменно тянется необходимость симфонической драматургии с её коллизиями, конфликтами.

Подлинным «откровением» станут крупные хоровые сочинения *a cappella* 1980-х гг. Над Концертом для хора на стихи древнеармянского поэта-богослова Григора Нарекаци композитор работает всё в том же насыщенном творческой энергией 1984 г. Новый уровень духовной глубины открывается в нем через исповедально-покаянный модус. Этот путь был продолжен в хоровом цикле 1988 г. «Стихи покаянные» на тексты средневековой покаянной лирики.

Свидетельством мировоззренческих перемен является второй фрагмент из интервью, данного А. Ивашкину, датируемый 1985–1992 гг. «Должен признаться, что храм оказывал на меня двоякое воздействие. Скорее положительное, чем неприятное, но — двоякое. В частности, в храме я попадаю в такую обстановку, где я как бы незримо в страшно густой толпе: все, кто в этом храме за сотни лет перебивали, незримо остались там. И я это ощущаю. С одной стороны, это исключает возможность лгать самому себе или другим. Или притворяться.

С другой — это обостряет всегда живущую в человеке тоску. Есть какая-то тоска, которая обостряется в определённые моменты жизни. И она у меня, в частности, обостряется, когда я попадаю в храм. Это — как бы передний край, где незримо присутствуют как ангелы, так и черти. Они в храме присутствуют. Я чувствую ответственность этой ситуации. Ведь не случайно человек более всего уязвим и более всего делает ошибок после посещения церкви. Он обретает силу, но тут же подвергается обновлённой опасности. У меня есть и еще одно ощущение: храм является чем-то подобным рентгену — он засвечивает каждого. То, что в каждом заложено, начинает здесь сильно пульсировать — и хорошее, и плохое» [4, с. 40].

Семантика текстов крупных хоровых опусов — вскрытие ущербной человеческой природы перед лицом Бога. Этому соответствует хоровой состав без участия инструментов, где человеческий голос как бы «оголяется», становится ведущим и смыслонесущим. Динамика мировоззренческой позиции отражается в том, что если в Концерте для хора за словесным текстом все же стоит его автор — средневековый армянский поэт Григор Нарекаци, чьи мысли и чаяния актуализируются в Хоровом концерте и с кем солидаризируется А. Г. Шнитке, то анонимные «Стихи покаянные» позволяют композитору полностью отождествить себя с субъектом высказывания. Наконец, два крупных хоровых опуса объединяются в своеобразный метацикл, отражающий внутренний духовный путь от исповеди — к покаянию. Концерт для хора — это приход к исповеди, первый шаг к очищению души: название грехов, «Стихи покаянные» же — это подлинное покаяние, этимологически восходящее к греческому «μετάνοια» — перемена мыслей, «перемены ума». Покаяние — не только признание своих грехов, но и способность к той самой перемене ума, обращенного к Богу (Мф. 4:17; Мф. 9:13). В этом смысле беззвучная молитва двенадцатого номера становится наилучшим воплощением мистического Причастия.

Альфред Шнитке, признанный гений своего времени, в своём многообразном и многожанровом творческом космосе воплощает сложные концептуальные проблемы: «художник и эпоха», «прошлое и настоящее», «высокое и низкое», «нравственное и грешное». Антитеза, конфликт в различных своих проявлениях — это способ воплотить в музыке особую антиномичность, присущую сознанию чуткого художника.

В симфониях с хором А. Г. Шнитке, как и в свободно интерпретированном Реквиеме, через синтез канонического и индивидуального сквозит еще сторонний, внешний взгляд автора на религиозный сюжет. Явный контраст, заложенный в сопоставлении исполнительских групп (оркестр — вокал, хор) или музыкально-стилевых знаков (григорианский хорал, церковные лады — современные композиторские техники), влечет за собой признаки конфликтной драматургии. Каноническое выступает здесь в качестве метафоры, что свойственно и другим сочинениям Шнитке 70-х гг. Так, И. В. Рыбко-



ва отмечает «метафорическую природу переключки эпического зачина “Желтого звука”⁵ с ветхозаветными преданиями» [5, с. 22].

Смена мировоззренческой парадигмы происходит в сочинениях для хора *a cappella*, где отсутствует потребность в сопровождении инструментами, что восходит к генезису молитвенного пения. Исповедальный характер монументальных хоровых творений уводит в глубину души христианина. Диалог с самим собой, медитативная драматургия отражают ту самую «перемену ума», которая подразумевается как идеальный

итог исповеди и покаяния.

Большой творец, каким был А. Г. Шнитке, в эпоху острого индивидуализма не мог быть без остатка подчинён канонической традиции, каждый его диалог с Абсолютом оборачивается личной интерпретацией канона. Но в том пути, который показывает творчество Шнитке, художник движется к сближению с Истиной, от метафоры канона к его преемственности. От произведения к произведению все отчётливее проявляется авторская «неиллюзорная духовная реальность» (А. Ивашкин).

Литература

1. *Вартанова Е. А.* Шнитке Четвертая симфония (ещё один опыт интертекстуального анализа) // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 55–62.
2. *Высоцкая М.* Отечественный музыкальный авангард: в поисках новой сакральности. URL: <https://musicasacranova.ru/2> (дата обращения 15.06.2022).
3. *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: «Композитор», 2009. 296 с.

4. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2021. 320 с.
5. *Рыбкова И.* Метафора в сценической композиции «Желтый звук» В. В. Кандинского и А. Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2. С. 17–23.
6. *Холопова В., Чigareва Е.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: «Советский композитор», 1990. 350 с.

References

1. *Vartanova E. A.* Shnitke Chetvertaya simfoniya (eshchyo odin opyt intertekstualnogo analiza) [A. Schnittke The Fourth Symphony (another experience of intertextual analysis)] // Alfred Shnitke: hudozhnik i epoha [Alfred Schnittke: artist and era]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova. 2010. P. 55–62.
2. *Vysotskaya M.* Otechestvennyy muzykalnyj avangard: v poiskah novoy sakralnosti [Russian musical avant-garde: in search of a new sacredness]. URL: <https://musicasacranova.ru/2> (Accessed date 15.06.2022)]
3. *Demchenko A.* Alfred Shnitke. Konteksty i kontsepty [Alfred Schnittke. Contexts and concepts]. M.: «Kompozitor». 2009. 296 p.

4. *Ivashkin A.* Besedy s Alfredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. M.: Izdatelskij dom «Klassika-XXI», 2021. 320 p.
5. *Rybkoval I.* Metafora v stsenicheskoj kompozitsii «Zhelytyj zvuk» V. V. Kandinskogo i A. G. Shnitke [Metaphor in the stage composition «Yellow Sound» by V. V. Kandinsky and A. G. Schnittke] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 2. P. 17–23.
6. *Holopova V., Chigareva E.* Alfred Shnitke: ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke: an essay on life and work]. M.: «Sovetskij kompozitor», 1990. 350 p.

Информация об авторах

Александр Германович Занорин

E-mail: zanorinalex@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект им. Столыпина П. А., дом 1

Виолетта Юрьевна Мальцева

E-mail: 2lett2@inbox.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
410012, Саратов, проспект им. Столыпина П. А., дом 1

Information about the authors

Alexander Germanovich Zanorin

E-mail: zanorinalex@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

Violetta Yuryevna Maltseva

E-mail: 2lett2@inbox.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Ave.

⁵ Сочинение 1974 г.



Русских Анна Витальевна, артистка балета Большого театра России
Russkikh Anna Vitalievna, ballet dancer of the Bolshoi Theater of Russia

E-mail: balerina-s@yandex.ru

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ БАЛЕТА (1900–1970 ГГ.)

История искусства имеет ярко выраженный биографический оттенок, хореографическое искусство не исключение. В данной статье с использованием биографического и культурно-исторического методов анализируется творческое наследие одной из величайших балерин XX в. — Тамары Платоновны Карсавиной — сквозь призму истории балета 1900–1970 гг. Такой обширный временной период объясняется тем, что творческая биография Тамары Карсавиной, сыгравшей заметную роль в истории русского и мирового балета, сложилась из различных этапов: исполнительского, педагогического, литературного. Творческая жизнь Карсавиной рассматривается через призму трансформации балетной традиции — сначала в России, а потом и за рубежом. Часть статьи посвящена педагогическому и литературному наследию балерины. Материалом исследования послужили воспоминания, статьи о Карсавиной, ее монография, а также мемуары балерины. Делается вывод о том, что творческая биография Тамары Карсавиной неразрывно связана с историей русской и мировой хореографической культуры XX в.

Ключевые слова: Тамара Карсавина, русский балет, мировой балет, Русские сезоны, творческое наследие, творческая биография.

CREATIVE BIOGRAPHY OF TAMARA KARSAVINA IN THE CONTEXT OF THE BALLET HISTORY (1900–1970)

The history of art has a pronounced biographical connotation, choreographic art is no exception. Based on biographical and cultural-historical methods, the article through the prism of the history of ballet in 1900–1970 analyses the creative heritage of one of the greatest ballerinas of the XX century Tamara Platonovna Karsavina. Such a vast time span is explained by the fact that the creative biography of Tamara Karsavina, who played a significant role in the history of Russian and world ballet, comprises various stages: performing, pedagogical, literary. Karsavina's creative life is viewed through the prism of the transformation of the ballet tradition — first in Russia, and then abroad. Part of the article is devoted to the pedagogical and literary heritage of the ballerina. The research material includes memoirs and articles about Karsavina, her monograph, as well as memoirs of the ballerina herself. It is concluded that the creative biography of Tamara Karsavina is inextricably linked with the history of Russian and world choreographic culture of the 20th century.

Key words: Tamara Karsavina, Russian ballet, world ballet, Russian seasons, creative heritage, creative biography.

История искусства имеет ярко выраженный биографический оттенок, поэтому изучение реалий жизни деятелей искусства представляет важную и непреходяще актуальную задачу для исследователей. Одним из наиболее эффективных методов в искусствознании является биографический, создателем которого стал французский литературовед и критик Шарль-Огюстен Сент-Бёв¹. Он отмечал значимость такого рода «повествований личности в творениях писателя, цель которых — проникнуть в его душу, освоиться с ним, показать его нам с самых разных сторон, заставить этого человека двигаться, говорить, — так, как это должно было быть на самом деле» [8, с. 47]. Для полноты понимания роли того или иного Художника (в широком смысле слова) [3, с. 74–86] в истории культуры необходимо обнаружить отправную точку его творческой биографии, суметь «понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать узел, от которого отныне протянутся нити к его будущему, <...> отыскать, так сказать, тайное звено, что соединяет два его бытия» [8, с. 51] — до и после этой точки.

Как отмечал Х. Ортега-и-Гассет, «роль художника зависит от того, что представляет собой его ремесло и как оно воспринимается в данное время» [6, с. 59]. Поэтому творческая биография Личности в истории куль-

туры всегда пишется «на фоне» развития той области художественного творчества, к которой он причастен. Выдающийся советский литературовед С. С. Аверинцев полагал, что важно не просто описывать биографию Художника в контексте исторической эпохи, «не столько разрисовывать и раскрашивать портрет писателя, сколько порезче прочертить его силуэт и дать к силуэту контрастирующий фон. <...> Но фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель — современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру» [1, с. 5].

В данной статье мы обратимся к творческой биографии одной из выдающихся балерин начала XX в. через призму истории развития балета в период 1900–1970 гг., рассматривая личную историю как имплицитно встроенную в общий культурно-исторический контекст. Имя Тамары Карсавиной в «пантеоне» деятелей хореографического искусства занимает особое место в силу многогранности ее таланта — исполнительского, педагогического, литературного, а ее мировая известность не уступает славе Анны Павловой. Если талант Павловой вспыхнул с самого начала танцевальной карьеры, то успех к Карсавиной приходил постепенно, и каждый виток ее карьеры, так или иначе, совпадал с определен-

¹ Шарль-Огюстен Сент-Бёв (Charles Augustin de Sainte-Beuve; 1804–1869).



ными вехами в истории балета XX в. По словам известного в начале XX в. балетного и театрального критика Валериана Светлова, она, казалось, искала саму себя, пытаясь справиться с неуверенностью в своих силах, с сомнением наблюдая «за каким-то реальным доказательством своей гениальности, которая, как она чувствовала, шевелилась в ней»² [13, с. 11]. Ее талант шаг за шагом набирал свою силу, чтобы в нужный момент вырваться наружу.

Тамара Карсавина стала главной танцовщицей «эпохи возрождения русского балета, получившего новую жизнь благодаря совместным усилиям хореографов, художников, композиторов и танцоров, объединенных вдохновенной и настойчивой инициативой Дягилева» [13, с. 3]. Начало XX в. стало временем, когда старые традиции и школы уже начали изживать себя, а новые еще только намечались. Именно в этот период Михаил Фокин предпринял первые попытки проведения в жизнь своих реформ. Ветер перемен пришел вместе с балетмейстером новой формации, который хотя и шел по стопам Мариуса Петипа, но уже проявлял свое видение балетного искусства. И Тамара Карсавина стала одной из наиболее репрезентативных фигур этой «эпохи возрождения балета».

Судьба Тамары была predetermined, поскольку она родилась в семье известного танцовщика Мариинского театра и педагога Платона Константиновича Карсавина. Несмотря на то что отец был против карьеры балерины для своей дочери, именно он стал ее первым учителем. Его театральный бенефис произвел на шестилетнюю Тамару неизгладимое впечатление. Главной ее страстью отныне стал театр, в этом девочку поддерживала также и мать. Платон Константинович был строгим и требовательным учителем, не допускавшим снисхождения. Как писала позже Карсавина в своей книге «Театральная улица», отец был приверженцем старой педагогической школы, где главенствовала жесткая дисциплина: «Он научил меня вкладывать максимум усилий в выполнение поставленных задач» [4, с. 41].

В возрасте девяти лет Тамара, пройдя строгий отбор, поступила в Петербургское театральное училище. В старших классах ее педагогом был П. А. Гердт, о котором Карсавина вспоминала с большой теплотой: «Он не жалел ни сил, ни времени. Каждый день он приходил ради меня. Он дал мне нечто большее, чем простую техническую подготовку, с любовью и заботой он формировал тонкую ткань еще не раскрывшегося темперамента» [4, с. 114]. После окончания училища в 1902 г. Карсавина была зачислена в кордебалет Мариинского театра. Сменивший М. Петипа на посту балетмейстера труппы Н. Легат довольно скоро начал продвигать молодую артистку, давая ей сольные партии в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и других. Однако успех пришел к Карсавиной не сразу. Критики часто говорили о несовершенстве ее техники, но при этом всегда хвалили ее актерские способности, отмечали выразитель-

ность танца. Особо отмечали пластичные руки, которые продлевали движение, заданное эмоциональным и художественным посылом. Врожденная мягкая пластика, выражавшаяся в незаконченности и расплывчатости движений, нравилась зрителям, но не принималась строгими критиками, приверженцами классического танца. Однако с течением времени благодаря упорной работе Карсавина совершенствовала свою технику. В. Светлов писал, что с наибольшими трудностями балерина столкнулась именно в постижении технической стороны балетного ремесла. Долгое время она не могла овладеть деталями виртуозности, техники и точности. Но терпеливо и упорно двигаясь в этом направлении, она, спустя пять лет, стала «исключительной гениальной танцовщицей» [13, р. 18]. При этом, по словам В. Красовской, «Карсавиной не суждено было стать балериной того академического типа, жрицей “чистого танца”, которому поклонялись Вольтинский, Левинсон и который действительно ближе всего был коренным основам Мариинского театра» [5, с. 299].

Начиная с 1908 г., судьба русского и в целом мирового балета на протяжении двух десятилетий была связана с деятельностью С. Дягилева и М. Фокина. Весной 1909 г. Карсавина получила судьбоносное приглашение в гастрольную труппу Дягилева. Первый «Русский сезон» принес Тамаре Карсавиной мировое признание, второй — статус звезды. В завоевании русским балетом Европы ей была предназначена главная роль. В итоге большое влияние на Карсавину оказал именно «искусительный опыт фокинско-дягилевского репертуара. В этом опыте заключалось уже свое собственное двуединство. Он не дал Карсавиной сделаться балериной-*assoluta*, но он же, дал ей творческое своеобразие, своеобразие не внешнее, не формальное, а глубокое и содержательное», — писала В. Красовская [5, с. 298]. Полученный опыт наложил отпечаток на выразительность танца Карсавиной. Не менее важную роль сыграли природная пластика, мягкость, грация балерины. Фокин, изначально делавший ставку на Анну Павлову, нашел в Карсавиной идеальную исполнительницу своей хореографии, а она, в свою очередь, оказалась одной из немногих актрис, способных по-настоящему понять и впитать идеи Фокина. Тамара Карсавина стала той самой музой, на которую Фокин ставил свои балеты. Первая встреча, положившая начало творческому союзу Карсавиной и Фокина, состоялась еще в самом начале карьеры балерины. В 1906 г. в балете Фокина «Виноградная лоза» Тамара получила роль Веселости. Затем были «Шопениана», где Карсавина танцевала Вальс, «Ночь Терпсихоры», «Египетские ночи», «Эвника».

Изменения в хореографическом искусстве первых десятилетий XX в. нашли непосредственное отражение в творческой биографии балерины. Уход от академизма и обращение к романтизму, ярко выраженный в постановках Фокина, создал новую эстетику в музыке, танцах, сценографии балета того времени. Важное место заняло

² Здесь и далее перевод всех англоязычных изданий — авторский.



сотворчество композиторов, балетмейстеров и художников. Реформам подверглась и балетная музыка. На смену симфонической музыке, господствовавшей в балете XIX в., пришла новая художественная музыкальная система. Если П. И. Чайковский, отдавая дань своему времени, писал многоактные балеты с развернутой системой симфонических образов, то Стравинский разработал новую жанровую картину — законченный одноактный балет. Именно роль фантастической Жар-птицы в одноименном балете Стравинского «Жар-птица» стала знаковой для Тамары Карсавиной. А хореография Фокина дала уникальную возможность раскрыться таланту балерины. В сезоне 1910 г. Карсавина исполнила также партии Жизели и Коломбины в другом фокинском балете — «Каранавал» — на музыку Шумана. В ее дуэте с Вацлавом Нижинским жила неуловимая смена настроений, мимолетность, хрупкость созданного.

В предисловии к книге Карсавиной «Балетная техника», вышедшей в Лондоне в 1956 г., Марго Фонтейн писала о Тамаре Карсавиной, что, обладая исключительными драматическими данными в сочетании с изящной балетной техникой, она была больше, чем великая балерина классического жанра. Она также была источником вдохновения и партнером для гения хореографии Михаила Фокина: «То, что она хорошо выполняла его требования драматического выражения чувств в танце, мы знаем потому, что слышим и говорим не о “Карсавиной Балерине”, а о “Карсавиной — Жизели” или “Карсавиной — Коломбине”, или “Карсавиной — Жар-Птице”. Совершенно очевидно, что её полностью отождествляли с каждой ролью, которую она танцевала» [10, р. 5].

Сезон 1911 г. стал сезоном Тамары Карсавиной. Балет «Видение розы», специально поставленный на Карсавину и Нижинского, потряс парижан. Основой балета стала строчка из стихотворения Теофиля Готье: «Я призрак розы, которую ты вчера носила на балу». Второй звездной ролью Карсавиной в сезоне 1911 г. стала Балерина из балета Стравинского «Петрушка». Главную партию, партию Петрушки, танцевал Нижинский.

В первые десятилетия XX в. балетное искусство приобретает новый облик: хореографы стремятся обновить классический танец, уделяя большее внимание выразительности пластических элементов драмы; равноправной частью балетного спектакля становится живопись. Сценическое оформление спектакля — декорации и костюмы балетов 1900–1910-х гг. — становятся самостоятельными произведениями искусства. Появление нового русского балета тесно связано с деятельностью «Мира искусства», некоторые его участники непосредственно были связаны с созданием балетной сценографии, например: А. Бенуа, Л. Бакст, Е. Лансере, Н. Рерих и другие. «Мир искусники» часто собирались в доме Карсавиных, у старшего брата Карсавиной — студента философского факультета университета Льва Платоновича Карсавина, ставшего впоследствии выдающимся русским философом. Он сыграл большую роль в образовании сестры, в формировании ее художественного вкуса. В доме часто велись философские и художественные

споры, обсуждались выставки, что не могло не отразиться благоприятно на общем уровне образованности молодой балерины.

Синтетическое искусство, каким является балет, как нельзя лучше отвечал требованиям новой живописи. А. Бенуа говорил о балете, как о «самом красноречивом из зрелищ», которое «позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жест во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысли, низводящих их с неба на землю» [2, с. 26].

В сезоне 1912 г. Фокин поставил для Карсавиной три новых балета: «Синий Бог», «Тамара» и «Дафнис и Хлоя». Однако они не имели такого грандиозного успеха, как другие постановки хореографа. Кроме этого, в балетах Фокина Карсавина исполнила Зобеиду в «Шехеразаде», нимфу Эхо в «Нарциссе», Тамару в «Тамаре», царицу в «Мидасе», Шемаханскую царицу в «Золотом петушке». Ее героини в балетах Фокина были разными. Обольстительная Армида («Павильон Армиды»), очаровательная Коломбина («Карнавал»), романтическая мечтательница («Призрак розы»). Античная нимфа Эхо, лишенная собственного лица в постановке «Нарцисс». Кукла-балерина из русского балагана в постановке «Петрушка». Дева-птица из балета «Жар-птица». Все эти образы связывала одна тема — тема красоты: роковой и губительной.

За десять лет дягилевской антрепризы ее покинули практически все, кто участвовал в ее создании: Фокин, Бенуа, Бакст и другие. Но Карсавина осталась с Дягилевым. Для нее он был и всегда оставался непререкаемым авторитетом. Ни с одной из балерин у Дягилева не сложились такие прочные и такие долгосрочные дружеские отношения. Участвуя в дягилевских сезонах, Карсавина продолжала выступать на сцене Мариинского театра, пополняя свой репертуар классическими балетами. К концу 1912 г., когда Карсавину перевели в разряд балерин, в ее репертуаре были главные партии в «Щелкунчике», «Фее кукол», «Баядерке», «Раймонде», «Спящей красавице». После повышения к ним добавились «Пахита», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность».

Последнее выступление в Петербурге состоялось в мае 1918 г., а спустя некоторое время Карсавина вместе с мужем, британским дипломатом, и сыном навсегда покинула Россию. Первые годы эмиграции семья жила во Франции. Дягилев уговорил балерину вернуться в его труппу, и Карсавина продолжила участвовать в «Русских сезонах». Правда, уже не было Фокина, а эксперименты Леонида Мясина Карсавиной не нравились. Однако в 1919 г. она вышла в балете Мясина «Треуголка», в роли Мельничихи, и снова с триумфом. В 1924 г. в дягилевскую труппу в качестве хореографа был приглашен Джордж Баланчин. В его постановке Карсавина танцевала с Лифарем, последним великим «дягилевцем».

Начало XX в. стало не только началом нового этапа в развитии русского балета, но и дало мощный толчок развитию балета Западной Европы и Америки. Русский балет стал поворотным явлением в становлении евро-



пейского и мирового балетного театра. Приведем лишь несколько ярких примеров этого феномена. Именно под влиянием «Русских сезонов» произошло возрождение балета во Франции. Париж 1920–1930-х гг. становится центром развития европейского балета. После смерти Дягилева в 1929 г., на основе труппы «Русского балета» во Франции стали возникать танцевальные коллективы. Во главе трупп Монте-Карло и Парижа встали Л. Мясин, Б. Нижинская, С. Лифарь. Русские артисты стали открывать балетные школы, воспитавшие в дальнейшем не одно поколение французских танцоров.

Выступление «Русских сезонов» Дягилева оказали большое влияние на балетный театр Аргентины. В 20-х гг. XX в. в театре Колон сформировалась первая труппа из местных артистов, но балетмейстерами оставались иностранцы. Среди них Г. Кякшт, Б. Романов, М. Фокин, М. Вальман. Благодаря им на сцене театра были поставлены известные балеты европейского репертуара, а труппа достигла высокого профессионального уровня.

В 1931 г. в Рио-де-Жанейро (Бразилия) открылась первая балетная школа под руководством бывшей танцовщицы труппы А. Павловой Татьяны Оленевой. К балету обратились известные бразильские композиторы Э. Вила Лобос и Ф. Миньоне. Большой вклад в становление и развитие бразильского балета внесла правнучка писателя Николая Лескова — Татьяна Лескова. Ее балетная школа, созданная в 30-х гг. прошлого века — сначала в Рио-де-Жанейро, а затем и в Сан-Пауло — до сих пор считается одной из лучших.

Национальный балет в Соединенных штатах Америки начал формироваться во второй четверти XX в., после возобновления гастролей отдельных артистов и иностранных балетных трупп, в том числе А. Павловой и «Русских сезонов». В 1934 г. была основана школа Американского балета, в дальнейшем послужившая базой для создания в 1948 г. труппы, получившей название New York City Ballet. Главным балетмейстером этого, и предшествовавших ему коллективов, был Джордж Баланчин, создавший новый жанр, ставший типичным для Америки — бессюжетный танец, поставленный на классическую или современную симфоническую музыку. В 1938 г. в США обосновалась созданная в 1932 г. и оказавшая большое влияние на становление американского балета труппа «Русский балет Монте-Карло». Благодаря артистам труппы американцы познакомились с балетами М. Фокина, Л. Мясина. На основе школы и труппы М. Мордкина в 1939 г. была создана вторая большая американская труппа — American Ballet Theatre, АВТ. В 40-х гг. в Америке возник ряд новых коллективов, большинство из которых являлись гастрольными труппами, так как не имели своего стационарного помещения.

Годами «русского вторжения» на английскую сцену назвала начало XX в. в Англии Наталья Рославлева [7, с. 7]. Почти каждый год на сценах лондонских театров выступали русские артисты. Одной из первых в Лондоне, еще в 1907 г., появилась артистка Мариинского театра

Лидия Кякшт, с которой Тамара Карсавина вместе училась в Петербургском театральном училище. В 1909 г. на сцене лондонского «Колизея» впервые выступила и сама Тамара Карсавина. В 1910 г. на сцене театра «Ипподром» артистами петербургского балета во главе с О. Преображенской был показан сокращенный вариант «Лебединого озера». В этом же году произошло событие, оказавшее огромное влияние на становление и дальнейшее развитие хореографического искусства Великобритании — выступление в театре «Палас» Анны Павловой. Однако наибольшее влияние оказал первый английский «русский сезон» 1911 г. И долгое время понятие «балет» в Англии означало исключительно «русский балет».

В 1912 г. в Англии поселилась Анна Павлова, открывшая балетную школу. Стали создаваться небольшие балетные коллективы. Все это вызвало огромный интерес англичан и дало толчок возникновению школ и студий классического танца. Однако уровень преподавания в этих школах был очень низок. Встал вопрос о создании единой программы обучения и объединении педагогов в одну организацию.

В 1920 г. по предложению редактора журнала «Дансинг Таймс» Ф. Ричардсона и при поддержке английского педагога Эдуарда Эспинозы была создана «Великобританская ассоциация оперного танца», переименованная в 1935 г. в «Королевскую академию танца» (RAD). Одним из основателей академии стала Тамара Карсавина. В 1921 г. в Лондоне Дягилев попытался осуществить постановку балета «Спящая красавица», в которой впервые приняли участие английские танцоры, выступавшие, однако, под русскими псевдонимами. В этом спектакле принимала участие и будущая руководительница балета Сэдлерс Уэллс — Нинетт де Валуа.

В 1929 г. Карсавина с семьей навсегда переехала в Лондон. Еще несколько лет она танцевала на сцене театра «Балле Рамбер». Последний раз она вышла на сцену в 1932 г. с Антоном Долиным в «Видении Розы». Но и после ухода со сцены жизнь Карсавиной продолжала быть связана с балетом.

В 1930 г. в Англии вышла книга воспоминаний Тамары Карсавиной «Театральная улица». Спустя год книга была переведена на французский язык. В России мемуары балерины были изданы лишь в 1971 г. «Театральная улица» была признана классикой автобиографической балетной литературы. Идея книги принадлежала другу мужа Карсавиной Арнольду Хаскеллу. Текст был написан за восемь месяцев. По словам Г. Брюса [11, с. 91], Карсавина написала первую страницу на русском языке, намереваясь перевести ее сама, затем разорвала страницу и написала книгу непосредственно на английском «от руки», и уже потом Г. Брюс напечатал книгу для нее.

В 1930 г. Тамара Карсавина основала курсы учителей танцев и была избрана вице-президентом английской Королевской академии танца, занимая эту почетную должность до 1955 г. В 1945 г. Карсавина стала техническим консультантом курсов повышения квалификации преподавателей RAD. В 1954 г. в рамках



образовательной программы Королевской Академии танца была официально запущена педагогическая программа Карсавиной, которую она создала, основываясь на собственном обучении в дореволюционной России. Программа Карсавиной, известная как «Комбинированная техническая программа», была разработана ею в дополнение к трехлетнему сертификату о подготовке учителей в 1954 г.

Некоторые детали данной программы Карсавина изложила в своих статьях, которые сначала были опубликованы в журнале *The Dancing Times*. Позднее, переработанные и дополненные, статьи вошли в книгу «*Ballet technique*» («Техника балета») [10], которая вышла в 1956 г. Спустя несколько лет в свет вышла ее вторая книга по технике балета — «*Classical ballet: the flow of movement*» («Классический балет: поток движений») [12]. Карсавина-педагог писала: «То, что я предлагаю здесь вниманию преподавателей, а также вниманию учащихся, является не каким-то новым методом или панацеей от всех бед, а только результатом моего собственного опыта. То, что было полезно мне, вполне вероятно, может оказаться полезным и для других, допуская, во всех случаях, что у этих других нормальное телосложение. Любое отклонение от нормы, каким бы незначительным оно ни было, требует использования специального подхода, применительно к конкретному случаю» [10, р. 8]. Особенности методики Т. П. Карсавиной и ее методическое наследие мы планируем более подробно проанализировать в следующих статьях, пока отметим, что данная сфера деятельности балерины стала темой исследований петербургского искусствоведа П. А. Силкина [9].

В своих книгах Тамара Платоновна не только освещает наиболее общие проблемы преподавания классического танца, но и раскрывает методические секреты освоения основных элементов классического танца. Она делится своими знаниями и опытом, которые получила во время учебы в школе и работы в Мариинском театре и труппе Дягилева. Она не только объясняет, как готовить и исполнять движения, но и как каждое движение можно использовать для лучшей интерпретации роли. На протяжении всей книги ее живой ум добавляет небольшие штрихи, которые одновременно вдохновляют и учат учащихся, а также дают дополнительную, понятную рядовому читателю, информацию.

Помимо *The Dancing Times*, теоретические статьи Карсавиной печатались в *The Ballet Annual* и привлекали внимание публики не только как работы танцовщицы-практика, но и как исследователя классического танца. Кроме всего вышеизложенного, стоит отметить

и то, что Карсавина разработала новый метод записи танца, а также перевела на английский язык книгу Ж. Ж. Новерра «Письма о танце».

В 2018 г. в Америке вышла книга «*Tamara Karsavina, Beyond the Ballerina. Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England*» — (Тамара Карсавина, помимо балерины. Ее неопубликованная рукопись без названия о первых годах в Англии) [11]. Основной частью книги стала неопубликованная рукопись балерины, написанная ею в 1958 г. Подробнее мы сделаем разбор данной рукописи в отдельной статье, здесь лишь упоминаем ее как важнейший результат деятельности Карсавиной в ипостаси литератора — значительной части ее творческой биографии. К сожалению, свой рассказ она не закончила, но то, что написано, завораживает. Со страниц рукописи слышится живой голос балерины.

Так были открыты новые страницы творческой биографии выдающейся балерины — педагогическая и литературная.

Тамара Платоновна прожила в Великобритании более половины своей жизни и, будучи воспитанницей русской школы, являлась полноправным представителем ее за рубежом. Расцвет деятельности ее как педагога, постановщика, автора методических книг пришелся на период пребывания в Великобритании и оказал большое влияние на становление британского и в целом мирового хореографического искусства. Именно поэтому темой нашего исследования является творческая биография Тамары Карсавиной как части истории мирового балета, хотя в основе, конечно же, лежит именно русская его часть.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем своеобразие творческой биографии Карсавиной, объединившей ее исполнительскую, педагогическую, литературную и, отчасти, постановочную деятельность. Отдельно отметим необходимость акцентирования момента встречного взаимодействия различных культурно-исторических факторов, событий, процессов, а также всех участников и свидетелей бытования явлений в сфере искусства: «В процессе творчества происходит преобразование материала, звука, движения в художественное произведение, но и сам этот процесс имеет несколько уровней, в том числе — невидную метафизическую перестройку — как Художника, так и Зрителя/Читателя/Слушателя» [3, с. 76]. История балета — это история Имен, равно как и история театра в целом, а также кино, живописи, музыки и литературы. И как творческая биография Тамары Карсавиной неразрывно связана с развитием мирового балета в 1900–1970 гг., так и «биография» балета — часть жизни выдающейся балерины, педагога, литератора.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М.: Наука, 1973. 281 с.
2. *Бенуа А.* Беседа о балете: сборник статей // Театр. Кни-

га о новом театре. СПб.: Изд. «Шиповникъ», 1908. 236 с.

3. *Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М.* «Живая аксиология»: разговор Философа с Художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного уни-



верситета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.

4. *Карсавина Т.* Театральная улица. Воспоминания / Пер. с англ. И. Э. Балод. М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. 319 с.

5. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века // 2. Танцовщики. Л.: «Искусство», 1972. 456 с.

6. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.

7. *Рославлева Н.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.

8. *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты: Критические очерки. М.: Книга по Требованию, 2014. 583 с.

9. *Силкин П. А.* Особенности методики Т. П. Карсавиной: «Classical ballet: the flow of movement» // Вестник Балтий-

ского федерального университета им. И. Канта. 2012. Вып. 5. С. 96–105.

10. *Karsavina T.* Ballet technique. A series of practical essays. London: Adam and Charles Black, 1956. 48 p.

11. *Karsavina T., Phelan A. L.* Tamara Karsavina: Beyond the Ballerina: Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England / Annotated and with a historical essay by Andrew L. Phelan; Introd. by Douglas Blair Turnbaugh. Norman: Quail Creek Ed., 2018. 120 p.

12. *Karsavina T.* Classical ballet: the flow of movement. New York: Theatre Arts Book, 1973. 94 p.

13. *Svetlov V.* Tamara Karsavina. London: Beamont, 1922. 149 p.

References

1. *Averintsev S. S.* Plutarkh i antichnaya biografiya. K voprosu o meste klassika zhanra v istorii zhanra [Plutarch and ancient biography. To the question of the place of the classic of the genre in the history of the genre]. М.: Nauka, 1973. 281 p.

2. *Benua A.* Beseda o balete: sbornik statey [Talk about ballet: collection of articles] // Teatr. Kniga o novom teatre [Theatre. A book about the new theater]. SPb.: Izd. «Shipovnik». 1908. 236 p.

3. *Drobysheva E. E., Tsiskaridze N. M.* «Zhivaya aksiologiya»: razgovor Filozofa s Khudozhnikom o tsennostyakh sovremennoy kultury [«Living axiology»: a Philosopher's conversation with an Artist about the values of modern culture] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]. 2021. № 2 (100). P. 74–86.

4. *Karsavina T.* Teatralnaya ulitsa. Vospominaniya [Teatralnaya Street. Memoirs] / Per. s angl. I. E. Balod. М.: ЗАО Tsentropoligraf, 2004. 319 p.

5. *Krasovskaya V.* Russkiy baletny teatr nachala XX veka [Russian ballet theater of the beginning of the XX century] // 2. Tantsovshchiki [2. Dancers]. L.: «Iskusstvo». 1972. 456 p.

6. *Ortega-i-Gasset Kh.* Estetika. Filosofiya kultury [Aesthetics. Philosophy of Culture]. М.: 1991. 588 p.

7. *Roslavleva N.* Angliyskiy balet [English ballet]. М.: Muzgiz, 1959. 170 p.

8. *Sent-Bev Sh.* Literaturnyye portrety: Kriticheskiye ocherki [Literary portraits: Critical essays]. М.: Kniga po trebovaniyu, 2014. 583 p.

9. *Silkin P. A.* Osobennosti metodiki T. P. Karsavinoj: «Classical ballet: the flow of movement» [Features of T. P. Karsavina's methodology: «Classical ballet: the flow of movement»] // Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta [Bulletin of the Baltic Federal University named after I. Kant]. 2012. Iss. 5. P. 96–105.

10. *Karsavina T.* Ballet technique. A series of practical essays. London: Adam and Charles Black, 1956. 48 p.

11. *Karsavina T., Phelan A. L.* Tamara Karsavina: Beyond the Ballerina: Her unpublished, untitled manuscript about the first years in England / Annotated and with a historical essay by Andrew L. Phelan; Introd. by Douglas Blair Turnbaugh. Norman: Quail Creek Ed., 2018. 120 p.

12. *Karsavina T.* Classical ballet: the flow of movement. New York: Theatre Arts Book, 1973. 94 p.

13. *Svetlov V.* Tamara Karsavina. London: Beamont, 1922. 149 p.

Информация об авторе

Анна Витальевна Русских

E-mail: balerina-s@yandex.ru

Государственный Академический Большой театр России

103426, Москва, Театральная площадь, 1

Information about the author

Anna Vitalievna Russkikh

E-mail: balerina-s@yandex.ru

State Academic Bolshoi Theatre of Russia

103426, Moscow, 1 Theater Square

