

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:

**Вишневская Лилия Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

**Шлыкова Светлана Петровна**, кандидат искусствоведения

Отдел теории музыки:

**Пономарёва Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, профессор

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:

**Алсенкова 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

28.10.2023. Формат 60x88 1/8.

Бумага офсетная. Печать

офсетная. Гарнитура Sabria.

Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд.

л. 11,49. Заказ № 74. 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>Кулапина О. И., Полозова И. В.</i> Человек великого духа, чистой совести и глубокой веры (к 90-летию А. Шнитке) .....	3
<b><i>Теория и история искусства</i></b>	
<i>Барабаш О. С.</i> Стихотворение Ф. И. Тютчева «Рим ночью»: к проблеме музыкальной интерпретации в хоровых сочинениях С. И. Танеева и Б. Н. Лятошинского .....	7
<i>Андреева Е. С.</i> Смысл и бессмысленное в музыкальном театре Д. Лигети .....	14
<i>Любимов Д. В.</i> Жан-Поль, Роберт Шуман, Михаил Фокин: «Бабочки» в диалоге искусств .....	22
<b><i>Музыкальное искусство</i></b>	
<i>Полозова И. В.</i> Гармонизации монодических распевов в творчестве И. А. Гарднера — церковного композитора и исследователя .....	30
<i>Воробьев И. С.</i> «Концерт-мистерия» Владимира Росинского: диалог со временем .....	38
<i>Ян Цзиньпэн</i> «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения .....	46
<i>Хонякина Е. А.</i> Датское направление в зарубежном и российском музыкознании .....	54
<b><i>Театральное искусство</i></b>	
<i>Путчева О. А.</i> Музыка как основа пластического интонирования в театре Р. Виктюка .....	61
<b><i>Традиционные культуры</i></b>	
<i>Харлов А. В.</i> Современные реалии полевой работы нижегородского фольклориста .....	68
<i>Чернобаева О. В.</i> Эпические и песенно-повествовательные жанры верхнеокской этномызыкальной традиции: особенности музыкального стиля .....	73
<i>Ню Цзюньи</i> Песни в жанре дэнгэ из обрядов зажигания фонарей и «сухопутных лодок» новогодней традиции китайской провинции Хэнань .....	78
<i>Чэнь Яньшу</i> Об обрядовом танце бадан уезда Мин провинции Ганьсу КНР .....	85
<b><i>Традиции Саратовской консерватории</i></b>	
<i>Краснова О. Б.</i> Татьяна Федоровна Малышева: этапы научной биографии (1947–2020) .....	92



**Кулапина Ольга Ивановна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Kulapina Olga Ivanovna**, Dr. Sci. (Arts), PhD (Philosophy), Professor at the Theory of Music and Composition Department of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: kulapin@rambler.ru

**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Polozova Irina Victorovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Vice Rector for scientific and international activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

### ЧЕЛОВЕК ВЕЛИКОГО ДУХА, ЧИСТОЙ СОВЕСТИ И ГЛУБОКОЙ ВЕРЫ (К 90-ЛЕТИЮ А. ШНИТКЕ)

Статья посвящена подготовке и проведению мероприятий, приуроченных к 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке. Музыкальное наследие нашего выдающегося композитора-современника, уроженца саратовской земли, на протяжении многих лет является и предметом гордости, и знаком своего времени. Интерес к творчеству Шнитке не гаснет, его музыка продолжает звучать на крупнейших мировых площадках, появляются новые исследовательские работы, посвященные его произведениям. Юбилейные мероприятия, которые пройдут в 2024 году в Саратовской консерватории, включают в себя творческие, научные и просветительские проекты (концерты, научные и творческие конкурсы, научные конференции) и предназначены для разной аудитории. В статье дается характеристика основных направлений проектной деятельности консерватории в этой сфере, отмечается целевая аудитория проектов, особое внимание уделяется популяризации творческого наследия А. Г. Шнитке.

**Ключевые слова:** А. Г. Шнитке, творческий проект, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, научная деятельность, научные конференции.

### A MAN OF GREAT SPIRIT, CLEAR CONSCIENCE AND DEEP FAITH (TO THE 90TH ANNIVERSARY OF A. SCHNITTKE)

The article tells about preparation to the 90th anniversary of the birth of A. G. Schnittke. For many years the musical heritage of an outstanding contemporary composer, a native of the Saratov land, has been a source of pride and a sign of his time. Therefore, interest in Schnittke's work does not cease, his music is still played on the largest venues of the world, new research papers devoted to his works appear. The anniversary events that will be held at the Saratov Conservatoire in 2024 include creative, scientific and educational projects (concerts, musical competitions, scientific conferences) and are intended for different audiences. The article describes the main directions of the Conservatoire's project activities in this area, noting their target audience and paying special attention to the popularization of the creative heritage of A. G. Schnittke.

**Key words:** A. G. Schnittke, creative project, Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, scientific activity, scientific conferences.

*«В аналитических статьях Шнитке уже видно, что он проник в такие глубины, недоступные для огромного большинства музыкантов, как будто для анализа им использовался “лазер” и “электронный микроскоп”, — но в действительности это был просто его гений!»  
(М. Л. Ростропович [12, с. 7])*

Альфред Гарриевич Шнитке — выдающийся композитор второй половины XX века, наш соотечественник, чье творчество получило широкую известность и мировое признание. Наряду с С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисовым, С. М. Слонимским, его музыка озвучивает главные темы эпохи, ее ключевые вопросы, отражает дух внутренней свободы, свойственный «композиторам-шестидесятникам» [11, с. 19].

Многогранность творческого наследия Шнитке проявляется в обращении к разным музыкальным жанрам театральной, вокальной, хоровой и инструментальной музыки, создании новых интерпретаций классического

наследия (шесть «Concerto grosso» для разных составов, опера «История доктора Иоганна Фауста» и многое другое). Важной гранью неповторимого творческого таланта Шнитке стала киномузыка, а его исследовательская погруженность в музыкальное прошлое и настоящее способствовали появлению ярких размышлений композитора о музыкальной стилистике, вопросах техники композиции и т. п.<sup>1</sup> В музыковедческий обиход вошли теоретические работы композитора, его терминология: «новое плюралистическое музыкальное сознание» и ключевое понятие для современной музыки — «полистилистика» (1971). Современные исследователи

<sup>1</sup> Так, «Статьи о музыке» основаны на эксклюзивных интервью с композитором (ред.-сост. А. В. Ивашкин [12]).





констатируют, что «научные открытия, содержащиеся в работах А. Шнитке, <...> сохраняют свою ценность и научную актуальность вплоть до нашего времени» [8, с. 73].

Как бы пафосно это ни звучало, но музыкальное наследие нашего великого современника, уроженца саратовской земли, является и предметом гордости, и знаком своего времени. Поэтому интерес к творчеству Шнитке не гаснет, его музыка продолжает звучать на крупнейших мировых площадках, появляются новые исследовательские работы, посвященные его гению [1–7; 9; 10].

Особый пиетет к наследию композитора характеризует саратовских музыкантов. Так, еще при жизни композитора в Саратовской консерватории при поддержке композитора открывается Шнитке-Центр, позже организуется международный конкурс композиторов имени А. Г. Шнитке. В 2001 году имя композитора присваивается Саратовской областной филармонии и Музыкально-эстетическому лицу в г. Энгельсе. В родном Энгельсе, в сквере, носящем имя композитора, в 2018 году установлен памятник А. Г. Шнитке (скульпторы А. А. и С. А. Щербаковы, см. фото 1).

Фото 1. Памятник А. Г. Шнитке в Энгельсе



В Саратовском государственном художественном музее имени А. Н. Радищева в 2014 году была организована выставка «ШНИТКЕ. SCHNITTKE». На разных сценических площадках звучит музыка композитора.

Постоянное включение в концертную жизнь, исполнение его сочинений свидетельствует о созвучности музыки Шнитке сегодняшнему дню, вневременности тем его произведений. Она звучит как камертон, дающий интонационную настройку человеку современности. Не случайно протоиерей Николай Ведерников, близко знавший и исповедовавший А. Г. Шнитке, называл его человеком великого духа, чистой совести и глубокой веры.

В 2024 году исполняется 90 лет со дня рождения А. Шнитке. В этой связи в России запущен всероссийский масштабный проект по популяризации композиторского наследия Шнитке. Распоряжением Правительства РФ создан оргкомитет по подготовке и проведению юбилея композитора, разработан план основных мероприятий, который вобрал инициативы творческих институций разных регионов страны.

Саратовская консерватория также предлагает серию творческих, научных и просветительских проектов, многогранно освещающих композиторское наследие нашего соотечественника. Основная задача всех мероприятий — популяризация музыки А. Шнитке, приобщение к его творчеству людей разных поколений, профессий и социальных групп. Поэтому аудитория участников проектов разнообразна и охватывает жителей региона от школьников и студентов вузов до любителей музыки и знатоков академического музыкального искусства.

Творческие проекты, нацеленные на исполнение музыки Шнитке разных жанров и периодов творчества композитора, являются в серии мероприятий базовыми и наиболее знаковыми. Так, V Всероссийский конкурс дирижеров академических хоров — студентов высших и средних профессиональных образовательных организаций «Хоровая провинция» (1–5 марта 2024 года) включит в программу исполнение хоровых сочинений нашего соотечественника, XV Международный конкурс молодых композиторов имени А. Г. Шнитке (18–20 ноября) в качестве обязательного условия будет содержать обращение к темам из сочинений А. Шнитке. Кульминацией станет торжественный концерт в день рождения композитора с исполнением редко звучащих его произведений, созданных в разные годы: от экспериментальных (сценическая композиция «Желтый звук») до единственного сочинения на православные канонические тексты (Три духовных хора) и кантаты «Песни войны и мира», основанной на текстах и темах народных песен.

Научные проекты, связанные с изучением творческого наследия А. Шнитке, представлены рядом мероприятий. Это серия конференций, научных форумов, ориентированных на разную аудиторию, и др. Так, для студентов в феврале пройдет XVIII Всероссийский конкурс письменных работ по отечественной хоровой музыке «Шнитке и его современники», в апреле 2024 года в рамках «Недели студенческой науки», которая ежегодно проводится на базе Саратовской консерватории, состоится студенческий научно-творческий форум, посвященный творчеству А. Г. Шнитке и включающий





в себя мастер-классы, семинары, панельные дискуссии. Силами студентов и аспирантов творческих вузов страны будут организованы и проведены лекции о творчестве Шнитке, во время которых также прозвучит музыка композитора. Еще один проект, нацеленный на студенческую аудиторию — «Журналистские читки в Саратове» (семинар-практикум для молодых журналистов, искусствоведов и музыковедов по теме «Освещение событий, посвященных юбилею А. Г. Шнитке»). Этот интенсив привлечет к работе ведущих музыкальных критиков и журналистов, которые на материале студенческих рецензий, эссе, репортажей, посвященных исполнению в Саратове музыки Шнитке, проведут «разбор полетов» и охарактеризуют актуальные тенденции в области современной музыкальной журналистики.

К юбилею Шнитке Саратовская консерватория организует два международных научных проекта: XVI Международный форум «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XIV» (28 сентября 2024) и Международные научные чтения «Проблемы художественного творчества», посвященные Б. Л. Яворскому и приуроченные к 90-летию со дня рождения А. Г. Шнитке (13–15 ноября 2024). На них ведущими музыковедами и музыкантами-исполнителями будут обсуждаться как общеэстетические проблемы современного искусства, так и вопросы стилистики, техника композиции, вопросы исполнительской интерпретации сочинений Шнитке.

Просветительские проекты Саратовской консерватории направлены на популяризацию творческого

наследия А. Шнитке. С этой целью в ноябре 2023 запускается информационно-просветительский проект «А. Шнитке и его время» (на платформах «Вконтакте» и «Telegram»). При финансовой поддержке Министерства информации и печати Саратовской области готовится издание научно-популярной книги А. И. Демченко «Альфред Шнитке. Очерки из жизни. К 90-летию со дня рождения». В сотрудничестве с министерством культуры, министерством образования и министерством информации и массовых коммуникаций Саратовской области профессора консерватории примут участие в проекте «Киномузыка Альфреда Шнитке», а также запишут цикл радиопередач, посвященных творчеству А. Г. Шнитке на «ГТРК Саратов». В рамках просветительского видеопроекта Саратовской юридической академии «Живет народ» один из выпусков 2024 года планируется посвятить жизни и творчеству А. Г. Шнитке, в котором прозвучат интервью с саратовскими музыкантами и фрагменты из музыки композитора.

Кульминацией юбилейного года станет день рождения композитора — 24 ноября, сопровождаемый торжественной церемонией возложения цветов к памятнику Альфреду Шнитке, презентацией изданий Саратовской консерватории, посвященных творчеству композитора, и концертом из произведений нашего соотечественника. Юбилейный год А. Г. Шнитке представляется важной вехой в истории музыкальной жизни всей России и саратовской земли, в частности.

## Литература

1. Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сб. ст. / Ред.-сост. Е. И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 2017. 220 с.
2. Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе / авт.-сост.: А. Ю. Хржановский. Москва: Arcadia: М. А. Троянкер, 2014. 520 с.
3. Альфреду Шнитке посвящается: сб. ст. Вып. 1–10. М.: изд. «Шнитке-центра МГИМ», 1999–2020.
4. Баранкин Е. «Соединяя несоединимое». Альфред Шнитке. Интервью. 1979 год // Искусство кино. 1999. № 2.
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. 36–47.
6. Занорин А. Г., Мальцева В. Ю. Отражение христианского мировосприятия в сочинениях с хором 1970–1980-х гг. А. Г. Шнитке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы

искусствознания. 2023. № 2 (20). С. 86–90.

7. Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: сб. ст. по материалам всероссийских научных чтений, посвящённых 80-летию со дня рождения композитора, 23–24 октября 2014 года. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2015. 196 с.
8. Франтова Т. В. «Вызываем огонь на себя» // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 2 (35). С. 67–73.
9. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск: Аркаим, 2003. 256 с.
10. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990.
11. Шлыкова С. П. Контексты культурной оттепели: к 60-летию «шестидесятников» // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 1 (15). С. 16–21.
12. Шнитке А. Статьи о музыке / Ред.-сост. А. В. Ивашкин. М., 2004. 408 с.

## References

1. Alfred Schnittke: na peresechenii proshlogo i buduschego: sb. st. [Alfred Schnittke: at the intersection of the past and the future: Collection of articles] / Red.-sost. E. I. Chigaryova. M.: Moskovskaya konservatoriya, 2017. 220 p.
2. Alfred Schnittke. Stat'i, intervyyu. Vospominaniya o kompozitore [Alfred Schnittke. Articles, interviews. Memories of the composer] /

- avt.-sost.: A. Yu. Hrzhanovskij. Moskva: Arcadia: M. A. Troyanker, 2014. 520 p.
3. Alfredu Schnittke posvyashchaetsya: sb. st. [Dedicated to Alfred Schnittke: Collected articles]. Issues 1–10. M.: izd. «Shnitke-centra MGIM», 1999–2020.
4. Barankin E. «Soedinyaya nesoedinimoe». Alfred Schnittke. In-



terv'yu. 1979 god [«Connecting the unconnected». Alfred Schnittke. Interviews. 1979] // *Iskusstvo kino* [The Art of cinema]. 1999. № 2.

5. *Demchenko A. I.* «Mnogooobraznaya muzykal'naya real'nost'». K 85-letiyu so dnya rozhdeniya A. G. Shnitke [«Diverse musical reality». To the 85th anniversary of A. G. Schnittke] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). P. 36–47.

6. *Zanorin A. G., Maltseva V. Yu.* Otrazhenie hristianskogo mirovospriyatiya v sochineniyah s horom 1970–1980-h gg. A. G. Shnitke [Reflection of the Christian worldview in the works with choir of 1970–1980s by A. G. Schnittke] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2023. № 2 (20). P. 86–90.

7. *Prinoshenie Alfredu Garrievichu Shnitke* [Offering to Alfred Harrievich Schnittke]: sb. st. po materialam vserossijskikh nauchnyh chtenij, posvyashchyonnyh 80-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora, 23–24 oktyabrya 2014 goda. Saratov: Saratovskaya

gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2015. 196 p.

8. *Frantova T. V.* «Vyzyvaem ogon' na sebya» [«We call fire on ourselves»] // *Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian musical almanac]. 2019. № 2 (35). P. 67–73.

9. *Holopova V. N.* Kompozitor Alfred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. Chelyabinsk: Arkaim, 2003. 256 p.

10. *Holopova V. N., Chigaryova E. I.* Alfred Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva [Alfred Schnittke. An essay on life and creativity]. M., 1990.

11. *Shlykova S. P.* Konteksty kul'turnoj ottepeli: k 60-letiyu «shestidesyatnikov» [Contexts of the cultural thaw: on the 60th anniversary of the «Sixties»] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 1 (15). P. 16–21.

12. *Shnitke A.* Stat'i o muzyke [Articles about music] / Red.-sost. A. V. Ivashkin. M., 2004. 408 p.

### Информация об авторах

*Ольга Ивановна Кулапина*

E-mail: kulapin@rambler.ru

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

410012, Саратов, проспект имени Петра Столыпина, дом 1

*Ирина Викторовна Полозова*

E-mail: i.v.polozova@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 authors

*Olga Ivanovna Kulapina*

E-mail: kulapin@rambler.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stopilin Av.

*Irina Victorovna Polozova*

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stopilin Av.



**Барабаш Оксана Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Barabash Oksana Sergeevna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Conducting Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: barabashoksana@yandex.ru

### СТИХОТВОРЕНИЕ Ф. И. ТЮТЧЕВА «РИМ НОЧЬЮ»: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ С. И. ТАНЕЕВА И Б. Н. ЛЯТОШИНСКОГО

Автором сделана попытка новаторски взглянуть на проблему взаимодействия логоса и мелоса в синтетическом целом: хоровом сочинении а cappella. В статье рассматривается в данном ключе вопрос музыкального воплощения стихотворения Ф. И. Тютчева «Рим ночью». Решить задачу помогает объединение аналитического искусствоведческого аппарата и философско-онтологической методологии. Проникновение в содержание хоровых произведений искусства, созданных композиторами разных школ (С. И. Танеевым и Б. Н. Лятошинским), требует духовно-эстетического подхода, суть которого заключается в раскрытии смысла художественного целого в единстве мелоса и логоса. Путь анализа от отдельных элементов (эстетической материи) к предметному центру (глубинному содержанию, медитативному помыслу) как литературного, так и музыкального текстов предложен русскими эмигрантами И. Ильиным, Н. Метнером и продолжен В. Медушевским и другими отечественными музыковедами. Подобный анализ позволяет дирижеру учесть особенности композиторского прочтения стихотворения при трактовке хоровых произведений.

**Ключевые слова:** поэтическая интонация, художественный предмет, логос, мелос, мировосприятие, интерпретация.

### F. I. TYUTCHEV'S POEM «ROME AT NIGHT»: TO THE PROBLEM OF MUSICAL INTERPRETATION IN THE CHORAL WORKS OF S. I. TANEEV AND B. N. LYATOSHINSKY

The author makes an attempt to take an innovative look at the problem of the interaction between logos and melos in a cappella choral composition. In this vein the article examines the musical embodiment of F. I. Tyutchev's poem «Rome at Night». The combination of analytical art criticism apparatus and philosophical-ontological methodology helps to solve the problem. Penetration into the content of choral works of art created by composers of different schools (S. I. Taneyev and B. N. Lyatoshinsky) requires a spiritual and aesthetic approach, the essence of which is to reveal the meaning of the artistic whole in the unity of melos and logos. The direction of analysis of both literary and musical texts from individual elements (aesthetic matter) to the subject center (deep content, meditative thought) was offered by Russian emigrants I. Ilyin, N. Medtner and continued by V. Medushevsky and other domestic musicologists. Such an analysis allows the conductor to consider peculiarities of the composer's reading of the poem when interpreting choral works.

**Key word:** poetic intonation, artistic subject, logos, melos, worldview, interpretation.

Одной из центральных проблем современного отечественного искусствознания становится создание интерпретационного решения, сценическая реализация синтетических видов искусств, одним из которых является хоровая музыка а cappella, где поэтический или прозаический текст и музыка в совокупности рожают единый художественный феномен. В том случае, если текстовый первоисточник и его музыкальное воплощение обладают высокой художественной ценностью, глубокое проникновение в вопросы смыслообразования (в случае подготовки концертного выступления) становится необходимым.

Имя Федора Ивановича Тютчева ярко выделяется среди гениев золотого века русской литературы. Его поэтическое творчество не раз вдохновляло композиторов на создание вокальных, хоровых сочинений. Поэт, публицист, мыслитель практически всю жизнь провёл за пределами Родины, оставаясь её патриотом. Единственное, что он писал на родном языке — стихи. Несмотря на то что хоровых сочинений, в основе которых поэзия Ф. И. Тютчева, довольно много, аналитических работ, посвящённых взаимодействию логоса и мелоса в них практически нет.

Главным вопросом при изучении музыкального строя лирики поэта и хоровых произведений а cappella на стихи Ф. И. Тютчева является отсутствие в музыковедении универсального метода, который рассматривал бы текст и музыку как вертикаль смысла во внимании к семантической доминанте художественного целого. В поиске эффективного метода анализа важным становится объединение аналитического искусствоведческого аппарата и философско-онтологической методологии. В таком случае в изучении хорового опуса исследовательская мысль направлена от частного (деталей) к высшему смыслу, той идее, которая стала импульсом для появления произведения.

Для изучения синтеза логоса и мелоса в хоровом сочинении а cappella на стихи Ф. И. Тютчева приоритетной становится методология анализа, совпадающая с ценностными установками объекта, когда тот или иной факт искусства исследуется с ракурса его онтологических оснований. Приоритетными для данной методологии становятся базовые идеи миропонимания, мироощущения и мировосприятия художника (поэта, писателя, композитора). Подобным методом является духовно-эстетический анализ. Своим рождением он





обязан русским философам-эмигрантам: В. Соловьёву, Н. Бердяеву, С. Франку, И. Ильину [7] и другим, которые не были стеснены рамками атеистического мировоззрения, провозглашённого на их Родине после Октябрьской революции. Русские религиозные мыслители рассуждали о необходимости анализа русского классического искусства с христианских позиций (В. Соловьёв, Л. Львов, В. Ходасевич, о. Георгий Флоровский, С. Франк, В. Вейдле, А. Лаврецкий, С. Милорадович и многие другие) [6].

Автором методологии духовного анализа является И. Ильин, который отмечает три измерения в искусстве: эстетическая материя (слово для поэзии и элементы музыкального языка для хорового опуса); образный строй и духовный смысл (высшее измерение), которому подчинены предыдущие. Высшее измерение он называет «художественным предметом». Этот высший смысл бинарен: с одной стороны он — отпечаток Высшего бытия, с другой — часть духовного мира художника. И. Ильин отмечает, что «художественный предмет» как солнечный свет, пронизывающий весь мир из единого центра. Он дарует поэту слова и рифмы, музыканту — темы. Образно-эстетический строй всегда служит «художественному предмету» как высшей идее. По мысли И. Ильина, анализ художественного целого должен иметь направление от эстетической материи, которое художник черпает из объективной сущности мира и человека в нём, к предметному центру, к духовному содержанию, воплощённому в образах и звуках.

Данный путь анализа развивается и в музыковедении. В 1935 году в Париже выходит работа бывшего профессора Московской консерватории, который принял крещение, блестящего пианиста, друга С. Рахманинова Н. Метнера «Муза и мода: Защита основ музыкального искусства», ставшая одной из первых в русле духовно-эстетического анализа, который для данной работы является основным. Уже в базовых положениях исследователь рассуждает о том, что для искусства главными темами становятся темы вечности [5, с. 446]. «Музыка запекает о несказанном» [5, с. 450], а творчество управляется тайной. Н. Метнер считает, что теория, которая опирается на «корни основных смыслов» [5, с. 457], становится жизнеспособной, гибкой, а это, в свою очередь, способствует тому, что каждый может «растить из этих корней новые растения» [5, с. 457]. Содержанием искусства, как пишет Н. Метнер, является сфера духовного, высшего, то «слово, которое было вначале»<sup>1</sup>, которое стало вдохновителем для человеческих мыслей и чувств. Религиозный характер миропонимания исследователя и взгляд на методологию духовного анализа проявляется и в рассуждениях о том, что композитор и исполнитель это большое Слово и доносят до слушателя, по сути, являясь посредниками между Богом и аудиторией [5, с. 466]. «Тема <...> обретается, а не избрывается» [5, с. 458]. Он выступает против анализа,

который «заклинает» о сложности содержания темы. М. Метнер отмечает, что, когда слушатель воспринимает вдохновение музыкальной темы, у него пропадает желание и способность разбираться в теоретических тонкостях, поскольку всё поглощается «верховным смыслом вдохновенной речи живого художественного произведения» [5, с. 461]. Познать этот высший смысл — значит познать произведение. Подобная методология анализа связана с духовным измерением мира, человека, его творчества и направлена на изучение «метафизики» текста. Линию подобного анализа в современном музыковедении продолжает В. Медушевский [4]. Духовный анализ музыки — чёткая, строго выверенная, стройная, глубоко обоснованная система взглядов на музыкальное сочинение, которая основана на христианском мироощущении исследователя. Подобный анализ позволяет раскрыть глубинную суть сочинения или, говоря словами В. Медушевского — «содержание № 1» [4].

Основной задачей в анализе художественного произведения, по мнению ученого, становится поиск бытийственных оснований красоты, которые выражены в интонации. Процессы категоризации осуществляются при духовно-эстетическом подходе с позиций базовых духовных ценностей, являющихся ключом к своеобразию той или иной культуры. Высшей точкой анализа становятся не идея и пафос произведения, а предметный центр: порой иррациональные сферы, глубинное содержание. Слияние, синонимия смыслов наблюдается там, где поэтические и музыкальные «художественные предметы» едины. В центре внимания учёных — духовный мир художника, воплощенный в материи. Это «последние вопросы» бытия: жизнь и смерть, проблема теодицеи, вопросы времени и вечности и т. д.

Интересным в этой связи представляется изучение хоровых сочинений, написанных в разное время на один и тот же поэтический текст, что позволяет исследовать разную степень проникновения композиторов в мир поэтических образов Ф. И. Тютчева, что меняет семантическую доминанту синтетического целого (хорового произведения). Композиторские интерпретации зависят от исторического контекста, миропонимания авторов музыкальных опусов.

В анализе хорового сочинения, которое написано на поэтический текст (если музыкальный образ рожден после образа поэтического), важным становится сопоставление передачи мироощущения Ф. Тютчева в восприятии композиторов.

В свете вышеобозначенной проблематики и методологии анализа интересным представляется опус Ф. И. Тютчева «Рим ночью». На первый взгляд, его можно отнести к пейзажной лирике. Лишь упоминание имперского города говорит о том, что «художественный предмет» значительно глубже. Первым шагом становится последовательный анализ наследия поэта: поэзии,

<sup>1</sup> «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн 1:1) — первая строка Пролога Евангелия от Иоанна. Этот стих отмечает нетварное бытие Божественного Слова, его существование вне времени Им же Сотворенного мира. Первый стих говорит о бытийной связи Божественного Слова с первой Ипостасью св. Троицы — Ипостасью Отца, о Божественной природе Слова.



публицистики, писем и эстетической материи стиха.

Сюжет стихотворения «Рим ночью» навеян монологом Манфреда Джорджа Байрона.

В ночи лазурной почивает Рим.  
Взошла луна и овладела им,  
И спящий град, безлюдно-величавый,  
Наполнила своей безмолвной славой...  
Как сладко дремлет Рим в её лучах!  
Как с ней сроднился Рима вечный прах!..  
Как будто лунный мир и град почивший —  
Все тот же мир, волшебный, но отживший!..

Интересна уже сама форма стихотворного текста. Казалось бы, перед читателем два четверостишия. Но первое предложение является своего рода эпиграфом. В нем словосочетание «почивает Рим» обращает на себя внимание настоящей формой глагола. Первый раздел формы — последующие три строки (глаголы прошедшего времени совершенного вида), в которых возникает новый образ: «луна». Вторая часть — это последнее четверостишие, начинающееся с анафоры (наречие «как») в восклицательных предложениях. Последние две строки опуса вообще лишены глаголов, что лишь подчеркивает состояние города, в котором нет и уже не может быть никаких действий: «мир отживший».

Семантическими константами в стихотворении становятся два понятия: «Рим» и «лунный свет», взаимно дополняющие друг друга. Все, что связано с имперским городом, «почивает», «дремлет», превращено в «прах». Примечательно, что поэт для характеристики отжившего мира применяет глаголы, которые в языке связаны с высоким литературным слогом («с оттенком почтения»). В прилагательных и причастиях, описывающих город («спящий град, безлюдно-величавый», «мир волшебный, но отживший»), обнаруживается смысловое наполнение, которое связано с состоянием опустошенности, оставленности, даже омертвелости: «вечный прах». Единственной «свидетельницей», наблюдающей за городом, становится луна. Ф. И. Тютчев мастерски включает второе смысловое ядро: «лунный свет» (то последнее, что еще освещает отживший мир) в его связи с прошедшей государственно-исторической мощью (превращенной временем в прах и руины) Рима как имперского города. Т. Е. Автухович пишет: «Это образ Вечности, в котором стертая выражение “Рим — Вечный город” приобретает свой первоначальный, индивидуальный, прочувствованный смысл благодаря сопряжению с иной, действительно вечной реалией — луной, безмолвной свидетельницей человеческой истории» [1]. Луна делает осязаемым надчеловеческий (превосходящий человеческие цели и вообще людской кругозор и не выразимый в словах) характер и смысл происходящего события. Ночной облик руин становится достоянием созерцателя, и в его сознании на миг возрождается былая слава города, о которой ныне свидетельствует «державный прах». В стихотворении сливаются в единое целое вечно-историческое и вечно-природное: «Как

с ней сроднился Рима вечный прах».

Вторым шагом анализа является более глубокое проникновение в *над*-семантический смысл опуса, поиск его истинного «художественного предмета». Долгие годы Ф. И. Тютчев, будучи дипломатом, трудился за границей на государственном поприще. В своих публицистических работах «Россия и Запад», «Россия и Германия» [8, с. 420–451], «Россия и Революция», он рассуждал о судьбе Родины. Православная вера (по его мнению) — тот духовный стержень, который способен спасти человечество от гибели. В этой связи Ф. И. Тютчев упоминает цивилизацию западную, противопоставляя ее России. Для Ф. И. Тютчева Россия представляет «особый мир с высшим духовным и политическим призванием, Запад же, испортивший христианское учение и породивший протестантизм и революцию, впавший в язычество и материализм, — это великая разрушительная сила; начало революционной эры в Европе для поэта — это начало ее падения» [2, с. 118]. В публицистике Ф. И. Тютчева содержатся мысли о гибели Запада, об антихристианском атеистическом революционном принципе, который разъедает Запад, и о великой спасительной миссии России. Политические взгляды и философские убеждения поэта нашли отражение и в его стихах: «Альпы» (1830), «К Ганке» (1841), «Русская география» (1848), «Море и утёс» (1848), «Рассвет» (1849), «Тогда лишь в полном торжестве» (1850), «Уж третий год беснуются языки» (1850), «Наполеон» (1850), «Рим ночью» (1850), «Эти бедные селенья» (1855), «Молчит сомнительно Восток» (1865).

Подобный анализ позволяет обнаружить уникальное явление: двойной «художественный предмет». С одной стороны, ночной Рим — пейзаж, где и время суток, неподвижность и некоторая отрешённость города от движения жизни и времени являют онтологическое чувство отдохновения и от земных забот и печалей. С другой стороны, «Рим ночью» — метафора мечты поэта о «вечном сне» западной цивилизации. Поэтическая формула выявляет творческое и политическое кредо автора строк. Для ее осмысления требуется не разум и не рассудок, а вся сила и глубина души.

На историософские стихи поэта написаны хоры а сарпелла П. Г. Чесноковым, С. И. Танеевым, М. В. Анцевым, М. В. Ковалем, Б. Н. Лятошинским, А. С. Ленским. Важно подчеркнуть, что в художественных образах хоровых произведений политический и философский контексты чаще всего не обнаруживаются, поскольку композиторы вряд ли изучали публицистику поэта. Однако в этой связи следует вспомнить рассуждения русского философа И. А. Ильина: «Вдохновение, это горение сосредоточенной души, эта окрылённость чувства и видения» [6]. Потому интересным представляется поиск дополнительных контекстов в музыкальных интерпретациях стихов поэта композиторами разных школ.

Анализ семантического взаимодействия слова и музыки, согласно методологии И. Ильина и Н. Метнера, происходит на следующих уровнях: 1) восприятие образной материи; 2) метрика и ритмика стиха; 3) трансфор-



мация образной материи; 4) уровень «художественного предмета».

Небольшой поэтический опус «Рим ночью» (1850) стал основой двух вокально-хоровых сочинений. Первое — номер «Рим ночью», который вошёл в цикл Три терцета «Ночи» для вокального ансамбля (S, A, T) или хора С. И. Танеева. Второе — сочинение для смешанного хора а cappella «Рим ночью», созданное Б. Н. Лятошинским — советским композитором, дирижёром и педагогом<sup>2</sup>.

Переходя к анализу двух хоровых сочинений, важно отметить противоположную трактовку поэтического первоисточника.

Терцет С. И. Танеева «Рим ночью» написан в простой трехчастной репризной форме с динамизированной репризой. Хор Б. Н. Лятошинского — в простой двухчастной форме со вступлением. В создании художественного образа композиторы прибегают к некоторой трансформации стихотворных строк. Так, С. И. Танеев в первой части дважды повторяет первое предложение поэтического опуса, благодаря чему границы небольшого эпиграфа разрастаются до полноценного периода. Вторая часть сочинения С. И. Танеева благодаря имитационным повторениям начала каждого предложения стиха также становится более объемной. Третья содержит текстовые повторы словосочетаний поэтических строк. Последний период расширен: после прерванной каденции следует полная несовершенная.

Хоровое сочинение Б. Н. Лятошинского по форме точно совпадает с формой стиха. Первые 5 тактов («В лазурной ночи поживает Рим») являются вступлением, что соответствует замыслу поэта, у которого эта строка является своеобразным эпиграфом. Б. Н. Лятошинский, как и С. И. Танеев, прибегает к текстовому повтору, но репризой становится не все предложение стиха, а лишь его окончание («поживает Рим»), что придаёт особую весомость фразе. Первая часть (однотональный семитактовый период единого строения) содержит повторы словосочетаний и отдельных слов поэтического текста. Завершение части на фермате точно совпадает с границей формы стихотворения Ф. И. Тютчева. Вторая часть — однотональный период (12 тактов) неповторного строения с расширением. Точное следование форме поэтического опуса позволяет Б. Н. Лятошинскому более свободно варьировать музыкально-выразительные средства, создающие целостный художественный образ.

Одним из важнейших средств музыкальной выразительности для композиторов становится темп. У С. И. Танеева это Adagio, но ММ J = 60, что соответствует показателю темпа у Б. Н. Лятошинского (Andante), где нижней единицей метронома также является ММ J = 60. Неспешность повествования логично встраивается в контекст музыкальных образов. С. И. Танеев избегает агогических изменений, в отличие от Б. Н. Лятошинско-

го, который в каждой части, формируя живое дыхание речи в музыкально-поэтическом целом, указывает изменения в агогике (это и ritenuto, и meno mosso) и ставит фермату на тактовой черте.

Важными музыкально-выразительными средствами в создании художественного целого являются мелодика, гармонический язык, фактура, метроритм. В мелодике первой части сочинения С. И. Танеева благодаря остилато и последующей волнообразной линии интонационного движения создается созерцательно-повествовательный образ. Ведущей текстовой фразой в развитии материала второй части терцета<sup>3</sup> становится словосочетание «взошла луна». Примечательно, что композитор при её повторениях в разных голосах меняет и интонационное зерно. Это остилато в партиях S и A и восходящее скачкообразное движение в партиях T. Секвенционное развитие созвучно процессуальности поэтического текста. Яркой характеристикой мелодики третьей части терцета С. И. Танеева становится преобладающее поступенное развитие мелодической линии ведущих голосов на фоне выдержанных педалей сопровождающих, синонимичное возвышенно-романтической строке «Как сладко дремлет Рим в ее лучах!». Интересным композиторским приёмом становится имитационное проведение мотива, в котором интонационное зерно содержит нисходящую ч. 5 и последующий восходящий скачок, который образует с первым тоном диссонанс (м. 7) («как будто лунный мир и град почивший»). Последовательное вступление голосов по ч. 4, общее повышение tessitura создают некий эффект расширения пространства с одновременным возрастанием общего пафоса высказывания (прим. 1). Сочинение завершается поступенным ходом на секунду.

#### Пример 1

Музыкальный пример 1 представляет собой фрагмент нотного произведения для трех голосов (Soprano, Alto, Tenor). Музыка записана в тональности D-dur (два диэза) и 4/4 такта. Динамика начинается на уровне *mf* (mezzo-forte) и постепенно усиливается, отмеченная *cresc.* (crescendo). Текст песни на русском языке: «прах.. Как будто лунный мир и град почивший все тот же мир, все тот же мир». Музыкальная линия характеризуется плавными, волнообразными движениями, что соответствует описанию в тексте как остилато.

Мелодика во вступлении хора Б. Н. Лятошинского преимущественно остилатна, что коррелирует с особым состоянием неподвижности, статики почившего города. Мелодика первого предложения первой части содержит поступенные секундовые нисходящие интонации. Наличие хроматических проходящих тонов способствует созданию почти импрессионистического пейзажа, где краски причудливо переплетены (прим. 2). Во втором предложении благодаря косвенному движению мелодических линий и обилию хроматики зыбкий образ

<sup>2</sup> Примечательно, что трудовая и творческая деятельность Б. Н. Лятошинского напрямую связана с Саратовской государственной консерваторией имени Л. В. Собинова, куда он был эвакуирован в годы Великой Отечественной войны.

<sup>3</sup> В настоящей статье в связи с тем, что данный терцет часто исполняется хоровыми коллективами именно как хоровое сочинение, автор работы допускает оба определения (терцет, хор) на равных правах.



спящего Рима лишь утверждается (прим. 3). Мелодика второй части интонационно связана с первой. Общий мистический характер первого предложения сохраняется благодаря нисходящим мелодическим ходам, содержащим хроматические проходящие тоны. В целом мелодика хорового сочинения Б. Н. Лятошинского созвучна развивающимся интонациям поэтического текста. Если в терцете С. И. Танеева мелодические интонации развиваются в пределах диатоники, а одним из основных приёмов развития становятся секвенции, то для Б. Н. Лятошинского в движении мелодической линии характерно взаимодополнение оstinatных повторов определенного тона и поступенного движения, содержащего полутоновые интонации.

Пример 2

Рим. I - мі - ся ців на вла - да - рю  
Рим. Взош - ла лу - на и ов - ла - де

i вла - да - рю  
и ов - ла - де

Пример 3

ним. I сон - ний град,  
им. И спя - щий град,

ним. I сон - ний град, без люд  
им. И спя - щий град, без люд

ним. I сон - ний град,  
им. И спя - щий град,

I сон - ний град, без - люд - но ве - ли - ча  
И спя - щий град, без - люд - но ве - ли - ча

Спецификой хора Б. Н. Лятошинского становится развитый ладотональный план, включающий постепенные и внезапные модуляции. Основой, формирующей целостный образ, является сопоставление одноименных тональностей (A-dur и a-moll). Знаки при ключе отсутствуют, однако первое предложение, благодаря случайным знакам, свидетельствует о мажорном наклоне. От  $T_{53}$  A-dur через низкую  $VII_{53}$ ,  $D_{53}$  ко II ступени осуществляется модуляция в C-dur. Романтически-зыбкая картина создаётся благодаря обилию отклонений: b-moll, E-dur, a-moll, cis-moll. Первое предложение второй части объединено с первой единой тональностью (cis-moll). Некоторую сентиментальность образу придают нисходящие хроматизмы в мелодической линии партии S.

Постепенная модуляция в a-moll завершает предложение. Второе предложение части содержит модуляцию-сопоставление: a-moll — f-moll, и далее через доминанту (E-dur) осуществляется переход в A-dur.

Таким образом, в тональном плане хора можно отметить некоторую трехчастность: A-dur — a-moll — A-dur,

когда преобладающее минорное наклонение в первой части обрамлено преимущественно мажорным ладом во вступлении и второй части. В целом, развитый тональный план хорового сочинения Б. Н. Лятошинского, включающий и постепенные и внезапные модуляции, хроматические и проходящие звуки позволяет создать образ, наполненный зыбкими красками, причудливыми непредсказуемыми изменениями, близкий романтической эстетике.

Терцет С. И. Танеева написан в E-dur. Отклонения в тональности различного наклонения и различной степени родства (dis-moll, H-dur, G-dur, cis-moll), осуществляемые постепенно, рожают в музыкальном повествовании причудливые оттенки. Постепенные модуляции осуществляются благодаря секвенциям. Рождается образ более прозрачный, ясный, трепетно-нежный.

Особую роль в создании художественного образа играет фактура и гармонический язык. В сочинении С. И. Танеева преобладает полифоническая фактура. Имитационные вступления голосов насыщают музыкальную ткань возникающими в вертикали секундами, терциями, септимами. Особо терпкие краски придают ей неаккордовые звуки. Хоровое сочинение Б. Н. Лятошинского написано в смешанной фактуре. Аккордовая фактура вступления с первых тактов акцентирует внимание на стихотворном тексте, характеризующем величие Рима. Для характеристики образа в последующей части Б. Н. Лятошинский, как и С. И. Танеев, избирает полифоническую фактуру. Интересно то, что оба композитора слышат интонации поэтического слова «взошла луна» и «спящий град» как развивающиеся имитационно. Схожесть трактовок в данном случае наблюдается и в музыкальных интонациях. Это восходящее движение мелодической линии в мужской партии: У С. И. Танеева — теноровое проведение, у Б. Н. Лятошинского — басовое. Финальное предложение хора Б. Н. Лятошинского выдержано в аккордовой фактуре, что создаёт семантическую арку со вступительным разделом формы. В вертикаль хорового произведения Б. Н. Лятошинского включены альтерированные ступени, хроматические проходящие и вспомогательные тоны, однако функционально она не выходит за рамки классической гармонии.

Трепетное отношение композиторов к поэтической интонации заметно в динамическом плане и метроритмической организации представленных сочинений.

Для терцета С. И. Танеева характерна весьма гибкая динамика, имеющая градации от *pp* до *f*, при преимуществе тихого звучания и авторских обозначений характера: dolce, sotto voce. Словно кружево, голоса, вплетаясь в единое целое, образуют музыкальную ткань. Лишь в частных кульминациях («и спящий град, безлюдно величавый», «всё тот же мир») возникает громкая динамика, которую сопровождает указание композитора: *espressivo*. В отличие от С. И. Танеева, где семантика первых тактов благодаря тихой динамике смещена в сторону состояния: «ночь», «почивает», хор Б. Н. Ля-

тошинского начинается с показателя *f*, акцентируя внимание на величии имперского города. Динамическое развитие последнего предложения у обоих композиторов выстраивается идентично: от *p* до *f* («все тот же мир волшебный»). В последней фразе хора Б. Н. Лятошинского («но отживший») возвращение тихой динамики созвучно поэтическому тексту.

Терцет С. И. Танеева написан в размере 4/4; ровное повествование создаётся крупными длительностями, долгим пунктиром. Некоторую взволнованность музыкальной речи придают движения восьмыми во второй части. Триоли словно изменяют пространственно-временные значения, подчёркивая образ вечного сна умершего города. Б. Н. Лятошинский в хоровом сочинении «Рим ночью» избирает иной приём. Размер в хоре переменный, что связано с поэтическим размером: встречаются простые размеры 3/4, 3/2, сложный 4/4, сложный несимметричный 5/4. Подобные частые смены размеров в довольно небольшом по масштабу сочинении позволяют композитору четко следовать за изменением ударности в поэтическом слоге.

Делая общий вывод о специфике композиторского прочтения текста стихотворения «Рим ночью», следует отметить, что и С. И. Танеев и Б. Н. Лятошинский тонко ощущают сокровенность поэтической мысли Ф. И. Тютчева, выраженную через эмоционально окрашенное слово, интонацию, метафоры. Однако образ величественного имперского города, чью былую славу хранит, освещая, лишь лунный свет, в музыкальных воплощениях талантливых композиторов разнится.

Для композиторов литературный текст служит источником возникновения музыкального — это своего программа, которая диктует его основную мысль и настроения. Широкая трактовка поэтического опуса, стремление передать основную направленность содержания стиха заметно в двух хоровых сочинениях. Различным является отношение к духовному содержанию текста, поэтическим цезурам, акцентам, ударениям и кульминации.

Анализ элементов музыкального языка и обнаружение «содержания № 1» в хоровых опусах позволяет сделать следующие выводы. Семиотические системы взаимодействуют на философско-концептуальном и конкретно-текстуальном уровнях, соотносящихся друг с другом. Формы союза различны. В целом отмечено точное следование за метрикой и ритмикой стиха в хорах С. И. Танеева и Б. Н. Лятошинского. Однако дополнительные музыкальные «рифмы», которые создают иной семантический ореол, формируются благодаря трансформации композиторами стихотворных строк (повторы словосочетаний, отдельных слов), смещении цезур, логических вершин.

У С. И. Танеева — это мечтательно-созерцательный пейзаж, в котором благодаря комплексу музыкально-выразительных средств, тембровым краскам (женские голоса и тенор), исполнительским приёмам (*sotto voce*, *espressivo*) создаётся картина, наполненная теплом,

покоем, где спящий Рим настолько гармонично слит с природой и освещающей его луной, что неотделим от её состояния: вечного, но светлого сна. Можно сделать вывод, что поэтический образ диктует лишь основную мысль и настроение для С. И. Танеева и становится источником для нового «художественного предмета». Семантической доминантой становится ночной пейзаж, и благодаря мажорной ладовой окраске появляется особое онтологическое чувство, когда радость жизни ощущается полнее в центре земного бытия, а не в отрешенности от природы. Художественный образ в терцете С. И. Танеева созвучен русской пейзажной лирике.

Иное семантическое наполнение можно отметить в хоровом произведении Б. Н. Лятошинского. Смешанный состав хора, весь комплекс музыкально-выразительных средств более экспрессивен, нежели в терцете С. И. Танеева. Следуя за поэтической интонацией, Б. Н. Лятошинский создаёт романтическую, эмоционально окрашенную яркими красками картину павшей Римской империи, близкую к эстетике стихотворения Дж. Байрона, благодаря чему возникает и философский подтекст, отражённый в «художественном предмете» опуса Ф. И. Тютчева.

Таким образом, благодаря методологии духовно-эстетического анализа становится возможным проникновение в поэтический первоисточник, являющийся лишь на первый взгляд пейзажной лирикой, но представляющий отдельный пласт историософских стихотворений поэта. Последующее исследование характера взаимодействия поэтического и музыкального текстов на уровне восприятия композитором элементов поэтического языка, на уровне восприятия метроритма стиха, через уровень трансформации образной материи (тема, идея) позволяет обнаружить высший уровень (медитативный помысел), который различен для двух художников.

Отметим, что подобный анализ всегда направлен к будущему хоровых сочинений: к интерпретации, к исполнению. Замысел поэта и композитора — та тайна, которую важно разгадать, поскольку исполнители (руководитель хорового коллектива и собственно хор) по сути являются соавторами произведений, служителями красоты [3, с. 12]. Воплощенное в вокально-хоровых сочинениях «Рим ночью» С. И. Танеева и Б. Н. Лятошинского поэтическое слово Ф. И. Тютчева являет пример того, как на основе стихотворения, в котором скрыты политические взгляды поэта, возникают благодаря мастерству композиторов иные художественные образы, наполненные дополнительными контекстами, но не менее цельные и выразительные. Глубокий сопоставительный анализ логоса и мелоса не как отдельно взятых структур, а как единого целого (вертикали), становится возможным благодаря анализу поэтического текста и духовно-эстетическому анализу музыкального языка, предложенным русскими религиозными мыслителями и Н. Метнером.



## Литература

1. *Автухович Т. Е.* Рим в русской поэзии первой половины XIX века: Эмблема — Тютчев и Байрон 145 аллегория — символ — образ // Образ Рима в русской литературе. Самара, 2001. 68 с.
2. *Барабаш О. С.* Воплощение поэзии Тютчева в сочинениях для хора а cappella: взаимодействие поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. иск. Саратов, 2018. 284 с.
3. *Живов В. Л.* Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 95с.
4. *Медушевский В. В.* Духовный анализ музыки: учебное пособие. В 2 ч. М.: Композитор, 2014. 623 с.
5. *Метнер Н. К.* Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // *Ильин И. А.* Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. М.: Русская книга, 1996. С. 445–533.
6. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. СПб.: Алетейя, 2016. 541 с.
7. Таинник ночи. Зарубежная поэзия и Тютчев. М.: Русский мир: Жизнь и мысль, 2008. 384 с.
8. Тютчев Ф. И. и Православие. М.: Издательский дом «К единству!», 2005. 496 с.

## References

1. *Avtuhovich T. E.* Rim v russkoj poezii pervoj poloviny XIX veka: Emblema — Tyutchev i Bajron 145 allegoriya — simbol — obraz [Rome in Russian poetry of the first half of the 19th century: Emblem — Tyutchev and Byron 145 allegory — symbol — image] // *Obraz Rima v russkoj literature* [The Image of Rome in Russian Literature]. Samara, 2001. 68 p.
2. *Barabash O. S.* Voploschenie poezii Tyutcheva v sochineniyah dlya hora a cappella: vzaimodejstvie poeticheskogo i muzykalnogo tekstov [The embodiment of Tyutchev's poetry in compositions for a cappella choir: the interaction of poetic and musical texts]: dis. ... kand. isk. [PhD (Arts) Degree paper] Saratov, 2018. 284 p.
3. *Zhivov V. L.* Ispolnitelskij analiz horovogo proizvedeniya [Performing analysis of a choral work]. M.: Muzy'ka, 1987. 95 p.
4. *Medushevskij V. V.* Duhovnyj analiz muzyki: uchebnoe posobie [Spiritual analysis of music: textbook]. In 2 parts. M.: Kompozitor, 2014. 623 p.
5. *Metner N. K.* Muza i moda (zaschita osnov muzykalnogo iskusstva) [Muse and fashion (protection of the fundamentals of musical art)] // *Il'in I. A.* Sbranie sochinenij: V 10 t. T. 6: Kn. 1 [Collected works: In 10 volumes. Vol. 6: Book 1]. M.: Russkaya kniga, 1996. P. 445–533.
6. Sudby russkoj duhovnoj traditsii v otechestvennoj literature i iskusstve XX veka — nachala XXI veka: 1917–2017. Tom 1. 1917–1934 [The fate of the Russian spiritual tradition in Russian literature and art of 20th century — early 21st century: 1917–2017. Vol. 1. 1917–1934]. SPb.: Aletejya, 2016. 541 p.
7. Tainnik nochi. Zarubezhnaya poeziya i Tyutchev [Secret of the night. Foreign poetry and Tyutchev]. M.: Russkij mir: Zhizn i mysl', 2008. 384 p.
8. Tyutchev F. I. i Pravoslavie [Tyutchev F. I. and Orthodoxy]. M.: Izdateľskij dom «K edinstvu!», 2005. 496 p.

## Информация об авторе

*Оксана Сергеевна Барабаш*  
E-mail: barabashoksana@yandex.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, пр-кт им. Петра Столыпина, д. 1

## Information about the author

*Oksana Sergeevna Barabash*  
E-mail: barabashoksana@yandex.ru  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, 1 Peter Stolypin Avenue





**Андреева Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Andreeva Elena Sergeevna**, PhD (Arts), Lecturer at the Department of Music History of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov

E-mail: andreeva.sgk@mail.ru

### СМЫСЛ И БЕССМЫСЛЕННОЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ Д. ЛИГЕТИ

Произведения Дьердя Лигети в области музыкального театра занимают сравнительно небольшое место в творческом наследии композитора, однако каждое из них — смелый эксперимент, отражающий стремление автора к радикальному обновлению языковых средств, принципов жанро-, формо- и смыслообразования. В данной статье предпринята попытка объединения столь различных внешне (по жанрам и средствам воплощения) музыкально-театральных опусов Лигети с точки зрения общих закономерностей и единой линии развития, отражающей творческие устремления композитора. Основное внимание уделено содержательной стороне произведений, балансирующих на грани смысла и бессмысленности, их философскому осмыслению. Намеренное избегание смысловой конкретики, создание иллюзии алогичности происходящего, с одной стороны, отражают отчаянные поиски утраченного смысла, сопряженные с трагической ситуацией взаимного непонимания и принципиального одиночества современного человека, что сближает Лигети с эстетикой театра абсурда. С другой же стороны, эта авторская идея связана с увлекательной интеллектуальной игрой, основанной на современных научных теориях, парадоксах и каламбурах в духе Льюиса Кэрролла, разрушающих привычную логику.

**Ключевые слова:** Дьердь Лигети, театр абсурда, «Великий Мертвиарх», «Приключения», «Бессмысленные мадригалы», новый музыкальный театр, смыслообразование в искусстве.

### SENSE AND NONSENSE IN LIGETI'S MUSIC THEATER

Gyorgy Ligeti's works in the field of musical theater occupy a relatively small place in his heritage, but each of them is a bold experiment reflecting the author's desire for a radical renewal of principles of genre, form and meaning formation. Ligeti's musical and theatrical opuses, so different in appearance, were united in this article in terms of common patterns and a single line of development, consistent with the composer's creative aspirations. The main attention is paid to the content side of the works, balancing on the verge of meaning and meaninglessness, their philosophical understanding. On the one hand, the deliberate avoidance of semantic specifics, the creation of the illogicality of events, reflect the desperate search for the lost meaning, coupled with the tragic situation of mutual misunderstanding and fundamental loneliness of modern man, which brings Ligeti closer to the aesthetics of the theater of the absurd. On the other hand, this author's idea is associated with an exciting intellectual game based on modern scientific theories, paradoxes and puns that destroy the usual logic, in the spirit of Lewis Carroll.

**Key words:** Gyorgy Ligeti, Theatre of the Absurd, «Le Grand Macabre», «Aventures», «Nonsense Madrigals», new musical theater, meaning in art.

За семь лет до создания «Бессмысленных мадригалов» Лигети и спустя три года после появления его скандально известной оперы «Великий Мертвиарх», а если точнее, то в 1981 году, французский философ Жан Бодрийяр пронзительно точно описал современную ему ситуацию: «Мы находимся в мире, в котором становится все больше и больше информации, и все меньше и меньше смысла» [2, с. 146]. Кажется, его высказывание не утратило актуальность и сейчас, спустя сорок лет. Мир, «очищенный от всякой угрозы смысла», завораживает своей энигматичностью и одновременно пугает читателя «Симулякров», осмелившегося всмотреться в реальность сквозь призму идей Бодрийяра. В той же тональности отвечают философам и культурологам композиторы и драматурги, прочувствовавшие эти деструктивные процессы (в частности, в области художественного смысла) гораздо раньше. В русле заявленной оппозиции «смысл и бессмысленное» будет уместно вспомнить театр абсурда, возникший как самостоятельный феномен еще в 1950-е годы.

Идеи парадокса и абсурда содержат многие сочинения того времени, призванные разрушить сложившиеся

стереотипы и шаблоны восприятия зрителя. Однако не только анархические настроения подогревали интерес к новым театральным формам. Обостренное чувство экзистенциального кризиса, ответ на деморализацию общества и фатальное обрушение системы человеческих ценностей лежали в основе нового искусства. Не случайно, один из основоположников абсурдизма Эжен Ионеско в своем докладе «Есть ли будущее у театра абсурда», предлагая нам взглянуть вокруг себя, говорил: «Абсурд так заполнил собой реальность, что реализмы кажутся нам столь же правдивыми, сколь абсурдными, а абсурд кажется реальностью» [4, с. 195]. Собственно, аналогичную позицию мы наблюдаем и в музыкальном театре Лигети.

Принимая во внимание широкий спектр возможностей нового музыкального театра, описанных, в частности, в работе Владислава Тарнопольского [7], обозначим сразу круг рассматриваемых сочинений Дьердя Лигети. К данной области творчества можно отнести его эксперименты начала 1960-х годов в духе перфомансов, объединенные автором общим названием «музыкальные церемониалы»: молчаливый доклад «Будущее музыки»,



Три багатели для фортепиано и «Симфоническую поэму для 100 метрономов» — настоящее действие для механических актеров. Продолжают музыкально-сценическую линию опыты в сфере театра абсурда — «Приключения» (1962) и «Новые приключения» (1965), в которых, по словам автора, «текст, музыка и воображаемое сценическое действие полностью сливаются и образуют общую композиционную структуру» [11], выходящую за рамки привычного театра, но и сохраняющую необходимые для него атрибуты. Вершиной же музыкально-театрального творчества Лигети становится «Великий Мертвиарх» (1978) по пьесе Мишеля де Гельдерода в духе средневекового фарса — опера и вместе с тем не опера, поскольку определена автором как анти-антиопера. Несмотря на курьезность такого определения, проект получился достаточно амбициозный и не оставил равнодушным никого из зрителей и музыкальных критиков. И, наконец, спустя десятилетие после первой редакции этой оперы появляются «Бесмысленные мадригалы» (1988–1993) — апофеоз абсурда и алогичности. Имеющие в стилистическом отношении связующие нити с предшествующими театральными экспериментами, а потому включенные нами в единую линию развития данного направления, мадригалы, позволим напомнить, также обладают исторически обусловленной связью со сценическими жанрами, позабытую в веках и реанимированную в условиях рефлексии постмодернистского искусства.

Таким образом, каждое сочинение композитора в области музыкального театра являет собою очередной и довольно смелый эксперимент, в котором подвергаются пересмотру не только привычные выразительные средства, образное содержание, взаимодействие музыки и слова, но шире — фундаментальные принципы жанро-, формо- и смыслообразования.

По поводу теоретического осмысления данного явления в отечественном музыковедении стоит отметить, что при наличии отдельных и совсем не многочисленных исследований, посвященных анализу того или иного сочинения (будь то «Aventures» или «Le Grand Macabre»), комплексный подход, который объединил бы все театральные эксперименты Д. Лигети, в отечественном музыковедении ранее не предпринимался. В англоязычных источниках имеются исследования, либо затрагивающие эти сочинения в контексте творческого пути композитора (например, монография Рихарда Штайница [11]), либо выводящие крупным планом одно из произведений (например, работа Петера Эдвардса [9] и др.). Следовательно, представляется необходимым выявить специфику музыкального театра Лигети как единого феномена, приведя названные сочинения к общему знаменателю, чему, собственно, и посвящена данная работа. Но для начала немного о предпосылках.

На развитие музыкального искусства в середине XX века повлияли одновременно два, казалось бы, разнонаправленных явления — с одной стороны, это современные научные теории, которыми, в частно-

сти, был увлечен и Дьердь Лигети, а с другой стороны, социокультурная атмосфера, отражающая философию постмодерна, подвергающая сомнению любую стабильную систему и абсолют человеческого познания. Насколько противоречивыми или же сходными оказались эти направления оценивать не будем, однако показательным будет рассмотрение интерпретаций общих фундаментальных понятий с различных сторон, приводящих к еще большей дестабилизации понятийных основ. Например, понятие хаоса в научной теории динамических систем, иначе названного наукой как детерминированный хаос, связывается учеными с внешне случайным поведением системы, но при этом строго организованной детерминистическими законами. В гуманитарном знании нам явлены иные представления о хаосе как о мире, лишенном причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, децентрированном и «предстающем сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [8, с. 40]. Пожалуй, этому расхождению не стоит удивляться, поскольку человек XX века, для которого реалии повседневности — это войны, геноцид и техногенные катастрофы, скорее усомнится в разумном основании мира, объятых тьмой неверия, жестокости и безрассудства, чем поверит научным теориям.

Упоминание теории хаоса не было случайным, поскольку один из главных аспектов искусства постмодерна — ощущение мира как хаоса. В этом бушующем мире нет дела до отдельно взятого индивидуума, нас стало «слишком много», и осознание свершившегося «восстания масс», усиленное вновь ставшей популярной апокалиптикой, реанимирует кьеркегоровское «отчаяние» на новом витке истории.

Экзистенциальный страх, тревога и отчаяние укorenяются в эстетике театра абсурда, где алогичность и парадокс, являясь главными фигурантами дела, заставляют нас взглянуть на мир с иной стороны. Внешне бессмысленное нагромождение фактов, слов, отдельных диалогов и поступков (как, например, в пьесах Э. Ионеско или С. Беккета) взрывают картину мира, покоящуюся на принципах логики и здравого смысла. Вся призрачность стабильных ранее ценностей, зыбкость человеческого существования не оставляют шансов для формирования подлинной истории с ее героями и антигероями, и на смену им приходит безликая масса, освобожденная от каких-либо великих идеалов. Таков вердикт Жана Бодрийера. Французский философ, считавший образ массы яркой характеристикой современности, полагал, что эта самая масса — явление «не осваиваемое никакой традиционной практикой и теорией» [1, с. 7].

Красноречивым опровержением этого тезиса можно считать известное сочинение Лигети, «Музыкальный памфлет», обезоруживающий всякого, кто готов поспорить, что без личности актера театра нет. Речь идет о «Poeme Symphonique» («Симфоническая поэма для 100 метрономов»), созданной в 1962 году. Это своеобразный перфоманс, действующие лица в кото-



ром (они же исполнители) — выставленные на сцену и настроенные на частоту метрономы. По внешним признакам примыкающая к направлению флюксус<sup>1</sup> эта сценическая постановка призвана эпатировать публику, бросить вызов академической традиции, о чем говорит нам отсылающее к романтической эстетике авторское определение жанра — Симфоническая поэма.

Что может быть абсурднее и комичнее отсутствия живых исполнителей на сцене, которых заменила безликая толпа стальных механизмов? Что может быть более пронзительным в музыкальном сочинении, чем бездушный стук метрономов, воспринимаемый в этом скоплении как сплошной гул? Гениальнейшее воплощение социума, сравнение которому дает все тот же Жан Бодрийяр с серой массой. Стук метронома — это не музыка, но ее отсутствие, это мерно отсчитываемое время тишины, на которое наслаивается упругое и событийно насыщенное музыкальное время. Следовательно, метроном — не музыкальный персонаж, не герой музыкальной драмы, а знак отсутствия такового, лишь тень, утратившая своего героя. И сотня таких же безликих участников, не имеющих индивидуальной тембровой окраски, неповторимого облика, мнения, свободы интерпретации, вызывает весьма противоречивые чувства. Ничтожная суэта мелких телодвижений отдельно взятого «исполнителя» теряется в общем хоре разнородной «толпы». Один за другим постепенно герои затихают, «уходят в мир безмолвия», и только на исходе дней, оставшийся наедине с самим собой и целой Вечностью (в конце произведения звучит непродолжительное соло одного метронома) человек, наконец, слышит свой собственный голос и голос бытия, раздающийся эхом последних ударов сердца... Таким образом, это и комедийное шоу, и философская притча одновременно. В сравнении с современными для Лигети флюксус-фестивалями, эпатажными, а порой безумными, «Roete Symphonique» — куда более глубокое произведение, содержащее трагический подтекст.

В этом же 1962 году Лигети создает свои «Aventures» («Приключения»). Дух свободы царит в партитуре этой, по определению М. Лобановой, «новой музыкальной драмы». Свобода от места и времени действия, от всякого нарратива — напомним, произведение не имеет ни конкретного сценария, ни внятного текста. Вместе с тем, это еще свобода музыки от слова, жеста — от смысла, а эмоции — от человека.

Неопределенность статуса героев музыкальной драмы, то ли присутствующих, то ли отсутствующих (мы слышим их голоса, однако никакого представления о внешности, профессии, судьбе не имеем), позволяет нам усомниться вообще в их реальности. На сцене разворачивается воображаемый разговор воображаемых людей. Р. Штайниц в своей монографии сравни-

вает «Приключения» с залом кривых зеркал, «которые раздавливают, растягивают и издеваются» (перевод автора. — Е. А.) [11]. А сам Д. Лигети в этой «сумасшедшей пьесе» представлял «множество чертей, которые разговаривают по телефону с Паулем Клее» [6, с. 153]. В этом воображаемом разговоре используется искусственно созданный автором «квази-язык», сотканный из междометий, бурчаний и восклицаний. А музыка, утратившая привязку к логически выстроенному тексту, приобрела неожиданно новые смыслы — элементами музыкального пласта становятся смех, стон, шепот, вздох и т. п. М. Лобанова справедливо отмечает, что «“Приключения” изменили и расширили представления о границах музыкального текста. Опыт Лигети означал, что возможно построение множества новых музыкальных грамматик, <...> текстов, в которых неклассически коррелируются слово и музыка» [6, с. 156]. С точки зрения музыкальной формы пьеса также представляет собой воплощение свободы: лишенная цезур и какого-либо внятного членения на разделы, она построена по принципу алогичной смены контрастных фрагментов.

Дестабилизируя все известные компоненты музыкального театра, автор высвобождает их из оков привычных логических связей, жесткой сцепки «слово — образ» и шире «образ — смысл». Лигети создает принципиально новую для него модель музыкального спектакля — имперсонального, обезличенного, аналогу которого можно найти, например, в театре теней, распространенного в традиционной культуре Китая. А парадоксальная логика, основанная на избегании смысла, противоречивости и некой энигматичности происходящего заставляют вспомнить нас о таком явлении в китайской и японской культуре, как *коаны* (изречения, основанные на парадоксе).

Параллель с феноменом, характерным для восточной культуры, не лишена оснований и имеет далеко выходящие за рамки данной статьи аргументы. Однако в поисках альтернативных решений каждый невольно упирается в противоположность тезиса, от которого намеренно уходил. То же случилось с европейским мышлением, а если ближе к предмету нашего исследования — с европейским музыкальным искусством. Паломничество на Восток, особенно заметное в XX веке, насытило погрязшую в саморефлексии, апокалиптических предчувствиях, уставшую от логоцентризма европейскую культуру новыми идеями и смыслами.

В данном контексте эта бессмысленность и бесцельность отображаемых на сцене анонимных следов человеческой экзистенции, представленных Лигети лишь звуковыми образами типизированных эмоций (аналогичных аффектам в барочном оперном театре)<sup>2</sup>, приобретает совсем иное звучание. Выводя содержание на уровень внеличностных, можно сказать архетипиче-

<sup>1</sup> Одно из влиятельных и, вместе с тем, наиболее радикальное течение в авангардном искусстве, возникшее в начале 1960-х годов. Наиболее точно отражающими идеи этого направления стали акции (хеппинги, перформансы) провокационного характера.

<sup>2</sup> Целый спектр многообразных эмоций в «Приключениях» исследователи делят на различные группы (ирония, меланхолия, юмор, эротика, страх), так или иначе связывая их с барочными аффектами и называя главными «персонажами», «ролями».





ских, моделей, автор пронзает нас глубинным смыслом, не выраженным явно, рассудочно непостижимым. Однако цель подобного парадоксального сообщения, как и в японском коане, не в нарративе, а в психологическом импульсе, приводящем к «преобразованию ума» и в свою очередь ускоряющем достижение просветления (в контексте дзен-философии).

В этом стремлении Лигети не стоит особняком, вспомним, что и представители абсурдистского направления главной целью своего искусства видели не только констатацию бессмысленности и парадоксальности человеческой жизни, о которой говорили, конечно, не только они. Отчаянные поиски смысла в мире, утратившем логические основания, отражают пьесы Э. Ионеско, и доказательством тому является его собственное утверждение, что в трагической пьесе «Стулья», одном из главных манифестов театра абсурда, персонажи «искали смысл, которого они не нашли, искали закон, искали высшую форму поведения, искали то, что не назовешь иначе, как божественность» [4, с. 192]. Называя реалистический театр «жюльническим» и «лживым», автор-абсурдист был убежден, что подлинная искренность идет «из глубин иррационального, бессознательного», и новый театр выводит на сцену чистую человеческую экзистенцию во всей ее полноте, цельности и глубоком трагизме. То же относится и к произведениям Лигети.

Представляющие собой опыты в сфере «воображаемого» театра, вскрывающие потаенные импульсы из глубин подсознания и построенные лишь на осколках человеческого существования, коими являются представленные обезличенные эмоции, «Приключения» и «Новые приключения» в данном контексте максимально близки главной идее нового театра. Эти «маленькие оперы», как назвал их Р. Штайниц, в свою очередь подготовили будущий крупномасштабный проект, в котором композитор развивает идею абсурдности мира, но еще глубже вскрывает его трагедийность.

В «Le Grand Macabre», первая редакция которой появилась в 1978 году, композитор, с одной стороны, возвращает героям театра «плоть и кровь», наделяя их чертами узнаваемых персонажей площадных комедий, и даже опирается на конкретный сюжет, не лишенный, конечно, абсурдных ситуаций. С другой же стороны, он демонстрирует разрыв с канонами традиционного оперного спектакля уже в самом жанровом определении, имеющем парадоксальную природу — *анти-антиопера*. В чем смысл подобного двойного отрицания, и не является ли это своего рода декларацией симулятивности и бессмысленности какой бы то ни было формулировки жанра? Диалог с отсутствующим жанром, со знаком его саморазрушения (чем, собственно, является антиопера), и даже более — его негативное отражение (двойная приставка анти-) — что это, как не оперный симулякр? Здесь, как в «Зазеркалье» Алисы, мир, отраженный в кривом зеркале, похож на реальный, но в то же время имеет собственные законы, не подчиняющиеся привычной логике и воспринимаемые нами на грани абсурда.

Сюжетная канва во многом опирается на литературный первоисточник. Вымышленное княжество Брейгеландия, описанное в пьесе Мишеля де Гельдерода «Проделка Великого Мерввиарха», проживает свои последние дни в канун Апокалипсиса, который вот-вот случится с приходом Некроцаря. Однако события разворачиваются таким образом, что сам Мертвиарх вынужден ретироваться, не выдерживая абсурдности поведения жителей этого «райского уголка» — Золотой Брейгеландии. Тем самым он то ли избавляет их от страданий Судного дня, уверовав в собственное бессилие, то ли оставляет их в этом проклятом месте, посчитав, что самое страшное с этим грешным обезумевшим миром уже случилось. Безумие — ключевая особенность главных персонажей оперы, оно позволяет им находиться за гранью добра и зла: быть ослепленными любовью (парочка влюбленных Аманда и Амандо), или же вечно пьяным (Пит Пивная кружка). Оно же спасает их от более тяжкого греха, не случайно в уста Сизоноса (в либретто оперы это Пит) автор пьесы вкладывает такие слова: «Верните мне здравомыслие, и на земле станет одним злодеем больше» [3, с. 152].

Логике абсурда подчинены стилистические модуляции, происходящие в пестро-эkleктичном пространстве спектакля, сжимающем в тугой узел всю историю развития европейской музыки от К. Монтеверди до С. Джоплина. И хотя отсылки к определенным стилям и даже конкретным произведениям, как известно, самим автором подразумевались, слушателем они распознаются с трудом, поскольку цитаты зачастую представлены в остро гротесковом виде и искажены почти до неузнаваемости. Так, узнаваемыми остаются, например, открывающий первое действие мотив средневековой секвенции *Dies irae* в партии пьяницы Пита, намекающий на заявленную апокалиптическую тематику, или фрагмент из оперетты «Орфей в аду» Оффенбаха, весьма уместно цитируемый в сцене любовных утех Мескалины и Астрадамоса (2 картина, 1 акт). Однако не сразу обращает на себя внимание использование темы финала Героической симфонии Бетховена, представленной в виде остро диссонантной 12-титоновой серии, которая станет основой вариаций на *basso ostinato* (сцена прихода Некроцаря из 2 акта). Пародийно обыгрываемая псевдогероическая тема развенчивает фальшивую героиню Великого Мертвиарха, въезжающего в город верхом на пьянице Пите (читай — на осле).

Все эти россыпи ярких цитат и аллюзий, создающие специфику музыкального языка оперного симулякра Лигети, бесконечные намеки и отсылки к иным текстам, не только музыкальным, но и живописным — например, к творчеству Питера Брейгеля Старшего, прочитываются, к сожалению, не всеми и не всегда. Постмодернистский подход к традиции, позволяющий смело оперировать различными стилистическими элементами, неизбежно приводит к созданию зыбкости и неуловимости подвергнувшегося деконструкции образа. Сознательное имитирование композитором атмосферы



балагана или «блошиного рынка» («marché aux puces»)³, на котором можно встретить хоть самого Черта, обесценивает все использованные средства, подвергая их смысловому искривлению. Однако эта трансформация является залогом появления нового прочтения. Петер Эдвардс в своей книге отмечал: «Это не просто превращение оперы в беспорядочное скопление знаков и символов, все эти музыкальные отсылки открыты для новой интерпретации, и появляется новый смысл» (перевод автора. — Е. А.) [9].

Своеобразная игра со смыслом — инверсия, подмена, игра «в умыкание» с ним, что демонстрирует нам Лигети в своих театральных опусах, — в искусстве не нова, и вспоминается не только театр абсурда, но исторически более ранний пример — столь любимая композитором сказка Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес», сюжет которой, кстати сказать, Лигети рассматривал в качестве литературной основы своей будущей оперы, которую, к сожалению, так и не написал. Однако симпатия композитора к этому английскому автору, во многом близкого по духу и характеру творчества, достаточно устойчива и проявит себя в последующих произведениях.

Из множества примеров в творчестве Кэрролла, создающих ощущение, что смысл вербально оформленного текста буквально ускользает, как песок сквозь пальцы, приведем фрагмент поэмы о Верлиоке из той же сказки про Алису:

Было сунно. Кругтелся, винтясь по земле,  
Склипких козей царापистый рой.  
Тихо мисиков стайка грустела во мгле,  
Зеленавки хрющали порой.  
(пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Яркой аналогией заумной поэзии Льюиса Кэрролла, мастера ребусов и головоломок, в анти-антиопере Лигети является монолог шефа Секретной полиции из 2 акта, который можно охарактеризовать словами Алисы: «Она наполняет мне голову мыслями, только я не могу разобрать, в чем дело» [5]. Как истинный шпион, шеф «Гепопо» передает принцу Го-го закодированную информацию, разумеется, на языке, обладающем «дополнительным шифрованием»⁴. Конечно, это отсылка к собственному сочинению, созданному десятилетием ранее — «Приключениям», в которых уже использовался экспериментально созданный автором «закодированный» воображаемый язык. И снова создается стена непонимания между зрителем и героем, намеренно демонстрируемая, претендующая на роль определяющего стилистического качества произведений Лигети. Вместе с тем, эта сцена из «Великого Мертвиарха» связана не только с прошлым, но и будущим творчеством композитора — известно, что на ее основе в 1992 году

появились три арии для сопрано и камерного оркестра (или ансамбля) как автономный опус под общим заголовком «Mysteries of the Macabre», предназначенный для концертного исполнения. Эта маленькая сценическая кантата на абсурдный сюжет одновременно является прямым продолжением «Aventures» и «Nouvelles Aventures», но вместе с тем примыкает к следующему сочинению Лигети, которое в полной мере можно назвать апофеозом бессмысленности и алогизма — это «Nonsense Madrigals», впервые исполненные в своей окончательной редакции в 1993 году на фестивале современной музыки в Хаддерсфилде.

В основе «Бессмысленных мадригалов» лежат по-детски наивные, но вместе с тем жутковато сюрреалистические тексты Льюиса Кэрролла, Уильяма Брайти Рэндса и Генриха Хоффмана. Но в одной из частей, и на это нельзя не обратить внимания, автором используются только буквы английского алфавита от А до Z, больше ничего. Это № 3 «Alphabet», по слуховым впечатлениям близкий завораживающим таинственными звучаниями «Atmospheres» или «Lux aeterna». Удивительно, но в данной вокальной миниатюре, символизирующей свободу языковых элементов от жесткого синтаксиса, столь необычными средствами — с помощью отдельных фонем — представлена история, в которой прочитывается оригинальная фабула, имеющая собственную логику развития. Омузыкаленные буквы (не «танцующие», как у Шумана, а «поющие» вокализ), освобожденные от слов и отягощающего их смысла, повествуют нам о судьбе, или, во всяком случае, об одном из эпизодов в жизни, от начала алфавита на *ppp*, устремленного в постепенном крещендировании к формированию открытого «ai» (I), далее через страстно эмоциональное сплетение букв L-M-N на фоне протянутого слога «эи» (O) к кульминационной встрече с «U» (You), за которым следует на *fff* «dlbl-you» (W), а затем вся экспрессия снимается вопросом «why?» (к букве Y знак вопроса приставлен в партитуре самим автором), постепенно истаивающем и переходящем в завершающее «Z», произнесенное уже шепотом.

История эта, конечно, в той же степени наполнена смыслом, что и многие ребусы Алисы, однако тот альтернативный мир освобожденных от смысла звучащих фонем, который формировался композитором на протяжении многих лет (и в «Приключениях», и в «Мертвиархе»), подготовил и новую модель его собственного восприятия, принципиально иного, независимого от привычных установок и клише. В нем адресат волен сам трактовать содержание сформированного для него сообщения.

Другие части произведения более содержательны, в них мелькает множество образов и предметов, словно преодолевших гравитацию и витающих над головой

³ Эта авторская метафора упоминается в книге Петера Эдвардса «Le Grand Macabre: постмодернизм, музыкальная драматургия, форма и гротеск» [9].

⁴ В партии шефа полиции, состоящей из обрывочных кратких реплик, трудно уловить смысл, несмотря на узнаваемые отдельные слова: «мятежные массы», «турбулентность», «паника» и т. д. Это секретное уведомление правителю призвано передать в большей степени истеричность и неадекватность героя, чем конкретный смысл.



как в кошмарном сне. Будь то слоны, коньки, летучие мыши из № 1 («Два сна и маленькая летучая мышь»), или непослушный мальчик Роберт, улетевший с порывом ветра на своем красном зонтике в № 4 («Летающий Роберт»), или череда одеял, простыней, бочек, человеческих конечностей, как в финальном трагическом номере (№ 6 «Долгая грустная история»). Однако все они, как и третий номер, во многом являются свободными вариациями на одну тему — жизни и смерти: жизнь как сон, сон как маленькая смерть и смерть как постоянный попутчик, словно тень, преследующая нас повсюду и неизбежно уносящая все живое в мир вечного сна, в котором снится жизнь, жизнь как сон...

Тексты Кэрролла, во многом определившие эту атмосферу бессмысленности, представляют собой фрагменты тех же «Приключений Алисы в стране чудес». Согласимся с А. Рыжинским, который высказался в своей статье, посвященной поздним сочинениям Лигети [10], о том, что в Мадригалах композитор отчасти реализовал свое давнее желание сочинить оперу по мотивам этой сказки, но скажем и больше — оно реализовалось сполна, имея в виду все прежние устремления композитора в музыкально-театральной сфере. Шесть маленьких историй, наполненных яркой образностью, обращенной к нашему подсознанию, вынимающих из него потаенные, до жути пронзительные страхи, являются своего рода эволюцией «Новых приключений». Это театр без привычных актерских амплуа и костюмов, не требующий внешней сценической оправы, напоминающий скорее радио-спектакль, театр голосов, а точнее детских кошмаров, звучащих в твоей голове.

Отметим также, что «Nonsense Madrigals» Лигети — сочинение столь же легкое и ироничное, сколь глубокое, как, собственно, и упомянутая выше сказка английского писателя, наполненная каламбурами, поэтическими пародиями, а порой и сюрреалистической жути детских «сказок на ночь». Особенно отчетливо перекликается с трагическими реалиями XX века (намек на репрессии, диктатуру и т. п.) содержание финального номера, открывающегося известной фразой Королевы Червей: «Отрубить ей голову!». Эта реплика растворяется в остроумной игре слов<sup>5</sup>, скрывающей в свою очередь четкую структурную организацию музыкального материала.

Проблема принятия обезумевшего мира, а взглянув шире — всей абсурдности нашего бренного существования и «нечеловекомерности» законов мироздания, приводящих в отчаяние при всякой попытке постичь их смысл, волновала авторов во все времена. Еще Шекспир от лица своего героя сказал, что жизнь — это повесть, рассказанная дураком, «где много и шума, и страстей, но смысла нет»<sup>6</sup>. Из осознания бесцельности, бессмысленности человеческой экзистенции выстраивается и концепция абсурдизма А. Камю (эссе «Миф о Сизифе»).

Ощущение тотальной опустошенности и отсутствия в окружающем мире какой-либо связи со здоровым смыслом свойственно было многим представителям XX века послевоенного поколения, пережившего страх и ужас, утрату близких и всякой надежды на будущее. Не исключением стал и венгерский композитор Дьердь Лигети, для которого трагические события Второй мировой войны не прошли бесследно.

Выстроив хронологически в единую линию описанные выше сочинения, представим основные этапы, отражающие специфику театральных опусов композитора: подмена исполнителей механическими объектами, указывающими на отсутствие индивидуальности, духовности и, собственно, человечности как таковой, балансирование между хаосом и порядком («Симфоническая поэма для 100 метрономов»); изобретение новых способов коммуникации при затрудненности их постижения и ускользании смысла в музыкальных драмах на воображаемом языке («Aventures» и «Nouvelles aventures»); девальвация человеческих ценностей, в том числе христианских (пародия на религиозный сюжет), а также любых рациональных основ мира в атмосфере балагана, сказочного «зазеркалья» анти-антиоперы («Le Grand Macabre») и, наконец, игры-головоломки, смысловые каламбуры и лаборатория новых смыслов («Nonsense Madrigals»).

Во всех этих театральных экспериментах смысл, безусловно, присутствует, его наличие мы отчаянно пытаемся зафиксировать, при этом он ускользающий, призрачный, вибрирующий на грани нонсенса и глубокомысленности. Каждая попытка его уловить порой бесполезна, бессмысленна и подобна желанию узнать судьбу известного и многострадального «кота Шредингера». И эта аналогия, как окажется, наиболее точна, поскольку Лигети сознательно избирает определенную степень недосказанности, двойственности и открытости, в то время как истинный смысл остается плотно закупоренным в «черном ящике», оставляя гипотетически возможным его прочтение с вероятностью 50 на 50, как в мысленном эксперименте Эрвина Шредингера. Тенденция эта становится более отчетливой в процессе эволюции творчества композитора: чем позднее написано произведение, тем ярче это стремление к девальвации смысла прослеживается<sup>7</sup>. Важно подчеркнуть главнейшую особенность творческого метода Лигети — композитор движим не столько отчаянным порывом противостоять рациональной логике, сколько желанием создавать иллюзию бессмысленности и хаоса, за которой скрывается строгая организация детерминированной системы. Такой подход полностью согласуется с основами научной теории динамического хаоса, с которой, как известно, был хорошо знаком автор описанных выше произведений.

Смысл, как адамово яблоко с известной картины

<sup>5</sup> Этот прием заимствован из игры-головоломки, описанной Л. Кэрроллом под названием «Дублеты».

<sup>6</sup> Пьеса «Макбет» в переводе с англ. М. Лозинского.

<sup>7</sup> Это коррелирует с теорией динамических систем: чем сложнее устроена система, тем более парадоксальным и случайным будет выглядеть ее поведение.





Рене Магритта, неотступно, на протяжении длительного времени находился в поле зрения европейца и мешал ему взглянуть на внешний мир без призмы казуальности. Когда же в конечном итоге происходит коллапсирование прежней системы мышления, основанной на логоцентризме, это приводит авторов к неизбежным поискам новых ориентиров, и Лигети не является исключением. На каждом этапе этого непростого пути в поисках утраченного смысла композитор остается верен собственным убеждениям — при внешней абсурдности и алогичности мир (в том числе отраженный в художественном творчестве) не лишен строгой детерминации, однако структура этой сложно-организованной системы, как и в условиях физической реальности, всегда должна оставаться за гранью ви-

димости и эмпирического постижения. Лигети намеренно создает слой «дополнительного шифрования», воображаемой бессмыслицы, подчеркивая трагическую ситуацию тотального взаимного непонимания, столь актуальную для современного мира.

Так поклонник Льюиса Кэрролла, ученого, математика и одновременно автора остроумных литературных произведений, Дьердь Лигети реализовал свои идеи в области музыкального театра, где смысл, словно Чеширский кот, постепенно исчезает, оставляя после себя лишь загадочную, но как всегда обаятельную улыбку. Однако автор, как и любой серьезный ученый, знает, что это лишь видимость, оптическая иллюзия, за которой скрывается жесткая логика, пусть и парадоксальная, но известная только самому творцу.

### Литература

1. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального. М.: Директ-Медиа, 2009. 115 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. с фр. А. Качалова. М.: ПОСТУМ, 2018. 320 с.
3. Гельдерод М. Театр / пер. с фр. под ред. Ю. Стефанова. М: Искусство, 1983. 717 с.
4. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» // Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., 2005. С. 191–195.
5. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье / Перевод В. А. Азова; стихи в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник, 1924. URL: <https://онлайн-читать.рф/льюис-кэрролл-алиса-в-зазеркалье/> (дата обращения 26.06.2023).
6. Лобанова М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы» — «Приключения» Дьердя Лигети // Дьердь Лигети.

- Личность и творчество: Сб. статей. М., 1993. С. 152–172.
7. Тарнопольский В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4. С. 25–34.
  8. Шутова О. Историография и постмодерн: вопрос об идентичности во второй половине XX — начале XXI веков. Минск, 2007. 191 с.
  9. Edwards P. György Ligeti's *Le Grand Macabre*: Postmodernism, Musico-Dramatic, Form and the Grotesque (Ashgate Studies in Theory and Analysis of Music After 1900). Routledge; 1 edition. August 29, 2016. 166 p.
  10. Ryzhinskii A. Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. № 4. С. 578–592.
  11. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. Великобритания: Faber & Faber, 2013. 429 p.

### References

1. Baudrillard J. V teni molchalivogo bolshinstva, ili konec socialnogo [In the shadow of the silent majority, or the end of the social]. M.: Direkt-Media, 2009. 115 p.
2. Baudrillard J. Simulyakry i simulyaciya [Simulacra and simulation] / per. s fr. A. Kachalova. M.: POSTUM, 2018. 320 p.
3. Gelderod M. Teatr [Theater] / per. s fr. pod red. Yu. Stefanova. M: Iskusstvo, 1983. 717 p.
4. Ionesco E. Est li budushee u teatra absurda? Vystuplenie na kollokviume «Konec absurda?» [Does the theater of the absurd have a future? Speech at the colloquium «The end of the absurd?»] // Teatr absurda [Theater of the absurd]. Sb. statej i publikacij. SPb., 2005. P. 191–195.
5. Carroll L. Alisa v Zazerkale [Alice Through the Looking-Glass] / Perevod V. A. Azova; stihy v perevode T. L. Shepkinov-Kupernik, 1924. URL: <https://onlajn-chitat.rf/lyuis-kerroll-aliya-v-zazerkale/> (data obrashheniya 26.06.2023).
6. Lobanova M. Logika i kompoziciya «novoj muzykalnoj dramy» — «Priklucheniya» Derdya Ligeti [Logic and composition of the «new musical drama» — «Adventures» by György Ligeti] // Dyord Ligeti. Lichnost i tvorchestvo [György Ligeti. Personality

- and creativity]: Sb. statej. M., 1993. P. 152–172.
7. Tarnopolskij V. Fenomen novogo muzykalnogo teatra [The Phenomenon of the New Musical Theater] // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2015. № 4. P. 25–34.
  8. Shutova O. Istoriografiya i postmodern: vopros ob identichnosti vo vtoroj polovine XX — nachale XXI vekov [Historiography and postmodernity: the question of identity in the second half of the 20th — early 21st centuries]. Minsk, 2007. 91 p.
  9. Edwards P. György Ligeti's *Le Grand Macabre*: Postmodernism, Musico-Dramatic, Form and the Grotesque (Ashgate Studies in Theory and Analysis of Music After 1900). Routledge; 1 edition. August 29, 2016. 166 p.
  10. Ryzhinskii A. Characteristics of Choral Writing in György Ligeti's Late Works // Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie [Bulletin of St. Petersburg State University. Art History]. 2018. № 4. P. 578–592.
  11. Steinitz R. György Ligeti: Music of the Imagination. Velikobritaniya: Faber & Faber, 2013. 429 p.



**Информация об авторе**

*Елена Сергеевна Андреева*  
E-mail: andreeva.sgk@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**

*Elena Sergeevna Andreeva*  
E-mail: andreeva.sgk@mail.ru  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, Pyotr Stolypin Avenue, 1



**Любимов Данила Вадимович**, аспирант кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

**Lyubimov Danila Vadimovich**, postgraduate student at the Department of the Musical Art of the Vaganova Ballet Academy

E-mail: lyubimov.dania@yandex.ru

### ЖАН-ПОЛЬ, РОБЕРТ ШУМАН, МИХАИЛ ФОКИН: «БАБОЧКИ» В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ

В статье автор рассматривает общие мотивы, объединившие произведения литературы, музыки и балета. Для Роберта Шумана творческим импульсом к созданию фортепианного цикла «Бабочки» («Papillons») послужили заключительные главы романа «Озорные годы» Жан-Поля (Рихтера). Композитор отказался от многих сюжетных линий и персонажей книги, сконцентрировав внимание на лирических взаимоотношениях Вальта, Вины и Вульта. Именно их чувства являются той невидимой нитью, которая скрепляет пьесы цикла «Бабочки». Балет Михаила Фокина «Бабочки» («Les Papillons») на музыку Шумана сюжетно не связан с романом Жан-Поля. Он имеет самостоятельный сценарий, в котором задействованы Пьеро, Розалия, Тереза, девушки в масках бабочек и родители девушек. Анализ литературных, музыкальных и балетных образов позволил выявить, что три разных по жанру и времени создания произведения оказались связаны между собой атмосферой карнавала, калейдоскопом масок и танцев, на фоне которых разворачиваются любовные переживания главных героев.

**Ключевые слова:** Жан-Поль (Рихтер), «Озорные годы», Р. Шуман, фортепианный цикл «Бабочки», балет «Бабочки», М. М. Фокин, Н. Н. Черепнин, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский.

### JEAN-PAUL, ROBERT SCHUMANN, MICHEL FOKINE: «PAPILLONS» IN THE DIALOGUE OF THE ARTS

In the article, the author examines the common motives that united the works of literature, music and ballet. For Robert Schumann, the creative impetus for the creation of the piano cycle «Papillons» were the final chapters of the novel «Flegeljahre» by Jean-Paul (Richter). The composer abandoned many of the book's storylines and characters, concentrating on the lyrical relationship between Walt, Wult and Schúld. These are their feelings that make the invisible thread holding together the plays of the cycle «Papillons». Michel Fokine's ballet «Les Papillons» to the music of Schumann is not plot-related to the novel by Jean-Paul. It has an independent scenario in which Pierrot, Theresa, Rosalia, girls in butterfly masks and the girl's parents are involved. The analysis of literary, musical and ballet images revealed that the three works, different in genre and time of creation, were connected by the atmosphere of carnival, a kaleidoscope of masks and dances, against which the love experiences of the main characters unfold.

**Key words:** Jean-Paul (Richter), «Flegeljahre», R. Schumann, piano cycle «Papillons», ballet «Les Papillons», M. M. Fokine, N. N. Tcherpnin, L. S. Bakst, M. V. Dobuzhinsky.

«Бабочки» и «Карнавал» Роберта Шумана по праву входят в золотой фонд мировой фортепианной литературы. Как известно, «Бабочки» (1830–1831, op. 2) были написаны двадцатилетним композитором под впечатлением романа «Озорные годы» Жан-Поля (Рихтера), чье творчество Шуман высоко ценит<sup>1</sup>. «Фортепианный брат» — «Карнавал» — был создан им несколько позже (1834–1835, op. 9). Для отечественного танцовщика-хореографа Михаила Фокина «Карнавал», наоборот, оказался первым шумановским балетом (1910), процесс постановки которого описан им в книге «Против течения». После оглушительного успеха на отечественной и зарубежных сценах спектакля «Карнавал» Фокин задумал поставить новый балет на музыку Шумана «Бабочки» (1912). Задача настоящей статьи состоит в рассмотрении вопросов о влиянии художественных

образов романа Рихтера «Озорные годы» на музыку фортепианного цикла «Бабочки» и сценическом воплощении музыки Шумана в одноименном балете Фокина.

«Flegeljahre»<sup>2</sup> — вершина зрелого периода творчества Рихтера. Над этим романом писатель работал с 1803 по 1805 годы. Книга написана в жанре романа воспитания: поиск жизненного пути, гармония человека и природы стали ведущими философско-эстетическими темами произведения. Главными действующими лицами являются биограф Рихтер (голос автора), братья-близнецы Вальт<sup>3</sup> и Вульт Харниш, их родители — бывший каменщик Лукас и кухарка городского пастора Вероника, генерал Заблоцкий, его дочь Вина, граф Ионатан фон Клотар, Рафаэла и многие другие жители немецкой деревни Эльтерляйн и города Хаслау. Элементы обличительной сатиры, непосредственность образов, острота

<sup>1</sup> Наследие немецкого писателя-сентименталиста Жан-Поля оказало сильное влияние на художественное и музыкальное мышление Шумана. Об этом свидетельствуют личные высказывания композитора. Чтение писем, адресованных родным и друзьям, убеждает в том, что Шумана восхищал духовный, философско-поэтический мир Рихтера: «Если бы все люди на земле читали Жан Поля, они наверняка стали бы лучше, но и несчастливее; Жан Поль часто подводил меня к грани безумия, но радуга мира и человеческий дух всегда нежно парят над слезами, а сердце чудесно возносится и кротко просветляется» [18, с. 42]. В своей критической деятельности Шуман свободно прибегал к цитированию строк из литературных произведений Рихтера, таких как «Незримая ложа», «Геспер», «Титан», «Озорные годы», «Подготовительная школа эстетики» и «Комета».

<sup>2</sup> С немецкого языка ка мы встречаем различные переводы романа Жан-Поля: «Мальчишеские годы», «Озорные годы» или «Грубьянские годы».

<sup>3</sup> Полное имя Вальта — Петер Готвальд.





чувств и переживаний героев в период взросления — все это было близко молодому Шуману. Юношеские метания, зарождение первой любви<sup>4</sup>, контрастные характеры братьев (поэтический Вальт и темпераментный Вульф) волновали творческое воображение композитора.

Для Шумана увлечение книгой Жан-Поля стало источником вдохновения при создании фортепианного цикла «Бабочки». Романтически приподнятое настроение в период написания музыки отражено в письме «Семейству Шуман» — трем невесткам Терезе, Розалии и Эмилии<sup>5</sup>: «Погода сегодня такая благоуханная, такая восхитительная, что я не хотел бы ничего, кроме сплетенной из роз колесницы, которую рой бабочек на золотых и серебряных нитях влек бы в родные места; и я сказал бы им: несите Бабочки Терезе, Розалии и Эмилии, порхайте и ликуйте вокруг них так легко и радостно, как вам захочется. <...> Потом попросите всех, чтобы они как можно скорее прочли заключительную сцену из Озорных лет Жан-Поля, скажите, что Бабочки должны были, собственно, переложить в звуки этот танец масок, а затем спросите у них, не отражается ли в Бабочках нечто от ангельской любви Вины, от поэтического нрава Вальта и пронизательной души Вульфа, — скажите и спросите обо всем этом, и еще о многом, многом...» [18, с. 153–154].

Из текста приведенного письма следует, что внимание Шумана в романе Рихтера привлекли портреты братьев. О внешнем виде и характере каждого читатель узнает из главы № 5 «Фогтландский мрамор с прожилками бледно-мышинного цвета. Предыстория»<sup>6</sup>. Жан-Поль так описал Вальта: «Этот белокурый, с тонкими руками, хрупкого телосложения мальчик» [7, с. 43], отметив в нем человека благочестивого, застенчивого, способного к обучению. Кроме этого, писатель выделил мечтательную, поэтическую склонность Вальта, выраженную в увлечении литературой и написании стихов (на протяжении всего романа он сочиняет верлибры, длинностиишия, названные им полиметры). Резкий и артистичный Вульф — полная противоположность Вальта: «Этот черноволосый, рябой, коренастый пройдоха, который успел подраться с половиной села, постоянно шастает по окрестностям и являет собой настоящий передвижной театр *aux Italiens* («*Aux Italiens*» с немецкого языка — «итальянцев». — *Д. Л.*), так как умеет передразнить любую физиономию и любой голос» [7, с. 44]. Полярные черты характера братьев Шуман впоследствии воплотил в своем творчестве: в контрастных образах Эвзебия и Флорестана, олицетворяющего его *Alter-ego*.

В сюжете романа Жан-Поля переплетаются несколько сложных любовных отношений между молодыми героями: Вальт-Вина-Вульф, Вальт-Вина-Клотар, Вина-Вальт-Якобина. Шуман отказался от многих событий и персонажей романа, сконцентрировав внимание на лирических взаимоотношениях Вальта, Вины, Вульфа. Именно их чувства являются той невидимой нитью, которая скрепляет пьесы цикла «Бабочки»<sup>7</sup>.

Возможно, для Шумана были важны рассуждения Рихтера о музыке. Писатель использует множество метафор, эпитетов, сравнивая внутренние состояния героев или их поступки с музыкой. Гамму Рихтер поэтично называет музыкальными лесенками, смена *fortissimo* на *pianissimo* представляет собой чередование человеческих радостей и горестей, темп *Adagio* подобен лунной ночи флейты. Для писателя музыкальные звуки — это вторые небесные звезды, а гнев он сравнивает с ритмом часов, отмечающих терции. Обладавший литературным талантом и склонный к афоризмам, Шуман не мог не оценить высказываний Рихтера, вложенных им в уста братьев: «Святая музыка открывает людям то прошлое и будущее, какое им не суждено пережить» [7, с. 104], «Музыка из всех искусств — самое чисто-человечное, самое всеобщее» [7, с. 245]. Неслучайно, по замыслу Рихтера, братья владеют игрой на различных музыкальных инструментах: Вальт на скрипке, Вульф на флейте.

Что происходит в двух заключительных главах романа (№ 63–64), послуживших импульсом к созданию фортепианного цикла «Бабочки»?

Оба брата влюблены в девушку по имени Вина. Кого из молодых людей она предпочтет? Все должно решиться в сцене бала, пронизанной карнавальным духом (глава № 63). Герои надевают маскарадные костюмы. Вальт — одежду Возничего-Горняка, Вульф облачается в женское платье, надев на себя маску древнегреческой богини Надежды *Spes*. Вина появляется в костюме Монахини, а Якобина выходит в маске Рабыни Добродетели. Все встречаются в танцевальном зале. Вальт с Виною счастливы. Вульф под маской Надежды ревностно наблюдает за происходящим и позже на мгновение «крадет» брата, убеждая его поменяться одеждой (он желает узнать, испытывает ли к нему любовные чувства Вина). Прикинувшись Вальтом, Вульф спешит на танец с Виною. Пара танцует. Девушка, не замечая подмены, отвечает ему взаимностью. Разочарованный услышанным ответом, Вульф покидает бал. В этот момент в другой комнате Якобина (Рабыня Добродетель) обнаруживает, что под маской Надежды скрывается Вальт. Она целует его в губы. Растерянный Вальт выбегает из комнаты,

<sup>4</sup> В 1834 году, через три года после написания «Бабочек», Шуман познакомился с Эрнестиной фон Фриккен, ученицей Фридриха Вика. В дальнейшем девушка прониклась взаимной симпатией к композитору (известно, что Эрнестина должна была стать женой композитора, однако свадьба не состоялась).

<sup>5</sup> Музыка «Бабочек» посвящена трем названным девушкам: «*Fräulein Therese, Rosalie und Emilie gewidmet*» [24, с. 2].

<sup>6</sup> Здесь и далее автор ссылается на роман Жан-Поля «Грубиянские годы: биография» в переводе Татьяны Баскаковой [7; 8].

<sup>7</sup> Второй и третий «любвные треугольники» можно назвать второстепенными, так как Рихтер конфликтно не сталкивает их персонажей между собой: свадьба Вины и Клотара расторгнута в связи с вероисповеданием обоих (граф настаивает, чтобы девушка отказалась от католической веры в пользу протестантской, в то время как Вина полагает, что Клотар примет ее веру), а симпатия Якобины к Вальту является мимолетным увлечением актрисы.



но не находит ни брата, ни Вину. Финал романа печален: Вальт оставляет брату письмо. Ничего не подозревающий Вальт засыпает. Ему снится сон о правой и левой Землях (возникает параллель между двумя братьями и характеристиками двух Земель). Вальт просыпается и читает письмо. Вальт покидает Эльтерляйн и свою возлюбленную Вину. Он отправляется странствовать, сопровождая свой уход игрой на флейте.

О сюжетных линиях и основных музыкальных образах фортепианного цикла Шуман писал немецкому романисту Людвигу Рельштабу: «Не столько для редактора "Iris", сколько для поэта и духовного родственника Жан Поля, я позволю себе добавить несколько слов о происхождении "Бабочек", ибо нить, которая должна связать их, едва видима. Ваше благородие, припомните последнюю сцену "Мальчишеских лет": танец масок — Вальт — Вальт — маски — Вина — танцы Вальта — обмен масками — признание — гнев — разоблачения — поспешный уход — заключительные мечтания и затем — уход брата. Часто я переворачивал последнюю страницу, ибо конец казался мне лишь новым началом; почти ни о чем не думая, сидел у рояля, и так возникали бабочки одна за другой» [18, с. 154].

В музыкальной науке существует ряд исследований, трактующих содержание фортепианного цикла через соотнесение с романом, вдохновившим композитора. Так, американские музыковеды Э. Ф. Дженсен (E. F. Jensen) [20, р. 127–143] и Э. А. Липпман (E. A. Lippman) [21, р. 310–345] выстраивают литературно-музыкальный сценарий на основе изучения собственного шумановского экземпляра книги «Озорные годы» Жан-Поля, в котором сохранились пометки композитора о десяти пьесах цикла. Дженсен, в частности, пишет, что программа Шумана «превращает Papillons в нечто большее, чем просто скопление очаровательных, и порой причудливых коротких пьес» [20, р. 141]. Ученые Б. В. Неергаард (B. V. Neergaard) [22, р. 225–256], Э. Рейман (E. Reiman) [23, р. 37–47], а также отечественные исследователи фортепианного творчества Шумана Л. Д. Боголюбова [1], Р. В. Геника [3] ограничиваются программными комментариями отдельных пьес цикла. К примеру, они единодушно сходятся во мнении, что в пьесе № 3 присутствует маска «исполинского сапога». В романе Жан-Поля читаем: «Больше всего его привлекал и восхищал скользящий по зале гигантский Сапог, который был обут сам в себя и сам себя с гордостью носил» [8, с. 614].

Наиболее подробное описание пьес цикла находим в работах отечественных исследователей Д. В. Житомирского [9] и А. В. Малинковской [14]. Житомирский акцентирует внимание на жанровой природе пьес, не пытаясь буквально следовать литературному источнику [9,

с. 146–147]. Малинковская предлагает свою оригинальную трактовку событий романа, отраженных в шумановском цикле [14, с. 11–46]. При этом исследователь указывает, что сам Шуман отказался от строгой систематизации сюжетного ряда, желая передать в музыке общее настроение романа. По мнению Малинковской, музыку «Бабочек» следует рассматривать как «отдельные картины и сцены романа Жан-Поля» [14, с. 27], построенные «скорее по принципу лирической поэмы, нежели по содержанию "либретто"» [14, с. 27].

Зарубежные и отечественные ученые приходят к мысли о том, что в музыке цикла «Бабочки» не стоит искать точного сценария, идущего вслед за литературным источником. Шуман выстроил обобщенно-сюжетную программу, подчиненную мотивам мимолетности и калейдоскопичности впечатлений. К. В. Зенкин по этому поводу резюмирует: «Невозможно и не нужно выделять что-либо в качестве драматургической основы цикла. Это — весь мир Шумана в своем первом обнаружении и в своей высшей музыкальности» [10, с. 60].

Как и роман писателя, цикл композитора завершается многоточием в судьбе главных героев. Музыка возвещает о конце маскарада<sup>8</sup>. В коде финальной пьесы (№ 12) слышна постепенно истончающаяся мелодия (лирическая тема пьесы № 1), которую можно связать с образом Вальта, играющего на флейте: «Наигрывая на ней, прочь из комнаты — вниз по ступенькам — из дома и к зданию почты. Он уже был на улице, а Вальт все еще восторженно слушал, как говорят с ним удаляющиеся звуки, — не сознавая, что вместе с ними удаляется и его брат» [8, с. 634].

Об одноактном балете Фокина «Бабочки» («Les Papillons») написано мало: упоминание о нем находим на страницах трудов отечественных балетоведов В. М. Красовской [11, с. 248; 12, с. 558–559] и Г. Н. Добровольской [5, с. 291–293]. Историки балета рассуждают о символистском характере произведения, говорят о декорациях и костюмах, усматривают связь тем и образов фокинских «Бабочек» и «Карнавала». К сожалению, в книге Фокина «Против течения» нет воспоминаний автора о работе над балетом «Бабочки», отсутствует описание хореографического рисунка. Все, что в настоящее время сохранилось — это либретто<sup>9</sup>, составленное балетмейстером (прим. 1). По нему мы можем судить о сюжетной канве и действующих лицах балета (Пьеро<sup>10</sup>, девушки Тереза и Розалия, их подруги и родители). До наших дней дошли неопубликованная ранее рукопись партитуры «Papillon» Николая Черепнина, эскизы костюмов Леона Бакста и декорации Мстислава Добужинского, имена исполнителей, отклики критиков в прессе того времени.

Представим краткое содержание балета Фокина

<sup>8</sup> Ремарка Шумана: «Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt. Die Thurmuhr schlägt sechs» («Шум карнавальная ночи умолкает. Башенные часы бьют шесть»).

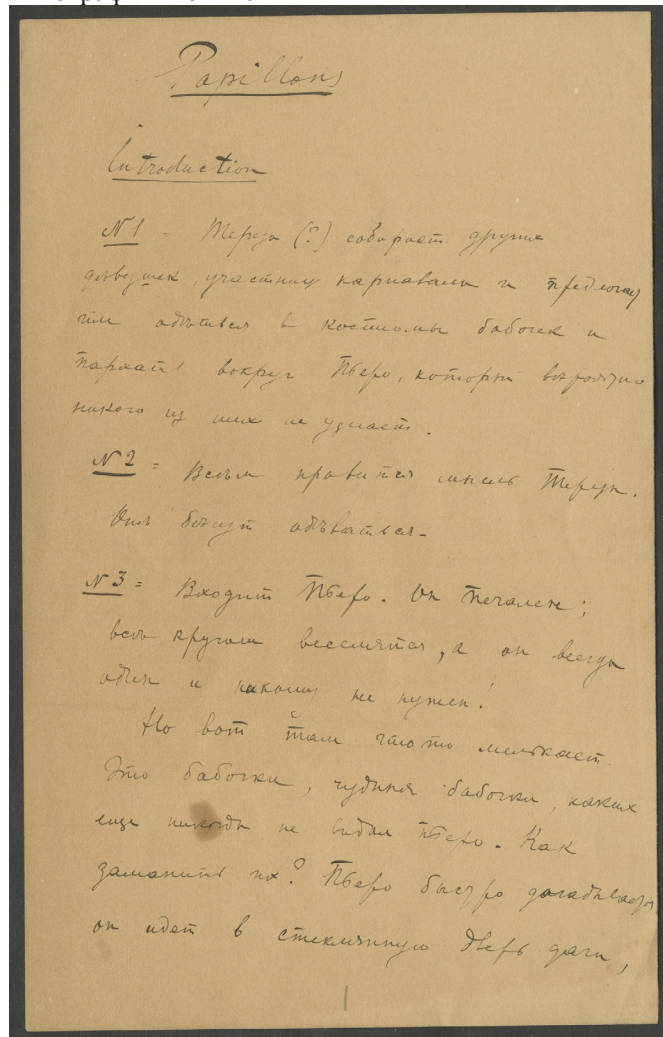
<sup>9</sup> Полный текст либретто балета «Бабочки» см. в [17, с. 257–258]. В статье приведена копия автографа либретто, любезно предоставленная Отделом рукописей Российской Национальной Библиотеки (ОР РНБ, Санкт-Петербург) [15].

<sup>10</sup> Об образе Пьеро в искусстве см. [13, с. 100–107].





Пример 1. Балет «Бабочки». Либретто (1 страница).  
Автограф М. Фокина



«Бабочки»<sup>11</sup>: «Среди шума карнавала один Пьеро не находит себе веселья, всюду он лишний, никому не нужный. Выходит Пьеро в сад, смотрит на лунную ночь и мечтает о счастье, о недоступном ему счастье любви. Вдруг видит он, летают вокруг него какие-то чудные создания. Что это — сон? Кто это? Эльфы? Нет, это бабочки, но такие, каких никогда не видал Пьеро! Он ловит их. Они ускользают из его объятий. Но вот он поймал одну, поймал самую красивую! Бьется, трепещет в его руках бабочка. Крепко держит ее Пьеро, так крепко, что ломает ей крылышки. Неловкие у него, грубые руки! Умирает бабочка. Плачет Пьеро, на весь сад кричит о своем горе. Слетаются бабочки, отталкивают Пьеро и хоронят

мертвую бабочку. В конце похоронного шествия одиноко идет убитый горем Пьеро. Ручьями льются слезы по его белому лицу. Но что это? Чудо! Бабочка ожила, летит, веселая, по саду. Как счастлив Пьеро. Бабочка его любит, целует! Ее подруги в веселых танцах носятся вокруг счастливой пары. Вдруг все исчезает... Пьеро остается один. Он ничего не может понять... Наступает утро. Башенные часы бьют 6. Молодые девушки, участницы карнавала, одевают капоры, шали, мантильи и в сопровождении лакеев спешат к экипажам. Исчезли видения лунной ночи. Мечты сменились реальностью. Вот и она, его возлюбленная, насмешливо кивая ему, уходит с другими. Горько плачет обманутый, опять одинокий Пьеро!» [17, с. 256–257].

Сюжет балета Фокина «Бабочки», на первый взгляд, не имеет общего с романом Рихтера. Однако в нем присутствует дух карнавальности, идея маскарада, переодевания, обмана — того, что проникло в музыку фортепианного цикла Шумана<sup>12</sup>, дополняя линию любовных переживаний главных героев<sup>13</sup>.

Более заметная сюжетная связь существует между двумя шумановскими балетами Фокина — «Бабочки» и «Карнавал»<sup>14</sup>. Вспомним, что в фортепианном цикле «Карнавал», написанном Шуманом после «Бабочек», есть музыкальные реминисценции — тема пьесы № 1 в пьесе «Florestan» (№ 6) и тема старинного танца XVII века Grossvater (Гроссфатер) в финальном номере. Но есть и образная реминисценция — пьеса «Papillons» (№ 9). В балете «Карнавал» Фокин поставил на эту музыку сольную хореографическую вариацию Бабочки, завершив ее сценкой-пантомимой «Пьеро ловит бабочку». Этот сюжетный мотив — миниатюрная сценка в балете «Карнавал» — и стал импульсом к созданию развернутого сценария балета «Бабочки».

Сюжетная интрига балета «Бабочки» заключена в том, что девушки, решив разыграть Пьеро, переодеваются в костюмы и маски бабочек. К концу карнавальной ночи обман раскрывается, и Пьеро остается один со своими переживаниями. Примечательно, что Фокин дает двум девушкам имена Тереза (зачинщица розыгрыша) и Розалия (бабочка, которую ловит Пьеро). Эти имена напоминают о невестках Шумана, к которым он обращался в своем письме. Мы предполагаем, что Фокин, внимательно изучавший биографию и творчество композитора, в том числе и его письма к родным, мог дать такие имена не случайно, а чтобы усилить ощущение связи с Шуманом.

Романтическая музыка фортепианного цикла ор-

<sup>11</sup> По словам В. М. Красовской, либретто (сценарий) балета придумал русский художник Мстислав Добужинский [12, с. 558]. Это кажется весьма странным, поскольку он был привлечен к работе над балетом только в 1914 году, а спектакль изначально был поставлен Фокиным в 1912 году. В книге «Против течения» Фокин не указал, кому принадлежит авторство сценария. В списке его постановок, составленном Г. Н. Добровольской, значатся только инициалы и фамилия хореографа [17, с. 465].

<sup>12</sup> Карнавальность — важная особенность фортепианного творчества Шумана.

<sup>13</sup> Обратим внимание на «зеркальное отражение» в группе главных персонажей романа и балета: Вальт-Вульт-Вина и Тереза-Розалия-Пьеро. Переодеванием в костюм брата Вульт обманывает Вину, а девушки, обманывая Пьеро, разыгрывают гибель Бабочки и устраивают ее мнимые похороны.

<sup>14</sup> В книге Фокина читаем: «Балет “Бабочки” явился маленьким “Карнавалом”: был задуман как продолжение “Карнавала”» [17, с. 391].





ганично вписывается в придуманный Фокиным сюжет. По замыслу хореографа пьеса № 1 (D-dur) связана с появлением печального Пьеро<sup>15</sup>, музыка пьесы № 3 (fis-moll) с тяжеловесной поступью ровных четвертных длительностей иллюстрирует неловкую, неуклюжую походку белого клоуна (его роль, вероятно, могла быть основана на искусстве пантомимы); стремительное звучание пьесы № 4 (A-dur) — порхание бабочек; тональная семантика пьес № 7–8 (f-moll, cis-moll, b-moll) располагает к передаче «трагических» событий (вымышленные похороны) и горестных переживаний Пьеро. Заключительная пьеса № 12 (D-dur) «провоцирует» хореографа на создание сюжетных параллелей: выход родителей девушек в сад (тема Гросфатер), завершение карнавальная ночь утренним звоном башенных часов<sup>16</sup>. Повторение в коде финала вальсовой темы из пьесы № 1 помогает созданию образно-эмоциональной арки балетного спектакля: мечтания одинокого Пьеро — разочарования обманутого Пьеро.

Важную роль в сценическом воплощении балета Фокина сыграла оркестровка фортепианных пьес. Партитура «Papillon» (под таким названием значится рукопись в библиотеке Мариинского театра), созданная Черепниным для театральной сцены, позволяет судить о тонкой мастерской работе русского композитора над «оркестровым преображением» шумановского цикла. Косвенным свидетельством постановочного процесса являются карандашные пометки Черепнина-дирижера. Так, например, на последней странице Интродукции в партитуре написано слово «Rideau», что означает занавес. Неслучайно сама музыка Интродукции нередко трактуется пианистами-исполнителями как подъем воображаемого занавеса<sup>17</sup>.

Балет Фокина «Бабочки» демонстрирует представление о красоте с ее утонченностью, изысканностью и одухотворенностью, свойственное эстетике модерна. Немаловажную роль в создании художественного образа сыграли сценография балета и костюмы главных героев. За оформление спектакля в России отвечали художники-«мирискусники» — Петр Ламбин и Леон Бакст. Первый работал над созданием декорации (сведений о ней не сохранилось), второй выступил в роли художника по костюмам: девушки были одеты в пышные и изящные кринолины с прикрепленными сзади крыльями, а Пьеро — в традиционный белый костюм с длинными рукавами (прим. 2, 3).

В зарубежных постановках спектакля-антрепризы Сергея Дягилева разработка сценографии принадлежала Мстиславу Добужинскому. Вместо танцевального зала, где разворачивалась карнавальная сцена романа Жан-Поля, в живописной декорации Добужинского представлен пейзаж ночного лунного сада. Художник

Пример 2. Л. С. Бакст. Балет «Бабочки». Эскиз костюма бабочки и эскиз костюма девушки



Пример 3. Л. С. Бакст. Балет «Бабочки». Эскиз костюма Пьеро и эскиз костюма девушки



вспоминал: «Так как хореография Фокиным была уже приготовлена, тут у меня с ним не могло быть большого контакта — моя задача была лишь дать соответствующий “романтический” фон и сочетать цвета декорации с цветами костюмов Бакста; то, что мной было задумано, — лунный парк с храмиком Амура у озера и с двумя боковыми розовыми павильонами с освещенными окнами и сходами лестниц, счастливо совпало с мизансценами Фокина» [6, с. 285] (прим. 4).

Британский историк балета и критик Сирил Бомонт, впечатленный сценографией спектакля «Бабочки», писал: «Сцена представляла собой парк. По обеим сторонам возвышались круглые куполообразные здания — пережиток страсти 18-го века к украшению садов небольшими постройками, вдохновленными греко-римскими храмами. На заднем плане была расположена низкая каменная балюстрада, разбитая в центре еще одним

<sup>15</sup> Образ Пьеро неоднократно привлекал внимание Фокина. В его хореографическом наследии, помимо балетов «Карнавал» (1910) и «Бабочки» (1912), мы находим еще три спектакля, в которых встречается этот персонаж: «Сон в летнюю ночь» (1906), «Лебедь» (1910, неосуществленный проект), «Бессмертный Пьеро» (1925).

<sup>16</sup> В оркестровой партитуре «Papillon» Черепнин создает имитацию звона башенных часов соединением тембров колокола, колокольчиков, арф и pizzicato струнных.

<sup>17</sup> Подробнее об этом: [14, с. 9–10].



Пример 4. М. В. Добужинский. Балет «Бабочки». Сценография



небольшим купольным храмом с классической статуей; над балюстрадой с обеих сторон возвышалось высокое дерево, чьи раскидистые ветви, покрытые роскошной листвой, переплетались, образуя естественную арку, открывая озеро и темные силуэты деревьев на противоположном берегу. Сцена была залита мягким лунным светом. Листва, окрашенная в оттенки зеленого хрома, была написана в импрессионистской манере, серией расходящихся мазков кисти» [19, р. 88] (прим. 5).

Пример 5. У. Этельберт. Балет «Бабочки». Эскиз танцоров труппы «Русский балет»



Премьера одноактного балета «Бабочки» состоялась 10 марта 1912 года в Санкт-Петербурге на сцене Мариинского театра в рамках благотворительного спектакля в пользу Литературного фонда (роли исполнили Михаил Фокин — Пьеро, Матильда Кшесинская — Тереза-Бабочка). Через два года спектакль Фокина был включен в репертуар прославленной труппы «Русский балет» Дягилева: балет был показан 16 апреля 1914 года в Монте-Карло в Casino Theatre, а спустя три недели в Париже в Grand Opéra (роли исполнили Михаил Фокин — Пьеро, Тамара Карсавина — Тереза-Бабочка, Людмила Шоллар — Розалия-Бабочка).

Имеются и противоречивые отзывы критиков о балете «Бабочки». После премьеры спектакля в России, 13 марта 1912 года, некий П. М-й утверждал: «М. М. Фо-

кин — имя которого пользуется вполне заслуженной славой и у нас, и за границей — показал 10-го марта в спектакле Литературного фонда свои новые хореографические шедевры-миниатюры. Даны были в первый раз балеты «Исламей» и «Бабочки». Являясь при выдающемся балетмейстерском таланте еще и новатором в искусстве хореографии, М. М. Фокин и в новых своих произведениях обнаружил ту же массу вкуса, ту же продуманную художественность работы и тонкую иллюстрацию музыки танцами, как и в прежних постановках, хотя некоторые комбинации рас и были уже им использованы, а здесь явились повторением, все же общее впечатление от обеих новинок громадно по своей художественной ценности» [16, с. 9]. В том же 1912 году критик под псевдонимом Бывший неодобрительно отозвался о новой постановке Фокина: ««Papillons» значительно слабее «Карнавала», и в танцах этого балета проглядывает недостаток фантазии у балетмейстера» [2, с. 776]. Далее Бывший обращает внимание читателей на Тамару Карсавину, исполнительницу партии Терезы-Бабочки: «В роли мотылька, как и в роли Коломбины, г-жа Карсавина очень хороша: ее нежные танцы и мягкие жесты здесь как нельзя более кстати» [2, с. 776].

О балете «Бабочки» в дягилевской труппе (1914) сохранился следующий отклик: «2 мая в Парижской Большой опере открылся русский сезон. Во главе дела по-прежнему стоит С. Дягилев. Спектакль начинается балетом Фокина «Бабочки», написанным на музыку Шумана и оркестрованным Н. Черепниним. Художественная часть — Л. Бакста. «Бабочки», изящная вещица, проведена г-жей Карсавиной и г. Фокиным мастерски» [4, с. 169].

Итак, три разных по жанру и времени создания произведения — роман Жан-Поля, фортепианный цикл Роберта Шумана и балет Михаила Фокина — оказываются связанными между собой праздничной атмосферой карнавала, калейдоскопом масок и танцев. На их фоне разворачивается любовная история главных героев. Музыка «Бабочек» вдохновлена образами и сюжетными перипетиями романа Жан-Поля, который в некотором смысле «продиктовал» Шуману романтическую концепцию и обобщенно-сюжетный тип программности. Фокин «прочитал» музыку Шумана в другую культурную эпоху — эпоху модерна начала XX столетия, время поиска новых форм в искусстве. Модерн немислим без карнавальной тематики. Галантная лирика, героини-маски (Пьеро и девушки, скрывающиеся под масками легкокрылых бабочек), ночные свидания, признания в любви — этим комплексом мотивов наполнен балет выдающегося хореографа.

Грустно осознавать, что «Бабочки», в отличие от других, возрожденных балетов Фокина («Шопениана», «Карнавал», «Шехеразада», «Видение розы», «Петрушка»), являются потерянным и забытым спектаклем, не привлекающим внимание современных балетмейстеров. Может быть, это изящное творение на музыку Шумана дождет своего возрождения на театральной сцене?..



### Литература

1. Боголюбова Л. Д. Музыкальные наблюдения и методические советы педагога-пианиста: учебно-методическое пособие. Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 120 с.
2. Бывший. Хроника. Балет // Театр и искусство. 1912. № 41. С. 776.
3. Геника Р. В. Шуман и его фортепианное творчество. М.: Издательство Юрайт, 2021. 124 с.
4. Груцынова А. П. Русская музыкальная газета о балете (1894–1918): учебное пособие для СПО. СПб.: Лань; Планета музыки, 2022. 288 с.
5. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин: Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
6. Добужинский М. В. Воспоминания / Изд. подгот., примеч. сост. Г. И. Чугунов. М.: Наука, 1987. 477 с.
7. Жан-Поль. Грубиянские годы: биография. Том I. М.: Отто Райхль, 2017. 446 с.
8. Жан-Поль. Грубиянские годы: биография. Том II. М.: Отто Райхль, 2017. 492 с.
9. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; Издательский Дом «Композитор», 2000. 376 с.
10. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Издательство Юрайт, 2021. 413 с.
11. Красовская В. М. История русского балета. СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. 288 с.
12. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Издательство Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ. 2009 656 с.
13. Кумукова Д. Д. Сценическая судьба персонажа-маски Пьеро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 100–107.
14. Малинковская А. В. Р. Шуман, «Бабочки» op. 2. СПб.: Композитор; Санкт-Петербург, 2014. 48 с.
15. ОР РНБ. Ф. № 820 (Фокин М. М.). «Papillons». Пantomима-балет. Музыка Р. Шумана. Либретто. Автограф /1910–1911?/. Ед. хр. 1. 3 лл.
16. П. М-й. Балетные заметки. Спектакль Литературного фонда в Мариинском театре // Обзорение театров. 1912. № 1677. 13 марта. С. 9.
17. Фокин М. М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
18. Шуман Р. Письма: в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 719 с.
19. Beaumont C. W. The Diaghilev ballet in London: A Personal Record by Cyril W. Beaumont. London: Putnam, 1940. 355 p.
20. Jensen E. F. Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for «Papillons», Op. 2 // 19th-Century Music. 1998. Vol. 22. № 2. Autumn. P. 127–143.
21. Lippman E. A. Theory and Practice in Schumann's Aesthetics // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. № 3. Autumn. P. 310–345.
22. Neergaard B. B. Schumann as Aspiring Pianist. Technique, Sonority and Composition: Ph. D thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. London. Royal College of Music, April 2017. 284 p.
23. Reiman E. Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 249 p.
24. Schumann R. Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1887. 13 s.

### References

1. Bogoljubova L. D. Muzykal'nye nabljudeniya i metodicheskie sovery pedagoga-pianista: uchebno-metodicheskoe posobie [Musical observations and methodological advice of a piano teacher: an educational and methodical textbook]. N. Novgorod: Izd-vo NNGK im. M. I. Glinki, 2012. 120 p.
2. Byvshij. Hronika. Balet [Chronicle. Ballet] // Teatr i iskusstvo [Theater and art]. 1912. № 41. P. 776.
3. Genika R. V. Shuman i ego fortepiannoe tvorchestvo [Schumann and his piano creativity]. M.: Izdatel'stvo Jurajt, 2021. 124 p.
4. Grucynova A. P. Russkaja muzykal'naja gazeta o balete (1894–1918): uchebnoe posobie dlja SPO [The Russian musical newspaper about ballet (1894–1918): a textbook for SPO]. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2022. 288 p.
5. Dobvol'skaya G. N. Mikhail Fokin: Russkij period [Mikhail Fokine: The Russian period]. SPb.: Hyperion, 2004. 496 p.
6. Dobuzhinskiy M. V. Vospominaniya [Memoirs] / ed. Edited by G. I. Chugunov. M.: Nauka, 1987. 477 p.
7. Zhan-Pol'. Grubiyanskie gody: biografiya [The Rude Years: a biography]. Vol. I. M.: Otto Reichlby, 2017. 446 p.
8. Zhan-Pol'. Grubiyanskie gody: biografiya [The Rude Years: a biography]. Vol. 2. M.: Otto Reichlby, 2017. 492 p.
9. Zhitomirskiy D. V. Robert Shuman. Oчерk zhizni i tvorches-tva [Robert Shumann. An essay on life and creativity]. M.: P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Composer Publishing House, 2000. 376 p.
10. Zenkin K. V. Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma [Piano miniature and the ways of musical romanti-cism]. M.: Yurayt Publishing House, 2021. 413 p.
11. Krasovskaya V. M. Istoriya russkogo baleta [The history of Russian ballet]. SPb.: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'», 2010. 288 p.
12. Krasovskaya V. M. Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Khoreografy [Russian Ballet Theater of the beginning of the XX century. Choreographers]. SPb.: Lan Publishing House; PLANET OF MUSIC, 2009. 656 p.
13. Kumukova D. D. Scenicheskaja sud'ba personazha-maski P'ero [The stage fate of the character-mask Pierrot] // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2017. № 1 (48). P. 100–107.
14. Malinkovskaya A. V. Shuman, «Babochki» op. 2 [Shumann, «Papillons» op. 2]. SPb.: Composer. St. Petersburg, 2014. 48 p.
15. ОР РНБ. Ф. № 820 (Fokin M. M.). «Papillons». Pantomima-balet. Muzyka R. Shumana. Libretto. Avtograf /1910–1911?/[OR RNB. F. № 820 (Fokine M. M.). «Papillons». Pantomime-ballet. Music by R. Schumann. Libretto. Autograph /1910–1911?/. Ed. hr. 1. 3 ll.
16. П. М-й. Baletnye zametki. Spektakl' Literaturnogo fonda v Mariinskom teatre [Ballet notes. Performance of the Literary Fund at the Mariinsky Theater] // Obozrenie teatrov [Review of theaters]. 1912. № 1677. 13 marta. P. 9.
17. Fokin M. M. Protiv techeniya [Against the current]. L.: Iskusstvo, 1981. 510 p.
18. Shuman R. Pis'ma [Letters]. Vol. 1. M.: Muzyka, 1970. 719 p.
19. Beaumont C. W. The Diaghilev ballet in London: A Personal Record by Cyril W. Beaumont. London: Putnam, 1940. 355 p.





20. *Jensen E. F.* Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for «Papillons», Op. 2 // 19th-Century Music. 1998. Vol. 22. № 2. Autumn. P. 127–143.

21. *Lippman E. A.* Theory and Practice in Schumann's Aesthetics // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. № 3. Autumn. P. 310–345.

22. *Neergaard B. B.* Schumann as Aspiring Pianist. Technique,

Sonority and Composition: Ph. D thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. London. Royal College of Music, April 2017. 284 p.

23. *Reiman E.* Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 249 p.

24. *Schumann R.* Papillons: Pour le piano: Op. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1887. 13 s.

### Информация об авторе

*Данила Вадимович Любимов*

E-mail: lyubimov.dania@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

### Information about the author

*Danila Vadimovich Lyubimov*

E-mail: lyubimov.dania@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Vaganova Ballet Academy»

191023, Saint Petersburg, 2 Zodchego Rossi Str.



**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Polozova Irina Victorovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Vice Rector for scientific and international activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

### ГАРМОНИЗАЦИИ МОНОДИЧЕСКИХ РАСПЕВОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГАРДНЕРА — ЦЕРКОВНОГО КОМПОЗИТОРА И ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

Статья посвящена рассмотрению гармонизаций И. А. Гарднера — одного из ярких представителей церковных композиторов и практиков Зарубежной Русской Православной Церкви (РПЦЗ), а также видного ученого-медиевиста в области русского богослужебного пения. На примере гармонизаций Гарднера в работе показано органичное взаимодействие исследовательской и творческой деятельности ученого, его глубокое понимание специфики знаменного пения, а также стилистических особенностей того или иного вида моноподического распева. В статье систематизированы виды распевов, к которым обращался в своих гармонизациях Гарднер, определены две ведущие группы распевов: московского и юго-западного происхождения, указаны причины интереса именно к этим традициям. На основе анализа песнопений выведены основные признаки гармонизаций Гарднера, дана их характеристика, определено место композитора как продолжателя московской школы церковных композиторов Нового направления.

**Ключевые слова:** И. А. Гарднер, церковные композиторы Нового направления, богослужебное пение, знаменное пение, гармонизации.

### HARMONISATION OF MONODIC CHANTS IN THE WORKS OF CHURCH COMPOSER AND RESEARCHER I. A. GARDNER

The article is devoted to the harmonizations of I. A. Gardner, one of the brightest representatives of church composers and practitioners of the Russian Orthodox Church Abroad, as well as a prominent scholar-medievalist in the field of Russian liturgical singing. Using Gardner's harmonizations as an example, the author demonstrates the organic interaction of the scientist's research and creative activities, his deep understanding of the specifics of znamenny singing, as well as the stylistic features of a particular type of monodic chant. The article systematizes the types of chants that Gardner addressed in his harmonizations, differentiates between chants of Moscow and Southwestern origin, and explains his interest in these particular traditions. Based on the analysis of the hymns, the main features of Gardner's harmonizations are derived, their characteristics are given, and the composer's place as a successor of the Moscow school of church composers of a New direction is determined.

**Key words:** I. A. Gardner, church composers of a New direction, liturgical singing, znamenny singing, harmonizations.

На рубеже XIX–XX веков в отечественной музыке мы наблюдаем активный процесс возрождения и развития традиций средневекового русского церковно-певческого искусства, возвращения к разным видам знаменного пения, моноподического по своей сути. Интерес к стилистике средневековых распевов во многом был инспирирован развитием исследовательской мысли в области богослужебного пения. Работы Д. Разумовского, В. Металлова, С. Смоленского и других историков церковного пения показали исключительную значимость этого наследия, своеобразие, величие и его красоту. Популяризаторами средневековых певческих традиций были и старообрядцы, которые в начале прошлого столетия организуют концерты, исполняя старинные распевы. Наконец, на протяжении всего XIX — начала XX веков отмечается неуклонный интерес российского общества к своей истории, истокам. Все эти факторы послужили стимулом для активизации интереса к традициям средневековой Руси, в целом, и средневековому пению, в частности, что отразилось в композициях на литургические тексты П. Чайковского, С. Рахманинова и представителей московской школы церковного пения, так называемого Нового направления [8].

Интерес композиторов к традициям литургического

пения и стилистике знаменного распева привел к расцвету практики гармонизации средневековых моноподических распевов, например, в творчестве П. Чеснокова, А. Кастальского, А. Никольского и многих других. Однако после событий 1917 года ситуация в этой области быстро меняется, и сочинение песнопений на богослужебные тексты для композиторов оказывается либо невозможным, либо уходит на периферию, вытесняясь иными актуальными жанрами. Начиная с 1920-х годов, процесс создания церковных композиций получает интенсивное развитие в музыке Русского Зарубежья, поскольку на новом месте православным необходимо было открывать приходы, организовывать хоры, восполнять недостаток певческого репертуара и т. п.

На наш взгляд, именно проблемы организационного характера и ограниченных исполнительских возможностей певчих зарубежных церковных хоров вывели гармонизации на одну из ключевых позиций в творчестве церковных композиторов Русского Зарубежья. Значимой фигурой в этой области в середине XX века становится Иван Алексеевич Гарднер — церковный деятель, композитор, исследователь русского богослужебного пения.

В своей статье мы обратимся к очень важной области его деятельности — церковным композициям и, прежде



всего, его гармонизациям. Глубокое знание истории русского богослужебного пения, его стилистики позволило Гарднеру создать убедительные образцы гармонизаций средневековых распевов и использовать их не только в прикладном значении как адаптацию музыкального материала для отправления службы<sup>1</sup>. Для нас было важно проанализировать и показать методы работы композитора с монодическими распевами, степень сохранности не только мелодического абриса напева, его «буквы», но и дух знаменного пения, его особый этический строй.

Знакомство российского музыкального сообщества с наследием Гарднера было постепенным: сначала через публикацию его научных работ, а потом и с композиторскими опусами. Уже в конце 1980-х годов музыковедам были известны важнейшие публикации И. А. Гарднера в области богослужебного пения, был знаком и термин «литургическое музыковедение», который он ввел в научный оборот. Можно констатировать, что его фундаментальное исследование «Богослужебное пение Русской Православной Церкви» [2] стало основополагающим трудом для научных изысканий последующих поколений историков русского богослужебного пения.

Вместе с тем, композиторское наследие И. А. Гарднера, связанное исключительно с литургическими сочинениями, до сих пор остается на периферии внимания. Его творчество, как правило, рассматривается в общей проблематике развития культуры Русского Зарубежья. Отметим наиболее важные работы исследователей, где жизнь и творчество Гарднера получает освещение. Это издание прот. Б. Даниленко, включающее подробную биографию Гарднера, публикацию его отдельных воспоминаний, переписки, а также библиографию научных трудов ученого и нотографию [5]. Сведения о творчестве Гарднера присутствуют в отдельных работах, посвященных как общим проблемам церковного пения в культуре Русского Зарубежья, так и непосредственно его многогранной деятельности [1; 9; 10; 12], а также воспоминания [7; 11; 13]. Однако гармонизации И. А. Гарднера в аспекте прочтения им знаменных распевов пока не получили соответствующего освещения в научных публикациях.

Как отмечают исследователи, Гарднер был продолжателем традиций Нового направления в духовной музыке, последователем школы А. Д. Кастальского, развивая практику гармонизаций средневековых песнопений. «Просветительской деятельностью и композиторским творчеством он немало содействовал развитию за пределами России направления в духовно-музыкальном творчестве и исполнительстве, ориентированного на средневековые церковные распевы» [1]. По мнению диакона Г. Сергеева, Гарднер в своем научном и композиторском творчестве выступает защитником средневековых традиций церковно-певческого искусства, в которых ученый видит единственно верный идеал богослужебного пения, противоядие «засилью итальянского и немецкого стилей. <...> Используя свои обширные познания историче-

ской традиции и практики, он пытался доказать, что так называемый «Обиход» А. Ф. Львова, книга общепринятых песнопений, опубликованная Императорской Придворной певческой капеллой, которая стала повсеместным стандартом как для православных приходов Русского Зарубежья, так и в Русской Церкви уже в советское время, была фактически грубым искажением подлинно русских песнопений Октоиха. По мысли Гарднера, которую он отстаивал постоянно, богослужебное пение не является вопросом «личного вкуса», но оно имеет наработанные веками традиции, свои собственные законы, правила и каноны» [12, с. 407–408].

Будучи исследователем в области «литургического музыковедения», Гарднер не только изучал историю и теоретические основы русского богослужебного пения, но и был последовательным популяризатором средневековых распевов, создавая их новые гармонизации и обращаясь «к исполнению русских песнопений инославными хорами», в частности, переводя православные тексты на финский и немецкий языки [1].

Для И. Гарднера гармонизации распевов стали главным и самым необходимым делом многогранной творческой деятельности. С. Даниленко указывает, что его обращение к опыту гармонизации произошло еще в юном возрасте, в 1917 году, однако подавляющую часть своих гармонизаций он создает в течение 10 лет с 1944 по 1954 годы, во время регентства в Зальцбурге [5, с. 18, 34]. Являясь одновременно исследователем и практиком в области литургического пения, Гарднер ставил перед собой задачу популяризации богатейшего наследия русского средневекового певческого искусства, сохранившегося в рукописных памятниках. Поэтому из его композиторского наследия, составляющего по описи автора, 159 сочинений, подавляющее большинство принадлежит именно гармонизациям.

Гарднер считал необходимым сохранять в обиходе древнерусские напевы, которые представляют суть национального музыкального искусства России. Он писал о том, что исключительно важно проникнуть «в метод теоретического и музыкально-литургического мышления древних мастеров» [1]. Будучи превосходным знатоком стилистики знаменного пения, специфики демественного, путевого и других распевов, он сумел в своих гармонизациях донести и акцентировать характерные признаки их мелоса и ритмики, а также дух, колорит того или иного распева.

В качестве примера обратимся к гармонизации И. Гарднера демественного распева в песнопении Трисвятое для архиерейского служения (1960) (прим. 1). В основе трехголосной композиции лежит «малодемственный напев» из опубликованной в 1911 году Литургии для Архиерейского служения в крюковой нотации, расшифрованный самим автором. В этой гармонизации сохраняются важнейшие типологические признаки демественного стиля. Праздничность и торжественность

<sup>1</sup> Отметим, что подобного рода совмещение исследовательской и творческой деятельности в богослужебной практике не было исключением. Например, предшественниками Гарднера в этой области можно назвать авторитетных исследователей-медиевистов С. Смоленского и В. Металлова (новые факты о композициях Металлова см. [6]).





звучания демества, его красота и великолепие<sup>2</sup> отразились в колористическом приеме: распев начинает звучать в высоком регистре (что было свойственно для него и в средневековых композициях) в партии сопрано, подхватываемый двумя другими женскими голосами. Напев словно парит под куполом храма, его мелодика, гибкая и орнаментальная, насыщена внутрислоговыми распевами. Ажурность звучанию придает типичная для демественного стиля пунктирная ритмика, которая вуальруется ровным движением остальных голосов. Гарднер не только точно воспроизводит средневековый напев, подчеркивая интонационно-ритмическую специфику демественных попевок, но и имитирует характерную для XVI–XVII веков вертикаль, образующуюся в результате горизонтального развития каждого голоса по типу строчного многоголосия. Гармонический план композиции опирается на синтез мышления гармонического (тонального) и монодического, с опорой гармонической вертикали на кварто-квинтовые созвучия.

Пример 1. Трисвятое. Демественный распев

Свя- тый  
Свя- тый Бо- же,  
Свя- тый Креп- кий,  
Свя- тый Без- смерт- ный, по- ми- луй нас.

Со второго проведения стиха композитор использует прием передачи демественного напева из партии сопрано альтам — признак, характерный для гармонизаций представителя московской композиторской школы начала XX века, его предшественника А. Кастальского. В результате ротации функций голосов происходит колористическое обновление музыкальной ткани, гармонического и ритмоинтонационного развития.

При гармонизации путевого распева Гарднер опирается на другие стилиевые признаки. Так, Светилен на Рождество Христово (1960) (прим. 2) характеризуется строго поступенным движением, узкообъемностью попевочной базы, ровностью метроритмики во всех голосах, что создает строго возвышенное и аскетическое настроение, свойственное стилистике пути. Этому способствует и прозрачная трехголосная фактура, где средневековый распев расположен в верхнем голосе, а партии второго сопрано

и альтов основаны на комплементарном движении, они дублируют либо друг друга, либо — основной напев.

Пример 2. Светилен на Рождество Христово. Путевой распев

Светилен  
на Рождество Христово  
Знаменного (путевого) распева  
И. Гарднер 1960

По- се- тил ны есть сви- ше Спас наш  
вос- ток во- сто- ком и су- ши- и во тьме  
се- ни о- бре- то- хом ис- ти- ну и- бо от  
Де- вы ро- ди- ся Хри- стос.

В своих гармонизациях Гарднер стремится к полному сохранению стилистики распевов и их точному воспроизведению. Такая научная достоверность проявляется не только в авторских гармонизациях, но и в других формах работы с древними напевами. Так, подготавливая для нотного приложения к еженедельной газете «Луч» партитуры для церковного хора (начало 1950-х годов, Зальцбург), Гарднер формулирует несколько издательских задач: способствовать пополнению репертуара церковных хоров, публиковать новые авторские сочинения, а также: «Предохранить церковно-певческую нотную литературу от неизбежных искажений при переписке и самовольных «поправок» со стороны лиц, недостаточно сведущих в музыкальной грамматике. При издании как принцип взято: следовать СТРОГО ЦЕРКОВНОМУ СТИЛЮ ПЕНИЯ (шрифт авторский. — И. П.) и уделять возможно больше внимания художественным обработкам коренных древних распевов Русской Церкви» [10, с. 358–359].

С другой стороны, Гарднер в своих работах по гармонизации пишет не о механической практике многоголосного переложения монодических распевов по принципу «нота против ноты», но именно о художественном их воплощении: «Гармонизатор сделал бы величайшую

<sup>2</sup> Напомним, что демественный распев на Руси считался одним из самых красивых, отсюда его эпитеты: «разпрекрасное демество», «ангелогласное», «изрядное» пение и т. п.



ошибку, если бы подходил к мелодии (средневекового распева. — *И. П.*) с целью дать ей только гармоническое хоровое сопровождение. <...> Задача гармонизатора — угадать аскетическое значение данной мелодии, понять монолитность мелодии и текста и затем пояснить его языком аккордов для слушателей. <...> В аккордовой, строго гармонической обработке мелодии (Гарднер подразумевает представителей петербургской школы XIX века. — *И. П.*) гармонизатор не придает особо важного колоритного значения отдельным голосам. Ему гораздо важнее общее их звучание, аккорд. Это как бы карандашный рисунок, где эффект производит общая совокупность линии и светотени, а не красок. При контрапунктично-мелодической обработке (речь о гармонизациях московской школы. — *И. П.*) каждый голос есть ценная краска на музыкальной палитре художника-гармонизатора. Его проникновенность в дух, общую настроенность и идею древней мелодии и будет заключаться в том умении распорядиться каждым отдельным голосом, как живописец распоряжается красками и гениальным, часто неуловимым мазком меняет все настроение картины, заставляя ее ожить, задевая в душе зрителя-слушателя какую-то тайную струну и тем заставляя нашу мысль и чувство идти по совершенно новому руслу» [3]. Именно такой дифференцированный подход к развитию каждого голоса хоровой партитуры мы встречаем в гармонизациях Гарднера, отражающих внимание композитора к линейному развитию каждого голоса, что было свойственно средневековым многоголосным песнопениям.

И. Гарднер обращается к разным типам монодических распевов: от средневековых знаменных (путевого, демественного) до более поздних монастырских. Приведем перечень распевов, встречающихся в гармонизациях Гарднера: знаменный, малый знаменный, большой знаменный, путевой, демественный, греческий, новогреческий, афонский, киевский, киевский сокращенный, киевский распев галицийского напева, болгарский, новоболгарский, старосимоновский, софрониевский, напев царя Федора, обычный, московский, сербский, сербско-карловацкий, старинный, карпато-русский напев.

Естественно, что наиболее активно Гарднер использует песнопения знаменного распева — всего 52 гармонизации. Источники, откуда он заимствовал распевы, были как рукописными (Гарднер самостоятельно расшифровывал песнопения безлинейной нотации), так и печатными (Синодальные издания Обихода 1772 года, Октоиха 1889 года и др.). Композитор обращается к разным редакциям знаменного распева: малому и большому распеву. Причем их употребительность различна. Количественно наибольший круг песнопений принадлежит знаменному распеву, меньше, но достаточно много (более 17), песнопений относятся к малому и единственный случай — большому («С нами Бог» 8 гласа). Такой количественный разброс, на наш взгляд, во-первых, объясняется практической направленностью гармонизаций церковного композитора, которые создавались прежде всего непосредственно для исполнения за богослужением, а не для концертной практики. Во-вторых, гармонизации

делались в расчете на конкретный исполнительский состав и на профессиональные и вокальные возможности певчих определенного хора (которые часто были достаточно скромными).

Помимо знаменного распева, Гарднер использует широкий спектр распевов разного географического и хронологического происхождения. Обращает на себя внимание, что его привлекают прежде всего мелодические варианты двух традиций: московской (знаменный, демественный, московский, старосимоновский, царя Федора) и юго-западной (киевский, галицийский, греческий, афонский, болгарский, сербский, сербско-карловацкий, карпато-русский). Объяснение тому мы находим в биографии Гарднера и круге его научных интересов.

Московская певческая традиция для Гарднера — предмет постоянного интереса, пиетета и, собственно, исследовательской деятельности. Его современники и биографы неоднократно указывали на традиционное религиозное воспитание в семье. В детстве Гарднер вместе с матерью посещает московские храмы и монастыри, знакомится с певческими традициями Синодального хора и местными напевами. Позже он неоднократно бывает на старообрядческих службах на Рогожском кладбище, где слушает средневековые песнопения и изучает у носителей традиции безлинейную нотацию, а также посещает «греческий монастырь (на Никольской улице), знакомится с греческой безлинейной нотацией», в последующие годы штудирует работы Д. Разумовского, С. Смоленского, В. Металлова и И. Вознесенского, погружаясь в глубины древнерусского церковно-певческого искусства [5, с. 17, 152].

Интерес к юго-западным распевам был обусловлен как вышеназванными автобиографическими фактами в московский период жизни Гарднера, так и в его последующие годы эмиграции. Известно, что после Октябрьского переворота в 1918 году он эмигрирует, и дальнейшая его жизнь будет связана с Варной, Белградом, Веной, Зальцбургом, Мюнхеном и другими европейскими городами.

С 1922 года Гарднер живет в Белграде, обучаясь на богословском факультете Белградского университета, где изучает литургику, церковное пение и композицию. Однако интерес к местной богослужебной практике у него появился сразу по приезду в Европу. Осенью 1920 года, будучи преподавателем Цетинской духовной семинарии, он отправляется в Подкарпатскую Русь, а позже, в 1930-х годах проведет в этих местах несколько лет своей жизни. Наблюдения о быте, традициях (прежде всего религиозных), культуре народа Гарднер впоследствии отразит в своих очерках «Письма из Подкарпатской Руси» [4], где будущий исследователь русского богослужебного пения сделает ряд важных наблюдений о схожести и отличиях языка карпаторуссов, галичан, русских и украинцев.

Затрагивая вопрос межэтнического и межкультурного взаимодействия (кроме вышеназванных народов, он пишет о мадьярах (венграх), румынах и др.), Гарднер указывает на общность их культурных и религиозных истоков, выделяя религиозную жизнь как один из важных



импульсов в развитии культуры. Безусловно, глубокое погружение в новую среду оказалось важным опытом, повлияло и на формирование научных интересов ученого, и во многом определяло выбор образцов при создании им гармонизаций монодических распевов.

Итак, в гармонизациях Гарднера распевы юго-западного происхождения мы встречаем достаточно часто. Причем обращение к их разным видам приблизительно равновесно. Киевский распев в его гармонизациях встречается неоднократно: основная редакция распева присутствует в 17 композициях<sup>3</sup>, кроме того, композитор использует производные от киевского «сокращенный киевский» (1 образец) и «киевский распев галицийского напева» («галицко-волынский напев», «галицийский») (3 гармонизации). Греческий распев также представлен разными редакциями: греческий (14 гармонизаций), новогреческий (2) и афонский (1). Несколько меньшее число гармонизаций болгарского распева (11 композиций) и староболгарского (1). Кроме того, родственным вышеназванным распевам следует отнести сербский распев, который неоднократно используется Гарднером (8 образцов), а также сербско-карловацкий (1), софрониевский<sup>4</sup> (3 образца) и карпато-русский (9 гармонизаций).

Имея более позднее происхождение, вышеназванные распевы активно входят в богослужебный обиход прежде всего в юго-западных землях, а на Руси получают распространение с середины XVII века, со времени третьего южно-славянского влияния. Интерес к гармонизации этих распевов в Русской Православной Церкви оказывается устойчивым вплоть до настоящего времени.

Юго-западные распевы в гармонизациях Гарднера отражают общность их стиливых признаков: мелодика основана на плавном, ровном, поступенном движении, с частыми опеваниями звуков, что придает звучанию гармонизаций мягкость и лиризм. Плавность волнообразного движения нередко сочетается с повторностью интонаций, трехдольностью и пунктирным ритмом в нисходящем движении. Гармонический план опирается на ясность ладовой окраски, нередко голоса, исполняющие распев, движутся параллельными терциями, что также способствует мягкости звучания.

Обратимся к гармонизации киевского распева гимна «Свете тихий». И. А. Гарднер в своей композиции средствами звукописи тонко передает содержание литургического текста и то эмоциональное состояние, которое переживают верующие в соответствующий момент службы: «вечернее благодарение» и прославление Христа и всей Св. Троицы. Типикон предписывает исполнять этот текст «медленно и тихо», и ровно так начинается гармонизация Гарднера. Мелодия киевского распева сдержанно и ровно звучит в октавном удвоении сопрано и теноров, остальные голоса создают гармонический фон, не нарушая ощущение трепета и тихого благоговения (прим. 3).

Отметим характерные признаки киевского распева, подчеркиваемые автором гармонизации: мягкость,

Пример 3. «Свете тихий»

The image shows a musical score for the hymn 'Свете тихий' (Glory to Thee, O God, the Father, Almighty, Maker of Heaven and Earth, Jesus Christ, Son of the Father, One and Only Begotten, Who with the Father and the Holy Spirit together worshiped and glorified, Who with the Father and the Spirit together proceed from the Father, Who with the Father and the Spirit together reign, and who speak by the Father). The score is in G major, 3/4 time, and features a soprano and tenor part. The lyrics are: 'Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы Без - смерт - на го От - ца Не - бес - на - го, Свя - та - го, Бла - жен - на го, И - и - су - се Хри - сте! При -'. The score includes a piano introduction and a section marked 'ppp' (pianissimo) for the beginning. The tempo is marked 'Adagio'.

плавность мелодического и ритмического движения в сочетании с частым использованием терцовой дублировки цитируемой мелодии. Композитор, опираясь на поступенное и волнообразное развитие распева, подчеркивает его выразительность посредством использования трехдольной метрики, которая вкупе с возвратными секундными ходами мелодики создает ощущение покачивания, родственное жанру сицилианы или баркаролы. С другой стороны, композитор преодолевает ритмическую повторность посредством изменения внутренней пульсации (трехдольная ритмика сочетается с двухдольной).

В гармоническом плане мы также замечаем признаки совмещения «старого» и «нового»: хорошо слышимый гармонический остов песнопения, с опорой на большой лад (до мажор) в гармонизации постоянно вуалируется опорой на нейтральные совершенные консонансы: квинты и октавы, которые выдерживаются как педаль, имитируя средневековое пение с исоном.

Опираясь на постоянный тип многоголосия, свойственный для практики гармонизации, Гарднер, вместе с тем, не стремится к жесткому соблюдению принципа «нота против ноты», используя имитационное вступление ансамблей голосов как своеобразную тембровую переключку. В результате он добивается постепенного охвата разных регистров, объемности звучания и интенции динамичного фактурного и тематического развития.

Таким образом, гармонизация «Свете тихий» представляет собой яркий образец творческой интерпретации заимствованного распева, с одной стороны, чутко следуя за текстом и мелодикой, а с другой, опираясь на стилистику позднесредневекового распева, сочетающего в себе признаки разных «культурных парадигм» (термин Н. А. Герасимовой-Персидской).

На основе анализа гармонизаций И. А. Гарднера выделим характерные приемы работы:

— композитор в большинстве случаев использует постоянный тип многоголосия, который, однако, не является для него непреложным правилом. В гармонизациях

<sup>3</sup> Количество гармонизаций приводится по Перечню духовных сочинений И. А. Гарднера, приведенного в издании [5].

<sup>4</sup> Софрониевский монастырь располагается в Сумской области на территории Украины, основан в 1630 году.





Гарднера встречаются приемы одновременного (чаще всего имитационного) вступления голосов, как правило, распределяющихся на две группы;

— принципиально точное воспроизведение заимствованного распева;

— передача распева из одного голоса в другой, при этом смена тембра происходит не только на стыках музыкальных строк, но и внутри;

— нередко распев излагается параллельными октавами в двух и более голосах. В результате, учитывая передачу мелодии из одного голоса в другой, образуются различные тембровые звучания распева (альт и бас, сопрано и альт, тенор и бас и т. п.);

— фактурное развитие гармонизаций основано на гибком взаимодействии и комбинаторике голосов, хоровая ткань строится на чередовании разных тембровых ансамблей;

— во многих своих гармонизациях композитор использует выдержанный тон в одном или нескольких голосах. Такой прием является отражением устойчивой средневековой традиции пения с исоном, характерной для разных богослужебных конфессий. В гармонизациях Гарднера выдержанный тон выполняет несколько функций: служит гармонической опорой, на фоне которой мелодически развивается основной напев (в результате чего образуется двуслойная фактура); применяется в качестве колористического и драматургического приема как противопоставление звучанию других голосов по вертикали, либо соседствующим музыкальным строкам; в отдельных случаях выдержанный тон может служить гармонической настройкой, а также выполнять композиционную функцию (как вступление и окончание звучания распева);

— выдержанный тон, используемый в нескольких голосах, по вертикали базируется на совершенных консонансах (октавные дублировки и кварто-квинтовые созвучия);

— Гарднер выстраивает композицию напева, тонко интерпретируя слово, содержание литургического текста, поэтому все средства музыкальной выразительности оказываются подчиненными художественной цели.

Композитор и ученый-медиевист в своих гармонизациях объединяет певческие традиции разных эпох. С одной стороны, он сохраняет стилистику средневекового монодического распева, подчеркивая его самобытность и каноничность, а с другой, обогащает этот распев новыми гармоническими и фактурными приемами развития.

Показательным примером такого органичного синтеза предстает четырехголосная гармонизация «Достойно есть» напева царя Федора (прим. 4). Цитируемый напев выдержан абсолютно точно. При этом Гарднер использует характерный для него прием передачи мелодического материала из одного голоса в другой, причем как на стыках строк литургического текста, так и внутри него. Этот прием, с одной стороны, способствует гибкости развития хоровой ткани, меняя соотношения ведущего и дополняющих голосов, с другой — создает колористическое, тембровое богатство и разнообразие, позволяя

тем самым в разные моменты литургического текста тембровыми средствами подчеркнуть эмоциональное содержание этого гимна.

Пример 4. «Достойно есть». Распев царя Федора.

**ДОСТОЙНО ЕСТЬ** №1, распев царя Федора

(♩ = 100)

С.  
А.  
Т.  
Б.

Дос-той - но есть я - ко во - ис - тин - ну  
бла - жи - ти Тя, Бо - го - ро - ди-цу, При - сно-бла-жен - ну - ю  
бла - жи - ти Тя, Бо - го - ро - ди-цу,

Стремясь к аутентичной подаче материала, композитор на протяжении всего песнопения использует характерный для средневекового пения прием октавной дублировки напева. Именно с такого, монодийного по сути, движения (дублировка в октаву напева в партии альтов и басов) и начинается гимн. Этот же прием, но уже в октавном проведении трех голосов мы встречаем в завершающем разделе композиции (альты, тенора, басы). Отметим, что и в монодическом напеве царя Федора присутствует посыл такого рода: собственно напев звучит на фоне выдержанного тона — исона, служащего опорой и противовесом парящей мелодии.

Гарднер разнообразно организует фактуру этой гармонизации, активно используя смену ансамблевых и туттийных звучаний, образуя по плотности разные эпизоды (от двух до шести голосов по вертикали), меняя соотношения голосов, в зависимости от содержания текста «включая» и «выключая» разные регистры и т. п. Каждый голос в своем развитии не только подчиняется гармонической вертикали, но и имеет свое мелодическое наполнение, внутреннюю логику развития. Как и в строчном многоголосии, здесь каждый голос важен, каждый равный среди других.

Таким образом, в гармонизациях Гарднера воплощается синтез гармонического и мелодического развития, технологии и духа произведения. Композитор оперирует художественными образами, ассоциациями, предлагая «восчувствовать», проникнуть в литургический текст, сюжет, драматургию православного обряда, мышление средневекового распевщика. Именно такое комплексное понимание практики гармонизации мы наблюдаем в работах самого ученого и церковного композитора. С одной стороны, Гарднер строго выдерживает стилистику монодического распева, выводя его в своих композициях на первый план (заимствованный распев всегда хорошо слышен, он ведет и подчиняет себе остальные голоса), а с другой — досочиненные голоса обладают своей функциональностью, самостоятельностью, вступая в диалог, дополняя не только ведущий распев голоса, но и другой

свободный. Представляется, что в его гармонизациях следование технике и стремление передать дух песнопения находятся в гармоничном паритете.

В творчестве Гарднера мы встречаемся с органичным сочетанием опыта серьезной аналитической работы ученого-медиевиста, превосходного знатока отечественного церковно-певческого искусства и композитора-практика, регента, который в непростых условиях существования

Русской Православной Церкви Зарубежья ратовал за сохранение традиций русского богослужебного пения, и одним из путей этого сохранения стали его гармонизации монодических распевов. Как и средневековый распевщик, Гарднер творит в рамках канона, деликатно обращаясь к традиции, не нарушая ее этоса, тем самым продлевая жизнь средневековой певческой культуры.

### Литература

1. Велимирович М. М., Зверева С. Г. Гарднер // Православная энциклопедия. Т. 10. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2005. С. 416–418.
2. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. В 2-х т. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. Т. 1. Сущность, система и история. 498 с. Т. 2. История. 530 с.
3. Гарднер И. А. Къ вопросу о переложенияхъ церковныхъ распѣвовъ для хора // Православный Путь. Церковно-богословско-философскій Ежегодникъ. Приложение къ журналу «Православная Русь». Jordanville: Типография преп. Иова Почаевского. Holy Trinity Monastery, 1976. С. 41–54.
4. Даниленко Б., протоиерей. И. А. Гарднер и его «Письма из Подкарпатской Руси». URL: <https://www.borisdanilenko.ru/books/fe/f0004.pdf> (дата обращения 01.07.2023).
5. Даниленко Б., протоиерей. Материалы к творческой биографии И. А. Гарднера (1898–1984). М.: Синодальная библиотека Московского Патриархата; München: Verlag Otto Sagner, 2008. 324 с.
6. Золотова Е. В. О саратовском периоде жизни, творческой и научной деятельности протоиерея В. М. Металлова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 53–58.
7. Ледковская М. В. Друзья и единомышленники: Гарднер, Ледковский, Хёкке // Русское зарубежье: музыка и православие: международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: ВИКМО-М, 2013. С. 517–542.
8. Полозова И. В. «Всенощное бдение» С. В. Рахманинова: опыт претворения знаменных напевов // Рахманинов-

ская весна в Ташкенте. Сборник материалов Междунар. науч.-практической конференции 9 апреля 2023. Ташкент, 2023. С. 157–167.

9. Садикова Е. Н. Богослужебно-певческое искусство Русского Зарубежья (Германия 1940–60-х годов). Автореф. дис. ... канд. иск. М., 2018. 27 с.

10. Садикова Е. Н. Из истории богослужебно-певческой деятельности русских приходов в послевоенной Западной Германии (Возвращение имени) // Русское зарубежье: музыка и православие: международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: ВИКМО-М, 2013. С. 324–376.

11. Сеппала Х. Памяти Ивана Алексеевича Гарднера (Иоганна фон Гарднера) // Русское зарубежье: музыка и православие: международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: ВИКМО-М, 2013. С. 552–562.

12. Сергеев Г., диакон. Иван Алексеевич Гарднер: жизнь и творческое наследие (1898–1984) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. Наука. История. Образование. Практика музыкального оформления Богослужения: Сб. ст., воспоминаний, архивных документов. М., 2005. С. 404–409.

13. Стойко С. М. О церковно-педагогической деятельности иеромонаха Филиппа (Гарднера) в Закарпатье: Воспоминания воспитанника-гимназиста // Русское зарубежье: музыка и православие: международная научная конференция, Москва, 17–19 сентября 2008. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: ВИКМО-М, 2013. С. 543–551.

### References

1. Velimirovich M. M., Zvereva S. G. Gardner [Gardner] // Pravoslav'naya enciklopediya. T. 10 [Orthodox Encyclopedia. Vol. 10]. M.: Tserkovno-nauch. tsentr «Pravoslav'naya e`ncikl.». P. 416–418.
2. Gardner I. A. Bogoslužebnoe penie Russkoj Pravoslavnoj Tserkvi [Liturgical singing of the Russian Orthodox Church]. In 2 vol. M.: Pravoslavnyj Svyato-Tihonovskij Bogoslovskij institut, 2004. Vol. 1. Sushchnost', sistema i istoriya. [Essence, system and history] 498 p. Vol. 2. Istoriya. [History] 530 p.
3. Gardner. I. A. K voprosu o perelozheniyah tserkovnyh rospenov dlya hora [On the question of transcriptions of church choruses for choir] // Pravoslavnyj Put'. Cerkovno-bogoslovsko-filosofskij Ezhegodnik. Prilozhenie k zhurnal «Pravoslav'naya Rus'» [The Orthodox Way. Church-Theological-Philosophical Yearbook. Appendix to the magazine «Orthodox Russia»]. Jordanville: Tipografiya prep. Iova Pochaevskago. Holy Trinity Monastery, 1976. P. 41–54.
4. Danilenko B., protoierej. I. A. Gardner i ego «Pis'ma iz Pod-

karpatskoj Rusi» [I. A. Gardner and his «Letters from Subcarpathian Rus»]. URL: <https://www.borisdanilenko.ru/books/fe/f0004.pdf> (Accessed date 01.07.2023).

5. Danilenko B., protoierej. Materialy k tvorcheskoj biografii I. A. Gardnera (1898–1984) [Materials for the creative biography of I. A. Gardner (1898–1984)]. M.: Sinodal'naya biblioteka Moskovskogo Patriarhata; München: Verlag Otto Sagner, 2008. 324 p.

6. Zolotova E. V. O saratovskom periode zhizni, tvorcheskoj i nauchnoj deyatel'nosti protoiereya V. M. Metallova [About the Saratov period of life, creative and scientific activity of Archpriest V. M. Metallov] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2022. № 2 (16). P. 53–58.

7. Ledkovskaya M. V. Druzya i edinomyshlenniki: Gardner, Ledkovskij, Hyokke [Friends and like-minded people: Gardner, Ledkovsky, Hecke] // Russkoe zarubezh'e: muzyka i pravoslavie:



mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya, Moskva, 17–19 sentyabrya 2008 [Russian Abroad: Music and Orthodoxy: International Scientific Conference, Moscow, September 17–19, 2008]. M.: Dom russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna: VIKMO-M, 2013. P. 517–542.

8. *Polozova I. V.* «Vsenoshchnoe bdenie» S. V. Rahmaninova: opyt pretvoreniya znamennykh napevov [«All-Night Vigil» by S. V. Rachmaninoff: the experience of the implementation of znamenny tunes] // *Rahmaninovskaya vesna v Tashkente. Sbornik materialov Mezhdunar. nauch.-prakticheskoy konferencii 9 aprelya 2023* [Rachmaninoff spring in Tashkent. Collection of materials of the International Scientific and Practical Conference on April 9, 2023]. Tashkent, 2023. P. 157–167.

9. *Sadikova E. N.* Bogoslužhebno-pevcheskoe iskusstvo Russkogo Zarubezh'ya (Germaniya 1940–60-h godov) [Liturgical and singing art of the Russian Abroad (Germany 1940s–1960s)]. Avtoref. dis. ... kand. isk. [Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts)]. M., 2018. 27 p.

10. *Sadikova E. N.* Iz istorii bogoslužhebno-pevcheskoj deyatelnosti russkikh prihodov v poslevoennoj Zapadnoj Germanii (Vozvrashchenie imeni) [From the history of the liturgical and singing activities of Russian parishes in post-war West Germany (Return of the Name)] // *Russkoe zarubezh'e: muzyka i pravoslavie: mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya, Moskva, 17–19 sentyabrya 2008* [Russian Diaspora: Music and Orthodoxy: International Scientific Conference, Moscow, September 17–19, 2008]. M.: Dom russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna: VIKMO-M, 2013. P. 324–376.

11. *Seppala H.* Pamyati Ivana Alekseevicha Gardnera (Ioganna fon Gardnera) [In memory of Ivan Alekseevich Gardner (Johann von Gardner)] // *Russkoe zarubezh'e: muzyka i pravoslavie: mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya, Moskva, 17–19 sentyabrya 2008* [Russian Diaspora: Music and Orthodoxy: International Scientific Conference, Moscow, September 17–19, 2008]. M.: Dom russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna: VIKMO-M, 2013. P. 552–562.

12. *Sergeev G., diakon.* Ivan Alekseevich Gardner: zhizn' i tvorcheskoe nasledie (1898–1984) [Ivan Alekseevich Gardner: life and creative heritage (1898–1984)] // *Trudy Moskovskoj regentsko-pevcheskoj seminarii. 2002–2003.* Nauka. Istoriya. Obrazovanie. Praktika muzykal'nogo oformleniya Bogoslužheniya: Sb. st., vospominanij, arhivnyh dokumentov [Proceedings of the Moscow Regency-Singing Seminary. 2002–2003. The Science. History. Education. The practice of musical arrangement of Worship: Collection of articles, memoirs, archival documents]. M., 2005. P. 404–409.

13. *Stojko S. M.* O tserkovno-pedagogicheskoy deyatelnosti ieromonaha Filippa (Gardnera) v Zakarpat'e: Vospominaniya vospitannika-gimnazista [On the church-pedagogical activity of Hieromonk Philip (Gardner) in Transcarpathia] // *Russkoe zarubezh'e: muzyka i pravoslavie: mezhdunarodnaya nauchnaya konferenciya, Moskva, 17–19 sentyabrya 2008* [Russian Diaspora: Music and Orthodoxy: International Scientific Conference, Moscow, September 17–19, 2008]. M.: Dom russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna: VIKMO-M, 2013. P. 543–551.

### Информация об авторе

*Ирина Викторовна Полозова*

E-mail: i.v.polozova@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

*Irina Victorovna Polozova*

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Peter Stopilin Av.





**Воробьев Игорь Станиславович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

**Vorobyov Igor Stanislavovich**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Theory of Music Department of the Saint Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

E-mail: izspbignorv@mail.ru

### «КОНЦЕРТ-МИСТЕРИЯ» ВЛАДИМИРА РОСИНСКОГО: ДИАЛОГ СО ВРЕМЕНЕМ

Статья посвящена творчеству российско-австрийско-испанского композитора Владимира Росинского, чья музыка не становилась прежде объектом изучения российского музыковедения. В качестве репрезентанта индивидуального стиля и эстетики автора рассматривается «Концерт-мистерия» для виолончели, контрабаса, электронного духового инструмента (EWI), карникса и симфонического оркестра (2016). Подчеркивается историческая детерминированность сочинения как в контексте отечественной истории музыки (на основе аналогий с освоением жанрового пространства мистерии в творчестве Скрябина, Обухова, Вышнеградского и др.), так и современного мирового пространства культуры. Доказывается, что ритуально-мифологические коды жанра мистерии, включающие в себя апокалиптические и сотериологические мотивы, находят в сочинении Росинского адекватное драматургическое воплощение за счет специфического использования так называемого альтернативного материала, представленного в концерте в виде тембро-колористической альтернативы (электроника). Автобиографические аллюзии концерта (образ лабиринта, цитатный материал) делают произведение остро публицистическим, заставляющим задуматься над судьбой современного социума и путях преодоления духовного кризиса.

**Ключевые слова:** Владимир Росинский, «Концерт-мистерия», мистерия, альтернативный материал, «третье направление», полистилистика, карникс, EWI.

### VLADIMIR ROSINSKY'S «MYSTERY CONCERTO»: A DIALOGUE WITH TIME

The article is devoted to the work of a Russian-Austrian-Spanish composer Vladimir Rosinsky, whose music has not been an object of Russian musicology yet. The «Mystery Concerto» for cello, double bass, electronic wind instrument (EWI), carnyx and symphony orchestra (2016) is considered to be an example of the author's individual style and aesthetics. The historical determinacy of the composition is emphasized both in the context of the national history of music (based on analogies with the development of the mystery genre space in the works of Scriabin, Obukhov, Vyshnegradsky, etc.) and the modern world culture. It is proved that the ritual-mythological codes of the mystery genre, including apocalyptic and soteriological motifs, find adequate dramatic representation in Rosinsky's composition due to the specific use of the so-called alternative material presented in the concerto in the form of a timbre-coloristic alternative (electronics). The autobiographical allusions of the concerto (the image of the labyrinth, the quotation material) make the work acutely publicistic, forcing one to think about the fate of modern society and ways to overcome the spiritual crisis.

**Key words:** Vladimir Rosinsky, «Mystery Concerto», mystery, alternative material, «third style», polystylistics, carnyx, EWI.

Современная российская музыкальная культура — сложная, противоречивая система. Высокая степень централизации, сосредоточение приближенных к организационным ресурсам творческих сил в Москве издавна создают условия для неравномерного развития отечественной музыки. Исторический дисбаланс обусловлен также очевидным несоответствием: с одной стороны, зависимостью регионов от финансирования и эстетического мейнстрима центра, с другой — их стремлением к относительной самостоятельности, чему способствует географическая удаленность и автономность местных традиций. В результате постсоветское время можно рассматривать с позиции формирования многочисленных региональных субкультур со своей историей, школами, эстетическими программами и историческими перспективами, что, впрочем, не исключает их взаимодействия в рамках симбиоза, управляемого из центра.

Важное место в контексте этого симбиоза занимают и региональные композиторские школы, и композиторские союзы, формально руководимые Российским союзом композиторов, однако реально существующие в границах собственных традиций. И не случайно свою музыку члены этих организаций чаще всего могут ус-

лышать только на внутренних концертах и фестивалях. А с музыкой коллег из других регионов они знакомятся в интернет-сетях. В этом не трудно убедиться, проанализировав деятельность весьма крупных музыкальных форумов, таких как «Петербургская музыкальная весна» или «Ростовские премьеры», за последние десятилетия. В рамках настоящей статьи, впрочем, проблематика собственно функционирования субкультур и региональных композиторских организаций нас интересовать не будет. Достаточно ее констатации. В контексте заявленной темы для нас важнее оказывается личность композитора, принадлежащего к особой субкультуре, которая редко становилась объектом самостоятельных исследований, а именно: музыка современного русского/российского зарубежья.

Не вызывает сомнений, что обозначенный симбиоз субкультур, образующий единую российскую музыкальную действительность, включает в себя представителей различных поколений, в разные годы и по разным причинам покинувших пределы отечества, интегрировавшихся чаще всего в западные сообщества, но не утративших связь с родиной. Причем эта связь могла обнаруживать себя не только на уровне прямых



контактов, то есть исполнения музыки в пределах России, а и в сохранении глубинных мировоззренческих кодов, которые в условиях адаптации, прилаживания к иным эстетическим требованиям оказывали влияние на стиль и художественное содержание создаваемых произведений. Очевидно, именно последнее обстоятельство позволяет говорить о некоторой автономной субкультуре, объединяющей композиторов русского зарубежья. К ней с 1990-х гг. принадлежит и Владимир Росинский.

Владимир Росинский прошел непростой путь музыкального становления. Талант композитора проявился в нем далеко не сразу. Впрочем, для современных авторов позднее обретение профессии следует отнести к несомненным преимуществам. Ведь для композитора, как и для дирижера, и режиссера, и писателя, чрезвычайно важен жизненный и творческий опыт. Лишь тогда он способен на самостоятельность и глубину высказывания.

Владимир Росинский родился в 1962 г. в Ростове-на-Дону. Именно там в пятилетнем возрасте в Музыкальной школе им. Гнесиных начал учиться играть на скрипке. Но судьба семьи сложилась таким образом, что дальнейшее музыкальное образование он получил в Норильске. Известно, что внешние условия нередко определяют характер творчества художника. Суровая природа Заполярья, стихия, стремящаяся стереть человека в пустыне мрака и льда — не это ли, во-первых, обернулось неосознанным желанием сочинять, а во-вторых, сочинять музыку, как будто бы состоящую из оттенков только темного цвета? Композитор вспоминал: «Мороз, пурга, ветер страшный, — меня кидает об стены с моим скрипичным футляром и огромным портфелем, а в голове у меня какие-то звуки небывалые. Потом смотрю сквозь пургу: оказывается, иду уже давно совсем не в ту сторону, куда мне нужно было бы... Вероятно, истоки будущих “блужданий” Концерта-мистерии где-то там» [5]. Так постепенно вызревала «вторая реальность» творчества. Но сначала Росинский окончил Музыкальное училище в Норильске, затем Красноярский государственный институт искусств по классу альты у профессора И. Я. Флейшера<sup>1</sup>. Исполнительская карьера складывалась вполне удачно. В 1986–1988 гг. — он заместитель концертмейстера группы альтов Симфонического оркестра Красноярской филармонии. Затем в 1988–1989 гг. — ассистентура-стажировка в Новосибирской консерватории (класс Ю. Н. Мазченко<sup>2</sup>). Наконец, — работа в качестве концертмейстера группы альтов в Новосибирском камерном оркестре. В те же годы состоялся и первый показ собственных сочинений на 2-м Творческом пленуме Красноярской организации Союза композиторов РСФСР. Стоит заметить, что первые же опусы несли в себе характерные признаки будущего инструментального стиля. Еще в 13-летнем

возрасте Владимир Росинский увлекся роком, играя в различных ансамблях в качестве ударника. Так что вступление в академическую канву ранних произведений рок-ритмов, рок-интонаций заложили основу будущих полистилистических приемов.

Но наступала эпоха перемен. И в 1990 г. будущий композитор переезжает в Вену, где в течение пяти лет получает образование в Венской академии музыки (Hochschule für Musik) как композитор (класс профессора Эриха Урбаннера) и альтист (класс Вольфганга Клосса). Спонтанный опыт сочинительства, обретенный на основе, прежде всего, исполнительского опыта, здесь обретает ясные формы, основанные на освоении современных техник композиции — от додекафонии и сериализма до сонористики и «новой сложности». Пятилетнее пребывание в Австрии (в 1993-м он становится ее гражданином) приносит первые успехи. В 1992 г. Росинский завоевывает 1-ю премию на композиторском конкурсе в рамках 10-го Венского летнего семинара новой музыки. Позже связи с австрийской музыкальной культурой он не утрачивает, сотрудничая с венскими издательствами и коллективами. В 1999 г. — получает премию австрийского Бундесканцлерамта.

С 1995 г. жизнь и творчество Владимира Росинского принадлежат Испании. Оставаясь «человеком мира», выступая и исполняясь на всех континентах, он работает, творит именно в Испании. Здесь были созданы более 50 опусов. Так что по праву Испанию можно было бы именовать второй родиной композитора.

Владимир Росинский — автор преимущественно камерно-инструментальных и симфонических сочинений. Причем большинство симфонических форм — с участием солистов-струнников. Такого рода «концертный» вектор вполне объясним собственной исполнительской судьбой автора. Отсюда же и доминирующий тип концертного высказывания: монолога, а не соревнования. К наиболее известным и исполняемым его работам, проложившим путь к интересующему нас Концерту-мистерии (2016), отнесем: Симфонию для двух альтов, рок-группы и симфонического оркестра (2001, 2-я ред. — 2005); «Таймыр», симфоническую поэму для двух альтов, баргана и оркестра (2012); «Поток сознания 2» для скрипки, электрогитары, электро-альта, ударных и камерного оркестра (2015). Именно в этих сочинениях у композитора откристаллизовался индивидуальный метод работы с крупной симфонической формой. Его приметы, помимо концертности как типа драматургии, следующие: 1) стремление к масштабности, что обусловлено рефлексией «вечных тем» сквозь призму современного взгляда на действительность; 2) концепционный подход к интерпретации жанровой модели; 3) использование приемов полистилистики при формировании контрастных тематических сфер; 4) в процессе развития доминирование группы солистов

<sup>1</sup> Игорь Яковлевич Флейшер (1949–2021) — российский альтист, композитор, заслуженный артист РФ, профессор Сибирского государственного института искусств.

<sup>2</sup> Мазченко Юрий Николаевич (1936–2019) — российский альтист, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Новосибирской государственной консерватории.



по отношению к оркестру (оркестр преимущественно выполняет функции комментария, сопровождения или контрапункта); 5) формирование специфического темброкolorита сочинений за счет использования электроники и «народного» инструментария; 6) опора на специфический тематизм, выразительные качества которого основаны на экспрессии общих форм движения, яркости сонористических приемов и концертной виртуозности.

Первая особенность, связанная с тяготением к эпическому масштабу, несомненно, вступает вразрез с общей тенденцией современной музыки. Локализация проблематики технического или эстетического свойства, обусловленность социальным заказом (неважно, музыка ли это «по случаю» или фестивально-конкурсная композиция) определяют для многих современных авторов рамки не только временные, но и содержательные. Владимир Росинский, наоборот, стремится оркестрам и их руководителям «навязывать» свои правила игры, опирающиеся на твердую убежденность, что «большие темы» в музыке по-прежнему актуальны. Отсюда проистекает и специфическая публицистичность произведений композитора, основанная на экспрессии инструментального монолога и абсолютно современном способе артикуляции актуальной проблематики посредством столкновений и трансформаций акустического и электронного звучания, академического типа тематизма (например, в рамках неортодоксальной додекафонии) и аллюзий на рок, джаз, фолк. Можно с определенностью утверждать, что драматический эпос вышеназванных произведений Владимира Росинского происхождением своим имеет традицию Шостаковича, Тищенко, Шнитке.

Способ высказывания, хотя и адресует к эстетике «третьего направления» (см. [4; 7]) и к многочисленным симбиозам в музыке второй половины XX в., для которых характерно «усиление обменных процессов в сфере музыкальной стилистики» [7, с. 40], у Росинского стилистически индивидуален, а самое главное направлен на формирование определенной концепции, позволяющей музыкальному произведению оперировать интертекстуальными смыслами (по типу фабульного типа симфонизма<sup>3</sup> Малера, Глиэра, Гавриила Попова или мистериальных проектов Скрябина, Обухова). У Росинского взаимоотношения между солистами, между солистами и оркестром всегда переходят за рамки жанрово-инструментальной игры в пределах драматургии условного *concerto-grosso*. Роль солистов персонифицируется за счет, с одной стороны, «зримого» противостояния оркестровой массе, «зримого» конфликта внутри их группы, «зримого» тембрового конфликта. Кроме того, композитор использует приемы инструментального театра, требуя от солистов актерских перевоплощений во время игры. Указанной «зримости», интертекстуального смысла театрализации мы коснемся более подробно на примере «Концерта-мистерии».

Полистилистика, казалось бы, — общее место в со-

временной музыке. После Берно, Шнитке, отчасти Канчели трудно отыскать ее новые грани внутри крупной формы, не оказавшись в «ловушке» уже использованных драматургических моделей и, как следствие, ожидаемых нарративов. Однако Росинский находит самостоятельное решение этого драматургического приема. Во всех перечисленных работах полистилистические контрасты базируются на тембровых контрастах электроники (или усиленного электроникой звучания баргана, как в «Таймыре») и акустических инструментов, о чем уже упоминалось. Однако этот контраст, в конечном счете, перерастает во внутренний конфликт, как например, в Симфонии, где солист, играющий на альте, переключается на электронику. При этом тематический материал, опирающийся на общие формы движения квазиимпровизационного характера, в процессе развития не меняется, но меняется его стилистическое амплуа за счет тембрового отчуждения/перевоплощения. Есть и другая сторона этого полистилистического симбиоза, связанного с двойственной природой материала. Ее истоки — уникальный музыкальный опыт композитора, о котором он вспоминал: «В юном возрасте я учился в Заполярье, и у нас в музучилище было национальное отделение, <...> там учились малые народности Севера: нганасане, долгане, ребята вымирающей народности кета. <...> Я был участником их национального ансамбля “Бускан”, — играл на барабанах, в кухлянке с бисером, в национальной одежде, как положено» [5]. Отсюда и характерная трансформация имеющего национальные отголоски материала в «Таймыре»: свободная двенадцатизвучность (термин Рогалева) (см. [6]), лежащая в основе тематизма, преодолевая тембровые перерождения (от альты к электронике) в соло баргана сужает свой спектр до микротоновой шкалы. В «Потоке сознания 2» использован сходный прием, но относится он к другой стороне биографии композитора. «В бытность мою ударником красноярского биг-бэнда (середина 80-х) я иногда присутствовал на репетициях легендарного красноярского пианиста Бориса Толстобоква и его джаз-квартета. Сакс-Бас-Ударник: Игорь Устинов — Игорь Мальгинов — Андрей Тарханов. Меня поразил совершенно не похожий на что-либо слышанное мной ранее интонационный строй, парадоксально втиснутый в довольно обычные ритмические рамки джаза. В те далекие времена они играли додекафонный джаз! Борис Толстобокв разучивал со своими ребятами одну серию неделями и месяцами, чтобы они в конечном итоге могли по ней свободно импровизировать! <...> “Модально-серийная концепция организации звукового материала по импровизации” — все, что осталось от теоретического наследия Б. Толстобоква» [5]. Эта грань полистилистического симбиоза нашла свое непосредственное отражение именно в «Потоке сознания 2», написанном для блестящего скрипача и одновременно рок-гитариста Франка Стадлера. Впрочем, стилевые парадоксы здесь совмещаются и на уровне тембрового

<sup>3</sup> О фабульном симфонизме и «симфонических концепциях» Г. Малера см.: [2].





отчуждения, и на уровне «срастания» квазисерийных комплексов с приемами джазовой импровизации. «Начинается как обычный концерт для скрипки. В ходе процесса Франк меняет скрипку на электрическую гитару, я дирижерскую палочку — на электровиолу. В конечном итоге я оказываюсь за ударной установкой», — вспоминает автор [5]. Нельзя при характеристике этого результата не сделать и еще один вывод: совмещение несовместимого, парадоксальное нарушение нормальной коммуникации — путь к трагическому абсурду. А это уже особая грань смысла высказывания, претендующего на актуализацию в контексте социальных аллюзий.

Таким образом, все шесть перечисленных аспектов в группе произведений, предшествующих написанию Мистерии, становятся основами как их техники, так и содержания, и шире — обретенного композитором индивидуального стиля письма. Впрочем, идея сочинения, концепция которого зиждилась бы, с одной стороны, на острой рефлексии состояния современного общества, а с другой — на чувстве историзма, должна была вырваться в условиях активизации социальных и политических конфликтов, как это происходило накануне мировых войн и революций в прошлом. Здесь несомненным катализатором к написанию «Концерта» стали события конца первого десятилетия 2000-х — первой половины 2010-х гг. Первоначально, как вспоминает композитор, материал Концерта-мистерии формировался на волне успеха предыдущих опусов (оригинальность стилевых симбиозов, электроника, роль солистов и т. п.). Но предчувствие надвигающегося мирового разлома вносило определенные коррективы. «Я первоначально не собирался писать что-то такое “эпохальное”, почти на 60 минут музыки, — вспоминал он. — <...> Шел 13-й год. Один португальский дуэт <...> заказал мне для своего концерта в Португалии музыку для 2-х контрабасов» [5]. Virtuозные возможности участницы этого дуэта — Ушии Ботана — тогда поразили композитора, однако общая концепция большого инструментального сочинения не складывалась вплоть до украинских событий 2014 г. Чрезвычайно важно в этом месте обратить внимание на первичный мотив написания музыки, представлявшей собой реакцию на эти события. Этот мотив связан с осмыслением конкретной исторической трагедии в контексте общечеловеческой этической проблематики. Не в этом ли ракурсе распознаются скрытые связи драматургии и противоречий будущего «Концерта-мистерии» и 5–10 симфоний Шостаковича, 6-й Мясковского или 1-й симфонии Попова? Сам композитор писал об этом так: «Меня поразили не сами “события”... <...> Но меня изумили чрезвычайно быстрые, прямо мгновенные изменения в головах людей, в том числе, и людей “нашей” профессии: музыкантов,

композиторов и пр. <...> Так у меня стала вызревать сверхзадача, заключающаяся в том, что уж мы-то, “люди искусства”, обязаны иметь некие иные средства для отстаивания своей позиции, не <...> соцсети с их вакханалией ненависти<sup>4</sup>. Вполне вероятно, что в итоге у меня получилось что-то совсем другое (так обычно и бывает), но тогда я чувствовал в себе потребность сделать некое серьезное послание, и в 1-ю очередь своим коллегам — людям искусства. Для попытки решения настолько глобально поставленной задачи мне уже было недостаточно рамок контрабасового концерта. Я почувствовал необходимость 2-й сольной партии и ввел виолончель» [5].

На этапе формулирования подобного рода сверхзадачи возникла и проблема ее жанрового воплощения. Уже апробированный Росинским самобытный (вспомним о значимости тембровых трансформаций солирующих партий) синтез симфонии и концерта, очевидно, ей не соответствовал в полной мере. Неизбежная персонафикация двух солирующих инструментов ожидаемо привнесла бы черты излишней субъективности высказывания. Историческую трагедию необходимо было представить в надсубъективном, «роковом» ракурсе по типу античных образцов, вместе с тем четко очертив контуры ее гуманистического, общечеловеческого смысла и даже документальной достоверности. Собственно, именно этот поворот общей концепции сочинения и предопределил введение в партитуру дополнительных солирующих инструментов, равно как и самостоятельной, антитетичной линии развития, фокусирующейся на роли еще двух «действующих лиц»: духового электронного инструмента EW1, партию которого представлял 2-й гобой (в блестящем исполнении Давида Виллы)<sup>5</sup>, и карникса, древнего кельтского/древнеримского духового инструмента. В результате откристаллизовались контуры альтернативного<sup>6</sup> по отношению к концерту жанра — мистерии, в которой инструментальное «действие» обрело черты таинства, повествующего о трагических событиях «библейского» масштаба, сопоставимых с концом времени. Однако кульминация действия по законам жанра должна была ассоциироваться с сотериологическим катарсисом.

Возведение всей этой сложной, и поначалу умозрительной, конструкции реализовывалось Росинским в течение двух лет, запечатлевшись в оригинальной форме «Концерта-мистерии» и упомянутых противоречиях ее содержания, впрочем, вполне предсказуемых. Предсказуемых потому, что ни одно художественное произведение ни в прошлом, ни в настоящем, даже обладая провидческими качествами, не было способно предотвратить реальную трагедию или исцелить от ненависти. Впрочем, если обращаться к глубин-

<sup>4</sup> Заметим, что В. Росинский имел возможность, в первую очередь, наблюдать реакцию своих западных коллег, так что отстаивание им более взвешенной, отличающейся от общепринятой в Европе, позиции следует отнести к проявлению гражданского мужества.

<sup>5</sup> В конце 1 части второй гобоист покидает сцену и полностью переключается на EW1.

<sup>6</sup> Альтернативность здесь рассматривается в качестве оппозиции жанровой модели действия и «чистой» инструментальной формы.



ным смыслом мистерии как жанра, то ретрансляция сквозь призму мистического действия мифа о гибели мира (от Адама до Христа) и его спасении представляет собой не что иное, как обнаружение целительных связей между прошлым и настоящим, и, одновременно, если обращаться к примерам мистериоподобных форм в музыке XX в. (Скрябин, Вышнеградский, Обухов, Онеггер) — утверждение духовно очищающей роли искусства (ведь мистерия — жанр, который некогда вынес сакральные сюжеты из литургической сферы на театральные подмостки). Эта двойственность со- териологического и апокалиптического концептов с акцентом на эстетическом самоутверждении и стала в результате «фабульным» стержнем произведения. А если рассматривать эстетический результат сочинения шире, — то и своеобразным диалогом автора и времени (надисторического, библейского и исторического, реального), диалога, открытого по форме и содержанию, в котором, используя мысль И. А. Барсовой в отношении симфоний Густава Малера, «внимание <...> приковано не столько к состоянию, сколько к процессу; не столько к ставшему, сколько к становящемуся» [2, с. 42].

1-я часть в «сюжете» концерта по-своему автобиографична. Перед слушателем разворачивается картина блужданий по лабиринтам судьбы, метафорически представленных сквозь призму тематизма, формы, драматургии и инструментального действия. Неслучайно композитор дает этой части название «Лабиринты».

Тематизм части, равно как и всего сочинения, базируется на мотиве, включающем в своей состав восходящий хроматический ход и нисходящий, утверждающий — на м. 6 (прим. 1). Это, своего рода, тема судьбы, становящаяся источником множества мотивных вариантов в процессе развития (прим. 2, 3, 4). Вместе с тем, интервал, образующийся между первым и последним звуками мотива, — не что иное, как тритон, также играющий в дальнейшем значительную роль в вариантных преобразованиях темы (прим. 5, 6). Таким образом, начальный мотив включает в себя «романтическую» листовско-скрябинскую антитезу: самоутверждение и фаустовско-мефистофелевский вопрос. Сквозь призму шостаковичевской рефлексии эту антитезу можно интерпретировать также в категориях Марка Арановского как «я» и «анти-я» (см. [1]). Этот семантический ракурс тематизма является источником содержания всей части, да и всего концерта, фактически исключая наличие смысловой однозначности, ведь даже эпизоды лирического характера окажутся производными от антитетичного строения главного мотива (хотя, заметим, в Финале образная альтернатива в рамках гимнической темы карникса все-таки будет предложена). Результатом монотематической работы с этим «копфмотивом» окажется суммирование вариантов в коде, выстраивание, начиная с т. 494, всех производных в один ряд у EW1, а затем и у оркестра (прим. 7). Лабиринты словно связали судьбу единой нитью. Но каков результат?

Ответ на этот вопрос следует искать в особенностях функционального строения других аспектов текста. Так,

### Пример 1

Andante  $\text{♩} = 60$   
EW1  
mp 3/4

### Пример 2

Allegro  $\text{♩} = 104$   
Violoncello Solo

### Пример 3

Allegro  $\text{♩} = 104$   
Contrabass arco  
Sul A Sul G  
vibr.  
p f p

### Пример 4

Horn in F  
mf f

### Пример 5

Vic. Solo  
C.b. Solo

sf tr

### Пример 6

Tbn.2  
Trombone  
Bass Trombone  
mf f p f

### Пример 7

Lento  $\text{♩} = 48$   
EW1  
mp 3/4

форма, кристаллизующаяся в развитии семантически двойственного тематизма и одновременно определяемая условиями, заданными составом исполнителей,



включает в себя черты концентрической композиции (с учетом возвращения «темы судьбы» в последних тактах части) и вариационно-строфической, основанной на мотивно-тематическом развертывании. В рамки этой формы интегрированы черты «несостоявшейся» сонатной формы, приметам которой оказывается не реализованный в Moderato (т. 157) побочный «плачевый» материал (ракоходный вариант хроматического сегмента «копфмотива») и обозначение токкатной квазирепризы в т. 378. Соответственно перед квазирепризой обнаруживаются и типичные приметы самого жанра сольного концерта (в условиях типового сонатного allegro): с т. 320 начинается развернутая инструментальная каденция виолончели и контрабаса. Подобного рода сложные взаимодействия различных моделей строения и типов развития создают драматические противоречия, экстраполируемые в особенности музыкальной драматургии, чье дыхание импульсивно и экстатично в силу избытка парадоксальных сдвигов: от развернутых эпизодов агрессивной токкатной моторики, через состояния короткого покоя к экспрессии инструментальных речитативов.

Вместе с тем, музыкальная драматургия части, да и всего произведения, попадает в прямую зависимость от приема, который, по существу, формирует то интертекстуальное и в каком-то смысле межжанровое пространство, являющее собой суть мистериального содержания концерта. Речь идет о роли в инструментальной и драматургической канве *альтернативного материала*. В своей монографии о творчестве Александра Мосолова я формулировал это понятие следующим образом: «Под альтернативным материалом <...> следует подразумевать тематическую оппозицию с ярко выраженной остиной моторикой, обладающую нередко специфической гротескной характерностью и выполняющую функцию «поглощения» главного материала в процессе развития» [3, с. 156]. Там же в дефиниции понятия я подчеркивал производный характер альтернативного материала по отношению к главному, поскольку, например, в фортепианных сонатах Мосолова источником производности оказывается монотематический скрябинский тип развития. У Росинского идея альтернативности, несомненно, модернизируется в связи с использованием новых темброво-колористических средств, а вместе с ними — с условной «нелинейностью» повествования. Остинатность не играет здесь существенной роли. Ведь, вне всякого сомнения, чужеродностью по отношению к классическому инструментарию, его гротескным «кривым зеркалом» становится звучание EWI. То есть, тематической оппозицией является не столько производный материал (в его новой жанрово-интонационной по отношению к главному ипостаси), сколько «электронная копия» главного. В этой оппозиции живого — неживого, человеческого — античеловеческого, духовного — антидуховного, божественного — сатанинского и заключается главный художественный посыл, который может быть вербализован следующим образом: проблема совре-

менности — это проблема подмен понятий, в конечном счете, это проблема внутреннего мира человека, вывернутого наизнанку временем. Собственно канва музыкально-инструментальной драматургии части последовательно артикулирует эту идею. «Тема судьбы» первоначально проводится EWI. Лишь потом она произносится солистами и оркестром, в чем и видится нарушение «линейности», то есть последовательности в повествовании. Важной функцией EWI становится также нарушение линейности тематического развития, например, в условной разработке, где в т. 216 электронные «грязные» кластеры буквально разрушают токкатную канву солистов. Хрип EWI производит такой же разрушающий эффект и в т. 370. А в т. 390 электронная звучность — это словно «материализация сатаны», контрапункт, находящийся в постоянном диалоге с оркестром и солистами. В т. 445 роль EWI преобразуется. Он становится частью целого, напоминая тем самым, образы вживляющихся в людей «пришельцев» из мрачных фантастических фильмов. По поводу т. 494 речь шла выше. В этот момент солисты (виолончель и контрабас) покидают сцену. То есть альтернативный материал не просто вытесняет живое звучание. Средствами инструментальной театрализации происходит физическое «поглощение» главных героев.

Таким образом, в 1 части альтернативный материал в новой трактовке композитора (темброво-колористический вариант главного) по-прежнему демонстрирует свои основные функциональные особенности: агрессивность, вытеснение и «поглощение».

2 часть «Интермедия» выполняет функцию перехода. С одной стороны, в первом разделе компенсируется недостаточность мелодического, вокального дыхания и жанровой конкретности 1 части. Здесь тематический материал насыщен аллюзиями на арии *lamento* и стилевыми отсылками к барочному фигуративному материалу. Параллельно главный материал интермедии строится на мотивном потенциале 1 части (прим. 8). С другой стороны, — 2 раздел, используя в сопровождении мотивные формулы 1 раздела, разворачивает в мелодической проекции две контрапунктирующие гимнические темы, которые станут тематической основой 3 части. Интервальные особенности разнотемного контрапункта содержат приметы мелодий двух гимнов: российского и украинского. Примечательно, что их темы не контрастируют между собой, скорее, наоборот — символически представляют прежнее единство «русского мира». При всей публицистической актуальности появления этих гимнов в одновременности тематический контраст

Пример 8

Andante  $\text{♩} = 36$

Flute Fl. 2 Solo Fl. 1

$f$   $mf$   $mp$

$p$



возникает здесь на уровне гимнической диатоники их мелодического рельефа и сопровождения, производного от главного тематизма (хроматика, тритоновые интонации). В сущности, композитор завязывает здесь новый узел противоречий, который экстраполируется в автобиографические изгибы лабиринтов собственной судьбы, высвечивающей конфликты личного и общего, субъективного и объективного, индивидуального и надындивидуального.

Функцию перехода «Интермедия» выполняет и в другом ключе. Солисты отсутствуют на сцене. Это — своего рода инструментальный антракт между двумя действиями драмы.

В 3 части «Гимны» герой повествования, то есть сам автор, словно оказывается между несколькими полюсами, равно любимыми и родственными. Композитор в разных слоях фактуры проводит мелодические сегменты двух упомянутых гимнов, присоединяя к ним гимн королевства Галисии и производные от них (на основе кварто-квинтовых ходов) «искусственные» гимны, таким образом, словно стремясь сделать музыкально-зримой географию собственной судьбы. Впрочем, общеизвестно, что любая иллюстрация событий как личной, так и мировой истории в художественном творчестве чревата утратой художественных качеств. Композитор в этом плане счастливо обходит всякого рода «очевидности». Во-первых, этому способствует монотематический алгоритм развития (гимны в конечном счете интегрируются в общую канву тематических преобразований «темы судьбы»). Во-вторых, метод использования альтернативного материала изначально лишает всю композицию какой-либо однозначной трактовки. Противоречия за счет появления контрастной образной сферы лишь усиливаются и еще больше обнажают трагический смысл всего Концерта. Но как здесь реализуется принцип альтернативности? В первом разделе части солисты (виолончель и контрабас) возвращаются на сцену. Но уже в новой одежде (не в концертных костюмах, а в черной коже по моде рок-музыкантов) и с электрофонными дублями инструментов (электро-виолончель и электро-контрабас). Это «развоплощение», безусловно, выглядит театрально эффектно. Но, вместе с тем, имеет абсолютно трагический смысл. «Поглощение» EWI живого материала в 1-й части мистическим образом служит «расчеловечиванию» главных героев в 3-й. Развивая в своих партиях как темы предыдущих частей, так и новоприобретенные гимнические темы, солисты словно нивелируют их интонационные особенности и на первый план выводят сонорное, «инфернальное» звучание электроники. В этом смысле в партии солистов и происходит укоренение альтернативного материала. Он становится метафорой победы зла над добром, концом мира, однако не в пространстве социума вообще, а в душе самого автора. Как и у Шостаковича «анти-я» оказывается частью внутреннего мира, опять же воспроизводя романтическую коллизию раздвоения

(Лермонтов, Стивенсон, Уайльд). На этом, казалось бы, композитору можно было поставить точку, если бы он опирался только на модель концерта. Однако мистерия неизбежно требовала явления божественного символа, примиряющего внутренний и внешний миры. 2-й раздел части (т. 155)<sup>7</sup> начинается с появления на сцене исполнителя, играющего на карниксе — двухметровой трубе, возвышающейся своим змеином раструбом над всем оркестром. Его громогласные гимнические реплики (прим. 9) имитирует EWI за счет семплирования тембра. Дальнейшая драматургическая коллизия связана с противостоянием тематизма карникса, основанного на архаических кварто-квинтовых попевках, и альтернативного материала солистов. Это противостояние неземного и земного (на стадии собственного саморазрушения) к ожидаемому полновесному катарсису

### Пример 9

Adagio  $\text{♩} = 52$   
Karnyx

### Пример 10

<sup>7</sup> Оба раздела по времени почти пропорциональны, таким образом, можно предположить, что в границах формы всего концерта воспроизводятся контуры четырехчастного симфонического цикла с инфернальным скерцо и финалом-апофеозом.



все-таки не приводит. Звучание всех солирующих инструментов и оркестра неожиданно обрывается. Вместо финального апофеоза — хаос всеобщего непонимания и неслышания (прим. 10). Композитор, размыкая форму, и здесь остается верен себе: он не стремится разрешить противоречия. Как Шостакович или Шнитке он лишь свидетельствует в финале об их болезненности и сложности. Но при этом «свет в конце тоннеля» все-таки обозначается.

Критики, отзывавшиеся на премьеру, отмечали и указанную противоречивость, и стилевую оригинальность, а главное — гуманистическую сущность концепции. Так, Хулиан Карийо писал: «Это смелая музыка, очень смелая, иногда экстремальная; мне интересна идея выйти за рамки просто концерта и создать спектакль. <...> Росинский имеет высоту видения истинного художника, <...> потому что творец должен предложить своим

последователям взгляды, которые выходят за рамки их личных политических, религиозных или национальных позиций. Видение свыше предлагает обычным людям панораму большей перспективы и, в конечном счете, всеобщую. Или только, может быть, более человечную и, следовательно, более универсальную» [8, с. 2]. Данное высказывание свидетельствует и еще об одном важном эстетическом результате. Владимир Росинский своей музыкой на территории далекой Европы сделал шаг к утверждению статуса общечеловечности русской культуры, его диалогичности и одновременно — к утверждению неизменной актуальности такого типа произведения, которое призвано объединять людей, наводя мосты между прошлым и настоящим, при этом проецировать свое художественное содержание в будущее.

### Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: ГИИ, 1998.
2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010.
3. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2006.

4. Конен В. Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: «Музыка», 1994.
5. Письмо В. Росинского И. Воробьеву от 22.02.2021: из личного архива.
6. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л.: ЛОЛГК, 1986.
7. Цукер А. М. И рок, и симфония... М.: «Композитор», 1993.
8. Carillo J. Motivos para crear, motivos para creer // El Pais, 04.02.2017.

### References

1. Aranovsky M. G. Muzical'nye «antiutopii» Shostakovicha [Shostakovich's musical «dystopias»] // Russkaja musika i XX vek. Russkoje muzikal'noye iskusstvo v istorii hudozhestvennoj kul'tury XX veka [Russian music and the 20th century. Russian musical art in the history of artistic culture of the 20th century] / Red.-sost. M. G. Aranovsky. M.: GII, 1998.
2. Barsova I. A. Simfonii Gustava Malera [The Symphonies of Gustav Mahler]. SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2010.
3. Vorobyev I. S. Russkiy awangard i tworchestwo Aleksandra Mosolowa 1920–1930-h godov [The Russian Avant-garde and the work of Alexander Mosolov of the 1920s–1930s]. SPb.: «Kompozitor-Sankt-Petersburg», 2006.
4. Konen V. D. Tretiy plast: Nowyje massowyje zhanry v muzyke

- XX veka [The third layer: New mass genres in music of the 20th century]. M.: «Musika», 1994.
5. Pis'mo W. Rosinskogo I. Vorob'evu ot 02.22.2021: iz lichnogo arhiva [Letter from V. Rosinsky to I. Vorobyov dated 02.22.2021: from the personal archive].
6. Rogalev I. E. Lad i garmonija v muzike S. M. Slonimskogo [Harmony in the music of S. M. Slonimsky]: Avtoref. dis. ... kand. iskusstwowed. [Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts)] L.: LOLGK, 1986.
7. Zucker A. M. And rock and symphony... M.: «Composer», 1993.
8. Carillo J. Motivos para crear, motivos para creer // El Pais, 04.02.2017.

### Информация об авторе

Игорь Станиславович Воробьев  
E-mail: izspbigrv@mail.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» 190068, г. Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, литер «А»

### Information about the author

Igor Stanislavovich Vorobyov  
E-mail: izspbigrv@mail.ru  
Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory» 190068, St. Petersburg, 3, liter «A» Teatralnaya Sq.



Ян Цзиньпэн, аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова  
Yang Jinpeng, postgraduate student N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: yangjinpeng@yandex.ru

### «КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: ПЕРИОДИЗАЦИЯ, СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ

Статья посвящена понятию «китайского стиля» в музыке китайских авторов. Уточнено понимание данного термина в трех смысловых аспектах: как явление европейского искусства; в контексте китайского искусства в целом; как один из важнейших векторов становления национальной композиторской школы Китая XX века. Сущность понятия тесно пересекается с проблемой взаимосвязи композиторского творчества и музыкального фольклора, подробно исследованной в работах И. И. Земцовского, А. П. Милки, И. С. Воробьева. В трудах китайских исследователей — Дай Башена, Ян Мао — затронут иной срез проблематики «китайского стиля», связанный с превалированием национального начала в творчестве китайских композиторов, начиная с 1940-х годов (Ян Мао), а также с анализом существующих с 1980-х годов трех основных трактовок данного понятия (Дай Башен). Установлена периодизация эволюции «китайского стиля» в музыке китайских композиторов, определена специфика претворения данного понятия в творческом методе представителей «Новой волны» на примере произведений Чэнь Цигана, Тан Дуна, Го Вэньцзина, Сюй Чанцзюня.

**Ключевые слова:** «Китайский стиль», «шинуазри», композиторы «Новой волны», Чэнь Циган, Чэнь И, Дай Башен, Ян Мао, Ван Лисань, Сан Тон.

### «CHINESE STYLE» IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS: PERIODIZATION, SPECIFICS OF IMPLEMENTATION

The article is devoted to the concept of «Chinese style» in music of Chinese authors. The understanding of the term is clarified in three semantic aspects: as a phenomenon of European art; in the context of Chinese art as a whole; as one of the most important vectors of the national school of composition formation in the 20th century in China. The essence of the concept is closely connected with the problem of the relationship between composer's creativity and musical folklore, studied in detail in the works of I. I. Zemtsovsky, A. P. Milka, I. S. Vorobyov. In the works of Chinese researchers — Dai Bashen, Yang Mao — a different aspect of the problems of the «Chinese style» is touched upon. It is associated with the predominance of the national principle in the works of Chinese composers since the 1940s (Yang Mao), as well as with an analysis of the three main interpretations of this concept (Dai Bashen) that have existed since the 1980s. The periodization of the «Chinese style» evolution in music of Chinese composers is established, the specifics of the implementation of this concept in the creative method of «New Wave» representatives is clarified by the example of works by Chen Qigang, Tang Dong, Guo Wenjing, Xu Changjun.

**Key words:** «Chinese style», «Chinoiserie», composers of the «New Wave», Chen Qigang, Chen Yi, Dai Bashen, Yang Mao, Wang Lisan, San Tong.

В современном искусствоведении определение «китайского стиля» имеет несколько интерпретаций. Во-первых, данное понятие связано с европейской практикой стилизации. Так, в европейском изобразительном и декоративно-прикладном искусстве «китайский стиль» является одним из направлений этнодизайна. Стилистические приемы древнего китайского искусства («шинуазри») представлены в европейской архитектуре, интерьере, керамике, текстиле и т. д. «Шинуазри» оказался одним из самых устойчивых жанров стилизации в европейских странах. С традициями Поднебесной этот стиль имел мало общего и скорее отражал восточную эстетику в представлении самих европейцев.

«Китайский стиль» в западноевропейском и русском музыкальном искусстве берет свое начало в традициях ориентализма в творчестве композиторов-классиков (М. И. Глинки, А. П. Бородина, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, Ж. Бизе и др.), опыте композиторов рубежа XIX–XX (К. Дебюсси, М. Равеля и др.). Это привело к «формированию новых подходов в воплощении данной темы композиторами XX — начала XXI веков и преодолению дистанции между двумя музыкальными

мирами» [4, с. 89].

Во-вторых, понятие «китайского стиля» является обобщающим для китайской культуры в целом. Причем национальная китайская традиция представляет собой синтез множества региональных традиций, которые порой различны в философских воззрениях, культурно-этнографических явлениях, музыкальных и иных традициях.

В-третьих, в узком смысле, понятие «китайского стиля» связано с процессом становления китайской композиторской школы в XX веке. Композиторы Поднебесной широко использовали опыт западноевропейской музыкальной культуры, осваивая не только техники композиции, но также специфику работы со стилями. Воспринимая принципы китайской стилизации, представленные в творчестве Дж. Пуччини, П. И. Чайковского, К. Дебюсси, Б. Бартока, И. Ф. Стравинского и других авторов, они проецировали эту практику на свои произведения. Вместе с тем китайские композиторы значительно расширили шкалу выразительных средств, более глубоко осваивая специфические (ладовые, ритмические и интонационные) особенности традиционного





музыкального искусства. Произведения «в китайском стиле» не подразумевают изолированность музыкального языка от элементов западноевропейской музыки. Наоборот, именно пласт европейской музыкальной культуры стал для профессиональной китайской музыки главным творческим ориентиром.

«Китайский стиль» — понятие, которое активно применяется в музыковедческой литературе, посвященной анализу творчества композиторов «Новой волны» и последующих поколений. Однако сам термин по сей день не уточнен в русскоязычных исследованиях.

Сама суть термина сопряжена с проблемой «композитор-фольклор». Определяя типы взаимодействия традиции и авторского материала, А. П. Милка выделяет две основные категории: цитатную, при которой фольклорная цитата подчинена «стилистическим особенностям и свойствам музыкального языка композитора», и грамматическую, в которой «элемент фольклора (в данном случае “грамматика” музыкального языка фольклора) уже сам является фактором формирования стиля и музыкального языка композитора» [7, с. 160].

И. С. Воробьев выделяет четыре основных принципа «адаптации фольклора в рамках композиторского замысла», в том числе подразумевающие работу с инациональными традициями. В их числе — 1) использование неродного фольклорного материала, который дает огромные возможности для эксперимента; 2) «сопряжения национального и инационального на основе того или иного сюжета или внепрограммного концепта»; 3) обогащение современного музыкального языка за счет заимствования и преобразования интонационных свойств фольклора; 4) соединение академического типа звукоизвлечения с аутентичными звучаниями. Фольклор для композитора — неиссякаемая сокровищница вдохновения и новых знаний: его цель — «не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, но делать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица» [2, с. 68].

Принципы работы с фольклорным материалом разнообразны, но в любом случае никогда не подразумевают скрупулезно точное цитирование народных мелодий. Так, И. И. Земцовский, анализируя творчество композиторов «Новой фольклорной волны» в советской музыке, выявляет закономерность в коммуникации «композитор-фольклор»: «Фольклор, чем глубже он познается композитором, тем глубже и значительнее оплодотворяет его творчество, толкает на поиски нового, на сотворчество, требует творческих “доказательств” и “опровержений” — чего угодно, но только не копирования» [6, с. 18]. Ведь композиторское творчество скорее сродни живописи, нежели фотографии.

Что касается особенностей взаимодействия традиции и авторской музыки в творчестве композиторов Китая, то наиболее близкой к профессиональной музыкальной практике видится концепция Дай Башэна, который определяет «китайский стиль» как сложный синтез «национального, регионального, жанрового стилей и

даже стиля эпохи» (цит. по: [10, с. 62]).

В практический обиход данный термин ввел Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) — музыкант, чья деятельность в течение нескольких лет (1934–1937) была связана с Китаем. Черепнин, будучи профессором Шанхайской консерватории, стал учредителем конкурса по созданию фортепианных произведений в китайском национальном стиле. Конкурс дал огромный толчок развитию китайской фортепианной музыки. В числе отмеченных членами жюри пьес были «Маленькая флейта пастушка» Хэ Лутина, «Пастушья забава» Лао Чжичэна, «Вариации в до-миноре» Юй Биньмина, «Увертюра» Чэнь Тяньхэ, «Колыбельная» Цзян Динсяна.

Осмысление понятие музыкального «китайского стиля» в первую очередь получило в трудах китайских авторов. В их числе — Ян Мао («Понятие “китайского стиля” в творчестве китайских композиторов. Изучение китайской фортепианной музыки с культурологической точки зрения») [12], Ван Юй («Исследование фортепианной музыки в “китайском стиле”») [1], Дай Байшэн («“Китайский стиль” в китайской фортепианной музыке») [3] и др. В российском музыковедении данное понятие также в основном исследуется применительно к фортепианному творчеству китайских композиторов. В числе трудов по этому вопросу — работа Чэнь Шуюнь [10], Жун Янь [5], Тань Сююаня [9].

«Китайский стиль» в русских и китайских источниках анализируется с разных точек зрения и трактуется исследователями тоже различно.

Ян Мао останавливается на вопросах усиления национального начала в фортепианных произведениях китайских композиторов второй половины XX века. Исследователь отмечает, что «прототип» современного понятия «китайского стиля» формировался в сочинениях композиторов 1940-х годов: он во многом наследует принципы стилизации, характерные для европейских композиторов, и имеет мало общего с истинными этническими традициями Китая. Главным ускорителем, запустившим кристаллизацию музыкального «китайского стиля», по мнению Ян Мао, стали внемузыкальные — политические, общественные, экономические, исторические и другие факторы.

В своей диссертации Чэнь Шуюнь определяет две ведущие трактовки понятия «китайского стиля» относительно композиторской школы Китая — «широкую», предполагающую любое проявление национального начала в сочинениях китайских композиторов; «узкую», подразумевающую обращение к конкретным региональным фольклорным традициям и стилям [10, с. 12].

В китайском музыковедении вопросы «китайского стиля» наиболее подробно рассматривает Дай Байшэн. Автор предлагает три основных типа воплощения данного явления в сочинениях композиторов, начиная с 1980-х годов.

Первый подразумевает следование принципу «общего письма», когда фольклорный материал используется в качестве отличительного символа «китайского стиля», одновременно с этим гармонический язык отражает экс-



периментальные поиски новых звучаний («Экспромт», «В далеком краю» Лю Чжуана, «Ночной фестиваль», 24 фортепианные прелюдии Ляо Шэнцзина, «Три импровизации» Цуй Шигуана, «Пи Хуан» Чжан Чао и др.).

Во втором типе «китайский стиль» не является творческой целью автора, который стремится исследовать экспериментальные техники и реализовать свои собственные творческие замыслы, «заткнув» на второй план национальное начало (Соната для фортепиано № 1 Цзян Цзусиня, 24 прелюдии и фуги для фортепиано Линь Хуа и др.). Национальный компонент в данном случае выражен особенностями ладовой организации.

В третьем типе «китайский стиль» и дух национального искусства воплощается через образы художественных произведений («Две поэмы династии Тан» Сюй Чжэньмина, «Сцена» Ван Цзяньчжуна (2002), «Потерянный дневник» Ван Пухана и др.).

В 1930–1950-х годах «китайский стиль» был реализован преимущественно в фортепианных транскрипциях, опирающихся на народную музыкальную традицию. Среди наиболее примечательных образцов — «Размышления о весне» Чэнь Пэйсюня, «Семь пьес на темы песен Внутренней Монголии»<sup>1</sup> Сан Тона, «Цветок орхидеи» и «Лан Хуа Хуа» Ван Лисаня и др. Суть транскрипций заключалась в обращении авторов к хорошо известным мелодиям и их переработке в виртуозном ключе.

Фортепианная пьеса «Лан Хуа Хуа» Ван Лисаня — это тема и четыре вариации на тему одноименной народной песни Шэньбэй — севера провинции Шэньси. Содержание ее повествует о девушке Лан Хуа Хуа, которую хотели выдать за богатого человека, но она предпочла убежать со своим возлюбленным. Для народных песен Шэньбэй характерен ряд специфических свойств: 1) мелодия содержит четное количество фраз, чаще всего две; 2) законченная структурная единица, которую можно ассоциировать с классическим периодом, заканчивается длительностью, которая протяженнее остальных. Создается эффект замирания ферматы перед наступлением следующей фразы; 3) для мелодики характерно преобладание квартовых интонаций. В опусе не только сохранен, но рельефно подчеркнут колорит национальной региональной традиции (прим. 1).

Пример 1. Ван Лисань. Лан Хуа Хуа (фрагмент)



«Семь пьес на темы песен Внутренней Монголии» Сан Тона — сюита, каждый номер которой имеет программный подзаголовок («Погребальная песнь», «Друж-

ба», «Тоска о родном крае», Песня, «Степная серенада», «Детский танец», «Скорбь») и отражает сценку из китайской жизни. Первая пьеса цикла «Погребальная песнь» написана в тональности as-moll. Мелодический осто́в темы базируется на пентатонном мотиве ges-as-b-des-es. Метроритмическая организация отличается частыми сменами размеров, в том числе несимметричных (9/4, 10/4, 14/4, 7/4) (прим. 2).

Пример 2. Сан Тон. «Погребальная песня» (фрагмент)



Воплощение «китайского стиля» в 1950–1970 годах проявилось в обработках для фортепиано народных инструментальных мелодий. Национальный колорит в них ощутим благодаря звукоподражанию тембрам китайских инструментов и имитации приемов игры — например, эрху («Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа), пипы (Третья фортепианная соната «Пейзаж Цзяннань» Цзян Вэнье).

В произведении «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа композитор обратился к материалу пьесы для эрху Хуан Енчуня — слепого музыканта, творившего под псевдонимом А Бинь. Чу Ванхуа сохраняет в опусе оригинальную строфическую форму; от исполнительской традиции игры на эрху остается импровизационный характер изложения, а также характерное для ведения смычка инструмента ритмическое «оттягивание» внутри пунктирного ритма (прим. 3).

Пример 3. Чу Ванхуа. Отражение луны в источнике (фрагмент)



«Китайский стиль» в этот же период также предполагал обращение к характерным особенностям музыкальной культуры отдельных регионов и выражался «в специфических формах построения мелодий песен, приемах подражания народным инструментам, народ-

<sup>1</sup> Внутренняя Монголия — автономный район на севере Китайской Народной Республики.



ной вокализации и музыкально-речевым интонациям из региональных театральных постановок» [10, с. 63]. Самыми популярными в композиторской практике стали региональные стили провинций Синьцзян, Гуандун, Сычуань, Шанбэй.

В духе авторов 1950–1970-х годов с фольклорным материалом работает Чэнь И. В восемнадцати хоровых обработках, написанных на народные слова, композитор в первую очередь стремится передать самую суть народного источника, сохраняя ее оригинальное звучание, языковые особенности и смысловое содержание. Круг переложенных ею песен охватывает широкую географию Китая — от самого южного острова Хайнань до Внутренней Монголии на севере и от Тибета и Синьцзяна на западе до Цзянсу на восточном побережье. Таким образом, Чэнь И смогла широко представить разнообразие стилей, характерных для различных регионов страны.

Хоровой цикл для женского хора без сопровождения «Пять китайских горных песен» многообразно демонстрирует приемы и методы реализации «китайского стиля». В опусе собраны переложения песен различных регионов Китая: 1) сычуаньская «Когда зацветет софора?»; 2) тибетская «Ама Лайхун»; 3) шаньсийская «Косить овес»; 4) хайнаньская «Гора Учжишань»; 5) песня Внутренней Монголии «Гада Мэйлинь».

Мелодический облик оригинальной песни в первом номере цикла сохранен, как и его ладовая структура А-юй (а-с-d-e-g-a). Свойственные фольклорному источнику ферматы также переносятся в хоровую партитуру. Однако Чэнь И предпочитает «расширить» такт, используя в обработке размер 4/4 вместо 2/4, а также стремится придать «живой, почти разговорный характер, родственной народной песенной традиции», посредством добавления нисходящего glissando [8, с. 178] (прим. 4, 5).

Пример 4. Чэнь И. Когда зацветет софора? (фрагмент).

SICHUAN FOLK SONG  
Arranged by Chen Yi

mp Gao gao shun shang yo... a... yi shu o huai yo...  
yo...  
4 wei... Shou ba lan gan shie... wang lang lai... yo wei:  
yo... yo...

Пример 5. Чэнь И. Когда зацветет софора? (фрагмент)

mf "Wo wang huai hua  
Niang wen nu er yo: "Ni wang sha... xi... yo... wei o?"

Вокальную партию отличает использование «скользящих» тонов, гипертрофированное вибрато, призванное усилить выразительность слова.

Таким образом, в данный период понятие «китайско-

го стиля» в первую очередь было связано с практикой переложения фольклорного материала (преимущественно для фортепиано) и во многом ограничивало свободу авторского замысла.

Наиболее последовательно «китайский стиль» реализовался в творчестве композиторов второй половины 1970–1980 годов, особенно — в музыке представителей «Новой волны».

Специфика стиля и художественного метода композиторов «Новой волны» проистекают из интеграции европейского и китайского опыта. В целом для него характерны:

1. Ориентация на музыку европейских композиторов-неофольклористов, в особенности — на сочинения Б. Бартока и И. Ф. Стравинского;

2. Преломление национальных музыкальных традиций сквозь призму использования техник европейского музыкального авангарда 1950–1960-х годов;

3. Привлечение в авторский материал музыкального фольклора конкретных регионов;

4. Методы работы с источниками отличаются разнообразием: включение цитат старинного материала; использование народных инструментов — в реальном звучании или записи; включение в партитуру видео- и аудиоматериалов из фрагментов обрядовых сцен; обогащение музыкального языка характерными элементами конкретных региональных традиций.

В творчестве Чэнь Цигана ретрансляция «китайского стиля» в обновленном формате является одной из основных художественных стратегий композитора. В пьесе *Роème Lyrique II*, написанной в 1991 году по заказу голландского ансамбля *Nieuw Ensemble* для баритона и инструментального ансамбля, Чэнь Циган воплотил некоторые театральные и музыкальные свойства Пекинской оперы (прим. 6). В качестве поэтической основы композитор избрал тексты китайского поэта эпохи Сун Су Ши: «Никто не может найти совершенства, / только если мы проживем долгую жизнь, которая позволит нам любоваться / в одно и то же мгновение, одной и той же Луной, / когда нас разделяет тысяча лье».

Пьеса «Extase II» для гобоя и инструментального ан-

Пример 6. *Роème Lyrique II* (фрагмент)

senza tempo CA. 10" 2 4 a tempo 4 4  
TAM-TAM  
frotter sans attaque mp  
baryton mp < dzi je jo, ba dzjo woen tjin  
violon CA. 10" gliss. pp  
alto gliss. ppp  
violoncelle gliss. ppp  
contrebasse pp ppp



самбля (1997) основана на цитате мелодии *san shi li pu*, известной горной песни северной провинции Шаньси о любви двух молодых людей. В произведении эта тема впервые полностью появляется в гобойном соло в тактах 169–184 (прим. 3). Сохраняя контур мелодии, композитор прибегает к использованию китайской вариационной техники, называемой «цзяхуа» — добавляя соседние тоны и форшлаги для украшения мелодии (прим. 7).

Пример 7. Extase II. Соло гобоя

Исполнительские приемы в партии гобоя характерны для китайского народного инструмента *соны*. Инструмент чаще всего применяется в традиционных музыкальных ансамблях и участвует в деревенских свадебных и похоронных процессиях. У соны отчетливый и яркий тембр, способный издавать «пронзительный визг», который Чэнь Циган сравнил с «плачущим звуком» высокого регистра гобоя (цит. по: [13, с. 150]). Поэтому в партитуре широко используется регистр *altissimo*. Исполнители на соне часто применяют при игре технику непрерывного (циркулярного) дыхания, поэтому в партии гобоя также широко используется данный прием, названный Чэнь Циганом «одной из самых характерных черт традиционной китайской музыки» (цит. по: [13, с. 151]). В партитуре также используется национальный инструментальный, усиливающий восточный колорит опуса: китайские тарелки, храмовые блоки, китайский там-там.

Как яркий представитель «Новой волны», Чэнь Циган рельефно отразил в своем произведении специфику национального колорита, ловко соединив «китайский стиль» с европейскими композиционными приемами — в частности, использует алеаторику и микротоновость.

Оригинальные примеры претворения китайского фольклора, знаменующие новые принципы его репрезентации, встречаются в творчестве Тан Дуна, особенно в его мультимедийных опусах. В частности, концерт-сюита «Карта» для виолончели, видео и оркестра, созданный «по мотивам» фольклорной экспедиции, сочетает живое звучание симфонического оркестра и видеоряд. Документальные кадры выполняют скрепляющую функцию в драматургии целого: в них отражен быт трех этнических групп неханьского китайского населения — туцзи, мяо и дун. На протяжении всего произведения симфонические инструменты и запись находятся в постоянном взаимодействии, символически соединяя прошлое и настоящее.

Полномасштабно принцип интеграции национальных и европейских музыкальных традиций в творчестве Тан Дуна реализовался в оперном жанре. Так, в опере «Первый император» синтез культур происходит на уровне языка (китайский, английский), на основе объединения китайских и европейских театральных традиций, применения китайского и европейского инструментария, посредством обращения к древним интонационным истокам, с одновременным использованием стилистики авангарда.

На уровне музыкального языка в опере соединяются хроматическая система и звуки неопределенной высоты («немзыкальные» предметы — цветочные горшки, камни и др.). Тан Дун также вводит отдельные элементы, характерные для вокала пекинской оперы — поэтому благодаря использованию *glissando* и *vibrato* в партии главных героев появляются звуки неопределенной высоты (прим. 8).

Пример 8. Вибрато в партии Мастера Инь-Яна (I акт, сцена 1)

Сочинение являет свойственную современной китайской культуре «тенденцию обращения к древним реалиям, конфуцианским принципам наряду с современными технологиями и средствами воплощения исторического сюжета» [11, с. 32].

Художественный метод Го Вэньцзина определяет работа с китайским музыкальным фольклором. В концерте для скрипки с оркестром «Туюнь» четыре части соответствуют четырем сценам сычуаньской оперы чуаньцзюй. Для данного жанра свойственна специфическая вокальная артикуляция — пение в экспрессивной «надрывной» манере высоким голосом: эту особенность Го Вэньцзин реализовал в партии солирующей скрипки, звучащей на протяжении всего сочинения экспрессивно в высоком регистре, напоминающем тембр человеческого голоса. Симфонический оркестр значительно расширен за счет введения китайских ударных инструментов — таких, как деревянный щелевой барабан, литавры пайгу, гонги и др.

Национальный колорит закономерно присутствует и в тематическом материале концерта. Например, характерные интонации традиционного стиля сычуаньской оперы «гаоцяня» содержатся в главной теме первой части (прим. 9).

В тематизме концерта проявляются характерные черты народного (конкретнее — сычуаньского) мелоса: строфическая организация, попевочность и т. д. В партии скрипки встречаются ритмоформулы, отсылающие

Пример 9. Го Вэньцзин. Концерт для скрипки с оркестром «Тюнь». I часть (фрагмент)

к игре на китайском барабане логу; прихотливость главной темы второй части с многочисленными форшлагами сходна с принципами игры на хулусы — губном органе (прим. 10).

Пример 10. Го Вэньцзин. Концерт для скрипки с оркестром «Тюнь». II часть (фрагмент)

Характерной чертой творческого почерка другого представителя «Новой волны» Сюй Чанцзюня является регулярное обращение к традиционным истокам. Композитор активно использует в своих опусах национальные инструменты. Например, пьеса «Каприс» написана для хуцинь и оркестра народных инструментов, концерт «Феникс» — для янцинь (цимбал) и оркестра китайских народных инструментов, пьеса «Фьюжн» — для оркестра китайских народных инструментов, пьеса «Танец Меча» — для люциня и др.

Интеграция китайского колорита и западных композиционных техник убедительно воплощена Сюй Чанцзюнем в пьесе «Тишина» для голоса и ансамбля народных инструментов. Колористические особенности первой части связаны со звучанием шэна (губного органа) и маленького гонга (прим. 11).

Средний раздел примечателен использованием серийной техники. Серия, однако, не строгая: в ней допускаются повторяющиеся звуки; кроме того, применяя принцип бесполутоновости, композитор подчеркивает национальный колорит темы (прим. 12).

Таким образом, «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов в своем обобщенном значении подразумевает:

1. Переосмысление сюжетов художественных произведений (легенд, сказок и др.) и образов «исторических, поэтических, литературных текстов и философских трактатов, представляющих образ жизни разных этнических групп Китая, достойный отдельного глубокого изучения» [9, с. 39];

2. Непосредственное использование фольклорного материала, включая аранжировку известных фольклорных мелодий, использование жанров фольклорной и профессиональной традиционной музыки в основе авторских сочинений;

3. Специфику ладогармонической, метроритмической организации;

4. Синтаксическую и интонационную стилизацию традиционной музыки посредством применения ха-

Пример 11. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов (фрагмент)

Пример 12. Сюй Чанцзюнь. «Тишина» для голоса и ансамбля традиционных инструментов. Пример серии.

актерных для музыкального фольклора методов разработки и построения формы (вариационность, рондообразность, простые репризные формы); опору на наиболее узнаваемые элементы китайской музыкальной традиции — пентатонные и специфические мелодические структуры, богатую орнаментику и т. д.;

5. Включение в партитуру традиционных инструментов 1) в состав оркестра, 2) в качестве солирующего;

6. Звукоподражание тембрам народных инструментов.

Интерес к национальной традиции со стороны профессиональных композиторов имеет циклический характер. Как отмечает И. И. Земцовский, в этой периодичности, вероятно, кроется «какая-то существенная закономерность эволюции музыкального мышления: быть может, спасительная “саморегуляция”, оберегающая композиторскую музыку <...> от пагубной самоизоляции» [6, с. 14]. Национальный стиль являет собой невероятный творческий стимул для всех поколений китайских композиторов.

«Китайский стиль» стал своего рода символом национальной культурной идентичности китайской музыки в мировой музыкальной и художественной культуре. На сегодняшний день это понятие отражает основной стилиевой вектор развития современной китайской музыки.

### Литература

1. Ван Ю. Исследование фортепианной музыки в «китайском стиле» с точки зрения культуры // Популярная литература. 2016. № 9. С. 7–49.
2. Воробьев И. С. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 4 (33). С. 65–70.
3. Дай Б. «Китайский стиль» в китайской фортепианной музыке // Китайское музыковедение. 2005. № 3. С. 97–102.
4. Данилова А. В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 89–93.
5. Жун Я. Национальные особенности фортепианных произведений Хэ Лутина // Университетский научный журнал. 2021. № 63. С. 199–211.
6. Земцовский И. И. Фольклор и композитор сегодня (на методологических подступах к проблеме) // Фольклор и композитор: Теоретические этюды. Л.-М.: Сов. композитор, 1978. С. 14–30.
7. Милка А. О. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сб. статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1977. С. 156–169.
8. Сунь Ю. Взаимодействие национальных приемов с со-

временными композиторскими методами письма в хоровых произведениях Чэнь И // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов, Санкт-Петербург (13 декабря 2019 года). СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2020. С. 175–182.

9. Тань С. Процессы культурной преемственности в современном фортепианном творчестве Китая // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2 (77). С. 35–40.

10. Чэнь Ш. Фортепианное творчество китайских композиторов XX — начала XXI веков: основные стилевые направления: дис. ... кандидата искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2020. 234 с.

11. Юнусова В. Н. Современная китайская опера (конца XX — начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 1 (33). С. 23–32.

12. Ян М. Понятие «китайского стиля» в творчестве китайских композиторов. Изучение китайской фортепианной музыки с культурологической точки зрения // Песня о Жёлтой реке. 2018. С. 45.

13. Wang W. Moonlight Shadows and Night Thoughts (Symphony № 1) and an analysis of Qigang Chen's Extase II. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012. 178 p.

### References

1. Van Yu. Issledovanie fortepiannoj muzyki v «kitajskom stile» s točki zreniya kul'tury [A study of piano music in the «Chinese style» from the point of view of culture] // Populyarnaya literature [Popular literature]. 2016. № 9. P. 7–49.
2. Vorob'ev I. S. K voprosu ob adaptatsii fol'klornoj traditsii v sovremennom kompozitorskom tvorchestve [On the question of the adaptation of folklore tradition in modern composer's work] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Music Almanac]. 2018. № 4 (33). P. 65–70.
3. Daj B. «Kitajskij stil'» v kitajskoj fortepiannoj muzyke [«Chinese style» in Chinese piano music] // Kitajskoye muzykovedenie [Chinese Musicology]. 2005. № 3. P. 97–102.
4. Danilova A. V. Obrazy Kitaya v zerkale zapadnoevropejskogo i russkogo muzykal'nogo iskusstva [Images of China in the mirror of Western European and Russian musical art] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Music Almanac]. 2017. № 3 (28). P. 89–93.
5. Zhun Ya. Nacional'nye osobennosti fortepiannyh proizvedenij He Lutina [National peculiarities of He Lutin's piano works] // Universitetskij nauchnyj zhurnal [University Scientific Journal]. 2021. № 63. P. 199–211.
6. Zemtovskij I. I. Fol'klor i kompozitor segodnya (na metodologicheskikh podstupah k probleme) [Folklore and the composer today (on methodological approaches to the problem)] // Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy [Folklore and a composer: Theoretical studies]. L.-M.: Sov. kompozitor, 1978. P. 14–30.
7. Milka A. O. O dvuh printsipah prelomleniya fol'klora (na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [On two principles of refraction of folklore (on the example of S. Slonimsky's creativity)] // Muzyka v sotsialisticheskom obshchestve: sb. statej [Music in a socialist society: collection of articles]. Vyp. 3. L.: Muzyka, 1977. P. 156–169.
8. Sun Yu. Vzaimodejstvie nacional'nyh priemov s sovremen-

nymi kompozitorskimi metodami pisma v horovyh proizvedeniya Chen I [The interaction of national techniques with modern compositional methods of writing in Chen Yi's choral works] // Muzykal'naya kul'tura glazami molodyh uchenyh [Musical culture through the eyes of young scientists]: sbornik nauchnyh trudov, Sankt-Peterburg (13.12.2019). SPb.: Centr nauchno-informacionnyh tehnologij «Asterion», 2020. P. 175–182.

9. Tan`S. Processy kul'turnoj preemstvennosti v sovremennom fortepiannom tvorchestve Kitaya [The Processes of Cultural continuity in Contemporary Chinese Piano Art] // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]. 2020. № 2 (77). P. 35–40.

10. Chen`Sh. Fortepiannoe tvorchestvo kitajskih kompozitorov XX — nachala XXI vekov: osnovnye stilevyje napravleniya [Piano creativity of Chinese composers of the XX — early XXI centuries: the main stylistic directions]: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki. Nizhnij Novgorod, 2020. 234 p.

11. Yunusova V. N. Sovremennaya kitajskaya opera (kontsa XX — nachala XXI vekov) i «Pervyj imperator» Tan`Dunya [Modern Chinese opera (late XX — early XXI centuries) and «The First Emperor» by Tan Dun] // Zhurnal Obshhestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]. 2021. № 1 (33). P. 23–32.

12. Yan M. Ponyatie «kitajskogo stilya» v tvorchestve kitajskih kompozitorov. Izuchenie kitajskoj fortepiannoj muzyki s kul'turologicheskoy točki zreniya [The concept of «Chinese style» in the works of Chinese composers. Studying Chinese piano music from a cultural point of view] // Pesnya o Zhyoltoj reke [Song of the Yellow River]. 2018. P. 45.

13. Wang W. Moonlight Shadows and Night Thoughts (Symphony № 1) and an analysis of Qigang Chen's Extase II. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012. 178 p.





**Информация об авторе**

*Ян Цзиньпэн*

E-mail: yangjinpeng@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»  
190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литер «А»

**Information about the author**

*Yang Jinpeng*

E-mail: yangjinpeng@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory»  
190068, St. Petersburg, 2, liter «A» Glinka Str.



**Хонякина Елена Александровна**, аспирант кафедры истории музыки, документовед методического отдела Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

**Khoniakina Elena Aleksandrovna**, Postgraduate at the Department of Music History, document manager of the methodological department at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: lenokh98@mail.ru

## ДАТСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЗАРУБЕЖНОМ И РОССИЙСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Статья посвящена обзору и систематизации иностранных и отечественных научных трудов о датской музыкальной культуре преимущественно эпохи романтизма. Рассматривается традиция изучения датской национальной композиторской школы и её ведущих представителей — композиторов и исследователей. Излагаются основные векторы развития датской национальной мысли, внимание уделяется интересу иностранцев, особенно немецких учёных, к изучению музыки Дании, начиная с последней трети XIX в. Обозначается круг исследователей, среди которых А. Хаммерих, Н. М. Йенсен, К. О. Бруун, Н. Шёрринг, Г. Брандес, Дж. Гиссель, С. Сёренсен, М. Маттер, А. Селенца. Отмечается, что в российском музыкознании датское направление возникает только с последней четверти XX в. Оно представлено работами Н. Н. Мохова, Н. Л. Мамонтовой, Д. В. Белянского и др. Анализ современного состояния датского направления отечественной музыкальной науки позволяет сделать вывод о существовании множества лакун, которые требуют специального внимания в монографическом и жанрово-стилевом аспектах. Обозреваемый в статье пласт исследовательской литературы направлен на формирование историографического базиса для дальнейших научных изысканий.

**Ключевые слова:** музыка Дании, датская национальная композиторская школа, Золотой век Дании, датско-немецкие связи, история зарубежной музыки.

## DANISH DIRECTION IN FOREIGN AND RUSSIAN MUSICOLOGY

The article is devoted to the review and systematization of foreign and domestic scientific works on Danish musical culture, mainly of the Romantic era. The tradition of studying the Danish national school of composition and its representatives — composers and researcher — is considered. The main vectors of the Danish national thought development are outlined, focusing on the interest of foreigners, especially German scientists, in the study of Danish music, starting from the last third of the 19th century. Among researchers are mentioned A. Hammerich, N. M. Jensen, K. Ae. Bruun, N. Schiørring, G. Brandes, J. Gissel, S. Sørensen, M. Matter, A. Celenza. It is noted that in Russian musicology, the Danish direction appeared only in the last quarter of the 20th century. It is represented by the works of N. N. Mokhov, N. L. Mamontova, D. V. Belyanskiy and others. Analysis of the current state of the Danish direction of Russian musical science allows us to conclude that there are gaps requiring special attention to monographic and genre-style aspects. The layer of research literature reviewed in the article can provide a historiographic basis for scientific research.

**Key words:** music of Denmark, Danish national school of composers, Danish Golden Age, Danish-German relations, history of foreign music.

В современном российском историческом музыкознании своеобразной terra incognita является музыкальная культура Дании. Среди скандинавских национальных композиторских школ, в сравнении с прочно удерживающей лидирующие позиции Норвегией (прежде всего, в отношении норвежского романтизма и фигуры Э. Грига), датская музыка незаслуженно «отодвинута» на крайний план и представлена чрезвычайно скудно и в отечественной науке и, тем более, в музыкальном образовании<sup>1</sup>. На наш взгляд, настало время изменить определённые стереотипные представления и актуализировать вопрос изучения датского музыкального искусства как одной из самобытных национальных традиций в контексте североευропейской композиторской культуры. Цель настоящей статьи связана с историографическим обзором исследований о музыке Дании (обозначим этот научный вектор датским направлением). Безусловно, истоки научной мысли здесь принадлежат зарубежному музыкознанию рубежа XIX–XX вв., тогда как интерес российских учёных возник относительно недавно — только в последней

четверти XX в. В этой связи возникает вопрос о современном состоянии датского направления зарубежного и отечественного музыкознания, который и определяет предмет нашего исследования.

К концу XIX в. в датской культуре обозначилась проблема, связанная с отсутствием профессиональной литературы, обозревающей целостную историю развития музыкального искусства страны. На тот момент был известен ряд работ, среди которых следует выделить 13 трактатов датско-немецкого музыканта Карла Августа Тило (1707–1763), посвящённых музыкальному театру, вопросам восприятия слушателями музыки и обучения любителей основам игры на фортепиано, и изданный в 1886 г. труд датского музыковеда Вильгельма Карла Равна (1836–1905) «Концерты и музыкальные коллективы в более ранние времена» о музыкальной культуре XVIII в.

Знаменательной работой рубежа XIX–XX вв., положившей начало активизации интереса к национальной музыкальной истории, стала первая в Дании докторская диссертация датского виолончелиста, музыковеда и

<sup>1</sup> В частности, такова ситуация в курсах истории зарубежной музыки российских музыкальных вузов.



музыкального деятеля Ангула Хаммериха (1845–1931), защищённая в 1892 г., о музыке и музыкантах при дворе Христиана IV (1577–1648) [30, с. 131–132]. Внимание исследователя к 59-летнему периоду правления короля обусловлено расцветом в различных сферах жизни датского общества конца XVI — начала XVII вв., в том числе и в искусстве. Как сообщает исследователь североевропейской культуры М. И. Безрукова-Долматовская, «в период правления Христиана IV не только архитектура, но и изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство переживало подъём. Конечно, в основном работы выполнялись иностранными мастерами, которых из разных стран — Нидерландов, Германии, Италии — щедро приглашал Христиан IV» [1, с. 401], однако музыкального искусства этот процесс коснулся в меньшей степени. Помимо исследования по данной теме, А. Хаммерих также написал исторический очерк о 25-лети деятельности Копенгагенской консерватории, основанной в 1867 г.

Выдающаяся фигура в истории датского музыкознания, А. Хаммерих стал первым профессором истории музыки в Дании. Он вёл педагогическую деятельность в Копенгагенском университете, который в своё время окончил, и сформировал датскую музыковедческую школу. Его ученики продолжили заложенные педагогом научные традиции в направлении изучения отечественной музыкальной культуры, а также ряда зарубежных стран (Италия, Нидерланды, Англия, Россия). В 20-е гг. XX в. последователями А. Хаммериха были написаны и защищены диссертации, из которых отметим исследования по датской проблематике: «О романских и германских элементах в григорианском пении и народной песне в Дании» Эрика Абрахамсена (1923); «О датских зингшпилях XVIII в.» Торбена Крога (1924) [30, с. 132–133]. Немного ранее, в 1908 г. была издана книга Карла Тренеса «Со времен Хофвиолон»<sup>2</sup>, обобщающая 200-летний период музыкального искусства Дании со второй половины XVII в. до середины XIX в.

Первые датские музыковеды оставили научные труды, которые послужили импульсом для дальнейшего исследования датчанами музыкального искусства своей страны. Периодом всплеска данного научного направления стала вторая половина XX в., когда начался процесс систематического изучения музыки Дании. В 1964 г. вышла в свет первая специальная работа Нильса Мартина Йенсена «О датском романтизме 1800–1850», в которой раскрываются особенности Золотого века датского искусства в различных его сферах. Существенный вклад в музыкально-историческую науку внёс музыковед и критик Кай Оге Бруун (1899–1971), два тома работ которого охватывают период от Людвиг Холберга (1684–1754) — известного норвежско-датского драматурга эпохи Просвещения, создателя датской драмы [4, с. 17–18] — до Карла Нильсена, то есть с середины XVIII в. до 1930-х гг.

Обобщением научных изысканий стал трёхтомный

фундаментальный труд Нильса Шёрринга «История музыки Дании», изданный в 1977–1978 гг., который считается первым «классическим» датским учебником. Он открывается описанием существующей на начало XX в. специализированной литературы и впервые охватывает обширное историческое пространство, представляя этапы развития музыкальной культуры страны от эпохи викингов (около VIII в.) до третьей четверти XX столетия. Творческие портреты композиторов и музыкантов, деятельность учреждений, музыкальные жанры рассматриваются в широком духовно-социальном контексте. Анализ этого исследования осуществил датский историк Андрес Монрад Мюллер (1980) [30].

Музыковедческая литература постепенно пополнялась статьями и эссе датских и других скандинавских учёных. Среди них, например, работа шведского исследователя Финна Матиассена «Наше искусство называется Поэзия» (1971) [28], главным достоинством которой является подробный анализ увертюры знаменитого датского симфониста Нильса Гаде (1817–1890) «Отзвуки Оссина», с описанием формы и композиционных закономерностей, тембровой, тональной и тематической драматургии. Основные темы сочинения рассматриваются в их связи с народным мелосом — кельтским и скандинавским. В числе других выделим статью датского музыковеда Джона Гисселя «Нордическая линия в датской музыке» (1999) [23]. В ней автор утверждает, что нордическая линия является особой характеристикой, которая не заключается только в романтической национальной концепции, а воплощается благодаря определённой древней скандинавской образности — викингской: холодной, в какой-то степени отчуждённой, но в то же время воинственной, агрессивной, героической. Всё это представлено в обращении композиторов к истории родной страны и скандинавского региона в целом, к народным музыкальным традициям. В работе привлечён широкий историко-художественный контекст — с 1750-й по 1920-й г., достаточно рельефно показаны связи датской и иностранных культур. Причём Дж. Гиссель рассматривает нордическое именно как североевропейское, включающее скандинавскую и кельтскую традиции, то есть культурное взаимодействие на макроуровне.

В 2002 г. Королевская датская библиотека (Det Kongelige Bibliotek) на официальном сайте опубликовала цикл лекций, посвящённых основным тенденциям в искусстве Дании со второй половины XIX в. до конца первой четверти XX столетия. Рубрика получила название «Письменный стол Георга Брандеса» по авторству первой лекции, принадлежавшей знаменитому литературоведу и критику Г. Брандесу (1842–1927), к которой добавляются документы, лекции, статьи современных учёных. Материалы организованы по тематическим главам. Лекции о музыке, включённые в пятую главу, составлены двумя датскими исследователями — Анне Ёрбек Йенсен и Клаусом Рёллум-Ларсенем. Три рабо-

<sup>2</sup> Хофвиолоном в Дании с 1655 г. обозначалась должность придворного скрипача, которая считается предшественником современной должности музыканта Королевской Капеллы.





ты А. Ё. Йенсен посвящены опере «Король и маршал» немецко-датского композитора Петера Хейза (1830–1879) [26], датским музыкальным журналам и критике второй половины XIX в. [25], освещению творческого пути датской женщины-композитора Хильды Сехестед (1858–1936) [24]. В двух статьях К. Рёллум-Ларсена представлены биография и музыкальное наследие датского композитора Христиана Фредерика Эмиля Хорнемана (1840–1906) [31] и датского композитора и органиста Томаса Лауба (1852–1927), осуществившего реформу исполнения церковных гимнов [32].

Отдельным вопросом в современном датском музыковедении является тема датско-немецких связей, где также исторически сложилась своя парадигма. Речь идёт о том, что в Дании к концу XVIII в. профессиональный контингент в большинстве своём состоял из иностранных специалистов, для которых пребывание в чужой стране было моментом временным (лишь немногие из них обосновались окончательно). Такая миграция немцев в Данию наблюдалась не только в области культуры, но в других сферах деятельности, что иногда вызывало возмущение местного населения. «В Копенгагене часто происходили выступления против засилья иностранцев, в основном немецких правительственных чиновников, принадлежащих, как правило, к дворянскому сословию» [13, с. 271–272].

Датско-немецкие связи были широко распространены в музыкальной среде, но здесь они не носили такого конфликтного характера. Многие датские композиторы имели немецкое происхождение, например, Фридрих Кулау (1786–1832), Фридрих Вейзе (1774–1842), представители династии Хартманов. В свою очередь, датские музыканты, как правило, обучались за границей, в основном в Германии, поскольку на родине у них не было возможности получить высокую квалификацию и заявить своё исполнительское искусство на международной арене. Именно тесные датско-немецкие взаимоотношения в последующем послужат импульсом, во-первых, к изучению музыки Дании европейскими музыкантами и музыковедами, среди которых ведущие позиции займут немецкие исследователи, а во-вторых, самими датчанами, проявившими интерес к теме культурного обмена с соседней страной. Данное направление интенсивно развивается уже во второй половине XX — начале XXI вв.

В 1954 г. появилась диссертация Сорена Сёренсена «Вокальная церковная музыка Дитриха Букстехуде». Фигура композитора-соотечественника является особой гордостью датчан, поскольку Д. Букстехуде родился в датском городе Хельсинборге, который в настоящее время находится на территории Швеции. По другой версии место его рождения — город Бад-Ольдеслоз, который также относился к Датскому королевству (ныне Германия). Период детства Букстехуде попадает на поздние годы правления Кристиана IV. До 1668 г. композитор работал в городах Дании, а после связал свою жизнь с Любеком. С. Сёренсен в диссертации рассматривает творчество Д. Букстехуде именно в контексте датского

музыкального искусства.

Вехой в развитии датско-немецкого направления стало издание «Избирательное родство. Два века музыкального взаимодействия между Данией и Германией», подготовленное коллективом авторов и выпущенное в 2004 г. [27]. В фундаментальном труде, состоящем из 14 глав, описывается практически вся история взаимоотношений датских и немецких композиторов и музыкантов, организаций и образовательных учреждений в музыкальной сфере, рассматриваются связи в области театральной, симфонической, камерной музыки. Отдельные главы посвящены самым крупным композиторам — Ф. Вейзе и Ф. Кулау (глава 6), Н. Гаде (глава 7), Р. Вагнеру (глава 12) и К. Нильсену (глава 14). При этом отметим, что династия Хартманов, к сожалению, осталась без должного внимания.

Существенный вклад в изучение творчества Н. Гаде внес немецкий исследователь Михаэль Маттер, опубликовавший в 2012 г. труд «Нильс В. Гаде и “нордический тон”: прецедент музыкальной истории» [29], где подробно представлено раннее симфоническое творчество датского композитора-романтика, тогда как его поздние симфонии рассмотрены более компактно. Ценность работы состоит также в использовании фрагментов писем Н. Гаде с высказываниями композитора о своих произведениях.

Датские композиторы, безусловно, привлекли внимание других зарубежных музыковедов современности. В частности, фигура Н. Гаде нашла своего исследователя в лице американского искусствоведа Анны Селенца, которая написала ряд трудов о Н. Гаде как о космополите датчан [20], о его раннем симфоническом творчестве [22], об увертюре «Отзвуки Оссиана» [17] и Восьмой симфонии [21], две работы о роли творчества Ханса Христиана Андерсена в музыкальном искусстве [18; 19].

В российском музыковедении датское направление начало формироваться достаточно недавно, причём исследования отличаются довольно избирательной тематикой. В такой ситуации неизбежна масса лакунов в отношении изысканий о датском искусстве в целом. Отчасти это может быть объяснено тем, что создаваемые с начала XX столетия труды иностранных учёных не были переведены на русский язык. Первопроходцами стали Р. И. Грубер и Б. В. Асафьев: первый осуществил перевод важного труда «Симфония от Бетховена до Малера» Пауля Беккера, второй выступил редактором и автором предисловия к этому изданию. В работе имеется раздел об искусстве Скандинавии, где упоминается датская музыка. Важно, что П. Беккер обозначил фигуру Н. Гаде, отметив при этом, что скандинавская композиторская школа берёт истоки именно из немецкой линии европейской музыки [3, с. 26].

В последующие десятилетия музыка Дании совершенно не привлекала внимание российских музыковедов.

Основоположником датского направления отечественной музыкальной науки можно считать Н. Н. Мохова, который в 1983 г. защитил кандидатскую диссертацию



цию «Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия» [12]. В труде Н. Н. Мохов опирается на широкий круг зарубежных источников, впервые введенных им в российский научный обиход. Это работы К. О. Брууна, С. М. Кристенсена, Э. Брюлля, К. Лаукса, Р. Лэйтона, К. Стоуна, двухтомная монография Т. Майера и Ф. Ш. Петерсена «Карл Нильсен, художник и человек», посвященные К. Нильсену сборники статей, письма композитора. Помимо главного объекта исследования музыковед затрагивает целый ряд вопросов, связанных с историей музыки Дании. В преддверие диссертации им был опубликован ряд статей, в том числе «Некоторые страницы датской музыки» (1980) [11].

Н. Н. Мохов заложил исследовательский вектор, связанный с датской симфонической школой XX века и её лидером К. Нильсеном. После первой диссертации в течение 40 лет изредка появлялись статьи обзорного или жанрово-монографического характера. Таковы, например, публикации Н. Н. Мохова о музыке Дании в труде «История Дании с древнейших времен до начала XX века» [10] и Л. Б. Кириллиной о музыкальной культуре Скандинавии в третьем томе «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века» (2004) [7], Л. Згары «Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена)» (1998) [6]. Имеются статьи о творчестве известного датского балетмейстера XIX в. Августа Бурнонвиля М. И. Безруковой-Долматовской [2] и А. П. Грузиновой [5], об органном творчестве Н. Гаде и И. Хартмана С. Ф. Коперской [8]. В 2007 г. Н. Л. Мамонтовой была защищена кандидатская диссертация на тему «Карл Нильсен. Инструментальное творчество» [9], где обзревается творческий путь композитора и его симфоническое наследие, рассматриваются три инструментальных концерта (для скрипки, флейты и кларнета), а также камерно-инструментальные и фортепианные произведения. Исследователю принадлежат статьи и тезисы докладов, воссоздающие творческий облик датского композитора, представляющие его театральные и симфонические сочинения.

Новейшим исследованием стала кандидатская диссертация Д. В. Белянского «Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств», защищенная в Московской консерватории в 2021 г. [4], в которой освещены характерные черты датского романтизма, связанные со средневековой — викингской — культурой и религией скандинавского региона, уделено значительное внимание эстетике и поэтике датского искусства, рассмотрен вопрос связи с фольклором и эпосом в датской культуре. Интересным аспектом диссертации являются творческие параллели деятелей музыкального искусства Дании и стран Центральной Европы. Из крупных фигур датской культуры показан А. П. Берггрэн как собиратель песенного фольклора и два ведущих деятеля датской литературы — А. Г. Эленшлегер и Х. Х. Андерсен. В череде имён музыкантов и композиторов исследователем вы-

делены создатель первой датской романтической оперы «Маленькая Кирстен» Й. П. Э. Хартман (1805–1900) и симфонист Н. Гаде, как «два ключевых композитора Золотого века Дании» [4, с. 14], представлены их творческие портреты, дана аналитическая характеристика ряда произведений. В целом, Д. В. Белянским был сделан первый основательный шаг на пути к подробному изучению датской музыки XIX в. и творчеству её главных представителей.

Одновременно с исследовательской деятельностью Д. В. Белянского научный интерес к датской музыке XIX в. возник у новосибирских музыковедов. Некоторые результаты изысканий нашли отражение в статьях о развитии романтизма в художественной культуре Дании [16] и творческом пути Н. Гаде [15]. Применительно к ранним симфониям композитора, где ярко выражен скандинавский и датский колорит, предложена концепция «равнинности», которая «выступает архаическим символом данов и проецируется на особенности датского менталитета, характеризующегося спокойствием, уравновешенностью и глубоким единством с природой» [14, с. 33].

Подводя итог рассмотрению вопроса о состоянии изученности датской музыки, отметим следующее. В Дании это «родное» направление музыковедения складывалось постепенно, период спорадического накопления знания датчан относительно своей национальной культуры в XVIII–XIX вв. привёл к появлению первых фундаментальных трудов В. К. Равна и А. Хаммериха на рубеже XIX–XX вв. Этот импульс был подхвачен их последователями и активно развивался до первой четверти XX в. Следующий мощный подъём исследовательского интереса датчан к истории музыкального искусства страны начинается со второй половины XX в. Он связан с систематической работой в данном направлении, расширением проблемных горизонтов: датско-немецкие связи, викингское прошлое и нордическая тема, Золотой век искусства Дании, лидеры датской композиторской школы и их наследие, взгляд на национальную музыку как компонент единой скандинавской и североευропейской культуры. При этом в развитии датского музыковедения наблюдается «центробежная» тематическая направленность от центральных историко-панорамных исследований, классическими образцами которых выступают труды К. О. Брууна и Н. Шёрринга, к работам с «точечным» интересом к явлениям, вершинным опусам и выдающимся фигурам, в числе которых Ф. Вейзе, Ф. Кулау, П. Хейз, Н. Гаде, К. Нильсен. Датская музыка становится предметом активного изучения зарубежными искусствоведами, такими как М. Маттер, А. Селенца.

В этот же период в российском историческом музыковедении датское направление заявляет о себе диссертацией Н. Н. Мохова 1983 г. Но, несмотря на 40-летний период научных изысканий в этой области, она всё ещё находится на периферии исследовательского внимания, и потому, в сущности, на начальном этапе развития, поскольку представлена тремя диссертациями (две о К. Нильсене и одна о Золотом веке Дании, с обращени-



ем к творчеству Н. Гаде и И. Хартмана) и рядом статей преимущественно локальной проблематики. Восполнение множества лагун, как в монографическом, так и

в историческом жанрово-стилевом аспектах, видится нами в качестве первостепенной задачи датского направления отечественного музыковедения.

### Литература

1. Безрукова-Долматовская М. И. Архитектура и изобразительное искусство // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О. В. Чернышева. М.: Наука, 1996. С. 394–411.
2. Безрукова-Долматовская М. И. Балет А. Бурнонвилля // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О. В. Чернышева. М.: Наука, 1996. С. 416–419.
3. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Пер. П. Грубера. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
4. Белянский Д. Б. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.
5. Груцынова А. П. «Из Сибири в Москву»: русская история в датском переводе // Альманах современной науки и образования. М., 2013. С. 48–51.
6. Згара Л. Руд Ланггор в музыкально-эстетическом контексте своего времени (эстетика Ланггора как антипод эстетики Карла Нильсена) // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. Петрозаводск, СПб., 1998. С. 112–122.
7. Кириллина Л. Б. Музыка // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Кн. 3. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 131–142.
8. Коперская С. Ф. Органное творчество Н. В. Гаде и Й. П. Э. Хартмана в контексте музыкальной культуры Дании XIX века // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 40. С. 133–138.
9. Мамонтова Н. Л. Карл Нильсен. Инструментальное творчество: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 22 с.
10. Мохов Н. Н. Музыка // История Дании с древнейших времен до начала XX века / отв. ред. О. В. Чернышева. М.: Наука, 1996. С. 411–416.
11. Мохов Н. Н. Некоторые страницы истории датской музыки // Исследования исторического процесса классической и современной зарубежной музыки. М., 1980. С. 148–166.
12. Мохов Н. Н. Симфоническое творчество Карла Нильсена и его значение для скандинавской музыки XX столетия: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1983. 234 с.
13. Палудан Х., Ульсиг Э., Расмуссен К. П. История Дании / под ред. С. Буск, Х. Поульсен. М.: Весь мир, 2007. 592 с.
14. Хонякина Е. А., Светлова О. А. Концепция «равнинности» и её претворение в ранних симфониях Нильса Вильгельма Гаде // Вестник музыкальной науки. 2021. № 3. С. 29–42.
15. Хонякина Е. А. Творческий путь Нильса Гаде в контексте датского романтизма // Ноэма [Архитектура. Урбанистика. Искусство]. 2021. № 1. С. 131–138. URL: [http://noema.nsuada.ru/publication\\_files/ITzl-RFlvd-ZxG0.pdf](http://noema.nsuada.ru/publication_files/ITzl-RFlvd-ZxG0.pdf) (дата обращения: 29.04.2021).
16. Хонякина Е. А. Формирование и развитие романтизма в художественной культуре Дании // Музыковедение: история и современность глазами молодых ученых: Сб. материалов IV Всерос. науч.-практ. конф. (16–17 окт. 2019 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2019. С. 162–171.
17. Celenza A. Efterklangeaf Ossian: The Reception of James Macpherson's Poems of Ossian in Denmark's Literature, Art, and Music // Scandinavian studies. 1998. № 70 (3). P. 359–396.
18. Celenza A. Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed. New York: Routledge, 2017. 282 p.
19. Celenza A. Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. P. 183–193.
20. Celenza A. Niels W. Gade: The Cosmopolitan Dane // Organists' review. 2008. № 94. P. 33–36.
21. Celenza A. Symphony no. 8 op. 47 // Quarterly journal of the Music Library Association. 1999. 56 (2). P. 494–496.
22. Celenza A. The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic. Burlington: Ashgate, 2001. xvi, 251 p.
23. Gissel J. A. P. Den nordiske linie i dansk music // Fortid og Nutid. 1999. Dec. S. 281–304.
24. Jensen A. Ø. Hilda Sehested (1858–1936) // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143812/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/sehe/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).
25. Jensen A. Ø. Musiktidsskrifter og musikkritik // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143951/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/tids/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).
26. Jensen A. Ø. Peter Heise: Drot og Marsk — en opera i skillelinien // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143234/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/heise/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).
27. Jensen A. Ø., Røllum-Larsen C., Sørensen I. Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhundert musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. 118 s.
28. Mathiassen F. Unsre Kunsthe ist Poesie. Om Niels W. Gades Ossian-ouverture // Svensktdskrift för musicforskning, 1971. S3: 73. S. 67–77. URL: <https://musikforskning.se/stm/STM1971/STM1971Mathiassen.pdf> (дата обращения: 30.01.2023).
29. Matter M. Niels W. Gade und der «nordische Ton»: ein music geschichtlicher Präzedenzfall. Zurich: University of Zurich, 2012. 284 s.
30. Møller A. M. Nils Schiørring: Musikkens Historie i Danmark 1–3 // Historisk Tidsskrift. 1980. Bind 14. Række 1. S. 131–139.
31. Røllum-Larsen C. C. F. E. Horneman // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143416/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/horn/index.htm> (дата обращения: 05.12.2022).
32. Røllum-Larsen C. Thomas Laub og salmesangsreformen // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143709/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/laub/index.htm>





(дата обращения: 05.12.2022).

## References

1. *Bezrukova-Dolmatovskaya M. I.* Arkhitektura i izobrazitel'noye iskusstvo [Architecture and visual arts] // Istoriya Daniy s drevneyshikh vremen do nachala XX veka [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century]. M.: Nauka, 1996. P. 394–411.
2. *Bezrukova-Dolmatovskaya M. I.* Balet A. Burnonvilya [Ballet by A. Bournonville] // Istoriya Daniy s drevneyshikh vremen do nachala XX veka [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century]. M.: Nauka, 1996. P. 416–419.
3. *Bekker P.* Simfoniya ot Betkhovena do Malera [Symphony from Beethoven to Mahler]. L.: Triton, 1926. 63 p.
4. *Belyanskiy D. V.* Zolotoy vek kul'tury Daniy. Muzyka v ryadu iskusstv [Golden age of Danish culture. Music among other arts]. M., 2021. 297 p.
5. *Grutsynova A. P.* «Iz Sibiri v Moskvu»: russkaya istoriya v datskom perevode [«From Siberia to Moscow»: Russian history in Danish translation] // Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya [Almanac of modern science and education]. M., 2013. P. 48–51.
6. *Zgara L.* Rud Langgor v muzykal'no-esteticheskom kontekste svoeyego vremeni (estetika Langgora kak antipod estetiki Karla Nil'sena) [Rud Langgaard in the musical and aesthetic context of his time (Langgaard's aesthetics as an antipode to Carl Nielsen's aesthetics)] // O muzyke kompozitorov Finlyandii i skandinavskikh stran [About the music of Finnish and Scandinavian composers]. Petrozavodsk, SPb., 1998. P. 112–122.
7. *Kirillina L. B.* Muzyka [Music] // Istoriya iskusstv stran Yevropy ot Vozrozhdeniya do nachala XX veka [History of the arts of European countries from the Renaissance to the beginning of the 20th century]. Book 3. SPb.: Dmitriy Bulanin, 2004. 416 p.
8. *Koperskaya S. F.* Organnoye tvorchestvo N. V. Gade i Y. P. E. Khartmana v kontekste muzykal'noy kul'tury Daniy XIX veka [Organ art of N. V. Gade and J. P. E. Hartman in the context of the musical culture of Denmark in the 19th century] // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena [News of RGPU n. a. A. I. Herzen]. 2007. № 40. P. 133–138.
9. *Mamontova N. L.* Karl Nil'sen. Instrumental'noye tvorchestvo [Carl Nielsen. Instrumental creativity]: M., 2007. 22 p.
10. *Mokhov N. N.* Muzyka [Music] // Istoriya Daniy s drevneyshikh vremen do nachala XX veka [History of Denmark from ancient times to the beginning of the 20th century]. M.: Nauka, 1996. P. 411–416.
11. *Mokhov N. N.* Nekotoryye stranitsy istorii datskoy muzyki [Some pages of the history of Danish music] // Issledovaniya istoricheskogo protsessa klassicheskoy i sovremennoy zarubezhnoy muzyki [Studies of the historical process of classical and modern foreign music]. M., 1980. P. 148–166.
12. *Mokhov N. N.* Simfonicheskoye tvorchestvo Karla Nil'sena i yego znachenie dlya skandinavskoy muzyki XX stoletiya [Symphonic works of Carl Nielsen and its significance for Scandinavian music of the twentieth century]. M., 1983. 243 p.
13. *Paludan H., Ulsig E., Rasmussen C. P.* Istoriya Daniy [History of Denmark]. M.: Ves' mir, 2007. 592 p.
14. *Khoniakina E. A., Svetlova O. A.* Kontseptsiya «ravninosti» i yeye pretvoreniye v rannikh simfoniakh Nil'sa Vil'gel'ma Gade [The concept of plain and its implementation in early symphonies by Niels Wilhelm Gade] // Vestnik muzykal'noi nauki [Journal of Musical Science]. 2021. № 3. P. 29–42.
15. *Khoniakina E. A.* Tvorcheskiy put' Nil'sa Gade v kontekste datskogo romantizma [The creative path of Niels Gade in the context of Danish romanticism] // Noema [Arkhitektura. Urbanistika. Iskusstvo] [Noema [Architecture. Urbanistics. Art]]. 2021. № 1. P. 131–138. URL: [http://noema.nsuada.ru/publication\\_files/ITzl-RFlvd-ZxG0.pdf](http://noema.nsuada.ru/publication_files/ITzl-RFlvd-ZxG0.pdf) (Access date: 29.04.2021).
16. *Khoniakina E. A.* Formirovaniye i razvitiye romantizma v khudozhestvennoy kul'ture Daniy [Formation and development of romanticism in the artistic culture of Denmark] // Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: Sbornik materialov IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoi konferentsii [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists: Collection of materials of IV All-Russian scientific and practical conferences]. Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya im. M. I. Glinki, 2019. P. 162–171.
17. *Celenza A.* Efterklangeaf Ossian: The Reception of James Macpherson's Poems of Ossian in Denmark's Literature, Art, and Music // Scandinavian studies. 1998. № 70 (3). P. 359–396.
18. *Celenza A.* Hans Christian Andersen and Music: The Nightingale Revealed. New York: Routledge, 2017. 282 p.
19. *Celenza A.* Music history as reflected in the works of Hans Christian Andersen // Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads / ed. by Zdravko Blažeković & Barbara Dobbs Mackenzie. New York: Répertoire International de Littérature Musicale, 2009. P. 183–193.
20. *Celenza A.* Niels W. Gade: The Cosmopolitan Dane // Organists' review. 2008. № 94. P. 33–36.
21. *Celenza A.* Symphony no. 8 op. 47 // Quarterly journal of the Music Library Association. 1999. 56 (2). P. 494–496.
22. *Celenza A.* The Early Works of Niels W. Gade: In Search of the Poetic. Burlington: Ashgate, 2001. xvi, 251 p.
23. *Gissel J. A. P.* Den nordiske linie i dansk music // Fortid og Nutid. 1999. Dec. S. 281–304.
24. *Jensen A. Ø.* Hilda Sehested (1858-1936) // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143812/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/sehe/index.htm> (Access date: 05.12.2022).
25. *Jensen A. Ø.* Musiktidsskrifter og musikkritik // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143951/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/tids/index.htm> (Access date: 05.12.2022).
26. *Jensen A. Ø.* Peter Heise: Drot og Marsk — en opera i skillelinier // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143234/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/heise/index.htm> (Access date: 05.12.2022).
27. *Jensen A. Ø., Røllum-Larsen C., Sørensen I.* Wahlverwandtschaften Zwei Jahrhunderte musikalischer Wechselwirkungen zwischen Dänemark und Deutschland / Krabbe N. København: Det Kongelige Bibliotek, 2004. 118 s.
28. *Mathiassen F.* Unsre Kunsthe ist Poesie. Om Niels W. Gades Ossiin-ouverture // Svensktidskrift för musikforskning, 1971. S3: 73. S. 67–77. URL: <https://musikforskning.se/stm/STM1971/STM1971Mathiassen.pdf> (Access date: 30.01.2023).
29. *Matter M.* Niels W. Gade und der «nordische Ton»: ein music geschichtlicher Präzedenzfall. Zurich: University of Zurich, 2012. 284 s.
30. *Møller A. M.* Nils Schiørring: Musikkens Historie i Danmark



1–3 // Historisk Tidsskrift. 1980. Bind 14. Række 1. S. 131–139.

31. *Røllum-Larsen C.* C. F. E. Horneman // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143416/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/horn/index.htm> (Access date: 05.12.2022).

32. *Røllum-Larsen C.* Thomas Laub og salmesangsreformen // Georg Brandes' «skrivebord»: Det Kongelige Bibliotek. URL: <http://wayback-01.kb.dk/wayback/20100916143709/http://www2.kb.dk/elib/mss/dmg/musik/laub/index.htm> (Access date: 05.12.2022).

### Информация об авторе

*Елена Александровна Хонякина*

E-mail: [lenokh98@mail.ru](mailto:lenokh98@mail.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»  
630099, Новосибирск, ул. Советская, дом 31

### Information about the author

*Elena Aleksandrovna Khoniakina*

E-mail: [lenokh98@mail.ru](mailto:lenokh98@mail.ru)

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Glinka Novosibirsk State Conservatoire»  
630099, Novosibirsk, 31 Sovetskaya Str.



**Путчева Ольга Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Кубанского медицинского института  
**Putecheva Olga Anatolyevna**, PhD (Arts), Assistant Professor at the Department of Social and Humanitarian Disciplines of the Kuban Medical Institute

E-mail: putecheva.olga@mail.ru

### МУЗЫКА КАК ОСНОВА ПЛАСТИЧЕСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ТЕАТРЕ Р. ВИКТЮКА

Эпоха постмодернизма, характеризующаяся процессами деконструкции и разрушением прежних театральных систем, определяет поиски невербальных средств выразительности. В связи с этим возникает проблема функционирования звуковых и пластических элементов в театре постдраматического эксперимента. В данной работе объектом исследования являются средства музыкально-пластической выразительности в театре Р. Виктюка. На примере таких работ режиссера, как «М. Баттерфляй», «Коварство и любовь», «Служанки», автор стремится выявить креативные возможности создания аудиовизуального образа спектакля. Звуковая сфера спектакля впервые рассматривается не как второстепенный элемент в наборе средств режиссера, а как определяющая составная, которая формирует своеобразный метод и режиссерскую систему. Предметом исследования становятся особенности подхода к использованию музыкально-звукового материала для выстраивания пластической композиции. Новаторство заключается в том, что звуковая среда в спектакле становится конструктивным фактором, механизмом, способствующим развитию действия в спектакле, поискам пластической выразительности и проводником эмоциональной динамики. Музыка возникает в переломные фазы развития, подчеркивая достигнутое состояние или кульминационные взрывы. Характер звучащей среды выступает в качестве вектора, направляющего режиссерское мышление и зрительское внимание. В результате исследования автор обосновывает идею взаимодействия музыкальной и пластической линий развития, приводящих к синтезу, обозначаемый нами как «пластическое интонирование». Спектакль стремится к поэтическому обобщению действительности, глубинных психологических состояний человеческого духа на основе усиления смыслового и экспрессивного значения звуковой среды в сложном перформативном единстве.

**Ключевые слова:** Р. Виктюк, постдраматический театр, музыкально-пластический образ, пластическое интонирование.

### MUSIC AS A BASIS OF PLASTIC INTONATION IN THE THEATER OF R. VIKTYUK

The era of postmodernism, characterized by the processes of deconstruction and destruction of previous theatrical systems, determines the search for non-verbal means of expression. In this regard, there is a problem of the sound and plastic elements' functioning in the theater of post-dramatic experiment. The article studies the means of musical and plastic expressiveness in the theater of R. Viktyuk. Using the example of such Viktyuk's works as «M. Butterfly», «Guile and Love», «Maids», the author seeks to identify possibilities for creating an audio-visual image of the performance. For the first time, the sound sphere of the performance is not considered as a secondary element of the director's means, but as a defining component that forms an original method and director's system. The subject of the study are the peculiarities of the approach to the use of musical and sound material for constructing a plastic composition. The innovation is that the sound environment of the performance becomes a constructive factor, a mechanism that promotes the development of action and the search for plastic expressiveness, and a conductor of emotional dynamics. Music appears in critical phases of action, emphasizing the achieved state or culminating explosions. The nature of the sounding medium acts as a vector guiding the director's thinking and the audience's attention. In conclusion the author substantiates the idea of interaction between musical and plastic lines of development leading to synthesis, defined as «plastic intonation». The performance strives for a poetic generalization of reality, deep psychological states of the human spirit on the basis of strengthening semantic and expressive meaning of the sound environment in a complex performative unity.

**Key words:** R. Viktyuk, post-dramatic theater, musical and plastic image, plastic intonation.

Смена культурной парадигмы рубежа XX–XXI века сопровождалась отказом от вербальных форм выражения в театре, сосредоточившись на звуковых и телесных практиках. Актуальность данной темы вызвана поисками новых способов коммуникации в театре, что привело к использованию многоканальных форм выражения с активным участием аудиосреды. Музыка, ее ритм в значительной мере определяет движение актера, основа которого заложена в самой физиологии человека. Цель исследования заключается в том, чтобы выявить те качества музыки в спектаклях Р. Виктюка, которые направляют поиски пластического решения и предстают как поливалентность, полифункциональность, диалектичность. В соответствии с этим определяются задачи исследования:

- рассмотреть особенности музыкального материала спектаклей;
- определить функции звучащих отрывков;
- представить звуковой элемент как основу пластического выражения.

Новизна исследования заключена в том, что впервые звуковые эксперименты театрального режиссера рассматриваются с точки зрения возможности порождения пластических образов, позволяющих выявить новаторство в создании театральной системы. Перефразируя И. Канта, применительно к творчеству Р. Виктюка можно сказать, что пластика без музыки пуста, а музыка без пластики слепа.

Проблему музыки в драматическом театре поднимает А. Альтшуллер, Т. Бачелис, В. Блок, В. Дианова,





Т. Шах-Азизова и многие другие. В работе В. Сахновского «Режиссура и методика ее преподавания» есть важные главы, посвященные способам использования музыкального материала в драматическом спектакле и звукового его оформления. Основная мысль, развиваемая автором, состоит в том, что музыка должна быть органической частью спектакля, к чему стремится Р. Виктюк.

Корни представлений о единстве музыки и пластики обнаруживаются в деятельности теоретика музыки Ф. Дальсарта. Разработанная им система, в которой движение, исходя из музыки, представляет эмоцию, стала основой танца И. Дункан. В драматическом театре А. Арто и Е. Гротовский понимали тело как канал передачи духовности. Практика биомеханики В. Мейерхольда отталкивалась от музыкальных образов и разрабатывала кинестетические аспекты. Вопросы движения в перформативной практике и постдраматическом театре изучались Э. Фишер-Лихте и Х.-Т. Леманом. «В тексте Алена Бадью <...> “Танец как метафора мысли” французский философ утверждает особую связь между танцем и мышлением» [11, с. 135]. П. Пави в «Словаре театра» утверждает, что пластика — это система различных характеристик тела (телесных действий), и они основаны на такой единице движения, как жест.

Проблема музыкально-хореографического синтеза стоит в центре внимания диссертационных исследований Н. В. Атитановой [1], А. В. Занковой [3]. Говоря о физических характеристиках человеческого тела, Р. Захаров называет возможность передачи в жестах характера человека «пластическими интонациями» [4, с. 9]. Т. В. Рыбкина также использует понятие «пластическое интонирование» и посвящает ему параграф в диссертации «Музыкальное восприятие: пластические образы ритмо-интонации в свете учения Б. Асафьева». Монография С. В. Наборщиковой посвящена рассмотрению музыкально-хореографического синтеза в творческом союзе композитора И. Стравинского и балетмейстера Дж. Баланчина [7].

Вопросы пластического решения драматических спектаклей рассмотрены в работах Е. А. Бережной, Э. Е. Манзарханова, Е. В. Юшковой.

Усиление телесно-пластического начала на основе музыки отмечает Н. Ф. Бабич в диссертационном исследовании «Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков». Акцент на возрастающем значении «феномена визуальности и синкретичности» [5, с. 3] становится отправной точкой работы А. И. Зыкова «Динамика художественных процессов в театральном искусстве: пластика и танец в структуре современного драматического спектакля».

У Р. Виктюка пластическое интонирование — это одно из важнейших средств выразительности, преодолевающее «дихотомию ума и тела» [2, с. 33]. Режиссер идет по пути исследования психологии человеческих страстей через «надтекстовые формы», в которых музыка и пластика составляют единое целое. Р. Виктюк в равной мере использует как выразительные возможности музыкальных партитур, так и экспериментальную

пластику, работающие в неразрывном синтезе. Чаще всего он в спектаклях использует высокохудожественные образцы широко известной классической музыки, дающей богатые возможности для пластических решений.

Творчество Романа Виктюка вырастает из романтического восприятия. Его самые выдающиеся работы вдохновлены яркими оперными произведениями XIX века, темы из которых становятся кодом, движущей силой спектакля. Их немного, но наиболее значительные, многократно повторенные, они становятся каркасом, лейтмотивом и движущей силой собственного творения режиссера. Музыка, становясь импульсом развития, дает запредельную энергию и суггестию воздействия пластики.

В спектаклях Р. Виктюка музыка выполняет не только роль метро-ритмической сетки, но задает направленность развития, постановочные и сценографические особенности, устремляясь к смыслообразующей функции. Через музыку ему удается возвести действие до философского осознания бытия, она становится узлом жизненных коллизий, в ней вмещаются сложные противоречия действительности. Именно глубокое понимание музыки создает впечатляющие эффекты, когда переломные моменты действия решены музыкально. Виктюк прибегает к музыке в сложных ситуациях, когда слово бессильно, а музыка помогает открыть новое и необычное решение.

Классическая музыка звучит в спектаклях:

«Дама без камелий» — опера «Травиата» Д. Верди;

«Ромео и Джульетта» — отрывки из балета С. Прокофьева;

«Саломея» — музыка одноименной оперы Р. Штрауса;

«М. Баттерфляй» — музыка из оперы «Мадам Баттерфляй» Д. Пуччини;

«Антонио фон Эльба» — арии из оперы «Кармен» Ж. Бизе;

«Заводной апельсин» — темы из 9 симфонии (в том числе «Ода к радости») Л. Бетховена.

В его произведениях музыкальная составляющая всегда противоречива, он сталкивает самые высокие художественные образцы классической музыки с популярными шлягерами, которые в данной ситуации обретают художественную высоту, значительность и возводят часто низменные страсти до высокого полета духовности, содержательности мысли. Роман Виктюк — режиссер невероятно яркого ассоциативного мышления, в его музыкальных решениях заложены провокативные и мистификаторские свойства. В художественных решениях режиссера единое целое возникает как живой организм, в спектакле все элементы связаны неразрывно, музыка и пластика взаимообусловлены. Мечта о свободе движений проекцией рождает уникальные музыкально-пластические образы, выстраивающиеся в систему. Выразительная музыка и пластическое интонирование идут рука об руку и составляют синкретическое единство.

Теоретики и практики исследования театра отмечают устойчивые формы невербальных знаков, вы-



работанных театральной культурой, таких как поза, жест, мимика, движение, походка. В этом отношении Р. Виктюк развивает опыт В. Мейерхольтца. Основными выразительными средствами в работах Р. Виктюка, безусловно, являются омузыкаленные, одухотворенные пластические решения, а также пластика слова, подаваемого как некое магическое заклинание, произносимое чаще всего нараспев. По мнению критиков, «поиск “естественного” языка страсти — музыки, танца, жеста, лишь бы не слова — был сквозным сюжетом его режиссуры. В лучших спектаклях эта тема разыгрывалась как этюд о языке искусства, языке театра. Он для Виктюка был идеальным способом умолчания: чувственная материя театра вела ироничную игру со смыслом, текст глушился музыкальным взрывом, содержанием становилась сама плоть спектакля — одежды, позы, грим и интонации. Истома паузы или отрешение “пропетого” слова эротизировала текст и намекала на тайну <...> недосказанность, двусмысленность, возможность повернуть дело то всерьез, то в насмешку <...> было сутью театра Виктюка» [8, с. 18].

Перефразируя это высказывание, можно сказать, что с помощью пластического интонирования режиссер переводит текст спектакля на высокий уровень обобщения, так, что слова теряют смысл, значения задаются позами, жестами, телодвижениями. «Через язык тела, выразительную мимику со сцены транслируется и волнующая эмоциональность, и искушающая нервность чувств, и тонкий психологизм. Всё это становится возможным благодаря поистине впечатляющей хореографической подготовке актеров Театра Романа Виктюка» [10].

Говоря о музыкальности пластики, нельзя не вспомнить спектакль «Коварство и любовь» (2011), впервые поставленный мастером в Твери (1969)<sup>1</sup>. Материал пьесы Ф. Шиллера дает возможность взять за основу некий синтез истории, мистики и философских обобщений, что обусловлено взаимодействием разнородного музыкального тематизма и новаторской пластики (в редакции 2011 года режиссером по пластике стал М. Вишнеvский). Буквально все составные спектакля подчинены пластичной идее преобразования, изменения, метаморфоз. Это диалектика тишины и звуков, вырастающих из небытия, таких как звуки шагов, шелест, шорохи. В пластике изначальным моментом являются волнообразные извивающиеся движения, изображающие такое ничтожное существо, как червь, которое можно разорвать, раздавить, перерезать, но нельзя уничтожить, так как все его части оживают, регенерируют, и он сам себя умножает. Отсюда одна из сентенций постановки: «любимейшая из страстей — ползать, унижаться перед властью». В отличие от классической хореографии, подчеркивающей вертикаль возвышенного, одухотворенного тела, современные режиссеры по пластике используют в движениях возможности горизонтальной проекции тела, что приземляет, утяжеляет образ. Идея

подчеркнута музыкально и пластически.

У Р. Виктюка всегда важен зачин спектакля, который подается предельно энергично, жестко, становясь некой точкой отсчета, своеобразной вершиной-источником, что еще раз указывает на музыкальные приоритеты в формировании концепции произведения.

Вступительный «пластический этюд» гармонично ложится на динамично развивающуюся рок-музыку, пластическим отсветом основного элемента движения становится сама фигура рок-музыканта, выполняющего немислимые кульбиты. В рок-музыке подчеркивается жестокость, коварство, непредсказуемость жизни и ее крутые повороты. В музыке противоположной сферы — классические интонации «теплых» тембров струнных и фортепиано. Даже словесный текст приобретает более глубокие звучания благодаря музыкальным метафорам: «Кто же может разъединить звуки единого аккорда?», в этом слышится намек на любовь Луизы и Фердинанда. Сама героиня — дочь учителя музыки Миллера — воплощение нежности, неуловимости света.

Резкая метаморфоза музыкального материала и всех театральных средств выразительности происходит в момент возникновения угрозы любви двух молодых людей из-за намерения отца Фердинанда выгодно его женить. Музыкальный материал трансформируется в жесткую интермедию ударных инструментов, призывных интонаций тубы, вступающих во взаимодействие с резкой пластикой. Дальнейшее развитие представляет собой конфликт, борьбу двух образных сфер как в музыкальном, так и в пластическом отношении. Подвергающиеся жесткому воздействию романтические интонации изживаются, сходят на нет, сокращаются. Но благодаря музыке, несмотря на трагический итог, возникает идея просветления.

Одним из ярких примеров суггестивного действия музыки и особой пластической техники является спектакль, с которого началась подлинная слава Романа Виктюка. Речь идет о спектакле по пьесе драматурга «Театра абсурда» Жана Жене «Служанки» (1988), поставленном в театре «Сатирикон» и ставшим кульминацией в области поисков музыкально-пластической выразительности. Режиссером по пластике был В. Гнеушев, балетмейстером — А. Сигалова. В третьей редакции спектакля (2006) хореографом выступил Э. Смирнов.

Пьеса занимает особое место в ряду сочинений абсурдистской драматургии. Как и в произведениях Э. Ионеско и С. Беккета, в ней есть и магическая, завлекательная повторность фраз, и многозначность символов. Но при этом пьеса Ж. Жене очень динамична, она имеет чуть ли не детективный сюжет и весьма активно действующих лиц. Ж. Жене, как и полагается в театре абсурда (впрочем, сами «абсурдисты» предпочитают термин «театр парадокса», ибо в основе их драматургии не бессмысленность, а столкновение множественности смыслов), шокировал и поставил в тупик исполнителей, указав, что три женские роли в спектакле должны исполнять

<sup>1</sup> Идея синтеза пластики и музыки сформировалась уже в этом раннем решении спектакля. Автор считал возможным представить его первым среди упомянутых в работе.



мужчины. Театр Виктюка — театр парадоксов, каждый раз это соединение несоединимого. Так возникает явление травестирирования.

Режиссер как бы составляет художественный ребус, который зрители должны разгадывать в силу своих представлений и позиций: в том, что женские роли играют мужчины, можно увидеть повод для пародии, либо эротических изысков, либо зеркальных сценических приемов в стиле С. Беккета. Прием травестирирования дает не прямое, но завораживающе-множественное, бесконечно-зеркальное отражение. Театральные зеркала Р. Виктюка отражали смотрящуюся в них жизнь причудливо и своеобразно, меняя пропорции и формы, увлекая безудержной игрой фантазий зазеркалья. Р. Виктюк помещает «Служанок» в ирреальное пространство, предлагая рассмотреть ситуацию в «замедленной съемке» и утрированной пластике.

Р. Виктюк заставляет не говорить, а практически пропевать и «протанцовывать» текст, причем музыка и пластика взаимообусловлены. Он разделяет пространство спектакля на мир Мадам и мир служанок. Деление происходит с помощью музыки (музыкальное оформление Асафа Фараджева): шикарный мир Мадам характеризует французский шансон «Ils s'aiment» («Они любят друг друга») из репертуара Даниэля Лавуа, обреченность служанок — судьбоносные мерные «шаги» ударных и мрачная унисонная тема струнных в оркестре.

Основной музыкальный образ «Je suis malade» («Я больна»), известный в исполнении Далиды, раздирается противоречиями, в нем сплетена устремленность к недостижимо высокому, благородному, тому, что составляет суть образа Мадам, и предельная низость, подлость природы служанок. В них нет великодушия, избранности, присущей Мадам. За счет внутренней полярности, предельной разорванности добра и зла создается предельное напряжение.

В решении Р. Виктюка сохраняется куплетная форма шансона. Запев сдержан, вокальная партия имеет речитативный характер, обнаруживает сходство с оперными монологами. Мелодическое движение опирается на поступенно нисходящие точки с преобладанием движения из вершины-источника. Внутреннее напряжение нарастает постепенно: сначала за счет фортепианного вступления, затем параллельно с мелодией в аккомпанементе и, наконец, в вокальной линии. Но вся полнота чувств прорывается в припеве, строящемся в восходящем движении и дающем простор активному пластическому выражению. Музыкальное решение, противопоставляющее сдержанные речитативные фразы и мелодии широкого дыхания, позволяет строить пластические образы на контрастах. В зоне кульминации прорываются бурная экспрессия и пафос страдания.

Главный нерв спектакля — что подчеркивается музыкально и пластически — конфликт в одновременности переживания своего низкого происхождения и недостижимости высоты госпожи. Отсюда чувства зависти и восхищения, переживаемые одновременно. Эти двойственные состояния передаются и музыкально,

и пластически в жестах, позах, телодвижениях.

Французский шансон «Je suis malade» («Я больна») объединяет служанок и Мадам. Но если Мадам присуща уравновешенность, возвышенность, искренность, внутреннее единство и бесконфликтность, то служанки в рамках французского шансона представлены предельно драматично, неустойчиво. Это порыв, предельное напряжение всех человеческих сил, чувств, мощи энергии, вздымающейся от тихой затаенности до взрыва и нечеловеческого крика, безудержной, смятенной динамики.

Вторая музыкально-тематическая сфера служанок — фатальная, семантически обращенная к самым трагичным образам. В ней стук барабанов осознается как судьбоносный знак, неотступно преследующий служанок. На его фоне разворачиваются жесткие скрипичные интонации, создающие звуковую предопределенность в безжизненных пророчествах пустоты и одиночества. В музыкальном отношении это статичный образ с тянущимися долгими звуками струнных. Пластически тема низводит движения до ползающих змеиных извивающихся поз, разворачивающихся на полу, подчеркивающих прозябание низшего уровня в социальной иерархии.

Весь спектакль «Служанки» — это последовательность опасных игр, раскрывающих свой подлинный смысл через музыку движения, танца, музыку речи и пластику. Ощущение ритуальности возникает благодаря пластике, распевности речи, напоминающей заклятие. Звон будильника останавливает магическое действие на самом драматичном месте — «удушении» Клер-Мадам. Но время еще не пришло — пока раздастся лишь «первый звонок». Служанки возвращаются к действительности. Темпоритм действия тотчас меняется: замедленность поз и движений уходит, остается обычная мирская суета служанок, ожидающих госпожу. Но госпожи пока еще нет, и мысли Клер и Соланж снова и снова возвращаются к задуманному преступлению. Репетиция возобновляется. Теперь она идет на фоне шансона, который будет характеризовать Мадам. Сцена разыгрывается в форме хореографической миниатюры, оказывается, что ее истинный смысл откроется позднее — в момент появления Мадам. Тогда станет понятно, что движения служанок — лишь беспомощная пародия танца Мадам.

Появление Мадам великолепно, ее пластика безукоризненна, шикарна. Экспозиция образа представлена в форме танца. Решение образа в пластике танца, тем более первый выход — редчайший выбор режиссера, требующий знания законов хореографии и музыки. На драматической сцене это уникальный случай. Но именно танцевальный образ Мадам становится главным в спектакле. Мадам предстает перед нами хрупкой, элегантно, изнеженной, но главное, она невероятно, недоступно шикарна. В строении спектакля обнаруживается три фазы развития.

Первая — полностью посвящена служанкам, в центре нее фатальная тема в окружении шансона «Je suis malade» с диалектикой зависти и восхищения Мадам.





Во второй фазе центральное положение занимает танец на музыку шансона самой госпожи «*Ils s'aiment*», в который внедряется фатальная тема зла служанок.

Третья фаза представляет собой столкновение двух образных сфер служанок и дальнейшая победа фатальной темы, многократно утверждаемой.

Заключением спектакля служит танцевальный ди-вертисмент.

Так, наиболее значительному развитию и преобразованию подвергается тематизм служанок. Намечаются следующие тенденции: тема зависти и восхищения от максимально развернутого раскрытия в начале постепенно редуцируется, сокращается до слабых отзвуков-напоминаний в конце. Фатальная же тема разрабатывается многообразно: изменяется темброво, разрастается в объеме, захватывая огромный диапазон, трансформируется, внутренне динамизируется, дробится полифонически, сочетая разновысотные линии.

Наиболее значительным музыкальным событием является фаза взаимодействия тем, подчеркивающая точку золотого сечения и резкий перелом действия. Это точка невозврата к прежним отношениям, когда вскрывается притворство служанок, до сих пор игравших роль угодливых и участливых, якобы разделявших судьбу госпожи, но внутренне ненавидящих ее и репетирующих варианты ее убийства.

Сцена прощания Мадам со служанками воспринимается как интуитивное предчувствие скорой гибели Мадам. Роковая тема задуманного убийства (зауспокойные унисоны на фоне ударных) сопровождает всю сцену и делает бессмысленными драматические диалоги. Разговор между персонажами уже не важен — зритель слышит только ширящийся мотив грозного траурного шествия.

Перед своей, казалось бы, неизбежной гибелью Мадам повторяет свой шикарный танец. На его фоне движется и Клер. Ее состояние прямо противоположно состоянию Мадам: все движения Клер судорожны, искривлены мучением. И вдруг действие спектакля делает неожиданный поворот: Мадам не пьет отравленный отвар, ускользая из ловко расставленных сетей. В результате сама фатальная тема разрушается и заменяется обобщающей, философски осмысливающей происходящее темой *Dies irae* из «Реквиема» Д. Верди в хоровом исполнении с мощной оркестровой основой.

Спектакль поражает отточенностью не только всех элементов действия, но и музыкальностью формы, он безупречен в отношении построения, ведь мастер опирается на трехчастность, симметрию, идею обрамления и соответствий. Один из ярких музыкально-пластических образов «*Je suis malade*» изначально дается как трехчастная репризная форма, в которой есть и внутреннее напряжение, энергия, и контрастная лирическая середина. Также в экспозиции роковая тема зла повторяется трижды с развитием образа.

Средняя часть спектакля, в которой действует Мадам, — трехчастная репризная форма, где динамику придает вторгающаяся тема зла. Заключительный раз-

дел имеет три контрастных образа, следующих логике построения пьесы: это образ «*Je suis malade*», роковая тема зла и Реквием Д. Верди.

Симметрия всего спектакля наблюдается в обрамлении его темой «*Je suis malade*», утверждаемой как лейтмотив изживания зла.

Таким образом, мы видим совершенно новый тип спектакля, где практически все его составные подвергаются радикальному пересмотру. Здесь каждая мизансцена, каждое движение выстраиваются как необычайно сложная детально прорисованная музыкальная и хореографическая партитура. Музыка предстает в качестве:

— символического носителя светлого, духовного начала;

— знака пространственной среды (опять-таки «чистой и светлой»), к которой стремятся герои;

— действенного участника драмы, преобразующего героев.

В музыке заложена возможность пластического обыгрывания страдающей «заземленности» и воспаряющего порыва. Не случайно появляются элементы хореографического станка, символизирующего вертикаль классического танца в его антитезе горизонтали, господствующей в пластике новых техник. Музыка акцентирует подъемы и спады, дает точки начала движения, обозначает кульминации, в целом задает темп и ритм движению. Музыка определяет состояния, в которых необходимо работать актеру, благодаря ей создается сетка смен поз и движений.

Спектакль «М. Баттерфляй» (1991), поставленный в содружестве с балетмейстером Ф. Ивановым, насквозь пронизан музыкой. Те скандальные обстоятельства, которые заложены в сюжете, возвышаются и именно средствами музыки превращаются во вневременной, общечеловеческий разговор о высотах любви и смерти. Главную роль играет профессиональный певец — Эрик Курмангалиев, исполнитель безграничных голосовых возможностей, что создает дополнительные выразительные преимущества музыкально-звуковой атмосферы. Знаменитый монолог Чию-Чию-Сан из второго акта оперы в исполнении Эрика Курмангалиева становится кульминацией спектакля. Спокойный, размеренный темп монолога погружает в состояние застылости. Мелодия речитативного характера, движущаяся неуклонно из вершины-источника, преодолевая нисходящее движение, воспаряет вверх и создает потенциал для движения.

Выразительная пластика актеров подчинена музыкальным закономерностям: застывшая поза — это некое музыкальное дление, прослушивание и «пропевание» состояния, жесты — это вечная тема, требующая тонкого слуха и внимания, что необычно для драматического спектакля, позволяющего проникнуть в суть чувства или потока подсознания. Таким образом, весь спектакль строится по принципам музыкально-пластической драматургии. Пластические свойства телодвижений и музыки неоднократно подчеркивали критики. О спектакле «Дама без камелий» (1990) по пьесе Т. Рэттигана



А. Иняхин пишет: «Мы слишком устали и слишком мы стары для этого вальса и для этой гитары — а потому здесь танцуют танго, танец экстатический, импульсивный и роковой. <...> Танец этот как никакой другой отвечает провокационной системе отношений, замешанных на салонной игре. <...> Тревожные ожидания, немые вопли и улыбки, скрывающие страх, — такова партитура этих изящных и хрупких чувствований» [6, с. 39–40]. Итак, здесь герои помещены в некую музыкальную среду, в пространство пластики танго.

Танго — жанр многоплановый и эмоционально насыщенный — заключает в себе порой несовместимое: высокое и низкое, земное и возвышенное, столкновение роковых страстей. Танго — танец аристократов и модных салонов с яркой эротической основой, но корни его — в народном искусстве, оно несет печать страдания, боли и надежды. Это танец жесткой силы и необузданности, властности, но и мягкости, нежности, надломленности, это танец страсти и страдания. Несовместимые чувства рвут музыку танго, она становится резкой, острой, непредсказуемой, синкопированной. Вся безумная жизнь — в танго; танго — судьба и мировосприятие. Главным в спектаклях Виктюка становится взаимодействие, взаимообусловленность музыки и пластики, язык которых создает уникальный образ, неповторимые особенности постановочного искусства режиссера.

Для Р. Виктюка «пронизывание» пространства спектакля музыкой необходимо для обозначения своего режиссерского «кредо»: «Мне интересно человеческое развоплощение, интересно докапываться до иррационального, до подсознательного, то есть до того, чего не видно на поверхности. Поэтому меня интересуют энергетика этого человека, его поле» [9, с. 10]. Речь идет о спектакле «Рогатка» (1993) по пьесе Н. Коляды, в котором основные действующие лица обитают «на дне» городского мира. Динамикой жизни музыки в спектакле передаются глубинные, подчас подсознательные импульсы личности. Режиссер становится исследователем подсознания человеческой психики через омузыкаленную пластику, а помогает ему в этом профессиональный композитор Ю. Буцко, создающий музыкальную атмосферу. Его классические вальсы контрастируют популярным шлягерам, в частности рок-песне Фредди Меркьюри «Show Must Go On» группы «Queen».

Тема этой песни возникает на протяжении спектакля, создавая поворотные точки развития, становясь своеобразным лейтмотивом, каждый раз звучащим с разными оттенками. Мелодическая линия песни строится в начале короткими речитативными фразами, постепенно расширяясь и завоевывая диапазон. Акомпанемент построен на репетиционной технике аккордов, басовая линия которых неуклонно движется вниз, ассоциативно создавая образ пассакалии с его символически зашифрованным образом смерти.

Говоря о музыкализации пластики в театре Виктюка,

необходимо подчеркнуть, что исходный импульс идет от музыки. Она выполняет различную роль в спектаклях, вместе с тем ее необходимо понимать как некий код, смысловой узел, собирающий весь спектакль в целостную концепцию. Так, особо важным становится классический оперный материал в постановке «Антонио фон Эльба» (2000), как с музыкальной стороны, так и пластической. Спектакль насыщен наиболее известным оперным материалом, и неслучайно роль примадонны исполняет великая Елена Образцова, звучат отрывки из арий в ее исполнении как в записи, так и вживую. Романтическая музыка особенно дорога режиссеру, она собрала как бы квинтэссенцию всех его жизненных перипетий, это те образы, которые прошли через всю его жизнь, оказывая глубочайшее воздействие на мышление и творчество, это те образы, которые будучи отчужденными от него самого, символически воплощались в самых значительных его достижениях. Спектакль представляет собой своеобразный низкий поклон духовным наставникам, великим учителям, которые заставили поверить в себя, которые вели по жизни и поддерживали в переломные моменты, благодаря чему его талант креп и развивался.

Собранный музыкальный классический репертуар представлен системой взаимодополняющих образов: это оркестровое вступление к арии Герцога с кубком из «Риголетто» Д. Верди, лейтмотивы и арии из оперы «Кармен» Ж. Бизе, музыка А. Вивальди, Мизерере В. Моцарта, поставленные на жесткую мужскую пластику, а также интермедии в стиле Modern dance с акробатическими фигурами. Как всегда Виктюк дает эпатажную рокировку: на романтические музыкальные образы ставится жесткая мужская пластика, тогда как Е. Образцова танцует рок-н-ролл.

В синкретическом единстве нет второстепенных деталей — пластика вырастает до уровня хореографических миниатюр, музыка — до театральных симфоний, это своеобразный театр костюма, грима, сценографии и света. Художественные открытия Р. Виктюка лежат в русле парадигмы преодоления противопоставления ума и тела, продиктованной стремлением к «мыслящей телесности». Театр Р. Виктюка — высокохудожественный и высокоэмоциональный, где все подчинено выражению высшей идеи. Режиссер через музыку и омузыкаленную пластику развивает не только свое видение, неповторимые художественные образы, но дает новое философское понимание театрального синтеза, обозначив переломную точку в развитии театра. Театр Виктюка — явление уникальное, яркое, смелое, через эпатаж подводящее к самым сложным и острым проблемам действительности, подчеркивающее те высокие состояния, которые открывают истину, сущность жизни и мироздания. Музыка возвышает образы героев, становясь их надеждой, знаком судьбы и воспоминанием, она служит «переводчиком» в иное пространство, дает силы возрождения и устремления к высотам духа.



## Литература

1. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2000. 20 с.
2. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2021. 234 с.
3. Занкова А. В. Взаимодействие музыки и хореографии в отечественных балетах первой трети XX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2008. 30 с.
4. Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 351 с.
5. Зыков А. И. Динамика художественных процессов в театральном искусстве: Пластика и танец в структуре современного драматического спектакля. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 32 с.
6. Иняхин А. Великая иллюзия или Сузуки, угадай // Театр. 1991. № 8. С. 39–40.
7. Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Изд-во Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
8. Никифорова В. «Рогатка» Коляды и Виктюка: противоположности не сходятся // Театр. 1994. № 7–8. С. 18–20.
9. Попова Н. Категорически Виктюк // Театральная жизнь. 1992. № 15/16. С. 10.
10. Радова И. Роман Виктюк: искусство быть свободным // Кругозор. 2018, июль. URL: <https://www.krugozormagazine.com/show/roman-viktyuk.3632.html> (дата обращения 11.03.2023).
11. Szasz C. Intersubjective Fidelity // Post-dance. Stockholm MDT, 2017. P. 135–145.

## References

1. Atitanova N. V. Tanets kak smyslovaya universal'ya: Ot vyrazitel'nogo dvizheniya k «dvizheniyu» smysla [Dance as a semantic universal: From expressive movement to «movement» of meaning]. Avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [Thesis for PhD (Arts) Degree]. Saransk, 2000. 20 p.
2. Gordeeva T. V. Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performance rubezha XX–XXI vekov [Artistic communication in the Russian dance performance of the turn of the XX–XXI centuries]. Dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. [Thesis for PhD (Arts) Degree]. SPb., 2021. 234 p.
3. Zankova A. V. Vzaimodejstvie muzyki i horeografii v otechestvennyh baletah pervoj treti XX veka [The interaction of music and choreography in Russian ballets of the first third of the XX century]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. [Thesis for PhD (Arts) Degree]. Rostov-on-Don, 2008. 30 p.
4. Zakharov R. Zapiskibaletmejstera [Notes of the choreographer]. M.: Iskusstvo, 1976. 351 p.
5. Zykov A. I. Dinamika hudozhestvennyh protsessov v teatral'nom iskusstve: Plastika i tanets v structure sovremenno-go dramaticheskogo spektaklya [Dynamics of artistic processes in theatrical art: Plastic and dance in the structure of a modern dramatic performance]. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. [Thesis for PhD (Arts) Degree]. Saratov, 2015. 32 p.
6. Inyakhin A. Velikaya illyuziya ili Suzuki, ugadaj [The Great Illusion or Suzuki, guess] // Teatr [Theater]. 1991. № 8. P. 39–40.
7. Naborshchikova S. V. Videt' muzyku, slyshat' tanets: Stravinskij i Balanchin. K probleme muzykal'no-horeograficheskogo sinteza [To see music, to hear dance: Stravinsky and Balanchine. On the problem of musical and choreographic synthesis]. M.: Publishing House of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. 344 p.
8. Nikiforova V. «Rogatka» Kolyady i Viktyuka: protivopozhnosti ne skhodyatsya [«Slingshot» of Kolyada and Viktyuk: opposites do not converge] // Teatr [Theater]. 1994. № 7–8. P. 18–20.
9. Popova N. Kategoricheski Viktyuk [Categorically Viktyuk] // Teatral'naya zhizn' [Theatrical Life]. 1992. № 15/16. P. 10.
10. Radova I. Roman Viktyuk: iskusstvo byt' svobodnym [Roman Viktyuk: the art of being free] // Krugozor [Krugozor]. 2018, July. URL: <https://www.krugozormagazine.com/show/roman-viktyuk.3632.html> (Accessed date 11.03.2023).
11. Szasz C. Intersubjective Fidelity // Post-dance. Stockholm MDT, 2017. P. 135–145.

## Информация об авторе

Ольга Анатольевна Путечева  
E-mail: [putecheva.olga@mail.ru](mailto:putecheva.olga@mail.ru)  
Негосударственное образовательное частное учреждение высшего образования «Кубанский медицинский институт»  
350015, г. Краснодар, улица имени Буденного С. М., дом 198

## Information about the author

*Olga Anatolyevna Putecheva*  
E-mail: [putecheva.olga@mail.ru](mailto:putecheva.olga@mail.ru)  
Non-governmental educational private institution of higher education «Kuban Medical Institute»  
350015, Krasnodar, 198 Budyonny Str.





**Харлов Андрей Владимирович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
**Kharlov Andrey Vladimirovich**, PhD (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka

E-mail: artandy79@yandex.ru

### СОВРЕМЕННЫЕ РЕАЛИИ ПОЛЕВОЙ РАБОТЫ НИЖЕГОРОДСКОГО ФОЛЬКЛОРИСТА

В статье рассмотрены направления исследовательской деятельности кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки по фиксации и архивации фольклорных образцов в современных реалиях. Приводятся методы полевой работы на территории Нижегородской области и за ее пределами, проводимой кафедрой в последнее десятилетие. Анализируются необходимые условия по выработке собирательской стратегии, способствующей достижению конкретных значимых результатов трех категорий комплексных экспедиций. Рассматриваются проблемы современных фольклористических исследований, предлагается «нижегородский» вариант организации и проведения полевой деятельности по трем основным категориям работы современного исследователя-этномузыколога: «по следам прежних выездов», «расследование», связанное с атрибутикой и введением в научный обиход сведений о традиционном музыкальном инструменте, не вошедшем в сферу интересов этномузыкологов 80–90-х гг. прошлого века, и «мониторинговые» многолетние исследования на узко-локальной территории. Приводятся конкретные факты из опыта организации подобных экспедиций кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Статья основана на собственных наблюдениях автора на протяжении сорокалетней исследовательской деятельности в рамках комплексных экспедиций на территории Нижегородской области и за ее пределами.

**Ключевые слова:** фольклорная экспедиция, Нижегородская область, традиционная культура, этномузыкология, эволюция певческих и инструментальных жанров.

### MODERN REALITIES OF THE FIELD WORK OF THE NIZHNY NOVGOROD FOLKLORIST

The article tells about the research activities of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka on the fixation and archiving folklore material in modern realities. The methods of the Department's field work in the Nizhny Novgorod region and beyond in the last decade are described. The conditions necessary for the development of a collecting strategy that contributes to the achievement of significant results are analyzed. The problems of modern folklore research are considered; the Nizhny Novgorod variant of organizing and conducting field activities in three main categories of a modern researcher-ethnomusicologist's work is offered: «in the footsteps of previous trips»; «investigation» related to attribution and introduction into scientific use of information about a traditional musical instrument that was ignored by ethnomusicologists of 1980–1990s; «monitoring» long-term studies on a small territory. The author shares the experience of organizing field expeditions by the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka. The article is based on the author's personal observations during forty years of research activity within the framework of complex expeditions in the Nizhny Novgorod region and beyond.

**Key words:** folklore expedition, Nizhny Novgorod region, traditional culture, ethnomusicology, evolution of singing and instrumental genres.

Современные экспедиционные исследования имеют иную специфику, отличную от привычной многолетней практики сбора фольклорных материалов. Фронтальное обследование локальных территорий, поиск «на удачу» вряд ли применимы в современных условиях. Во многих селах и деревнях местное коренное население составляет незначительный процент. Миграционные проблемы, связанные с оттоком местных жителей в города, равно как и наличие большого количества переселенцев в сами села из других, подчас географически отдаленных территорий других республик бывшего Советского Союза, формируют иной коммуникационный сценарий передачи традиционных смыслов, меняющий мировоззренческую парадигму. Степень передачи опыта многих поколений молодежи становится чрезвычайно малой из-за недостаточного количества интересующихся традицией молодых людей, старающихся, как правило, соответствовать модным устремлениям своих городских сверстников, живущих в мире виртуальных иллюзий игровых и сетевых аппаратных либо про-

граммных «девайсов». Востребованность традиционных технологий прошлого иногда нивелируется бытовыми метаморфозами, обеспечивающими больший комфорт и общепринятую «устроенность» сельской жизни благодаря техническим новшествам. Так, при газификации деревень и сел часто наблюдается слом русских печей как ненужных и загромождающих избу устаревших инженерных решений прошлого, что, соответственно, ведет к отмиранию многих ритуалов, связанных с традиционным бытом. Возникает парадокс — с точки зрения фольклориста русская печь, являющаяся материальным предметом, закрепляющим традиционный смысл семейно-обрядовых отношений в крестьянской семье прошлых лет, должна оберегаться коренным населением, а с точки зрения сельского жителя, прагматично оценивающего устроенность современного быта, это ненужная конструкция, занимающая треть жилища и требующая больших усилий по поддержанию ее в рабочем состоянии (заготовка либо покупка дров, растопка, риск угара при неправильном использовании и т. п.). Говоря



о сохранности традиционной культуры, исследователь думает, что разрушает ее влияние города и пришедшие люди, стремящиеся устроить быт по-городскому, а на деле коренные жители часто сами отказываются жить по-старому (топить печь, колоть дрова, держать скотину), потому что это требует больших усилий. Примером может служить история неизменного участника наших экспедиций М. Зяблова, который, купив дом за городом, стал строить русскую печь, что вызвало непонимание местных жителей, стремившихся печи сломать<sup>1</sup>.

Все это говорит о неизбежности пересмотра целей практикующего фольклориста-полевика в современных реалиях. Нам представляется необходимым дифференциация этнографических исследований на три категории:

1. Экспедиция по следам былых экспедиций в данном локусе.
2. Экспедиция-расследование.
3. Экспедиция-мониторинг.

Рассмотрим каждую категорию подробнее.

Первая категория требует серьезной подготовки, связанной с поиском архивных материалов прошлых лет. Автор статьи, начиная с 80-х гг. прошлого века, участвовал в организации фольклорной практики студентов историко-теоретико-композиторского факультета (как тогда назывался музыковедческий факультет). Кроме этого, планировались и осуществлялись комплексные экспедиции совместно с преподавателями и лаборантами кафедры советской литературы ГГУ им. Н. И. Лобачевского (ННГУ) и Научного общества учащихся (рук. профессор Н. В. Морохин). Были разработаны специальные программы-опросники различной тематики: «Исторические песни», «Медвежий промысел Сергачского района», «Марийская традиционная культура» и др. Были предприняты знаковые поездки совместно с фольклорным ансамблем Д. В. Покровского по северным и южным районам Нижегородской области. Материал, собранный в этих поездках, послужил основой для публикаций Н. В. Морохина «Исторические песни Нижегородской области» [7], «Нижегородские марийцы» [8], совместных фольклорных сборников «Берегиня», «Заветлужья» (А. В. Харлов и Н. В. Морохин) [2; 5]. Был создан документальный фильм о марийской традиционной культуре «Угол старых бревен» (2005). При этом было собрано большое количество и «попутного» материала, содержащего важные сведения о народных исполнителях Княгининского, Шахунского, Сокольского, Первомайского, Дивеевского и других районов, что послужило мотивацией к организации дополнительных комплексных экспедиций ННГК им. М. И. Глинки. Эта важная работа завершилась созданием Электронной энциклопедии нижегородского фольклора перечисленных районов, в которую вошли как архивные материалы прошлых лет, так и вновь зафиксированные образцы. Были организованы встречи с родственниками народных

исполнителей, записанных в 80–90-е гг. прошлого века. Благодаря информации, собранной в то время, оказалось возможным продолжить экспедиционную деятельность с привлечением специалистов филологов, антропологов, этнографов, что повлияло на расширение сферы интересов фольклористов, выразившейся в обращении к жанрам, не востребованным в то время по разным причинам (например, к духовным стихам, прозаическим жанрам народной мифологии — быличкам, легендам, заговорам). Стало возможным исследование на новом техническом уровне почитаемых природных объектов (священных деревьев, рощ, камней, источников и т. п.). Все это позволило представить образцы традиционной культуры в современном электронном виде мультимедийного контента, на основе которого возможна научная рефлексия по разным направлениям.

Вектор экспедиционных исследований может основываться на изучении конкретного материального объекта, представленного в музейной экспозиции и обладающего ограниченным объемом информативной атрибутики. В таком случае фольклорист-исследователь начинает работать по принципу уточнения фактологического материала с целью формирования более обширной базы данных об интересующем объекте. Так, в 2018 г. студентку композиторско-музыковедческого факультета кафедры теории музыки ННГК им. М. И. Глинки Калякину Софью заинтересовал музыкальный инструмент, представленный в экспозиции музея Художественных промыслов Нижегородской области. Внешний вид объекта не соответствовал первично-типологическим признакам описанных в немногочисленных работах этномузыкологов инструментов Нижегородской области, ставших объектами экспедиционных исследований в 80-е гг. прошлого века [1; 3; 9]. Будучи несомненно аэрофоном, экспонат отличался от обнаруженных на территории Нижегородской области как рожков, пастушьих труб, так и жалеек своими размерами (1,7 м в длину)<sup>2</sup>. В музейной базе данный инструмент был атрибутирован как пастуший, привезенный из Балахнинского района в 1929 г. Автор статьи неоднократно выезжал в этот район в составе различных комплексных экспедиций, но никаких сведений о данном инструменте обнаружить не удалось. Было решено в своих исследованиях отказаться от балахнинского направления и выбрать другой вектор будущей экспедиции, связанный с северными районами области. По внешнему виду аэрофон был похож на марийские ритуальные инструменты, однако экспедициями 80–90-х гг. прошлого века, изучающими инструментальную традиционную культуру области, подобные экземпляры обнаружены не были. В единственном описании пастушьих труб, бытовавших на локальных территориях области, составленным О. В. Гордиенко по материалам экспедиций в Выксунский и Сосновский районы, также отсутствовала фактическая информация о подобных инструментах.

Было решено в качестве рабочей гипотезы принять

<sup>1</sup> Из личной беседы.

<sup>2</sup> Более подробные данные об экспонате приводятся в дипломной работе С. С. Калякиной [6, с. 13].



«марийский» вариант ритуального инструмента. В первую очередь требовалось собрать необходимую доказательную базу для научной атрибуции аэрофона. Кафедра приняла решение об организации консерваторской экспедиции в Тоншаевский район (место компактного проживания марийцев). Как указал в личной беседе знаток и исследователь марийской традиционной культуры Вячеслав Теркин, у местных луговых марийцев существовал осенний праздник *эдерсий*, когда осенью, после окончания сельскохозяйственных работ, девушки, достигшие возраста замужества, собирались вместе, варили пиво и *играли на трубе (эдерпуц)* [6, с. 17], по рассказам очевидцев имеющей схожие размеры с музейным экспонатом. Удалось обнаружить и конкретного местного жителя, в 90-е гг. прошлого века видевшего такой инструмент в деревне Б. Ашкаты.

По результатам консерваторской экспедиции был установлен и мастер А. В. Ибулаев (Васли Ольош), проживающий в республике Башкортостан и имеющий дальних родственников и знакомых в Тоншаевском районе, который мог бы изготовить подобный инструмент. Так как для грамотной атрибуции требовалось изучить первичные типологические признаки инструмента, то естественным стало решение об организации комплексной экспедиции в республику Башкортостан (село Мишкино Мишкинского района), где и был подробно зафиксирован процесс изготовления инструмента [6, с. 23].

Таким образом, была подтверждена марийская версия происхождения инструмента.

Нам представляется возможным отнести подобный тип полевых исследований к *экспедиции-расследованию*, ставящей своей генеральной целью подтверждение гипотезы происхождения и локального бытования конкретного традиционного объекта и введение в научный обиход его атрибуции. Методика опроса респондентов компилировалась с практикой освоения инструмента и репрезентацией наигрышей, что в рамках эволюционного состояния угасшей в 90-е гг. прошлого века традиции ритуального музицирования на *эдерпуц* может восприниматься как положительный вектор, способствующий возрождению бытования аэрофона<sup>3</sup>.

Как правило, у практикующих полевых фольклористов существуют конкретные населенные пункты, которые связаны с узколокальным бытованием певческой или инструментальной традиции. В Нижегородской области в качестве примера можно привести села Гремячево, Ломовка и Теплово Кулебакского района, где до сих пор отмечена традиция игры на пастушьем капсульном рожке. В селе Суворово Дивеевского района продолжается изучение духовных стихов (кантов) нижегородскими фольклористами [10, с. 35–36]. В 80–90-е гг. локальную песенную традицию представляли деревня

Соловьево Княгининского района, села Учует Майдан Починковского района, Чернуха Арзамасского района, Новоселки Шахунского района, Смирново Дивеевского района и др. Регулярные выезды в такие населенные пункты проводятся Нижегородской консерваторией в рамках исследований, которые, с нашей точки зрения, могут позиционироваться как *экспедиции-мониторинг*. Изучение традиционной культуры нашей области всегда было и остается приоритетом для кафедры теории музыки ННГК. Но с 2018 г. сфера интересов стала расширяться в связи с поисковой работой по установлению следов нижегородских переселенцев в республику Башкортостан во второй половине XVIII в. Результатом экспедиционных исследований стало подтверждение активного бытования русских песен с типичным сюжетным комплексом, близким нижегородскому, в ряде сел Архангельского и Стерлитамакского районов. В качестве примера рассмотрим певческую традицию села Садовка, где на протяжении пяти лет комплексные экспедиции Нижегородской консерватории продолжают мониторинг русской певческой традиции мордовского коллектива «Вастома» под руководством Н. Е. Артамонова. Этот фольклорный ансамбль принадлежит к категории двуязычных, то есть исполняет как мордовские, так и русские песни. По свидетельству руководителя коллектива Н. Е. Артамонова, его прабабушка была русской, и частое общение жителей села с русским населением было общепринятой практикой. Существует гипотеза о близости словесно-музыкального комплекса песен из этого села нижегородским, что косвенно подтверждается документально. Так, при строительстве медеплавильных заводов на территории Башкирии промышленнику И. Б. Твердышеву в соответствии со специальным указом Сената в 1758 г. «дозволялось покупать крепостных крестьян деревнями и переселять на заводы, исчисляя выплавку чистой меди на каждую тысячу пуд по 50 дворов или по 200 мужеска пола душ» [4, с. 33–34]. Работники на заводы были переселены из центральных районов России: Симбирской, Нижегородской, Московской и других губерний. Надо иметь в виду, что русские поселения существовали не только при самих заводах, но и по окрестным деревням для обеспечения жизнедеятельности завода (земледелие, доставка руды и т. д.). Основные деревни: Васильевка, Дарьино, Береговка, Хлебодаровка, Александровка, Осиновка, Татьянаовка, Скворчиха, Ивановка, Тереклы. Подтверждением влияния русских переселенцев второй половины XVIII в. на мордовское население может служить сюжет исторической песни, популярной в селе Садовка, «Уж ты, голубь сизокрылый», связанный с событиями строительства Воскресенского и Верхоторского медеплавильных заводов<sup>4</sup> (рис. 1).

Словесный и музыкальный комплекс находятся

<sup>3</sup> В 2021–2022 гг. В. Теркиным были изготовлены еще два инструмента в соответствии с технологией, описанной С. С. Калыкиной по результатам экспедиции в республику Башкортостан, один из которых в настоящее время используется в рамках концертной деятельности местного марийского фольклорного коллектива «Лекше выт» МБУК «МЦКС районного дома культуры Тоншаевского муниципального округа Нижегородской области» (рук. А. С. Трушкова).

<sup>4</sup> Материалы экспедиции ННГК им. М. И. Глинки в с. Садовка Стерлитамакского р-на р. Башкортостан, 04.12.2018.





Рисунок 1



в хорошей сохранности. Нами записаны 2 варианта песни в 2020 и 2022 г., мелодически отличающиеся друг от друга. Данный образец зафиксирован от двух участников коллектива. Однако в 2022 г. песня исполнялась полным составом фольклорного ансамбля «Вастома» с иным запевом.

Только в одном селе нам удалось зафиксировать свыше 50-ти русских песен на самые разнообразные популярные сюжеты, представляющие типичный жанровый комплекс: исторические («Уж ты, голубь» и «Соловей кукушку уговаривал»), приуроченные («Пойдем в лесок», «Кабы по лугам», «Ой да, не дувай-ка»<sup>5</sup>), баллады («Ехали казаки», «Отслужил солдат три года»), рекрутская («Во субботу, день ненастный»), лирические («Эх, корчма, корчма», «Ни тучки, ни хмурки», «Пей ты, пей ты, девица», «В моем садочке», «Взвейся, взвейся, сизенькай голубчик» и др.). Активное бытование приуроченных песен отмечено и в календарном обрядовом комплексе — в следующее воскресенье после Троицы, когда завершены все полевые работы, в селе проходит обряд «Тундонь ильям» (Проводы весны) с соблюдением всех ритуальных действий.

В последние годы объектом мониторинга эволюции местной традиции стал распространенный жанр «устного рассказа», приобретающий размах повествовательных образцов. На наш взгляд, возможна дифференциация этого жанра на подвиды — «ритуальный» и «застольный разговор»<sup>6</sup>. Ритуальный нарратив возникает, как правило, в случае угасания реального обрядового действия и является его словесно-виртуальной заменой. Исполнители не показывают сам обряд, а рассказывают о нем. «Застольный разговор» возникает во время мониторинговой экспедиции к аутентичным исполнителям, знающим и уважительно относящимся к фольклористам, неоднократно организующим выезды к данному коллективу. Сведения, сообщаемые исследователям во время такого разговора, являются важными, так как респонденты воспринимают опрашивающих как «своих». Беседа на «табуированные» темы (о «реальных» встречах с объектами низшей демонологии) в таком

<sup>5</sup> Масленичная, «катальная» песня.

<sup>6</sup> Остается и типичная разновидность «устного рассказа» о былой жизни, работе в колхозе и различных семейных событиях, не связанных с обрядовым циклом и т. п.

<sup>7</sup> Материалы консерваторской экспедиции в с. Садовка Стерлитамакского района р. Башкортостан 2018 г.

случае становится обычным правилом и приносит важные результаты. Так, о почитании мордовской богини воды Веды-авы и заговорах на воду до сих пор говорят в селе Садовка:

«Ведь-аву матушкой называют... К Ведь-аве всегда обращались, когда дети не рождались. Когда молодых женили, первым делом к воде ведут... Там стол собирали. Ели, крошки в воду кидали. Говорили — шелковые волосы — матушка наша, шелковая борода — батюшка наш...»;

«Издалека идете... Через серебро проходите, серебром отмойте меня, от болезни, от сглазу зеленого, от черного, от всякого лиха»<sup>7</sup>.

Традиционная культура становится более локализована и требует разных подходов к ее изучению. Сужение локуса до точечного территориального объекта (одного села или деревни) становится фактической реальностью, и изучение архаических культурных пластов становится с каждым годом все более трудоемким процессом. Реалии сегодняшнего дня заставляют расширять спектр комплексных междисциплинарных экспедиций. Трехуровневая модель полевых фольклористических исследований, предлагаемая автором статьи, является, на наш взгляд, наиболее гибкой и результативной. Компиляция результатов научной рефлексии, связанных с анализом доступных архивов экспедиций прошлых лет, с современными техническими методами звукового анализа и грамотной конвертации аутентичных «звучащих» образцов на устаревших носителях (магнитофонных кассетах и катушках), может служить основой для подготовки комплексных полевых исследования «по следам былых экспедиций». Способность фольклориста к обобщенному аналитическому восприятию информации и выбору логически связанных и допустимых путей достижения цели является необходимой компетенцией в процессе подготовки и реализации *экспедиции-расследования*. Многолетняя полевая практика фиксации фольклора на одной и той же узколокальной территории позволяет проводить *мониторинговые* исследования, создавая обширную информативную базу данных о конкретном аутентичном коллективе и анализируя вектор эволюционного движения «точечной» традиции в рамках одного населенного пункта.

Современные комплексные экспедиции Нижегородской консерватории с участием специалистов филологов, антропологов, этнографов, а также профессиональных звукорежиссеров и видеооператоров приносят свои плоды. Дифференциация экспедиций, предлагаемая кафедрой теории музыки ННГК им. М. И. Глинки, на наш взгляд, является наиболее оптимальным вариантом полевых исследований последнего десятилетия, результаты которых позволяют с осторожным оптимизмом говорить о продолжении существования локальной традиционной культуры в сегодняшнем непростом



реальном мире.

### Литература

1. Банин А. А. Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции // Музыкальная фольклористика: Выпуск 3. М.: Советский композитор, 1986. С. 105–176.
2. Берегиня. Нижегородские песни / сост. и нотирование текстов, рекомендации исполнителям А. В. Харлова; подг. текстов, комментарии Н. В. Морохина. Н. Новгород: ННГУ, 1992. 150 с.
3. Гордиенко О. В. Краткое описание язычковых духовых инструментов русских пастухов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Спутник +, 2022. 104 с.
4. Гудков Г. Ф., Гудкова З. И. Из истории южноуральских горных заводов XVIII–XIX веков: историко-краеведческие очерки: Часть I. Уфа: Башкирское книжное издательство, 1985. 424 с.
5. Заветлужье. Фольклорный сборник. Песни / сост. и нотирование текстов, рекомендации исполнителям А. В. Харлова; подг. текстов, комментарии Н. В. Морохина. Н. Новгород: ННГУ, 1992. 51 с.
6. Калякина С. С. Марийская девичья труба. Современные методы исследования инструментальной традиции Нижегородской области: выпускная квалификационная работа. Н. Новгород, 2022. 71 с.
7. Нижегородские исторические песни / под ред. Н. В. Морохина. Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 2000. 352 с.
8. Нижегородские марийцы: сборник материалов для изучения этнической культуры марийцев / Министерство культуры республики Марий Эл, Республиканский центр народного творчества; сост. Морохин В. Н. Йошкар-Ола: Министерство культуры республики Марий Эл, 1994. 249 с.
9. Рабинович Б. И. Пастуший барабан — недавно открытый русский народный инструмент // Музыкальная фольклористика: Выпуск 3. М.: Советский композитор, 1986. С. 177–243.
10. Харлов А. В. Духовные стихи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 34–39.

### References

1. Banin A. A. Oчерk istorii izucheniya russkoj instrumental'no-muzykal'noj kul'tury bezpis'mennoj tradicii [Essay on the history of the study of the non-written tradition of Russian instrumental and musical culture] // Muzykal'naja fol'kloristika [Musical folklore]: Issue 3. M.: Soviet composer, 1986. P. 105–176.
2. Bereginya. Nizhegorodskie pesni [Bereginya. Nizhny Novgorod songs] / comp. and notation of texts, recommendations for performers A. V. Harlov; preparation of texts, comments N. V. Morokhin. N. Novgorod: UNN, 1992. 150 p.
3. Gordienko O. V. Kratkoe opisaniye yazychkovykh duhovyykh instrumentov russkikh pastuhov [A brief description of the reed wind instruments of Russian shepherds]. 2nd ed., rev. and extra. M.: Sputnik +, 2022. 104 p.
4. Gudkov G. F., Gudkova Z. I. Iz istorii yuzhnoural'skih gornyykh zavodov XVIII–XIX vekov. Istoriko-kraevedcheskie ocherki [From the history of the South Ural mining plants of the XVIII–XIX centuries. Local historical essays]: Part I. Ufa: Bashkir book publishing house, 1985. 424 p.
5. Zavetluzh'e. Fol'klornyj sbornik. Pesni [Zavetluzhye. Folklore collection. Songs] / comp. and notation of texts, recommendations for performers A. V. Harlov; preparation of texts, comments N. V. Morokhin. N. Novgorod: UNN, 1992. 51 p.
6. Kalyakina S. S. Marijskaya devich'ya truba. Sovremennyye metody issledovaniya instrumental'noj traditsii Nizhegorodskoj oblasti [Mari girl's trumpet. Modern methods of studying the instrumental tradition of the Nizhny Novgorod region]. N. Novgorod, 2022. 71 p.
7. Nizhegorodskie istoricheskie pesni [Nizhny Novgorod historical songs] / edited by N. V. Morokhin. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod Fair, 2000. 352 p.
8. Nizhegorodskie marijtsy: sbornik materialov dlya izucheniya etnicheskoy kul'tury marijstsev [Nizhny Novgorod Mari: a collection of materials for the study of the ethnic culture of the Mari] / Ministry of Culture of the Republic of Mari El, Republican Center for Folk Art, comp. Morokhin V. N. Yoshkar-Ola: Ministry of Culture of the Republic of Mari El, 1994. 249 p.
9. Rabinovich B. I. Pastushij baraban — nedavno otkrytyj russkij narodnyj instrument [Shepherd's drum — a recently discovered Russian folk instrument] // Muzykal'naja fol'kloristika [Musical folklore]: Issue 3. M.: Soviet composer, 1986. P. 177–243.
10. Kharlov A. V. Duhovnye stihy [Spiritual poems] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher musical education]. 2019. № 3 (53). P. 34–39.

### Информация об авторе

Андрей Владимирович Харлов  
E-mail: artandy79@yandex.ru  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»  
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40

### Information about the author

Andrey Vladimirovich Kharlov  
E-mail: artandy79@yandex.ru  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka»  
603005, Nizhny Novgorod, 40 Piskunov Str.



**Чернобаева Оксана Вячеславовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры народного пения Орловского государственного института культуры

**Chernobaeva Oksana Viacheslavovna**, PhD (Arts), Associate Professor at the Folk Singing Department of the Orel State Institute of Culture

E-mail: oksana\_jv@mail.ru

### ЭПИЧЕСКИЕ И ПЕСЕННО-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ЖАНРЫ ВЕРХНЕОКСКОЙ ЭТНОМУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ

Статья посвящена проблеме изучения музыкально-этнографической традиции Верхнего Поочья. Верхнеокская этномusicальная традиция аккумулирует в себе региональные песенные стили Орловской, Тульской, Калужской областей, а также части северо-восточных районов Брянской (Карачевский район) и восточных районов Смоленской (Угранский, Темкинский районы) областей. Данная территория представляет собой единый историко-культурный континуум, который сформировался в глубокой древности в период расселения в этих местностях в V–VIII веках нашей эры славянского племени вятичей. В орбиту исследования вовлечены эпические и песенно-повествовательные жанры верхнеокского фольклора, к которым относятся причитания, былины, скоморошины, исторические песни, духовные стихи, баллады. Выявляются историко-географические предпосылки возникновения рассматриваемой эпической традиции, анализируется роль первых этнографических записей поэтического фольклора из собрания П. В. Киреевского и их значение в установлении фактов бытования былинного эпоса в современности. Особое внимание уделяется раскрытию музыкально-стилистических характеристик изучаемого фольклорного пласта с позиции ладовых форм, мелодико-интонационного строения и типа многоголосной фактуры.

**Ключевые слова:** верхнеокская этномusicальная традиция, эпические жанры, собрание П. В. Киреевского, музыкальный стиль.

### EPIC AND SONG-NARRATIVE GENRES IN VERKHNEOK ETHNOMUSICOLOGICAL TRADITION: FEATURES OF MUSICAL STYLE

The article is devoted to the problem of studying the musical and ethnographic tradition of the Verkhneok (the Upper Oka) region. The Verkhneok ethno-musical tradition accumulates regional song styles of Orel, Tula, Kaluga regions, as well as the north-east of Bryansk region (Karachevsky district) and east of Smolensk region (Ugransky, Temkinsky districts). This territory presents a single historical and cultural continuum, formed in V–VIII centuries AD when the Slavic tribe Vyatichi settled on this territory. Epic and song-narrative genres of Verkhneok folklore considered in the research include lamentations, epics, buffoons, historical songs, spiritual poems, ballads. The article reveals historical and geographical prerequisites for the emergence of the epic tradition under consideration and analyses the role of the first ethnographic records of poetic folklore from the collection of P. V. Kireevsky and their significance in establishing the existence of the epic in modern time. Special attention is paid to the musical and stylistic characteristics of the studied folklore layer from the position of modal forms, melodic-intonation structure and the type of polyphonic texture.

**Key words:** Verkhneok ethnomusicological tradition, epic genres, P. V. Kireevsky's collection, musical style.

Глобальной проблемой современного этномusicознания выступает накопление как можно большего количества фактов о различных этномusicальных традициях России (региональных, локальных) во всем многообразии этнических, этнографических, этнолингвистических, этномusicоведческих материалов и составление на этой основе «Фольклорно-этнографического атласа России» (научная идея А. М. Мехнецова). В этой связи включение в комплекс научных знаний сведений об этнической музыкальной традиции восточнославянского племени вятичей представляется актуальным и своевременным. Важнейшей задачей выступает обоснование ведущей роли историко-географических и хозяйственных факторов в формировании уникального пласта народно-песенной традиции Верхнего Поочья, определение жанровой структуры этномusicальной традиции территории Верхнеокского бассейна.

Географическое пространство Верхнего Поочья включает в себя современные территории Орловской, Тульской, Калужской и части граничащих с ними рай-

онов Смоленской и Брянской областей. Исторически данные территории представляют собой зону расселения в V–VIII веках нашей эры славянского племени вятичей и объединены общим хозяйственно-бытовым укладом и духовно-нравственными ценностями проживающих там людей. Все эти факторы явились определяющими в формировании календарной и семейной обрядовости и дальнейшем развитии верхнеокской этномusicальной традиции.

Цель статьи — создание целостной картины музыкально-этнографической традиции Верхнего Поочья под углом этнической специфики, где в фокус исследования вовлечены эпические и песенно-повествовательные жанры верхнеокского традиционного песенного фольклора. Данный пласт составляют причитания, былины, скоморошины, исторические песни, духовные стихи, баллады. Стоит отметить, что автором уже предприняты усилия в установлении специфики верхнеокской песенной традиции на материале календарного и свадебного обрядового фольклора, песенно-хореографических жанров рассматриваемой





традиции. Все это нашло отражение в публикациях научных статей в журналах из Перечня ВАК РФ [4–6].

По мнению В. А. Лапина, «музыкально-песенный ландшафт» [2, с. 180] той или иной региональной певческой традиции проявляется в ее развертывании в пространстве и совокупности фольклорно-этнографических комплексов, где особое значение приобретают понятия «жанрово-стилевой доминанты» и «периферийных» фольклорных жанров, которые количественно, а самое главное, качественно отличаются друг от друга. Так, как уже было установлено ранее, к централизирующим компонентам жанровой системы рассматриваемой традиции относятся календарный и свадебный обрядовый песенный фольклор. На следующей ступени иерархии находятся сезонно приуроченные лирические песни и внеобрядовая лирика семейно-бытовой, любовной и военно-бытовой тематики; вокально-хореографические жанры, такие как таночные, карагодные, игровые и плясовые песни. Замыкают этот условный принцип иерархической структуры верхнеокской песенной традиции эпические жанры, которые представлены незначительным количеством образцов, но без установления роли и музыкальной специфики которых общая картина музыкально-этнографической традиции Верхнего Поочья была бы неполной.

Первые записи поэтических текстов жанров эпического фольклора мы можем обнаружить в известном собрании П. В. Шейна «Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах». В издании опубликованы тексты двух погребальных причитаний дочери по матери с зачинами «Родимая матушка» Тарусского уезда Калужской губернии и «Родимая ты, моя матушка» Епифанского уезда Тульской губернии.

Наиболее полноценные данные о бытовании эпического фольклора на территории Верхнего Поочья мы можем получить из «Собрания народных песен П. В. Киреевского», которое является уникальным сводом полнотекстовых публикаций песенного фольклора того времени [3]. У истоков Собрания стояли известные просвещенные деятели той эпохи — братья Языковы, Н. В. Гоголь, С. А. Соболевский, В. И. Даль, А. Н. Кольцов, П. И. Якушкин, М. П. Погодин, К. Д. Кавелин, С. П. Шевырев, М. А. Стахович, Н. А. Костров, А. Ф. Писемский, А. В. Маркович. Уникальные по жанровому и тематическому разнообразию памятники «своенородной словесности» Центральной России записывались собирателями в Орловской, Тульской, Калужской, Рязанской губерниях и впервые были оснащены подробными комментариями о месте записи песен и их жанровой принадлежности. Собирателям удалось записать все формы и жанры народного поэтического творчества, такие как былины, духовные стихи, исторические, обрядовые, календарные песни, шуточные, бурлацкие, ямщицкие, разбойничьи, солдатские.

Былинный эпос верхнеокской традиции представляют записи П. И. Якушкина в Орловской губернии «Федор Тырянин» (№ 312), «Алеша Попович и сестра

Петровицей» (№ 447). В Алексинском уезде Тульской губернии К. Д. Кавелиным зафиксирован редкий вариант былины «Добрыня Никитич и Алеша Попович» (№ 415), а в Боровском уезде Калужской губернии — былина «Илья Муромец» (№ 231), получившая широкое распространение среди казачества.

К эпическим духовным стихам рассматриваемой традиции относятся тексты «Егорий храбрый» (№ 220), «Два Лазаря» (№ 313), «Алексей — божий человек» (№ 314), «Борис и Глеб» (№ 315) Орловской губернии; «Лазарь убогий» (№ 416), «Голубиная книга» (№ 417) Тульской губернии.

В Собрании присутствуют несколько поэтических текстов народных шуточных песен-скоморошин, записанных П. В. Киреевским и П. И. Якушкиным в Орловской губернии с зачинами «Ерема из Белева, Хома — из Болхова» (№ 229), «Как Фома-то, да Ерема» (№ 389), небылица «Свет, мои ластушки» (№ 392), рифмованная сказка «Рожок, ты мой рожок, миленький дружок» (№ 391).

Особое место в своде поэтических текстов эпического фольклора верхнеокской традиции занимают исторические песни, в которых представлены основные вехи русской истории — песни о тяготах монголо-татарского ига, об Иване Грозном и Петре I; о периоде «смутного времени», запечатлевшем образы Бориса Годунова, царевича Дмитрия, народных героев Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского; о событиях русско-шведской и русско-турецких войн; песни времен Отечественной войны 1812 года и атамана Донского казачьего войска М. И. Платове. Всего в Собрании помещено более 120 исторических текстов песен Орловской, Тульской и Калужской губерний.

Необходимо отметить, что на всех интересующих нас территориях Верхнего Поочья зафиксирован сюжет наиболее древней исторической песни о татарском полоне с вариантами зачина — «У колодиза у холодного, как у ключика у гремучего красна девушка воду черпала» (№ 240), «Как за той, за Дарьей-рекой» (№ 418) Тульской губернии; «Не шум шумит, не гром гремит» Орловской губернии (№ 449). Также в Орловской губернии обнаружен редкий вариант народного стиха об Александре Невском «Уж давно-то христианская вера во Россиюшку взошла» (№ 448).

В Собрание вошли также тексты народных баллад семейного и любовного содержания «Девушка отравила молодца» (№ 246, 247), «Братья-разбойники и сестра» (№ 247, 285, 466), «Жена мужа зарезала» (№ 286), «Молодец жену губил» (№ 287, 343, 427, 468), «Князь Волконский и Ванька-ключник» (№ 339, 426, 473), «Молодец и королева» (№ 344, 470, 472); популярная разбойничья песня «Ты взойди, солнце красное» (№ 278), старинная ямщицкая песня «Степь Моздокская» (№ 397), солдатские и рекрутские песни «Уж, вы горы Воробьевские» (№ 513) и «Не кукушка, братцы, во сыром бору куковала» (№ 521).

К сожалению, музыкальную сторону всех рассматриваемых эпических жанров верхнеокского фоль-



клора из Собрания П. В. Киреевского оценить не представляется возможным в связи с отсутствием нотаций этих песен.

Однако широко известная песня про татарский полон «Как за речкою, да за Дарьею», встречающаяся ранее в Собрании П. В. Киреевского, опубликована Н. А. Римским-Корсаковым в сборнике «Сто русских народных песен» под номером 8. В комментариях к песне композитор указывает, что записана она М. А. Балакиревым с голоса П. И. Якушкина, который слышал ее в Орловской губернии. Также нотации ряда протяжных исторических и солдатских песен Орловской и Тульской губерний из поэтического свода П. В. Киреевского мы можем встретить в исследовании вариантности лирических протяжных песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина «Русские народные лирические песни» [1] — военно-бытовая песня «Уж вы, горы мои» в вариантах напева с. Федоровка Богородицкого уезда Тульской губернии и с. Петровское Елецкого уезда Орловской губернии; ямщицкая песня «Степь Моздокская» в вариантах Елецкого уезда Орловской губернии и Крапивенского, Богородицкого и Ефремовского уездов Тульской губернии. В работе рассматриваются варианты разбойничьей песни «Ты взойди, солнце красное» и рекрутской песни «Не кукушечка во сыром бору куковала», которые были записаны П. И. Якушкиным в Орловской губернии. Стоит отметить, что все нотные варианты интересующих нас песен в публикации Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина представлены в одноголосном изложении, зачастую под аккомпанемент фортепиано, что заставляет нас усомниться в подлинной аутентичной записи песен. Несмотря на данный факт, ученые этномузыкологи могут составить общее представление о мелодико-интонационном контуре исследуемых напевов и в дальнейшем провести сравнительный анализ с образцами, записанными фольклористами на данных территориях в современности.

Приходится констатировать тот факт, что эпические и песенно-повествовательные жанры музыкально-этнографической традиции Верхнего Поочья представляют собой ушедший в забвение песенный пласт фольклора в связи с утратой их прикладного назначения в современности. Отдельные единичные экспедиционные записи песенно-повествовательного фольклора относятся к 1960–2000 годам и сделаны собирателями Н. В. Владыкиной-Бачинской, Н. Н. Гиляровой, В. М. Григоренко, Л. Л. Куприяновой, М. В. Медведевой, С. И. Пушкиной, Б. Ф. Смирновым, Т. А. Ситько, В. О. Харьковым, В. М. Щуровым, а также студентами и преподавателями кафедр народно-певческого искусства Орловского государственного института культуры, РАМ им. Гнесиных, Московской и Саратовской государственных консерваторий. Всего по крупицам из разных репертуарных изданий и сборников народных песен Орловской, Тульской и Калужской областей для музыкально-стилевого анализа собрано около 30 нотных песенных образцов эпического фольклора,

большую часть которых составляют народные духовные стихи и баллады.

Рассмотрение звуковысотной стороны напевов песенно-повествовательных жанров необходимо начать с песен с историческими и балладными сюжетами. По комплексу музыкально-стилевых признаков исторические песни, баллады семейного и любовного содержания относятся к позднему историко-стадиальному пласту. На это указывает наличие широкообъемных ладов, развернутость мелодических линий, подголо-сочно-полифонический тип фактуры.

Ладовые формы представлены полными семиступенными диатоническими ладами мажорного или минорного наклона. В свою очередь диатонические лады рассматриваемых песен можно дифференцировать на: *центрированные ладовые системы* с одной главной ладовой опорой, которой завершается все построение напева (является финалисом), и *нецентрированные ладовые системы* с несколькими опорными тонами, которые взаимодействуют между собой на протяжении всей песенной строфы, и, как правило, напев завершается на любой другой ступени лада, кроме I. Примечательна в этом отношении историческая песня д. Горбуновка Дмитровского района Орловской области «Да, орел ты мой, орел сизокрылый» со сменой трех ладовых устоев (I-VI-V ступени) и финалисом на V ступени лада. Каждый из трёх звуков, формирующих мелодию, обладает большой весомостью и поочередно выполняет роль промежуточного или завершающего опорного тона в напеве в зависимости от метроритмических факторов (прим. 1).

Пример 1. «Да, орел ты мой, орел сизокрылый». Историческая песня д. Горбуновка Дмитровского района Орловской области

Логика интонационного развития мелодии данного примера показывает, что лад, лежащий в основе напева, имеет два основных устоя D и h. Это параллельно-переменный лад, организованный по принципу мажор-минор-мажор. Основной тон — D, второстепенный — h. В первом предложении мажорный колорит попевок с устоем D меняется, и происходит отклонение в минорный устой h. Во втором предложении мелодия возвращается к исходному устью D (квинта D-A в 6 и 7 тактах), но завершается напев не на устое, а на квинтовом тоне D-dur (звук A). Финалис на квинтовом тоне создаёт ощущение вопроса, неопределённости, неизвестности.

Характерной чертой мелодико-интонационного

строения ряда рассматриваемых напевов выступает комбинация различных мелодических звеньев, которые охватывают ритмический период целиком и отличаются законченностью мелодического развития. В таких напевах мелодическое движение опирается на универсальную для традиционного мелодического мышления модель восходящей или нисходящей «волны». В основе мелодического строения многих песен лежит принцип вопросно-ответного соотношения музыкальных фраз, где «вопросительная» интонация коррелируется с первой музыкально-поэтической строкой и завершается на любой ступени лада, кроме I. Во второй «ответной» части напева мелодическое движение всегда осуществляется к главной ладовой опоре, которой и завершается все построение (прим. 2).

Пример 2. «Ехали казаки со службы домой». Баллада с. Локно Хотынецкого района Орловской области



В основе многоголосного строения песенно-повествовательных жанров верхнеокской этномызыкальной традиции лежит подголосочно-полифонический тип фактуры, где наряду с контрастным двух или трехголосием присутствуют участки унисонного голосоведения или голосоведения со второй. Немногочисленная часть образцов принадлежит к гетерофонному складу с частичным расщеплением голосов на интервалы секунды, терции, кварты (прим. 3).

Пример 3. «Задумала красная девка за барина за муж». Баллада Калужской области



Данный пример примечателен и тем, что ладовая

палитра напева складывается из комбинации двух народных ладов (с устоем до-диез) — фригийского лада со II низкой ступенью и дорийского лада с VI высокой ступенью, где VI ступень напева можно охарактеризовать как «переливчатую».

Отдельного внимания с позиции музыкально-стилистических характеристик заслуживает корпус музыкально-поэтических текстов народных духовных стихов. Их ладовая основа и композиционные закономерности идентичны для подавляющего количества напевов. В основе звукоряда лежат трихорды (реже тетрахорды, пентахорды) мажорного или минорного наклонения с захватом зоны субтонов (субкварты и/или субсекунды). Мелодический контур формирует попевочный тип мелодики с разнообразным соотношением трех ступеней лада (прим. 4).

Пример 4. «Ой, вы голуби». Духовный стих с. Космачево Людиновского района Калужской области



Узкообъемные терцово-квартовые лады, попевочный тип мелодики позволяют сделать утверждение об архаических корнях данного песенного жанра.

В заключение стоит отметить, что эпические песенные жанры музыкально-этнографической традиции Верхнего Поочья составляют немногочисленный корпус верхнеокского фольклора, который представлен в большей степени поэтическими текстами. Тематика, сюжеты, композиционная структура, наряду с общностью звуковысотного строения рассматриваемых напевов (ладовые формы, мелодико-интонационный тип, многоголосная фактура), — все эти факторы позволяют сделать вывод о единстве музыкальной стилистики эпических жанров на всей рассматриваемой территории и подтверждают тезис автора о том, что этническая основа населения территории Верхнеокского бассейна выступает в качестве доминантного фактора в определении музыкально-этнографической самобытности рассматриваемой песенной традиции.

## Литература

1. Лопатин М. Н., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956. 458 с.
2. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций). Очерки и этюды. М.: Мо-

сковский государственный фольклорный центр «Русская песня»; Российский институт истории искусств, 1995. 200 с.

3. Собрание народных песен П. В. Киреевского / Предисл., послесл., состав. В. И. Калугина. Тула: Приокское книжное из-



дательство, 1986. 462 с.

4. Чернобаева О. В. Верхнеокская песенно-хореографическая традиция: жанрово-стилевые черты // Музыка и время. 2018. № 12. С. 18–23.

5. Чернобаева О. В. Верхнеокский свадебный ритуал:

структура, музыкальное наполнение, локальные особенности // Музыковедение. 2022. № 10. С. 27–38.

6. Чернобаева О. В. Календарно-обрядовый песенный цикл Верхнеокской традиции: этнографический контекст, семантика, функции // Музыковедение. 2021. № 2. С. 15–20.

### References

1. Lopatin M. N., Prokunin V. P. Russkie narodnye liricheskie pesni [Russian lyrical folk songs]. M., 1956. 458 p.

2. Russkij muzykal'nyj fol'klor i istoriya (k fenomenologii lokal'nyh traditsij). Oчерки i etyudy [Russian musical folklore and history (on the phenomenology of local traditions). Essays and sketches]. M.: Moskovskij gosudarstvennyj fol'klornyj tsentr «Russkaya pesnya»; Rossijskij institut istorii iskusstv, 1995. 200 p.

3. Sобрание narodnyh pesen P. V. Kireevskogo [Collection of folk songs by P. V. Kireevsky] / Predisl., poslesl., sostav. V. I. Kalugina. Tula: Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1986. 462 p.

4. Чернобаева О. В. Верхнеокская песенно-хореогра-

фическая традиция: жанрово-стилевые черты [Verkhneok song and choreographic tradition: genre and style features] // Muzyka i vremya [Music and Time]. 2018. № 12. P. 18–23.

5. Чернобаева О. В. Верхнеокский свадебный ритуал: структура, музыкальное наполнение, локальные особенности [Verkhneok wedding ritual: structure, musical content, local features] // Muzykovedenie [Musicology]. 2022. № 10. P. 27–38.

6. Чернобаева О. В. Календарно-обрядовый песенный цикл Верхнеокской традиции: этнографический контекст, семантика, функции [Calendar-ritual song cycle of the Verkhneok tradition: ethnographic context, semantics, functions] // Muzykovedenie [Musicology]. 2021. № 2. P. 15–20.

### Информация об авторе

Оксана Вячеславовна Чернобаева

E-mail: oksana\_jv@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего образования «Орловский государственный институт культуры»

302020, г. Орел, ул. Лескова, д. 15

### Information about the author

Oksana Vyacheslavovna Chernobaeva

E-mail: oksana\_jv@mail.ru

Federal State Budgetary Institution of Higher Education «Oryol State Institute of Culture»

302020, Orel, 15 Leskova Str.



Ню Цзюньи, аспирантка кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
Niu Junyi, Postgraduate student at the Music Theory Department of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire  
E-mail: niujunyi1992@163.com

### ПЕСНИ В ЖАНРЕ ДЭНГЭ ИЗ ОБРЯДОВ ЗАЖИГАНИЯ ФОНАРЕЙ И «СУХОПУТНЫХ ЛОДОК» НОВОГОДНЕЙ ТРАДИЦИИ КИТАЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ ХЭНАНЬ

В данной статье представлен жанр ханьчуань, разновидность жанра дэнгэ, сопровождающего новогодние обряды китайской провинции Хэнань. Определяется его связь с древними экзорцистскими ритуалами, с обрядом зажигания фонарей, с жанром янгэ и традиционной оперой по наличию театрализации, использованию костюмов и реквизита. Проводится текстологический анализ, выявляющий, что тексты песен включают до 12 строф, а их содержание строится на исторических событиях, картинах природы и жизни, и музыкальный анализ, позволяющий заметить, что ритмика мелодий танцевальная, а лады пентатонического типа, состоящие из ячеек тритоник и тетратоник, структуры — с повторными элементами. Делаются выводы, что все обнаруженные параметры способствуют запоминанию важной для народа информации, что жанр ханьчуань взаимодействует с другими жанрами и подпитывает их своими чертами.

**Ключевые слова:** фольклор, Китай, Хэнань, ханьчуань, сухопутные лодки, пентатоника.

### SONGS IN THE GENRE OF DENGGE FROM THE RITUALS OF IGNITING LANTERNS AND «GROUND BOATS» IN NEW YEAR TRADITION OF CHINESE PROVINCE OF HENAN

The article studies the genre of hanchuan, a type of dengge genre accompanying New Year rituals of the Chinese province of Henan. It is defined how hanchuan is connected with the ancient exorcist rituals, with the rite of igniting lanterns, with yangge genre and traditional opera in terms of theatricalisation, usage of costumes and stage props. The textual analysis elicits that lyrics can contain up to twelve stanzas, their plots including historic events, pictures of nature or human activities. The musical analysis demonstrates that melodies have dance rhythm including fragmentation; modes of pentatonic type consist of four sound cells; structures have repetitive elements. The author concludes that all the discovered features make it possible for the people to memorize the most important information, and that hanchuan interacts with other genres infusing them with its specific traits.

**Key words:** folklore, China, Henan, hanchuan, ground boats («dry boats»), pentatonic.

Обряды и праздники древней традиции в Китае — до сих пор часть сохранившегося культурного наследия. Но все же современная цивилизация оставляет им все меньше шансов на дальнейшее существование, выхватывая молодое поколение из русла привычного воспитания и передачи знаний. Компьютеризация и медиатизация всех процессов, в том числе коммуникационных, приводят к постепенному уменьшению обычных способов общения между людьми разных поколений, а открытость мировых культурных процессов — к постепенному стиранию этнической идентичности, потребности в сохранении того, что передавалось поколениями в прежние столетия. В этой связи изучение, осмысление и консервация знаний по традиционной культуре, в том числе и обрядовой, очень важны.

Представленные в данной статье материалы связаны с известным событием, которое отмечается в различных регионах Китая, но везде оно имеет свои местные характеристики.

Встреча Нового года в Китае наиболее массовый праздник, вбирающий в себя множество обрядов, ритуалов действий, связанных с религиозными воззрениями, представлениями о природе, повороте на новый годовой цикл. Этому периоду свойственна карнавальность. В некоторых регионах Китая принято переодеваться, надевать маски, устраивать костюмированные танцы. Окончание празднований также очень ярко подчеркивается красивыми дневными и ночными обрядами. К примеру, в Хэнани в дневное время принято устраи-

вать театрализованные представления, а к ночи зажигать множество фонариков. Обряды сопровождаются песнями и игрой на инструментах.

В последнее время обряды зажигания фонарей и сухопутных лодок, о которых пойдет речь, привлекают к себе внимание исследователей и рассматриваются с различных сторон.

Так Ван Юйди (王子迪) и Ло Цзин (罗京) в своей работе пишут о локальных традициях бытования танца с «сухой лодкой» [2; 4]. Танец с сухой лодкой трактуется авторами как часть театра янгэ (жанра, синтезирующего песенное, инструментальное, танцевальное, цирковое и театральное искусство). Обоими учеными анализируется история развития обряда и последовательность событий в нем. Ван Юйди рассматривает еще особенности мелодики, ладов (преимущественно гун (宫), шан (商), чжи (徵)) и текстов в песнях, записанных в деревне Далахай городского округа Баотоу Внутренней Монголии, а также появление обряда сухой лодки в различных других церемониях. О традициях Хэнани, связанных с этим обрядом, ученые не пишут, что делает тему данной статьи новой и важной. О художественных особенностях игры, хореографии, костюма и реквизита, орнаментальном звучании в мелодиях песен, об исполнительском стиле, инструментальном сопровождении обряда и танца сухопутной лодки в Анхое провинции Хэнань, пишут Дай Минь (代敏) [3], Мэн Жумэн (孟如梦) [5], Пи Жуй (皮瑞) [6], Сунь Чэнь (孙辰), Чжай Вэньцзе (翟文杰), Тан Фэн (汤峰) [8]. Об особенностях местных



дэнгэ с точки зрения пения и хореографии пишет Шао Сяомэн (邵小萌) [9].

В целом материалов по хэнаньским обрядам зажигания фонарей и сухой лодки очень мало. И это делает актуальным настоящее исследование.

Исходя из рассмотренной литературы и самих материалов, главной целью автора было выявление особенностей песенных жанров праздника фонарей и сухопутных лодок. Для достижения цели были сформулированы задачи по определению строения текстовой основы, поэтического содержания, ладово-мелодических, ритмических, структурных особенностей песен, по уточнению жанровых подвидов, задействованных в обрядах, пересечении с другими жанрами местной традиции. В работе были применены методы полевого, историко-этнографического, музыкально-теоретического, лингвистического исследований. Используются песенные примеры из Сборника китайских народных песен (том Хэнань [7]), собственные нотации полевых записей.

**Песни при зажигании фонарей** — дэнгэ (灯歌 — фонарные песни, песни при возжжении фонарей, для праздника фонарей, песни при фонарях) занимают промежуточное положение между обрядовой и необрядовой традициями. Многие из них тесно связаны с праздничной культурой, свадебными ритуалами, а некоторые являются жанровой основой для различных важных для народа сюжетов — исторических, которые исполняются с различным реквизитом. В связи с этим выделяются разновидности дэнгэ — гаоцяо, ханьчуань, сяочэ, хуасань, хуагу, цзюляньдэн, логучан, янгэ, ди дэн<sup>1</sup>. Эти виды дэнгэ распространены во время храмовых ярмарок и празднования Нового года. В данной статье освещается разновидность песен при фонарях — ханьчуань.

Песни при фонарях отражают народные представления о календаре, последовательности событий в природе, об обрядах и обычаях, сопровождающих их наступление. В древние времена существовала традиция изготовления цветных фонарей, и во время этого процесса, а затем и при их возжжении принято было петь. Точных указаний на дату появления обычая нет. Этот вопрос решается неоднозначно. Указывается период за два столетия до н. э. и несколько более поздний — первое столетие н. э. и другие даты.

Причина начала празднования тоже называется не одна: она связана с указом императора и его желанием пышно и торжественно обставить празднование интронизации, либо связана с буддийскими или даосскими ритуалами. По одной версии обряд зажигания фонарей (元宵節) знаменует окончание праздника наступления Весны, начал отмечаться за 180 лет до н. э. в честь интронизации Вэньди, императора династии Западная Хань, а в 104 г. до н. э. стал государственным [1]. По дру-

гой версии известно, что император Мин был коронован в 57 г. и правил 19 лет. Когда он узнал, что монахи в Индии собираются, чтобы поклониться буддийским святыням в 15-й день первого лунного месяца, то решил следовать их примеру. Он провел церемонию освящения во дворце ночью, где было зажжено множество фонарей. Это выглядело очень красиво. Сначала этой традиции последовали китайские храмы, затем к ним присоединились обычные жители. Поэтому праздник теперь отмечается 15-го числа первого месяца по лунному календарю. Это самый массовый и оживленный традиционный праздник года для жителей Хэнаня.

С ростом влияния буддизма и даосизма в последующие династии традиция «освящения фонарями» в 15-й день первого месяца постепенно распространилась на весь Китай. Праздник оброс слухами, легендами. Каждый регион Китая определял его как свой. Однако, если учесть, что Хэнань — это и есть территория древней империи, то наиболее вероятно, что именно здесь эта традиция имела свое начало [1].

Песни при фонарях — дэнгэ — очень популярны в 13 уездах и городах Хэнаня, особенно широко их исполняют в Наньяне, Чжэньнани и Сичуани. Этот вид народных песен бытует в синтетической форме и содержит в себе три компонента: песню, танец и сопровождение. К некоторым песням при фонарях добавляются отбивка тактов гонгом и барабаном, партия человеческого голоса, рассказывающего сюжет простой истории, жестикуляция, костюмы и маски, что приближает жанр к характеристикам традиционной китайской музыкальной драмы. Художественная передача содержания в некоторых песнях при фонарях усложняется использованием дуэтов с одновременным звучанием голосов (мужских и женских), с диалогами и поочередным звучанием. Поэтому песни при зажжении фонарей являются универсальным синтетическим искусством, которое не только выражает чувство и передает историю при помощи декламации и пения, но и обладает возможностями хореографии, пантомимы, звучания музыкальных инструментов. Кроме того, этот жанр впитал в себя большое количество народных «песенок» сяодяо (простых мелодий повторного типа — «10 шагов» (十足), «Двойное возвышение» (双叠翠), «Спешу на ярмарку» (赶会) и других), превратившись в итоге в «малый» театр хэнаньской песни. Несомненно, Хэнаньская музыкальная драма имеет корни в данном жанровом русле, в свою очередь оказывая воздействие на него более поздними развитыми формами.

В процессе распространения этих песен множество исполнителей включилось в творчество в подобном стиле. Постепенно отшлифовались поэтические и музыкальные принципы создания песен, формулы и обороты музыкального и поэтического языка, которыми

<sup>1</sup> Гаоцяо (高跷 — песни с ходулями), ханьчуань (旱船 — песни с сухопутными лодками), сяочэ (小车 — с тележкой), хуасань (花伞 — с цветочным зонтом), хуагу (花鼓 — с цветочным барабаном), цзюляньдэн (九莲灯 — девять лотосовых фонарей — с лотосами), логучан (锣鼓唱 — с гонгами и барабанами), янгэ (秧歌 — дословно «рисовая песня», поется перед посадкой рассады риса, в Хэнаня в районе Синьяна, где сажают рис, поют много земледельческих янгэ), ди дэн (地灯 — с фонарями, песни с танцем в сопровождении гонгов, барабанов и тарелок) и т. д.





пользовались певцы. Особенностью поэзии песен при фонарях было то, что часто не только клаузулы стихов, но и ровные и ломаные тоны языка искусно рифмовались, что особенно заметно в районе Синьяна на местном диалекте. Вот пример текста из песни «Первый месяц нового года, а бедные настолько жалки» (打工工). Схемы рифмования тонов показываюся ниже иероглифов:

二月(呐)杏花红(唉), Эр юе (на) син хуа хун (ай),  
√↓↓↓→√↓,  
早天我上工。 Цзао тянь во шан гун,  
√→√↓→,  
夯地(呦)研磨, Хан ди (ю) янь мо,  
√↓↓√↓,  
挑(喔)粪桶(呐), Тяо (во) фэнь тун (на),  
√↓↓√↓,  
事事(呐)怨人穷(呐啊)。 Ши ши (на) юань жэнь цюн (на а).  
√↓↓√↓√↓

√↓↓√↓√↓

В этой дэнгэ пятистрочная строфа с рифмованными крайними и нерифмованной третьей строкой такая же, как в районе соседнего Тунбая в горских песнях, что показывает родственность и единство стиля в провинции. В трех последних строках заметно сходство в интонировании текста — рифма тоналей. В содержании широко используются категории времени, чисел, направления, равномерности для создания последовательности событий: весна, лето, осень, зима, первый месяц, второй месяц, третий месяц... небо и земля, как в песнях «12 месяцев» из Шэци, «Пастушок смотрит на фонари» из Нейсяна, «Песня о десятке» из Сичуани, «Песня о 10 фонарях», «Да дуйхуа» из Чжэньпина и в других. Праздничность и эмоциональность содержания придают радостные возгласы.

Можно рассмотреть образец из Шанчена (商城) (перевод с цифровой нотации Нью Цзюньи [7, с. 1132]). Музыка в нем живая и бойкая, что соответствует содержанию, в котором выражена радость группы девушек, отмечающих праздник Весны в первый лунный месяц.

«Наслаждайся весной» («游春») (прим. 1).

Пример 1

1. 正月(呀)里来(呀)正(乃)哎)月正(来)哎)咳)哟), 姐妹们换上  
2. 公社(呀)姐妹(呀)出(乃)哎)了)村(来)哎)咳)哟), 村外(那)一片  
3. 姐妹(呀)春游(哪)玩(乃)哎)一天(来)哎)咳)哟), 各样的美景  
4. 眼看(那)红日(哪)落(乃)哎)西山(来)哎)咳)哟), 姐妹们急忙

一身新(哪), 村外去(游)春(来)哎)咳)哟)。  
好美景(哪), 真正爱人(来)哎)咳)哟)。  
都看完(哪), 心里好息欢(来)哎)咳)哟)。  
转回还(哪), 积极搞生产(来)哎)咳)哟)。

Содержание: «1. Первый месяц года (я), приходите (я), первый (най ай), первый месяц (лай ай хай ю), сестры, переоденьтесь в новую одежду (на), выйдите за пределы деревни на весеннюю прогулку (лай ай хай ю).

2. Коммуна (я), сестры (я) уезжают (най ай) из села (лай ай хай ю), за деревней (на) красивый вид (на), людям очень нравится (лай ай хай ю).

3. Сестры (я), весенние прогулки (на) на (най ай)

один день (лай ай хай ю), Все виды красивых пейзажей были замечены (на), они очень рады (лай ай хай ю).

4. Увидев (на), как красное солнце (на) садится (най ай) за западные холмы (лай ай хай ю), Сестры поспешили назад, чтобы вернуться (на) и быть проворными в работе (лай ай хай ю)».

Смысл содержания заключается в радости о весне и первом месяце года. В сюжете перечисляются события, радующие девушек, — весенние наряды, совместная прогулка, созерцание прекрасной природы. Все это дарит силы для последующих работ. Строки текста неоднократно разбиваются междометиями, соответствующими воодушевлению.

Звукоряд и лад напева пентатонические — ais-cis1-dis-fis-gis-ais-cis2 (1 лад гун с опорой «fis» и с переходом к 4-му ладу чжи с опорой «cis»). Интересен синкопированный ритм окончания первой строки. Мелизмы передают настроение радости.

Песня уезда Гуаншань (光山) (перевод с цифровой нотации Нью Цзюньи [7, с. 914]) «Сбор листьев тутового дерева» («打桑叶») (прим. 2).

Пример 2

男孩走路观山景(啊)亲爱奴的妹  
小姑娘喂, 女孩(哎)走路(一个)呀儿哟  
(衬句)  
玩花各(呀)呀喂哟, 哪么呀子喂,  
哪么呀儿哟 玩花名(呀)呀喂哟。

Текст: «Мальчик гуляет и смотрит на горы, (Дорогая золотка), Девушка гуляет и играет с цветами» (далее — орнаментальные вставные слоги — «я, ю, вэй, мо, я, цзы, вэй»).

Мелодия танцевального характера с четным размером и укрупнением длительностей в ритме к концу фраз проста в интонационном плане. А структура песни более интересна. Первая строка состоит из двух нечетных трехтактовых фраз. После глиссандирования происходит расширение до четырех тактов, далее следуют укороченные фразы по два такта и наступает завершающее суммирование — две фразы по четыре такта. Это говорит о развитой культуре структурирования мелодической линии. Наблюдается взаимовлияние жанров народной оперы и песен при фонарях. Это происходит и в настоящее время, что говорит о востребованности обоих жанров. С увеличением числа площадок для игры и количества зрителей возникла необходимость создания более яркой развлекательной атмосферы. Из традиционной оперы были заимствованы аккомпанемент гонга и барабана, пение, групповая игра и другие элементы, по этой причине выразительные возможности жанра

песен при фонарях стали еще богаче и шире.

В праздничном действе «Сухопутная лодка», характерном для юга Китая, в том числе для некоторых уездов Хэнани, применяется разновидность дэнгэ ханьчуань. Автору удалось побывать в деревне Тяньвань (田湾村), уезда Гуаншань (光山县) Хэнани (河南) 1 февраля 2021 г. Запись была осуществлена от семейной пары средних лет — Тянь Дэю (田德有) и его жены — Лю Шуцинь (刘树琴). Песни они называли ханьчуань дяо (旱船调 — мелодии сухопутных лодок).

Сам ритуал с лодками появился в древности во время обряда экзорцизма — изгнания злых духов. По улицам возили лодку на колесах, изгоняя демона моровой язвы. В деревнях проводился обряд спуска жертвенника в виде лодки на воду для изгнания болезней и демонов. В память об этом сохранился ритуал обматывать вокруг себя ткань на деревянный каркас и ходить в такой «лодочке» в танцевальной процессии. В деревне Тяньвань лодка обматывается зеленой с красными полосами тканью, а крыша лодки обильно украшается шелковыми цветами, как показано ниже (фото 1).

Фото 1



Вот одна из песен «лодочной» процессии (запись Ню Цзюньи) — «В первый месяц года проходит праздник фонарей» («正月里来是新春») (прим. 3).

Пример 3

正月(响)里来(呀), 闹元宵(呀), 唉嗨哟, 大炮(哩)两响  
大炮(哩)两响起多高(哇), 锣鼓喧天(响)多(来嗨)多热闹(哇)  
唉哟哟来嗨, 哟哟哟来嗨, 嗨嗨浪打 哟哟来嗨。

Звукоряд напева с-d-e-g-a-h-d2. В первой строке

лад — e-g-a-h-d2 — юй (羽), d-e-g-a-h-d2-d — шан (商). Размер — 4/4, а структура разделена на три части: a, a1 и b. Первая мелодическая строка задает настроение всей песне. Она варьируется. Конечный опорный тон «а» придает открытость мелодии. В части b для создания контраста используются совершенно другие интонации, но ладовая основа сохраняется почти до конца: в конце строки появляется трихорд из гун-лада (宫) «с» из первой половины. Использование форшлаггов на междометиях усиливает эмоциональную составляющую.

Текст песни содержит перечисления разных праздников на весь год: «В первый месяц года проходит праздник фонарей, йо, и, йолехэй! Несколько пушек, гонгов и барабанов, как весело!

В феврале праздник Лунтайтоу, когда дракон поднимает голову, йо, и, йолехэй! Ван Сяньцзе бросил цветной шар, и цветной шар попал в голову Сюэ Пингуа.

Приходите в марте. Йо, и, йолехэй! Три человека поклоняются, три человека поклоняются в Таюань<sup>2</sup>!

Приходите в апреле, 8 апреля, йо, и, йолехэй! В храм богини-покровительницы чадородия (娘娘庙), зажгите благовония, чтобы защитить Цюся (秋香) во время родов.

В мае праздник лодок-драконов, эй, йо, новая лодка-дракон играет на реке Янцзы. Двое медитировали на излучине.

Был июнь Футянь (伏天), эй, йо, двое взмокли от жары, она утерлась краем юбки.

7 июля Волопас (牛郎) и Ткачиха (织女) были мужем и женой, но Млечный Путь разлучил их друг с другом.

В августе был праздник середины осени, Чжан Фэй (张飞)<sup>3</sup> ругался сильно, стоя на мосту, произнес проклятия трижды, и река потекла в обратном направлении.

В сентябре хризантемы желтые, а из хризантем делают вино, и эти двое попробуют вино.

Приезжайте в малую весну (начало 10-го месяца по лунному календарю) в октябре, Мэн Цзян-нью (孟姜女), эй, дайте ее мужу теплую одежду, плачьте с Великой Китайской стены на сто тысяч ли».

В песне перечисляются исторические персонажи, легендарные личности, божества, созвездия и легенды, связанные с ними. Поется она на Новый год во время общего танца на празднике фонарей в обряде сухопутных лодок. Поскольку играть в лодку нужно долго, время пения продолжительное, и тексты песен состоят из многих строф, что редко бывает в других жанрах. Песни часто представляют собой единую мелодию, которая может сочетаться с различным содержанием. Дай Мин (代敏) пишет, что «лодочные» мелодии передаются устно, их содержание в основном составляют древние легенды, мифы, имеющие воспитательное значение [3, с. 57–58]. Для местного диалекта характерна большая напевность и глиссандирование в интонировании, а для манеры пения — зычность и горловые призвуки, свойственные югу Китая, но не характерные для всей провинции.

<sup>2</sup> По преданию, в конце Ханьской эпохи такую клятву дали друг другу Лю Бэй, Гуань Юй и Чжан Фэй и стали названными братьями.

<sup>3</sup> Чжан Фэй — полководец и воин времен Троецарствия, герой исторических романов.

«Сухопутная лодка» используется на фестивалях не только в честь празднования Нового года. Можно увидеть лодки и на храмовых ярмарках, весеннем празднике лунтайтоу во время весеннего фестиваля, который начинается с первого дня первого месяца лунного календаря до второго дня второго месяца лунного календаря (весенний праздник дракона). В основном исполняется в крестьянской среде на улицах, но иногда и в городах. Цель исполнения — молитва «о мягкости ветра и благоприятности дождя» (о хорошем урожае) и благополучии в наступающем году. Инструменты аккомпанемента: большие гонги, маленькие гонги, барабаны, тарелки и др.

Другой пример — крестьянская песня о тяжелой доле женщины в деревне. Исполняется в деревне в обряде с лодками (запись Нью Цзюньи). «Первый месяц нового года, а бедные настолько жалки» («打长工») (прим. 4).

#### Пример 4

Лад и звукоряд этой песни — чжи (徵) «с», с-d-f-g-a-c, пентатоника. Опорные тоны подчеркиваются благодаря крупным длительностям и остановкам на них и часто сменяются — с, d, g, d, g, d, g, f. В конце напева устанавливается лад гун — f (宫). Ритм танцевальный — с чередованием восьмых и более крупных длительностей. Метр четный — 4/4, темп довольно быстрый. Музыкальная структура состоит из двух мелодических строк а и в. Благодаря повторению и контрасту между несколькими короткими фразами и большими скачками, которые многократно появляются в мелодии, описываются лишения и трудности работы в разные периоды.

Текст: «Первый месяц нового года, а бедные настолько жалки. В тяжелой доле они должны страдать еще один год. В феврале цветы абрикоса красные, я рано пошла на работу, утратила землю, подняла навозную бочку и посетовала на бедность.

В марте — праздник Цинмин<sup>4</sup>. Хозяин делит работу и деньги, и я не могу спорить, хорошо это или плохо.

В апреле очень рано пошла в поле, роса не высохла...

На Празднике лодок-драконов в мае, когда я сажала саженцы и срезала пшеницу, моя спина и руки устали, и я не решалась ничего сказать.

Июнь — Футянь (伏天), бедняки жалки, лицом к лёссу, спиной к небу, нет времени ни с кем поговорить.

В июле рис желтый, я ненавижу хозяина Ву, в тяго-

тах я не чувствую себя человеком, тяжело выносить страдания...

В конце октября хозяин рассчитывается по счетам, а денег мало, я вернусь домой с пустыми руками.

В тексте поднимаются социальные вопросы, проблемы тяжелого крестьянского труда и несправедливости. Заметно характерное для Хэнани обращение к образам трудовых песен лодочников и трамбовщиков земли, которые широко распространены по побережьям рек. Это говорит о взаимопроникновении жанровых пластов обрядового и прикладного трудового. Обряды и театральные представления включают в синтетическое целое малые жанры. И они играют определенную роль, намекая на жизненные ситуации, на распространенные праздники, являются узнаваемыми и любимыми.

Встречаются песни-напоминания о важных персонажах Хэнани и Китая (запись Нью Цзюньи). Такова «Десять вышивок» («十绣») (прим. 5).

#### Пример 5

Лад этой песни пентатонический в чжи (徵), звукоряд — b-c-es-f-g, ритм танцевальный — с чередованием восьмых и шестнадцатых, с синкопированными оборотами, подчеркнутыми скачками в мелодии. Метр переменный — 3/4, 2/4, 4/4. Форма строфическая. Структура строфы состоит из четырех мелодических фраз — а, а, в, в, образующих парную периодичность. Фразы в начинаются как варианты разделов а. Однако дальнейшее развитие и уход в низкий регистр показывает их самостоятельность.

Содержание передается через описание десяти вышивок, каждая из которых имеет разную форму, что переключается с темами в произведении. Текст: «Первая вышивка — Цао Цао<sup>5</sup> приказывает трем армиям. Вторая вышивка — мир цветов, хорошее дело — заниматься торговлей. Третья вышивка, лодка, качающаяся на реке. Четвертая вышивка — достигает высот горы Гуй, гора Тай закрыла талию, а вышитый Цзян Тайгун<sup>6</sup> пришел на рыбалку. Пятая вышивка — Бао Чжэн<sup>7</sup>: став чиновником, будь честным. Шестая вышивка — Ян Яньчжао<sup>8</sup> медитировал на военном поле. Вышитая картина боевых действий. Седьмая вышивка — Саньян (李三娘), страдала на мельнице и родила ребенка. Восьмая вышивка — Чжан Фэй<sup>9</sup> — человек черный, и лошадь черная, и в руке у него стальной кнут с двенадцатью узлами. Девятая

<sup>4</sup> Цинмин — день поминовения усопших, отмечается на 104-й день после зимнего солнцестояния или 15-й день после весеннего равноденствия.

<sup>5</sup> Цао Цао (曹操 — 155–220 гг.) — китайский полководец.

<sup>6</sup> Цзян Тайгун (姜太公) — советник императора Вэнь-вана, военный стратег.

<sup>7</sup> Бао Чжэн (包拯) — государственный деятель и судья времен династии Сун.

<sup>8</sup> Ян Яньчжао (杨延昭) — сунский полководец.

<sup>9</sup> Чжан Фэй (张飞) — воин времен Троецарствия.



вышивка — Чжу Интай<sup>10</sup> приехала в Ханчжоу учиться и навестить друзей. Десятая вышивка — Авалокитешвара (观世音). Она медитировала на лotosовый фонарь, чтобы вышить мальчика, поклоняющегося Гуаньинь».

10 вышивок — словно 10 лирических, исторических и религиозных картин из жизни народа, значимых событий и исторических личностей. В песне они упоминаются, тем самым не предаются забвению у народа.

Следующий пример подчеркивает важность праздника фонарей (запись Нью Цзюньи). «В первый месяц Нового года» («正月里是新年») (прим. 6).

Пример 6

正月里是新年来, (歪不呀儿 哟), 正月哟是新年哟嗨哟哟,  
大家呀, 小户哇, 都把红灯玩来, 哎哟我的婆来,  
二人哟才把红灯, 看(哟) 哎嗨哟, 二人哟才把红灯看(哟) 哎嗨哟。

Структура одной строфы, которая будет повторяться несколько раз: а (2 такта), б (2 такта), с (2-я строка, 3 такта), d, d (2+2 повторных такта).

Лад — пентатоника f гун (宫), звукоряд напева — с-d-f-g-a-c2-d. Начинают мелодию две ячейки — g-a-d и g-a-c (третоники). Только со второй строки реализуется весь лад. Метр 4/4. В ритмике большое количество шестнадцатых и восьмых длительностей подчеркивают праздничную атмосферу Нового года.

Серия описаний новогодних вещей, событий календаря в тексте переключается с веселым и живым построением мелодии: «В первый месяц Нового года, (вай бу я эр ю), В первый месяц Нового года (на ай хай ю), богатая знатная семья и семья бедная играют с фонари-

ками, (ай ю), моя жена (лай), они приходят посмотреть на фонари (ай хай ю).

Февраль — время цветения, (вай бу я эр ю), Февраль — время цветения (на ай хай ю), Сорняки растут на пшеничном поле, (ай ю) моя жена (лай), они выдёргивают сорняки (ай хай ю)».

Как и в других текстах, в этом выстраивается логическая последовательность, связанная с наступлением Новогодних празднеств, с весной как временем года, с присущими этому периоду традициями. В содержании показаны поэтические картины природы и человек с его заботами.

Рассмотренные в работе песни представляют собой разновидность дэнгэ ханьчуань. Им присущи определенные закономерности формирования текста — в сюжете отражаются картины праздника фонарей, «сухопутной лодки», события, происходящие в течение 12 месяцев — круглого года, самые важные для народа и каждого человека, из истории, религии, жизни героев Китая и Хэнани. Созерцание природы в ее цветении и человеческие образы сопоставляются вместе. Мелодии песен простые и короткие, приспособлены для танца. Они часто повторного строения, но при этом строфическая форма позволяет соединять их с большими текстами. В ладах заметно начальное интонирование в пределах ячеек-третоник и тетратоник с дальнейшим расширением к концу мелодической строфы до пентатоники. Приведенные обряды содержат в себе элементы актерской игры, которые ярко проявляются в собственно театральном традиционном искусстве Хэнани, а включенные в них песни в жанре дэнгэ подпитывают другие местные жанры — свадебные, исторические и лирические песни.

Структура мелодий и оформленность логики текстов позволяет им быть хранилищем важнейшей информации событий из истории и традиции народа.

Литература

1. Лили Чу. Обычаи китайского праздника фонарей. URL: <https://www.epochtimes.ru/content/view/84021/64/> (дата обращения 21.04.23).
2. 王予迪. 包头市达拉亥村秧歌调音乐文化研究. 江西科技师范大学: 硕士学位论文. -南昌: 2020. 106页. (Ван Юйди. Город Баотоу, деревня Далахай, исследование музыкальной культуры Янгэ. Цзянсийский научно-технический педагогический университет: Магистерская диссертация. Наньчан, 2020. 106 с.)
3. 代敏. 浅论信阳市光山县玩旱船的艺术特色//音乐时空. -贵阳: 2015(11期). 页数:57-58. (Дай Минь. О художественных особенностях игры в сухие лодки в уезде Гуаншань города Синьян // Музыкальное время и пространство. Гуйян: 5 июня 2015 г. (Выпуск 11). С. 57-58.)
4. 罗京. 文化生态视角下光山旱船保护与传承研究. 华中师范大学: 硕士学位论文. -武汉: 2021. 68页. (Ло Цзин. Исследования по сохранению и передаче традиции обряда сухих лодок в Гуаншане с точки зрения культурной экологии. Магистерская диссертация. Ухань: Центрально-китайский педагогический

- университет. 2021. 68 с.)
5. 孟如梦. 豫北民歌旋律中的装饰音润腔运用. 西南大学: 硕士学位论文. -重庆: 2020. 40页. (Мэн Жумэн. Орнаментальное звучание в мелодии народных песен северной провинции Хэнань, применение певческих украшений. Магистерская диссертация. Чунцин. Юго-Западный университет, 2020. 40 с.)
6. 皮瑞. 经久不衰的社火艺术——论“划旱船”的民间舞蹈特色//绵阳: 剑南文学(经典教苑), 2012(07期), 2012-07-25:249. (Пи Жуй. Непреходящее искусство шэхо — о характеристиках народного танца «катание на сухих лодках» // Мянъян: цзяньнань. Литература (Классический обучающий сад), 25 июля 2012 (выпуск 07). С. 249.)
7. 中国民间歌曲集·河南卷: 主编. 李书印. -北京: 北京新华书店出版社, 1997. 1194页. (Сборник китайских народных песен, том Хэнань: Ред. Ли Шуинь. Пекин: Издательство Пекинского книжного магазина Синьхуа, 1997. 1194 с.)
8. 孙辰, 翟文杰, 汤峰. 淮河流域民间花鼓灯音乐文化探究//今古文创, 武汉: 2021(第19期) 2021-05-21:89-90. (Сунь Чэнь,

<sup>10</sup> Чжу Интай (祝英台) — героиня легенды «Влюбленные-бабочки».



Чжай Вэньцзе, Тан Фэн. Исследование народной музыкальной культуры хуагудэн в бассейне реки Хуайхэ // Ухань: Современное и древнее культурное творчество, 21 мая 2021 г. (Выпуск 19). С. 89–90.)

9. 邵小萌. 河南灯歌及其歌舞特性研究 // 中国音乐学: 北京·2011 (第2期). 101-106 页。(Shao Xiaomeng. Особенности хэнаньских песен и танцев при фонарях // Китайское музыковедение: Пекин, 2011 (02). С. 101–106.)

### References

1. Lili Chu. Obychai kitayskogo prazdnika fonarey [China. Customs of the festival of lanterns]. URL: <https://www.epochtimes.ru/content/view/84021/64/> (Accessed date 21.04.23).

2. 王予迪. 包头市达拉亥村秧歌调音乐文化研究. 江西科技师范大学: 硕士学位论文. -南昌: 2020. 106页。(Wang Yudi. City Baotou, village Dalahai, a study of Yangge musical culture. Jianxisky nauchno-tekhnichesky pedagogicheskyy universitet. Master Degree paper. Nanchang, 2020. 106 p.)

3. 代敏. 浅论信阳市光山县玩旱船的艺术特色 // 音乐时空. -贵阳: 2015(11期). 页数:57-58. (Dai Min. On artistic peculiarities of a game of «dry boats» in Guangshan county of the city of Xinyang // Muzykalnoye vremya i prostranstvo. Guiyang: 15 iyuniya 2015 (Vypusk 11). P. 57–58.)

4. 罗京. 文化生态视角下光山旱船保护与传承研究. 华中师范大学: 硕士学位论文. -武汉: 2021. 68页。(Luo Jing. Studies on preservation and transfer of the tradition of the rite of «dry boats» at Guangshan from the point of view of cultural ecology. Master Degree paper. Wuhan, Tsentralno-kitayskiy pedagogicheskyy universitet, 2021. 68 p.)

5. 孟如梦. 豫北民歌旋律中的装饰音润腔运用. 西南大学: 硕士学位论文. -重庆: 2020. 40页。(Meng Rumeng. Ornamental sound

in a melody of folk songs of northern province of Henan, application of singing embellishments. Master Degree paper. Chongqing. Yugo-Zapadny Universitet, 2020. 40 p.)

6. 皮瑞. 经久不衰的社火艺术——论“划旱船”的民间舞蹈特色 // 绵阳: 剑南文学(经典教苑), 2012(07期), 2012-07-25:249. (Pi Rui. The perpetual art of Shehuo — on specific features of the «riding dry boats» dance // Mianyang: Jiannan Literatura (Klassicheskiy obuchayuschiy sad), 25 iyula 2012 (Vypusk 07). P. 249.)

7. 中国民间歌曲集·河南卷: 主编. 李书印. -北京: 北京新华书店出版社·1997. 1194 页。(Collection of Chinese folk songs; Henan volume: edited by Li Shuyin. Beijing: Izdatelstvo Pekinskogo knizhnogo magazina Xinhua, 1997. 1194 p.)

8. 孙辰, 翟文杰, 汤峰. 淮河流域民间花鼓灯音乐文化探究 // 今古文创, 武汉: 2021(第19期) 2021-05-21:89-90. (Sun Chen, Zhai Wenjie, Tang Feng. A study on the folk musical culture Huagudeng at the Huaihe river basin // Wuhan: Sovremennoye i drevneye kulturnoye tvorchestvo, 21 maya 2021 (Vypusk 19). P. 89–90.)

9. 邵小萌. 河南灯歌及其歌舞特性研究 // 中国音乐学: 北京·2011 (第2期). 101-106 页。(Shao Xiaomeng. Specific elements of Henan lantern songs and dances // Kitayskoye muzykovedeniye: Beijing, 2011 (02). P. 101–106.)

### Информация об авторе

Ню Цзюньи

E-mail: niujunyi1992@163.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

603950, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40

### Information about the author

Niu Junyi

E-mail: niujunyi1992@163.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka»

603950, Nizhny Novgorod, 40 Piskunov Str.



**Чэнь Яньшу**, аспирантка кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

**Chen Yanshu**, Postgraduate student at the Music Theory Department of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

E-mail: 1048080980@qq.com

### ОБ ОБРЯДОВОМ ТАНЦЕ БАДАН УЕЗДА МИН ПРОВИНЦИИ ГАНЬСУ КНР

В статье рассматривается древний тибетский обряд бадан горного уезда Минь китайской провинции Ганьсу. Определяются анимистические и шаманистические культовые корни обряда, его связь с религией бон и тибетским ламаизмом, для которых характерно поклонение духам места, принесение им жертвы, развлечение песней и танцем. На основе полевых записей и сопоставления с материалами ученых выстраивается полный сценарий обряда, выявляется символика его частей, цветов реквизита и костюмов. Анализируется музыкальная и текстовая сторона песен, что позволяет судить о наличии единой интонационной формулы, варьирующейся в ритмическом и высотном отношении, и выстроенности текста по принципу диалогичности. Делается вывод, что коннотации национальных меньшинств в провинции Ганьсу весьма заметны, и что обряд бадан подчеркивает их ярко, выражая при этом общую консолидацию полиэтничного населения Ганьсу.

**Ключевые слова:** Китай, Ганьсу, уезд Минь, танец бадан, тибетская традиция, ладовая формула, тетрахорд.

### ON RITUAL DANCE BADANG FROM MIN COUNTY, GANSU, PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

The article examines the ancient Tibetan ritual of the mountain county Min, the Chinese province of Gansu. The author determines animistic and shamanistic cult roots of the rite, its connection with Bon and Tibetan Lamaism characterized by worshipping spirits of a place, by sacrifices, and by entertainment through dances and songs. Based on the field recordings and comparison with materials from other scientists it is possible to trace the full scenario of the rite and to elicit the symbolism of its parts and colors of props and costumes. The author analyzes musical and textual aspects of songs and infers that there is a united intonation formula which varies in relation to rhythm or pitch, while lyrics follows the principle of dialogue. The author draws the conclusion that the badang demonstrates quite notable cultural influence of national minorities, emphasizes their peculiar traits at the same time expressing general consolidation of the entire polyethnic population of Gansu.

**Key words:** China, Gansu, Min County, badang dance, Tibetan tradition, modal formula, tetrachord.

Речь пойдет о танце-обряде бадан (巴当 — «удар по коже» с тибетского), записанном в месте проживания тибетцев, тангутов и цян (их культурные доминанты в уезде Мин провинции Ганьсу весьма заметны). Для знакомства с ним были рассмотрены научные труды китайских ученых, в которых обряд представлен с различных сторон. Так Чжао Лян (赵亮) [8], Ван Юаньюань (王媛媛) [5] и Ден Сяоцзюань (邓小娟) [6] исследуют миньсяньский танец бадан с точки зрения исторической эволюции, художественной ценности, распространения и сохранения. В статье Сюн Цзянюаня (熊江源) представлен обзор ритуалов, содержания и звучания музыки танца-обряде бадан уезда Минь провинции Ганьсу [7]. Однако территории, обследованные автором в 2019 г., им не указываются. В статье Хэ Иссяо (何宜晓) представлены проблемы освоения народных танцев и их ритмики [9].

Очевидно, что большинство работ связаны с изучением эволюционных процессов и генезиса танцевальной культуры Ганьсу, с решением проблем педагогики на основе народных танцев и сохранения традиционной хореографии. Не рассматриваются вопросы взаимосвязи обряда и древних культов, костюма и его символики, сравнения с другими тибетскими танцами, ладового и интонационного анализа музыкальных эпизодов. Это и

позволило автору провести собственное исследование, дополнив картину введением в научный обиход новых записей и анализа незатронутых сторон обряда. Все это составляет **научную новизну и актуальность работы**.

Для подготовки материалов статьи применялись методы полевого фольклористического, религиоведческого, историко-этнографического, этномузыкологического исследований. Был проведен компаративный анализ схожих явлений в народной культуре, выявлена самобытность и архаичность обнаруженной традиции.

Автором работы была проведена полевая экспедиция по собиранию произведений фольклора в уезде Минь провинции Ганьсу. Были обнаружены следы древней обрядовой традиции, бытующей на основе взаимодействия различных этнических культур. Прежде чем представить полевые материалы, хотелось бы дать небольшой экскурс в этнографию и историю местных народов и их религиозных традиций. На этой территории проживают хань — основной народ Китая, тибетцы и цян (爾瑪) или тангуты (党项)<sup>1</sup> [1]. Ныне они придерживаются буддизма (ламаизма) и буддийских обрядов. До буддизма здесь существовала религия бон (苯教)<sup>2</sup>, являющаяся национальной для тибетцев<sup>3</sup>.

Бон зародился в Цинхай-тибетском нагорье. Ранняя религия бон делила мирозданье на три части: небес-

<sup>1</sup> Тангуты (党项) — с китайского — дансян, самоназвание — ми-нья, откуда и название уезда.

<sup>2</sup> Бон (苯教) — от тибетского «юн-друн-ги-бон», что значит «произносить магические формулы» [4, с. 18].

<sup>3</sup> Бон или бонпо называют добуддийскую шаманистическую и анимистическую тибетскую культуру, имеющую много общего с другими племенными культурами Центральной Азии и Сибири [2, с. 17].





ный, наземный и подземный мир. Тибетцы верили, что небесами заведует главное божество — Цзаньшэнь (赞神), защищающее главный храм — могущественное и безграничное, на земле обитает бог Нянь (年兽), тотем народности цянь, божество всей природы, а подземелье принадлежит богу Лу (鲁) — дракону и важному духу водного мира.

В религии бон считалось, что у каждой горы есть свое божество — покровитель места, каждое из которых благословляет непосредственно небесный бог. Считалось, что все природные бедствия связаны с богом горы, который обладает великой силой, и поэтому необходимо часто совершать в его честь обряды и жертвоприношения. Помимо этого, религиозные действия бон включают в себя молитвы о счастье, ритуалы встречи и проводов божества, укрощения демонов, гадания и другие религиозные обряды. Известно, что бонские жертвоприношения обязательно сопровождалась ритуальными танцами и драматическими представлениями, которые перешли позже в буддизм [4, с. 120, 168, 169].

После появления тибетцев на территории уезда Тао Минь под их влиянием вероисповедание местных жителей стало постепенно меняться, черты их древнего культа и обрядов проросли в местные обычаи. И до сих пор наблюдаются обрядовые действия, связанные со старой религией бон. А роль общего обрядового танца в них оказалась настолько важна, что до сих пор сохраняется и поддерживается по традиции, несмотря на доминирующие взгляды буддизма и даосизма.

Именно такое действие и было запечатлено автором работы во время экспедиции зимой 2019 г. Называется оно бадан (巴当, 巴当舞). Это обряд почитания духов места, обход дворов и древний ритуальный танец, сложившийся окончательно к XV в. (1426–1429 н. э.), во время исполнения которого все участники поют определенный текст, выполняют круговые движения, сопровождая их притопыванием и игрой на барабане с тем же названием бадан («巴当鼓»). Танец входит в комплекс ритуалов обращения к духам гор с целью достижения благополучия и хорошего урожая, со слов респондентов — «чтобы ветер был тихий, дожди благоприятные, животные плодились и урожай был богатый, чтобы люди были здоровы и процветали».

Выясняя особенности обряда и танца бадан, автор познакомился с подробностями расселения тибетцев и с некоторыми уже известными и имеющими описание (в том числе на русском языке) танцами тибетского происхождения, с которыми рассматриваемый танец отчасти соотносится.

О тибетцах в Китае известно, что проживают они на обширной территории, в основном в Тибетском автономном районе, а также в провинциях Цинхай, Ганьсу, Сычуань, Юньнань и др. [3]. Во всех местах проживания они сохраняют свои традиции, в которых танец имеет огромное значение. Вот как описываются наиболее близкие к бадану танцы кругового типа — госе (果谐), гочжо (果桌), дуйсе (堆谐), жэбачжо (热巴卓), чжосе (卓谐), цянь (羌).

Госе и гочжо или гочжуан, как и бадан, танцуются на открытой местности, но под игру струнных и колокольчиков. Участники — мужчины и женщины,двигающиеся против часовой стрелки по кругу. Гочжо встречается и в Ганьсу. Дуйсе исполняется мужчинами и женщинами под гималайскую лютню драньен. Известен в Тибете, Гардзе-Тибетском автономном округе и Сычуане. Жэбачо представляет собой танец «колокольчиков и барабанов», который пользуется успехом «во время ритуальных и праздничных торжеств». Исполнители танца — «мужчины с колокольчиками в руках, женщины с плоскими барабанами и палочками в форме лошадиных копыт бегут по кругу, очищая пространство для представления» [3]. Затем женщины в коллективном танце демонстрируют искусную игру на барабане. После них исполняется мужской сольный танец. В заключение снова выходят женщины, «однако теперь танец барабанов сильно отличается от первоначального силой и экспрессией, сложными фигурами и движениями» [3]. Этот танец, как мы видим, общий. Сопровождение его дополняют колокольчики. Он не носит обрядово-культурный характер. По крайней мере, черты обрядовости исчезли со временем. Он бытует в Сычуани, Юньнани, Тибете. В Ганьсу не наблюдается.

В южных районах Тибета распространен мужской танец с барабанами чжосе, имеющий длительную историю и чрезвычайно популярный среди тибетцев. Мужчины, танцуют с плоскими барабанами через плечо, играют на них палочками в виде копыт. Этот танец исполняется во время торжественных обрядов встречи или проводов. «Число исполнителей должно быть четным, танец сопровождается иногда и звоном колокольчиков, которые привязывают к коленям танцоров. Весь танец состоит из трех частей». Часто упоминается и цянь (羌) — «самый важный храмовый танец тибетцев-ламаистов в Китае» [3]. О его связи с верованиями бон также есть указания ученых. Ему дается такая характеристика: «Особое танцевальное представление, известное под названием цянь, исполнялось специально обученными актерами, которые для изображения богов и демонов надевали соответствующие маски» [3]. Эта мимическая мистерия сопровождала ритуал подношения «торма» (жертвенных светильников) [4, с. 120]. В Ганьсу этот танец существует тоже как храмовый, исполняемый монахами-ламаистами.

Как мы видим, далеко не все из упомянутых тибетских танцев встречаются в Ганьсу. В большинстве представленных схожих танцев используются круговые движения. Кроме барабанчиков в качестве сопровождения звучат еще колокольчики, иногда струнные инструменты. Это бытовые танцы, сопровождающие взаимоотношения в социуме. Все они танцуются смешанным составом. Танец цянь наиболее близок бадану и тоже встречается на территории провинции. Но он является только храмовым и танцуются монахами, тогда как бадан исполняют также и на открытом месте и участники процессии — обычные жители, мужчины, что подчеркивает его древность. В сравнении с названными



в найденном танце-обряде бадан сохранилось больше культовых черт, магических действий, направленных на улучшение жизни и расположение духов гор к жителям местности. В обрядовый танец могло быть вовлечено более 200 участников из всех окрестных поселений. Это самое массовое действо из местных обрядов.

Танец входит в один из самых древних и почитаемых комплексов ритуальных действий под названием «Цзишаньхуэй» — «Поклонение горе» («祭山会»), правила проведения которого местное население передает из поколения в поколение. Он встречается в следующих местностях провинции Ганьсу (甘肃): в уездах Минь (岷县), Чжан (漳县), Чжони (卓尼) городского округа Динси (地区), а также в уезде Ганьнань (甘南) городского округа Цицикар провинции Хэйлунцзян (黑龙江 — находится на северо-востоке Китая, центр — Харбин). Особенно он распространен в уезде Минь провинции Ганьсу в деревнях Чжунчжай (中寨), Сяочжай (小寨) и Баоцзы (堡子). Обряд и входящий в него танец семи поселений — Елигоу (业力沟), Гэньчжалушань (根扎路山), Гэньчжалу (根扎路), Схуаньэря (窗儿崖), Тоньюгоу (托牛沟), Цяоцзягоу (乔家沟), Ялишань (牙利山) — выделяются хорошей сохранностью и протяженностью. Именно поэтому местной культуре и было уделено внимание ученым Ян Юном (杨勇) [10], описавшим историю возникновения обряда и некоторые его части, и автором данной статьи, дополняющей полученные им сведения.

Местные жители сообщили автору подробный сценарий обряда. Во время каждого Праздника Весны — Чунь Цзе (春节) или китайского Нового года начинается подготовка к данному ритуалу. Жители деревень и поселков с 6 по 9 число первого месяца по лунному календарю (конец января-февраль) на протяжении четырех дней зажигают факелы и проводят обряд на всех полях для сбора и сушки пшеницы. Это подчеркивает связь с сельскохозяйственной деятельностью. Можно участвовать в обряде во всех деревнях вплоть до 17 числа первого месяца, когда проводится часть Сецзян (谢将), которой заканчивается поклонение горе.

Обряд синтезирует несколько видов народного творчества — песни, танец, игру на ударных инструментах, обрядовый театр — и является ярким образцом народного ритуального действия, которое исполняется с огромным размахом. Он является основой для сохранения и развития местной культуры и важным ежегодным праздничным событием, выражающим единение народа.

О зарождении обычая в этой местности бытует легенда, о которой сообщил носитель традиции и знаток танца бадан в третьем поколении, житель деревни Чжунчжай (中寨) — Ян Цзиньян (杨景艳). По его словам, генерал династии Мин — Е Ли (业力), возглавивший войско из ста тысяч конников, проходя через деревню Схуаньэря мимо горы Я Цунь (崖村, уезд Минь — 窗儿), трагически погиб в 1370 г. Чтобы выразить великому предводителю свое почтение, его подчиненные провозгласили его духом горы Е Ли (业力总督). Помимо него «обожествлен» был и другой генерал, названный «богом Байма» (白马总督). В этом заметна связь культу

предков и почитания духов горы. Ритуал проводится всегда, даже несмотря на непогоду. Во время празднования Нового года жители этих местностей отдают духам горы почести, просят о защите, помощи и хорошем урожае. В процессе ритуала все участники произносят «тибетские» слова на фаньхуа (番话 — местном языке), отчего все эти ритуалы получили название «фань» (番 — тибетские).

Наиболее примечательно обряд проходит в деревне Чжунчжай на севере уезда Минь, где расположены памятники эпохи неолита, такие как гора Байта (白塔), Красная скала (红石崖), а также Падипин (葩地坪). Это говорит о том, что местность осваивалась очень давно, и здешние обряды могут быть весьма древними, связанными с анимистическими воззрениями.

Ритуальные действия начинаются в поселке Елигоу. В них после завтрака по собственному желанию могут принять участие все жители. Основные действующие лица бадана — это чуньба (春巴 — ведущий в танце, вестник весны), хуэйчан или, по-другому, председатель (会长), тоужэнь или староста (头人), учжэ — танцоры (舞者) и другие участники.

Главную роль выполняет чуньба. По сути он руководит, управляет обрядом. В иероглифах, составляющих его имя, содержится один знак, связанный в китайском значении с весной: 春. Поэтому смысл этой роли может ассоциироваться с этим временем года и возрождением природы. Но в переводе с тибетского это означает «танцевать». Не один год подряд его играет избираемый кругом мужчин человек (женщины не участвуют в процессе избрания и самом обряде). Его выбирают по наличию голоса, умению танцевать, разбираться в тибетском языке. Он должен иметь артистические и руководительские качества. По причине старения прежний чуньба по обычаю должен смениться молодым.

Новый чуньба подвергается строгому обучению: он должен овладеть ритуальным танцем и пением мелодий к обряду. Методы обучения — устные. Сложнее всего научиться петь, о чем сообщили участники обряда, опрошенные во время экспедиции. Старый исполнитель роли чуньба обучает как наставник молодого, а затем представляет всем участникам обряда как своего преемника. После обучения молодой преемник передает пение и танец остальным участникам, которые действуют в соответствии с его «инструкциями».

В каждой деревне выбирается свой чуньба. Во время праздника все они сходятся на место проведения обряда и проводят между собой состязание на смекалку, задавая друг другу вопросы. Самые находчивые из них получают угощение от жителей, а кто не может ответить, осмеивается другими. В далеком прошлом, когда в Китае случались материальные затруднения, если чуньба не отвечали на вопросы, они не имели права на гостеприимство и могли остаться голодными.

Процесс исполнения танца бадан в деревне Чжунчжай уезда Минь, где его записала автор, можно разделить на три этапа: «иншэнь» (迎神) — «встреча или приглашение духа», «цзоухуэйши» (走会事) — «празднование при



храме», «сецзян» (谢将) — «благодарность полководцу». Цзоухуэйши начинается поочередно в каждом поселке, что является одной из самых ярких отличительных особенностей этого ритуала. Иншэнь и сецзян проводятся на поле для сушки зерна в каждой из деревень.

Готовятся к обряду жители тщательно. Ранним утром Нового года во всех домах круто замешивают из пшеничной муки и воды тесто, лепят из него жертвенные светильники торма или мяньден (面灯) и сушат их [10]. Затем зажигают растительное масло, нанесенное на наружную сторону лампы. Торма помещаются на алтарь, а потом церемониально разламываются и сжигаются или бросаются в воздух. Принято считать, что искусством изготовления и подношения торма должен владеть лама. Но в уезде Минь лампы изготавливают в каждой семье. Это древний обычай. Подоплека этого ритуала, несомненно, относится к религии бон. Хозяева кормят лошадей прямо на площадках для молотьбы, где и играется обряд (совершается жертвоприношение, подготовленное каждым домашним хозяйством из пшеничной соломы и бурьяна, масла, сбитого из ячьего, коровьего или овечьего молока, солодового сахара, красного китайского финика, чая с хризантемой и другого). Зажигается костер с сухими дровами и сосновыми ветками посреди площади, добавляются в огонь семена кипариса (по поверью они увеличивают мудрость), развешиваются черно-желтые треугольные флажки (черный означает борьбу со злом, а желтый ассоциируется с Буддой и его милостью), выносятся в небольших сосудах водку из высокогорного ячменя. В честь духов гор поливают вином землю, пускают шутихи (разновидность хлопушек и петард в виде ленты). В то же время обращаются к горным духам, молясь о благополучии. Принесенные дары сжигаются.

Поднесению даров придается большое значение. Лампы бросают в пяти направлениях: восток, запад, юг, север и центр. Председатель (хуэйчан) и другие сельские рядом с основным местом действия сжигают бумажные желтые деньги, льют алкоголь на землю, жгут солому и полынь (сжигание соломы и полыни является показателем того, что бог горы принял дар или приношение), а затем зажигают хлопушки. Это называется в народе «зажжением связки монет (烧长钱)».

По окончании жертвоприношения все должны идти домой на обед, после которого все участники и зрители собираются к началу танца на площадке для молотьбы. В стороне на площади строят качели, которые символизируют невидимую лошадь духа горы, играющую по представлению местного населения важную роль в приезде всех духов гор на обряд. Качели должны устанавливать неженатые парни. Незамужние девочки из каждой семьи настойчиво просят на качели. В каждом доме готовят к Новому году маньтоу (馒头) — рисовые булочки, которые приносят с собой. Девочки угощают ими мальчиков, которые строили качели. Старики оценивают, какая девушка будет хорошей невесткой,

кто хорошо делает новогоднее угощение, чья невестка более умна и добродетельна.

Мальчики должны взять флаги, на обеих сторонах которых сделаны надписи «титул священнослужителя горного господина», «ветер и дождь», «мир и национальная безопасность» и другие благоприятные слова, пожелания и даты года, и обойти все дворы с пожеланиями. Затем во главе с чуньба исполняется непосредственно сам танец. В каждой семье должен быть мужчина, готовый принять участие в нем. Женщины и дети являются зрителями. Танец состоит из нескольких частей. Каждая имеет название и свой смысл. Аньчан (安场, начало представления) — это первая часть. Синцзяобу (行脚步) — средняя часть с прыжками. Цзаньшаньшэнь (攢山神) — поклонение духу горы, завершение.

Аньчан — приветствие духов горы, жителей соседних поселений и гостей. Все участники поднимаются в центр помоста, где сушат на солнце пшеницу, через боковой вход и встают в круг. Танец исполняется под сопровождение барабанчиков. Они сделаны из относительно мягких пород дерева — ивы или вербы и овчины или оленьей кожи (корпус деревянный, мембрана кожаная). Края, сгибаемые в круг, имеют в диаметре около 10–15 см и соединены с деревянной ручкой длиной около 50–60 см. Вовнутрь встроена бечевка, на концах которой прикреплены два деревянных шарика из бобов, завернутых в полоски ткани. Веревки, к которым прикреплены шарики, сплетены из шерсти животных или из стебля растения джут. Держась за деревянную ручку и поворачивая ее, играющий извлекает из инструмента стучащий звук. Танец бадан может исполняться только в конце и в начале года. В остальное время барабан висит на стене в сухом месте, чтобы звучание инструмента было звонким и не испортилось от влажности. Есть поверье, что, если постучать в него в другое время, это вызовет тревогу у духов гор.

Зимой деревенские жители отдыхают от сельскохозяйственных работ, и у них появляется время, чтобы практиковаться в искусстве игры на барабане, а также готовиться к встрече весеннего праздника. Будущие участники обряда собираются у костра, разведенного посреди площади, двигаются вокруг него и бьют в барабан. Вся деревня наблюдает сначала за репетициями, а потом и за праздничным танцем.

Есть некоторая разница, относительно присутствия одного или нескольких барабанчиков в руках танцоров. В одном случае барабан передается всем танцорам по очереди. Барабанщик, играя, танцует вместе со всеми, положив левую руку на плечо идущего перед ним. Все участники кладут обе руки на плечи предстоящего соседа, совершая поступательное перемещение против часовой стрелки. Барабанщик выполняет роль ведущего в кругу. Десятки людей следуют за ним вокруг костра. В это время очень тихим голосом произносятся слова о том, что предок похож на Шаму (莎姆)<sup>4</sup>.

Танцующие передают инструмент каждому в пере-

<sup>4</sup> Шаму (莎姆) — с тибетского языка означает «танцующего на большой площади и трижды держащего бадан для поклонения духам и предкам», местное второе имя генерала Е Ли.





дистоящему танцору, а затем поют звучащую в низком регистре мелодию обрядовой песни, выражающей добрые пожелания и обращение к духам гор. Запеваает один человек, затем подхватывают все, повторяя за ним.

Записанный автором вариант обряда игрался с барабанами у каждого участника в руках. Поскольку правая рука у всех была занята инструментом, то за идущего впереди держались левой рукой. Звучание барабана было более ярким.

Синцзябу (行脚步 от «син» (行) — «прыгать», а «цзябу» (脚步) — «движение» с местного языка) — перемена соответствующих поз, прыжков и шагов в танце, которых в настоящее время сохранилось 12 разновидностей. Их количество и последовательность определяет чуньба. Обычно их бывает 2–3 в год, и они не повторяются в следующих праздниках.

Далее совершается цзаньшаньшэнь (攢山神) — поклонение духам горы. Для этого чуньба каждого из семи поселений уезда собираются вместе на танец. Среди них избирается главный чуньба — наиболее достойный. Он руководит танцем. Остальные встают в круг. Их особые вращательные движения символизируют, что духи приняли приношение. Это напоминает древний шаманский танец.

Бадан — это обряд, объединяющий соседние деревни. Танцующие совершают его не только на главной площади, но и в обходе домов всех деревень. Это также приветствие и поздравление с Новым годом горных духов танцем. Во время танца звучат слова: «Цэ чжи ла цэй хэ ци чунь, ла цэй инь ний чунь гэи да» (测知拉在贺喜春, 拉在因尼春给大), в переводе с тибетского языка это означает: «Первый месяц горы, чтобы горные духи танцевали». Мелодия и текст не могут быть изменены по желанию в связи с их культовым происхождением. Можно сделать вывод, что приведенный короткий текст является заклинанием, направленным на горных духов, для получения их благорасположения: по поверьям они будут танцевать, радоваться и в добром настроении дадут жителям окрестных деревень различные блага в Новом году.

Даэцзя (打阿加) — это ритуал приветствия гостей. Самый почтенный чуньба ведет общий танец обхода дворов, посещение хозяев с пожеланиями добра. Во время исполнения этой части представления сельские приглашают танцоров (гостей из соседних деревень) на отдых, трапезу и чаепитие в заранее избранные дома. Следующий этап ритуала — чэцзелэ (扯节勒), что означает беседу гостей о повседневных и житейских делах. Даэцзя (打阿加) по способу проведения очень похожа на предыдущую часть ритуала, но отличается музыкальным оформлением. Последняя часть сункэли (送客礼) — проводы гостей. Обычно гости и хозяева проводят взаимный ритуал прощания. Староста и председатель вместе с жителями села провожают гостей до входа в поселение, обмениваются любезностями, благословляют друг друга. Гости благодарят хозяев за гостеприимство и приглашают их уже в качестве гостей принять участие в танце бадан, который будет проводиться теперь

на территории их поселения.

После танца и обхода деревень наступает следующая большая часть ритуала — Сецзян (谢将), «благодарность полководцу», и обозначает проводы бога. Данный ритуал проводится 17 числа первого месяца по лунному календарю (в феврале).

Важное значение для ритуала имеет традиционный костюм. Участники одеты в яркие многоцветные наряды тибетского происхождения. На голову надеваются высокие шапки конической формы, символизирующие разум, храбрость, власть. На тело надет нарядный распашной халат (пальто) — цан пао (藏袍), изготовленный из овчины, крытой яркой тканью (шелком или ситцем). Цвета на тибетской одежде в основном: черный, белый, желтый, красный, синий, зеленый, золотой и серебристый. У них есть своя символика. Черный — символ борьбы со злом. Белый — символ облаков, счастливых предзнаменований и благоприятности, воплощение добродетели, чистоты, кротости, доброты и сострадания. Красный представляет огонь и рассматривается как символ власти и жизни. Желтый — это природа земли, символ света, надежды и золота, поэтому содержит и значение богатства. Желтый цвет также представляет волю Будды и милость, он в высшей степени священен. Синий — это цвет голубого неба и озера, мистический и высокий. Зеленый — это цвет пастбищ, означает жизненную силу, почитается в обширных сельскохозяйственных и скотоводческих районах. Золото и серебро олицетворяют духовное богатство и достоинство. Все эти цвета декорируют тибетский халат и пояс в уезде Минь. Тибетскую обрядовую одежду можно назвать семейной ценностью, так как она передается от поколения к поколению.

Интересным оказалось песенное сопровождение обряда. Синтез пения, игры на барабане, пластики обуславливает выбор единого интонационного поля. Однако тесситура звучания песен, метроритмическая и темпово-временная сторона исполнения очень разнообразны. Песни распределены по нескольким частям обряда. Наиболее интересна «Луо Сай» («娄赛») — «Песня — новогоднее поздравление» (прим. 1).

Пример 1

我 第 一 先 给 (尼 呀 司 撒 牙 撒)  
5  
谁 拜 年 (呀) 我 (撒 呀 撒) 春 巴 肖 (呀)  
10  
爱 春 巴 肖, 爱 春 巴 肖 (司)

Текст: «Кто первым приносит жертву к новому году приветствию?»

Первый — передаст новогодние приветствия сыну Небес? (императору);

— Кто вторым принесет жертву к новому году приветствию?»

— Второй — передаст новогодние приветствия духам предков» и т. д.

Тексты, звучащие во время исполнения обрядового танца бадан, в настоящее время поют на тибетском языке, а общение в обряде происходит на китайском. Некоторые подробности о содержании песен сообщили автору при интервьюировании певцы. Но большая часть текстов ныне не может быть переведена, так как язык древний, часть понятий забыта. Некоторые песни поются как молитвенные заклинания, без понимания сути.

Мелодия песни основана на пентатоническом звукоряде es-f-g-b-c. Однако интонирование происходит по принципу соединения двух малозвучных попевок — тетрахорда f-g-b-c и трихорда es-f-g. Общим для них является опорный тон «f», благодаря которому нет закругленности, а есть ощущение открытости интонации, подтверждения диалогического строения текста. Кроме того, этот звук помогает скоординироваться двум группам участников антифонного пения. Первые полторы строки повторяются дважды на тетрахорде, а другие полторы строки показывают синтез двух попевок — первой и второй. Попевочное строение мелодии говорит о древности обряда. Преобладает речитативный принцип взаимодействия мелодии с текстом. Встречаются короткие распевы. Ритм содержит игровые элементы, связанные с танцевальной культурой — восьмая и две шестнадцатых, синкопы, подчеркивающие вопросительные интонации в высоком регистре. Связь мелодии с пластикой выражена в регулярном двухдольном метре.

Остальные песни являются интонационными вариантами первой попевки. Некоторые более краткие и простые, а иные — с более сложной ритмикой (прим. 2, 3).

В одной из песен происходит смещение высотности (прим. 4).

Говоря о текстовых особенностях, можно отметить преобладание принципа диалогичности, через который передается общение гостей и хозяев во время обряда обхода деревень. Диалогичность реализуется через антифонное пение двух групп или запевной и хоровой формы пения. В содержании текстов песен много уважительных обращений или величаний, особенно в адрес чуньба: «Прекрасен, а-а, прекрасен, чуньба прекрасен, нет никого лучше чуньба», формул пожелания удачи и приглашения (гостям желают благополучия, предлагают войти с холода в тепло): «Дорогие родственники и друзья, мы еще не развлекали вас должным образом. Теперь приглашаем вас с холода в теплую комнату и благодарим вас с особой заботой, боимся, что не можем отблагодарить вас достаточно», благодарности: «Мы

Пример 2

Пример 3

Пример 4

очень благодарны за теплый прием и гостеприимство».

Таким образом, обряд бадан родился в областях проживания тибетцев, тангутов и цян. В Ганьсу — это уезд Минь, расположенный отдаленно в горной местности, потому и сохранивший такие древние обычаи. Культурные основания обряда синкретичны, они связаны с древней тибетской религией бон, тесно переплетающейся с культом предков, характерным для Китая в целом, и буддизмом. Для бонских ритуалов характерно обращение к духам и божествам места и принесение им жертвы не только в виде возжигаемого подношения, но и в виде развлечения песней и танцем. Обряд представляет собой многоступенчатый сценарий, упорядочивающий действия, связанные с поклонением духам и поздравлением их и соседей с Новым годом. Музыкальная основа песен единая. Как и тексты песен, она складывается на основе формулы, варьирующейся в ритмическом и высотном отношении. Коннотации национальных меньшинств в провинции Ганьсу весьма заметны, и обряд бадан подчеркивает их ярко, выражая при этом общую консолидацию полиэтничного населения Ганьсу и являясь самым массовым народным действием.

### Литература

1. Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/archeology/text/4181661> (дата обращения 14.05.23).  
2. Кузнецов Б. И. Бон и маздаизм. СПб.: Евразия, 2001. 224 с.

3. Национальные танцы Китая. URL: [russian.china.org.cn/russian/211881.htm](http://russian.china.org.cn/russian/211881.htm) (дата обращения 14.05.23).  
4. Норбу Н. Друнг, Дэу и Бон: традиции преданий, языка символов в древнем Тибете. М.: Либрис, 1997. 368 с.  
5. 王媛媛, 甘肃岷县巴当舞的遗存与文化变迁研究. 兰

州: 西北师范大学, 2016年, 93. (Ван Юаньюань. Исследование остатков традиции и культурных изменений танца бадан в уезде Минь, Ганьсу. Ланьчжоу: Северо-западный педагогический университет, 2016. 93 с.)

6. 邓小娟, 现代化过程中的西北民间乐舞变迁—甘肃民族民间舞蹈调研. 兰州: 甘肃社会科学, 2009年第2期, 259–261. (Ден Сюэцзюань. Изменения в народной музыке и танцах северо-запада в процессе модернизации — исследование народного танца в Ганьсу // Социальные науки Ганьсу. Выпуск 2. Ланьчжоу, 2009. С. 259–261.)

7. 熊江源, 甘肃岷县巴当舞调查. 杭州: 艺术科技, 2013年第6期, 116. (Сюн Цзянюань. Исследование танца бадан уезда Минь, провинции Ганьсу. Выпуск 6. Ханчжоу: Художественная наука и техника, 2013. 116 с.)

8. 赵亮, 岷县巴当舞的历史演进及体育特征研究. 兰州: 西北师范大学, 2020年, 1–52. (Чжао Лян. История развития бадана в уезде царств и изучение спортивных характеристик. Ланьчжоу: Северо-западный педагогический университет, 2020. С. 1–52.)

9. 何宜晓, 论音乐节奏在中国民族民间舞蹈中的重要性. 哈尔滨: 北方音乐, 2020年第6期, 52–53. (Хэ Исяо. О важности музыкального ритма в китайском народном танце. Выпуск 6. Харбин: Северная музыка, 2020. С. 52–53.)

10. 杨勇, 一个春巴眼中的巴当. 岷县巴当舞研究, 兰州: 甘肃文化出版社, 2017年, 77–85. (Ян Юн. Танец бадан глазами чунба. Исследования танца бадан уезда Минь. Ланьчжоу: Издательство культуры Ганьсу, 2017. С. 77–85.)

### References

1. Bolshaya rossiyanskaya entsiklopediya [Big Russian Encyclopedia]. URL: <https://old.bigenc.ru/archeology/text/4181661> (Accessed date 14.05.23).

2. Kuznetsov B. I. Bon i mazdaizm [Bon and Mazdeism]. Spb.: Evraziya, 2001. 224 p.

3. Natsionalnye tantsy Kitaya [National dances of China]. URL: [russian.china.org.cn/russian/211881.htm](http://russian.china.org.cn/russian/211881.htm) (Accessed date 14.05.23).

4. Norbu N. Drung, Deu i Bon: traditsyi predaniy, yazyka simvolov v drevnem Tibete. [Drung, Deu and Bon. Narrations, Symbolic Languages and the Bon Tradition in Ancient Tibet]. M.: Libris, 1997. 368 p.

5. 王媛媛, 甘肃岷县巴当舞的遗存与文化变迁研究. 兰州: 西北师范大学, 2016年, 93. (Wang Yuanyuan. Research on remains of tradition and cultural changes of the badang dance in Min county, Gansu. Lanzhou: Severo-zapadny pedagogichesky universitet, 2016. 93 p.)

6. 邓小娟, 现代化过程中的西北民间乐舞变迁—甘肃民族民间舞蹈调研. 兰州: 甘肃社会科学, 2009年第2期, 259–261. (Deng Xiaojuan. Changes in folk music and dances

of the North West in process of modernization: a research on folk dances of Gansu // Social sciences of Gansu. Issue 2. Lanzhou, 2009. P. 259–261.)

7. 熊江源, 甘肃岷县巴当舞调查. 杭州: 艺术科技, 2013年第6期, 116. (Xiong Jiangyuan. Research on the badang dance of Min county, Gansu. Issue 6. Hangzhou: Khudozhestvennaya nauka i tekhnika, 2013. 116 p.)

8. 赵亮, 岷县巴当舞的历史演进及体育特征研究. 兰州: 西北师范大学, 2020年, 1–52. (Zhao Liang. History of development of badang in Min county and research on athletic features of the dance. Lanzhou: Severo-zapadny pedagogichesky universitet, 2020. P. 1–52.)

9. 何宜晓, 论音乐节奏在中国民族民间舞蹈中的重要性. 哈尔滨: 北方音乐, 2020年第6期, 52–53. (He Yixiao. On importance of musical rhythm in Chinese folk dance. Issue 6. Haerbin: Severnaya muzyka, 2020. P. 52–53.)

10. 杨勇, 一个春巴眼中的巴当. 岷县巴当舞研究, 兰州: 甘肃文化出版社, 2017年, 77–85. (Yang Yong. The badang dance from the Chunba viewpoint. Researches on the badang, Min county. Lanzhou: Izdatelstvo kulture Gansu, 2017. P. 77–85.)

### Информация об авторе

Чэнь Яньшу

E-mail: 1048080980@qq.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

603950, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40

### Information about the author

Chen Yanshu

E-mail: 1048080980@qq.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Nizhny Novgorod State Conservatoire named after M. I. Glinka» 603950, Nizhny Novgorod, 40 Piskunov Str.





**Краснова Ольга Борисовна**, кандидат социологических наук, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Krasnova Olga Borisovna**, PhD (Sociology), Professor at the Music History Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: alienor@inbox.ru

### ТАТЬЯНА ФЕДОРОВНА МАЛЫШЕВА: ЭТАПЫ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ (1947–2020)

Статья посвящена научной деятельности признанного лидера кафедры истории музыки СГК Т. Ф. Малышевой. Цель статьи — выявление основных проблемных узлов исследовательской работы Малышевой, обобщение наблюдений над ее научными предпочтениями, наличие преемственности в научной работе кафедры. Материалом исследования выступили статьи Т. Ф. Малышевой, написанные в период работы ее в Саратовской государственной консерватории. Результаты суммируются в следующих выводах. В истории кафедры имеется значительная по масштабу и по хронологическим рамкам научная школа, связанная с работой Т. Ф. Малышевой. Разнообразные научные интересы ее концентрируются вокруг проблем, связанных с общегуманитарной проблематикой, вопросами теории мифа и ритуальной природы музыкального театра, а также с историей Саратовской консерватории. Исследовательские направления, характерные для работ Т. Ф. Малышевой, развиты и продолжены в трудах ее учеников.

**Ключевые слова:** Саратовская государственная консерватория (СГК), кафедра истории музыки, Т. Ф. Малышева.

### TATYANA FEDOROVNA MALYSHEVA: STAGES OF SCIENTIFIC BIOGRAPHY (1947–2020)

The article is devoted to the scientific activity of the recognized leader of the Music History Department of the Saratov State Conservatoire T. F. Malysheva. The purpose of the article is to identify the main fields of Malysheva's research work, generalize observations on her scientific preferences, and trace the continuity in the scientific work of the department. The material of the study were the articles by T. F. Malysheva, written during her work at the Saratov State Conservatoire. The results of the research are summarized in the following conclusions. In the history of the department there is a significant scientific school in terms of scale and chronological framework, associated with the work of T. F. Malysheva. Her diverse scientific interests are centered around general humanitarian issues, the theory of myth and the ritual nature of musical theater, as well as the history of the Saratov Conservatoire. The research directions characteristic of the works of T. F. Malysheva are developed and continued in the works of her students.

**Key words:** Saratov State Conservatoire, the Music History Department, T. F. Malysheva.

По окончании эпохи М. Ф. Гейлиг для кафедры наступает период, когда во главе ее встает Татьяна Федоровна Малышева. Произошло это не сразу, и нельзя не отметить с уважением и благодарностью, что приходу Татьяны Федоровны предшествовал необходимый «посредствующий аккорд», которым стало время Б. Г. Манжоры. Его основное качество, как помнится тем, кто его знал, — необычайная широта и умение учитывать разные точки зрения. Это же в высшей степени было свойственно и Т. Ф. Малышевой. Середина 80-х годов — время яркого расцвета ее научного и преподавательского дарования. Ее приход на должность заведующей кафедрой в 1987 году оказался глубоко закономерным: далее в течение тридцати лет складывалась собственная научная традиция кафедры и, как теперь понятно, — авторская научная школа.

Альтернативной ли стала эта научная и преподавательская традиция или являлась продолжением прежней? Появление Татьяны Федоровны во главе кафедры сделало очевидным совмещение в ее личности двух довольно различных по природе своей ориентиров: ясного понимания собственной линии научных поисков, постоянного следования ей — и неизменного интереса к самым различным сторонам музыки.

Уже с начала 1970-х, когда она, выпускница Нижегородской (тогда — Горьковской) консерватории, начинает работать в Саратове, становится ясно, что с ее

приходом в консерватории появляется совершенно новый и необычный персонаж, сразу обративший на себя внимание коллег не только разносторонностью, профессионализмом, но и принципиально иным пониманием своей преподавательской и научной миссии. Эта новизна обнаружилась раньше всего в ее стиле преподавания. Блестящие, полные увлеченности и глубины, очень свободно и интригующе построенные, ее лекции мгновенно оценили и коллеги, и студенты. В ее работе сочетались традиция тщательнейшего, последовательного разбора музыкального текста — но уже вне суховатой, сугубо академической стилистики, — и совершенно новое для тогдашней кафедры доминирование подхода проблемного. Отдавая должное авторитету замечательных преподавателей предшествующего поколения, сама она отмечала, что стиль преподавания у них был другой.

В эти же годы стремительно развивается ее научная деятельность. Закончив фортепианное отделение Ставропольского музыкального училища, она получила превосходную подготовку в Горьковской консерватории в классе профессора Т. Н. Левова, которая отмечала многосторонность и яркость дарований студентки, особенно подчеркивая, что Татьяне Федоровне было дано «сочетание <...> серьезного научного потенциала и безошибочной интуиции; все это дополнялось живым чувством юмора и восприимчивостью к скрытым, не всегда читаемым слоям музыкальной ткани» [1,



с. 10]. Горьковская консерватория дала ей возможность общения с такими крупными исследователями, как Д. В. Житомирский, О. В. Соколов, В. М. Цендровский; регулярного участия в студенческие годы в межвузовских конференциях, поездках на фестивали «Варшавская осень» и «Пражская весна». Среди обучавшихся с ней студентов немало было музыковедов с именами, известными в дальнейшем не только в отечественной, но и в мировой науке.

Тема дипломной работы, посвященной природе гротеска в «Истории солдата» И. Стравинского, надолго определит ее научные интересы. Вероятно, замечательная научная школа не менее, чем личная одаренность, дала ей возможность сразу и далеко превысить ученический уровень. По отзывам коллег, ее дипломная работа явно приближалась по уровню к диссертационному исследованию.

В 1974 году статья Т. Ф. Малышевой по материалам дипломной работы была отмечена на Всесоюзном конкурсе молодых музыковедов; много позднее появляется ее яркая статья на эту тему в сборнике статей молодых музыковедов. Уже в этой работе очевидно не только уверенное владение фактологическим материалом, но и стремление видеть проблему в системном плане. Постулируя сложность внутренней природы гротеска, Малышева предлагает его дифференциацию (*амбивалентный — сатирический*), связывая ее, что продуктивно для исследования и очень характерно для Татьяны Федоровны как ученого, с авторской позицией и речью. «Принципиальное различие между этими типами гротеска определяется спецификой и границами сферы их действия. Двойственность амбивалентного гротеска реализуется внутри художественного текста, сатирического — на уровне соотношения текста и подтекста, авторской оценки» [4, с. 43].

В период написания этой работы Т. Ф. Малышева — аспирантка МГК имени П. И. Чайковского. Она учится в классе профессора Б. М. Ярустовского, одного из наиболее сильных отечественных искусствоведов, который, несомненно, раскрыл еще ярче ее талант понимания музыкального театра. После кончины Бориса Михайловича она обучалась в классе профессора Е. Б. Долинской, и в 1988 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Гротеск в отечественном музыкальном театре первой трети XX века».

В дальнейшем Татьяна Федоровна часто пишет о гротесковом стиле, в частности о методе гротесковой пародии в отечественном музыкальном театре. При этом она проявляет себя как исследователь, мыслящий прежде всего исторически. На долгое время задачей для нее, при обращении к этой, постоянно значимой теме, остается поиск общих принципов гротеска, коррелирующих с культурой эпохи.

Таким образом, уже в ранние годы профессионального становления Татьяна Федоровна располагает замечательными профессиональными качествами: высококласной школой, блестящей эрудицией, гибкостью и широтой интересов. При этом для нее харак-

терна склонность не к техницизму, но к проникновению в существо художественного открытия, лежащее на пересечении психологии художника, языка эпохи и общекультурных констант. Это важнейшее качество она не только сохранила навсегда, но, кажется, со временем оно стало доминирующим. Сама она достаточно ясно сознавала это и неоднократно об этом говорила: «Новое сейчас ищут, скорее, не в материале, а именно в подходах с точки зрения аппарата других наук. Хотя это неоспорно. Когда я пришла на кафедру Саратовской консерватории, подход от музыки был довлеющим. Сейчас превалирует подход от концепции к музыке. Здесь, конечно, открывается много возможностей в обучении студентов, но контакт с музыкой ослабевает» [10, с. 6].

Приоритетные для Татьяны Федоровны научные темы образуют следующие проблемные узлы.

Творчество И. Ф. Стравинского остается одной из важнейших тем и предстает в самых разнообразных аспектах и диалогических сопоставлениях. В частности, на фигуре Стравинского замыкается и тематика танца, столь для нее дорогая; образ Стравинского предстает также в зеркале высказываний других композиторов. Второй, не менее важный проблемный узел обозначается уже в ранние годы работы в Саратове. Он связан с творчеством Р. Вагнера, который всю ее жизнь был одним из особенно пленявших ее авторов. Эта тема приобретала необычайно интригующий характер в лекциях, и мало кто сумел уклониться от ее обаяния в трактовке Татьяны Федоровны и не стать хотя бы ненадолго «вагнерианцем». Ее влекла не только грандиозность замысла немецкого мастера, но скорее культурно-историческая загадка, скрывающаяся в «казусе по имени Вагнер». Тема вагнеровского театра становится для Татьяны Федоровны источником длительных занятий поэтикой мифа, и ряд ее работ, посвященных Вагнеру, во многом предвосхищает позднейшие фундаментальные отечественные работы других авторов на эту тему. В частности, важнейшим для нее был вопрос о принципиальной внутренней целостности вагнеровского мира (и мифа).

Пример такого рода — одна из лучших (и наиболее показательных с точки зрения авторского стиля) статей Татьяны Федоровны с ее поистине «детективным» названием [9]. Рассматривая семантические функции копья Вотана, автор сразу выявляет два уровня: это знак, репрезентирующий Вотана как персонаж, — но и знак «разума Вотана» («хотя хитрость Логге продуктивнее» [9, с. 101]). По мысли автора, символ копья объединяет практически всех персонажей, так или иначе с ним соприкоснувшихся. В связи с этим появляется вывод о том, что функция темы копья — не столько репрезентирующая, сколько *порождающая*, чем и объясняется ее решающее воздействие на лейтмотивную систему последней оперы тетралогии (напомним, что порождающая функция, как и моделирующая, является одной из базовых для языка мифа). Второй неявный смысловой слой связан с идеей договоров, соединенной с образом копья. Анализ позволяет Татьяне Федоровне выявить



сопряжение семантики договоров — обмана — власти, возникающих как драматургические напластования, и сделать остроумный вывод о том, что «в партитуре (выделено мной. — О. К.) доказана вина Вотана в убийстве Зигфрида» [9, с. 105].

На фигуре Вагнера, как и Стравинского, нередко строилась проблематика наиболее глубоких ее работ, — оба композитора оказывались интеграторами ее постоянных интересов [8].

Много позднее упомянутых текстов на эту тему появляются ее статьи, посвященные другим мастерам, в чьем творчестве обнаруживаются аналогичные черты музыкальной космогонии, либо же устойчивый интерес к мифологическому материалу как таковому. Это работы о А. Н. Скрябине, С. И. Танееве, А. Г. Шнитке. Ее интерес к творчеству и личности Танеева неизменен и отличается столь же объемным и системным характером [3; 6]. Очень симптоматичны работы, соединяющие имена Скрябина, Танеева и Яворского [2]. Здесь происходит смыкание важнейших для Малышевой научных территорий: космогонический универсализм оригинально отражается, как показано в ее работе, также в универсализме музыкально-теоретическом.

Вагнер в известной мере воплощал для Татьяны Федоровны сам дух театра, неизменно ее чаровавший. Большая часть ее преподавательских интересов (и методических работ) касалась проблем оперы. Но существовала и еще одна научная страсть, не менее пламенная, — уже упомянутая выше тема природы танца. Работы о танце очень разнообразны: от достаточно локальных по тематике до воссоздающих универсальные, ритуальные основы танца или балетную символику в контексте переломных исторических эпох. Такое принципиальное расширение проблематики танца позволяло ей смыкаться с проблематикой мифологической так же, как в случае музыкальных миров Вагнера, Скрябина, Танеева. Такова работа о ритуальной символике в русском балете, где читаем, что «символизм, архетипизм и невербальная специфика языка танца определяют его принадлежность к глубинному общению, в котором человек являет себя не частично, а во всей полноте своей сущности» [5, с. 62]. Фактически уже этот текст повествует об отражении музыкой внеречевого слоя сознания, что в последнее десятилетие стало одной из занимавших Татьяну Федоровну научных проблем.

В поздние годы вопросы истории доминируют в научном творчестве Татьяны Федоровны особенно заметно. Это выражается в постоянной архивной работе, позволившей ей исследовать и восстановить огромный исторический материал. Свидетельствуют об этом ее труды по истории Саратовской консерватории, что были начаты еще в 80-х годах, а также несколько значительных разделов в сборнике о композиторах и музыковедах Саратова и тот факт, что в юбилейной энциклопедии к столетию вуза она выступила как автор *тридцати* статьей об исторических персоналиях. В этом кругу — не только мемориальные, но и аналитические статьи: тексты о немецких музыкантах в истории Саратовской

консерватории; анализ деятельности Саратовской Алексеевской консерватории в сезоне 1915–1916 учебного года. Эта тема приходит к своей кульминации в трудах, посвященных личности и научным работам Б. Л. Яворского [7], обработке и систематизации его саратовского архива.

Воссоздание научного прошлого консерватории в эти годы гармонично смыкается в жизни Татьяны Федоровны с профессиональным формированием следующего поколения, с возникновением собственной научной школы.

Наиболее очевидной задачей, «унаследованной» учениками на долгие годы, стало исследование принципов мифопоэтики, в 90-е еще отмеченное всей интригующей свежестью новизны. Но для студенческих работ тех лет это было не только ново, но и значительно повышало исследовательскую «планку». Тематами становятся мифоритуальная основа и космогония «Кольца нибелунга», ритуальное начало в «Свадебке» Стравинского; рассмотрение авторского мира как «модели мироздания». Последнее особенно характерно для работ на материале танцевальном («Несколько взглядов на модель мироздания в контексте произведений И. Стравинского, П. Хиндемита, О. Мессиаана»; «Структура мироздания в балетах П. И. Чайковского» и др.).

Множество работ посвящено было проблематике хронотопа: «И. Стравинский и П. Пикассо: к проблеме созвучия кубофутуристических тенденций в трактовке пространства и времени»; «Рассказы из опер Р. Вагнера в свете проблемы мифологического времени»; «Мюзикл Р. Паулса “Сестра Керри” в свете проблемы пространственно-временного континуума» — и другие, вплоть до попыток поставить проблему типологии художественного времени в аспекте его драматургических свойств. Пусть простится нам отсутствие имен авторов этих дипломных исследований, чья профессиональная судьба сложилась различно, но речь идет о той научной атмосфере, которая установилась в классе их наставницы.

Много было работ, следующих в русле скорее традиционных для Татьяны Федоровны интересов, то есть исследований о различных гранях иронии, пародийности и гротеска, — но, вероятно, наиболее примечательными среди исследований, выполненных в ее классе, были две группы работ. Одна из них — это исследования с характерным определением их предмета как «мировидения». Это такие работы, как «Драматургические особенности симфоний Г. Малера в свете мироощущения композитора (на примере первой и третьей симфоний)», «К проблеме преломления мировидения П. И. Чайковского в операх “Иоланта” и “Пиковая дама”», «Мировоззрение Мусоргского в ракурсе теории ответственности (на примере трактовки персонажей оперы “Борис Годунов”)». Это было свидетельством стремления Татьяны Федоровны обратиться не только к текстам, но к неразъемлемой целостности творческой личности композитора, дать ответ на вопрос о природе художественного мышления.





Другая группа — работы, обращенные уже не к личности и ее миру, но к имманентным качествам самой музыки. На первый взгляд выглядящие скорее традиционными, эти темы, «преломленные» сквозь характерный для Татьяны Федоровны подход, сулили проникновение в само музыкальное бытие: «Концертность как ведущее качество музыки Листа»; «“Эмоциональное дыхание” в балладах Шопена: к вопросу об антропности музыкального мироустройства».

Студенты Татьяны Федоровны, ныне работающие на кафедре, по сей день связаны кругом своих интересов с ее вдохновляющим примером.

Исследование природы мифа и музыкальной космологии продолжили в своих работах О. Б. Краснова,

Н. С. Серова; диалог и монолог как типы мышления отражены в диссертации С. В. Волошко; концептуальная динамика творческого процесса составляет проблематику большинства работ Н. В. Королевской. Коммуникационные процессы массовой музыкальной культуры, предмет научных интересов И. В. Каменской, образуя самостоятельное ответвление кафедральной науки, тем не менее, исследуются с учетом научной методологии Татьяны Федоровны Малышевой. Стравинский, Вагнер, Скрябин, Танеев, постоянные герои ее размышлений, остаются до настоящего времени не только великими именами в мировой музыке, но и символическими путеводными знаками научного поиска замечательного отечественного музыковеда.

### Литература

1. *Левая Т. Н.* О Татьяне Федоровне Малышевой // Камертон. 2020. № 119. С. 10–11.

2. *Малышева Т. Ф.* Б. Л. Яворский о музыкальном мироздании С. И. Танеева и А. Н. Скрябина (по материалам архива Саратовской консерватории) // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сб. статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции 21–22 ноября 2012 г. Ч. 1. Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. С. 73–76.

3. *Малышева Т. Ф.* Воспоминания Болеслава Леопольдовича Яворского о Сергее Ивановиче Танееве: из архива Саратовской консерватории (под редакцией С. В. Протопопова) // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 27–28 ноября 2018 г. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2018. С. 26–29.

4. *Малышева (Мошонкина) Т. Ф.* Гротеск в «Истории солдата» // О музыке. Статьи молодых музыковедов. М.: Сов. композитор, 1980. С. 40–64.

5. *Малышева Т. Ф.* О символах и ритуальных фигурах в русском балете начала XX в. // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. 28 февраля — 2 марта 2009 г. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2010. С. 62–69.

6. *Малышева Т. Ф.* Отражение принципов музыкального мышления С. И. Танеева в его педагогической деятельно-

сти (по воспоминаниям Б. Л. Яворского) // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 28–30 сентября 2012 г. Ч. 1. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. С. 43–51.

7. *Малышева Т. Ф.* Саратовский архив Болеслава Леопольдовича Яворского // Венки Яворскому: сб. научных статей по материалам Всероссийских Научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 1–2 декабря 2005 г. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2006. С. 158–163.

8. *Малышева Т. Ф.* Тема странствий в театре Рихарда Вагнера и Игоря Стравинского // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: материалы научной конференции в рамках III Международного конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова. 12–13 апреля 2002 г., Волгоград, ВМИИ им. П. А. Серебрякова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2002. С. 163–165.

9. *Малышева Т. Ф.* Чьим копьём был убит Зигфрид? // Проблемы художественного творчества: сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому (29 ноября 2013, 28 февраля — 1 марта 2014). Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2014. С. 100–105.

10. *Подшивалова О.* «...Это счастье — заниматься прекрасной музыкой со студентами...»: интервью с профессором Саратовской консерватории Татьяной Федоровной Малышевой // Камертон. 2008. № 9. С. 6–7.

### References

1. *Levaya T. N.* O Tatyane Fedorovne Malyshevoi [About Tatyana Fedorovna Malysheva] // Kamerton. 2020. № 119. P. 10–11.

2. *Malysheva T. F.* B. Yavorsky o musikalnom mirozdaniy S. I. Taneeva i A. N. Skryabina (po materialam arhiva Saratovskoi konservatorii) [Yavorsky about the musical universe of S. I. Taneev and A. N. Scriabin (based on the archive of the Saratov Conservatory)] // Saratovskaya konservatoriya v kontekste otechestvennoy hudozhestvennoy kulturi: sb. statei po materialam Mezhdunarodnoi yubileinoi nauchno-prakticheskoi konferentsii 22 noyabrya 2012 g. Ch. 1 [Saratov Conservatoire in the Context of National Artistic Culture: Collected articles based on the materials of the International Anniversary Scien-

tific and Practical Conference November 21–22, 2012. Part 1]. Saratov: SGK (akademiya) im. L. V. Sobinova, 2013. P. 73–76.

3. *Malysheva T. F.* Vospominaniya Boleslava Leopoldovicha Yavorskogo o Sergee Ivanoviche Taneeve: iz arhiva Saratovskoi konservatorii (pog redaktsiei S. V. Protopopova) [Memoirs of Boleslav Leopoldovich Yavorsky about Sergei Ivanovich Taneev: from the archive of the Saratov Conservatoire (edited by S. V. Protopopov)] // Problemi hudozhestvennogo tvorchestva: sb. statei po materialam Vserossiiskih nauchnih chtenii, posvyachennih B. L. Yavorskomu, 27–28 noyabrya 2018 g. [Problems of artistic creativity: Collected articles based on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky, November 27–28, 2018]. Saratov: SGK



im. L. V. Sobinova, 2018. P. 26–29.

4. *Malysheva (Moshonkina) T. F.* Grotesk v «Istorii soldata» [Grotesque in «The Story of a Soldier»] // O muzyke. Statyi molodykh muzykovedov [About music. Articles of young musicologists]. M.: Sov. kompozitor, 1980. P. 40–64.

5. *Malysheva T. F.* O simvolah i ritualnykh figurah v russkom balete nachala XX v. [On Symbols and Ritual Figures in Russian Ballet of the Early 20th Century] // Problemi hudozhestvennogo tvorchestva: sb. statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyaschennykh B. L. Yavorskomu. 28 fevralya — 2 marta 2009 g. [Problems of artistic creativity: Collected articles based on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky. February 28 — March 2, 2009]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2010. P. 62–69.

6. *Malysheva T. F.* Otrazhenie printsipov muzikalnogo myshleniya S. I. Taneeva v ego pedagogicheskoi deyatel'nosti (po vospominaniyam B. L. Yavorskogo) [Reflection of S. I. Taneyev's principles of musical thinking in his pedagogical activity (according to the memoirs of V. L. Yavorsky)] // Problemi hudozhestvennogo tvorchestva: sb. statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyachennykh B. L. Yavorskomu 28–30 sentyabrya 2012 g. Ch. 1 [Problems of artistic creativity: Collected articles based on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky September 28–30, 2012. Part 1]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2013. P. 43–51.

7. *Malysheva T. F.* Saratovskiy arhiv Boleslava Leopoldoviicha Yavorskogo [Saratov archive of Boleslav Leopoldovich Yavorsky] // Venok Yavorskomu: sb. statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyachennykh B. L. Yavorskomu 1–2 dekabrya 2005. [Wreath to Yavorsky: Collected scientific

articles based on the materials of the All-Russian Scientific Readings dedicated to B. L. Yavorsky December 1–2, 2005]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2006. P. 158–163.

8. *Malysheva T. F.* Tema stranstviy v teatre Riharda Vagnera i Igorya Stravinskogo [The theme of wanderings in the theater of Richard Wagner and Igor Stravinsky] // Russkaya muzyka v kontekste mirovoi hudozhestvennoi kultury: materialy nauchnoi konferentsii v ramkah III Mezhdunarodnogo konkursa molodykh pianistov im. P. A. Serebryakova 12–13 aprelya 2002. [Russian music in the context of world artistic culture: materials of the scientific conference within the framework of the III P. A. Serebryakov International Competition for Young Pianists. April 12–13, 2002, Volgograd, VMII named after P. A. Serebryakov]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2002. P. 163–165.

9. *Malysheva T. F.* Chyim kopyom byl ubit Zigfrid? [Whose spear killed Siegfried?] // Problemi hudozhestvennogo tvorchestva: sb. statei po materialam Vserossiiskikh nauchnykh chtenii, posvyachennykh B. L. Yavorskomu (29 noyabrya 2013, 28 fevralya — 1 marta 2014) [Problems of artistic creativity: Collected articles based on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky (November 29, 2013, February 28 — March 1, 2014)]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2014. P. 100–105.

10. *Podshivalova O.* «...Eto schastye — zanimatsya prekrasnoi muzykoi so studentami...»: Intervyu s professorom Saratovskoi konservatorii Tatyanoi Fedorovnoi Malyshevoi [«...It is happiness to study beautiful music with students...»: Interview with Professor of the Saratov Conservatoire Tatyana Fedorovna Malysheva] // Kamerton [Fork]. 2008. № 9. P. 6–7.

#### Информация об авторе

*Ольга Борисовна Краснова*

E-mail: alienor@inbox.ru

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

#### Information about the author

*Olga Borisovna Krasnova*

E-mail: alienor@inbox.ru

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

