

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
ГОУК ЛНР «ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ  
имени М. МАТУСОВСКОГО»

**МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-  
ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
*«Я всю жизнь по-русски говорю...»***

**в рамках одноименного фестиваля  
симфонической, камерной и хоровой музыки,  
посвященного 140-летию со дня рождения  
И. Стравинского**

**20 апреля 2022 г.**

Луганск  
2022

**УДК 81'272:78.067**  
**ББК 81(2Рос)+85.31**  
**М34**

Рекомендовано к печати Ученым советом  
ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского»  
(протокол № 8 от 27 апреля 2022 года)

**Материалы** Международной научно-практической конференции  
М34 «Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля  
симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию  
со дня рождения И. Стравинского (г. Луганск, 20 апреля 2022 г.). –  
Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2022. – 184 с.

В материалах сборника освещаются актуальные проблемы исследования творчества И. Стравинского. Рассматривается значение личности и творчества композитора в мировой культуре, исполнительские и теоретические интерпретации его произведений в исторической ретроспективе и на современном этапе и др.

Для ученых, преподавателей, аспирантов и соискателей, студентов старших курсов высших учебных заведений культуры и искусства.

**УДК 81'272:78.067**  
**ББК 81(2Рос)+85.31**

**Ответственный редактор:**

В. Л. Филиппов

**Редакционная коллегия:**

Е. А. Капичина,  
Е. Я. Михалева,  
Н. В. Колотовкина,  
Л. А. Рыбальченко

Материалы докладов и сообщений, включенные в сборник,  
печатаются на языке оригинала.

**Ответственные за выпуск:**

Е. Я. Михалева, Н. В. Колотовкина

© ГОУК ЛНР «Луганская государственная  
академия культуры и искусств  
имени М. Матусовского», 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

### ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<b>Воротынцева Л. А.</b> Реконструкция в камерно-вокальной музыке И. Стравинского.....	5
<b>Демченко А. И.</b> Неведомый шедевр.....	9
<b>Залеская М. К.</b> Постмодернизм как орудие всемирного разрушения.....	17
<b>Капичина Е. А.</b> Русская идентичность Игоря Стравинского.....	30
<b>Климов В. И.</b> Фольклоризм в русской музыке XX века.....	36
<b>Матусевич А. П.</b> 50 лет со дня смерти И. Ф. Стравинского: приношение российских театров великому композитору.....	40

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ И. Ф. СТРАВИНСКОГО

<b>Аверина А. К.</b> Семасиология музыкально-поэтических структур оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова».....	46
<b>Антонюк А. В.</b> Русская музыка как один из векторов музыкальной культуры Китая.....	50
<b>Бабенко Е. С.</b> Картина мира в прямой и обратной перспективе в музыке под чужим именем.....	55
<b>Безверхая А. Е.</b> Вокальный цикл Пауля Хиндемита «8 песен для сопрано и фортепиано», ор. 18 (некоторые черты стиля).....	62
<b>Богайчук М. Н.</b> Концерты для виолончели с оркестром № 1 и № 2 в контексте трансформации жанра.....	67
<b>Грибоедова И. Ю.</b> Скрытые смыслы музыкального содержания. В поисках идеи.....	71
<b>Губарь Е. В.</b> Симфония <i>in C</i> И. Ф. Стравинского: традиции и новаторство.....	74
<b>Деба С. В.</b> Этнолингвокультурологический подход в изучении музыкального фольклора.....	77
<b>Доценко А. В.</b> Семиотический анализ «Весенней кантаты» Георгия Свиридова.....	81
<b>Еремчук А. С.</b> Вариантность как доминирующий фактор формообразования цикла «Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары» И. Стравинского.....	84
<b>Ефремова И. В.</b> Музыкальный театр А. Г. Рубинштейна в аспекте воссоздания бальной темы.....	94
<b>Каменева И. А.</b> Амплитуда влияния И. Стравинского.....	100
<b>Крохмаль Н. В.</b> «Ворона» И. Ф. Стравинского в исполнении детского фольклорного ансамбля.....	102
<b>Липко Т. С.</b> Понятие «микротематизм» в рамках музыковедческого дискурса.....	106
<b>Максимова Т. П.</b> Особенности песенного творчества М. Таривердиева.....	111

<b>Мезенцев В. В.</b> Ментальные символы в авторском мышлении	
Г. Свиридова.....	115
<b>Нестерова И. А.</b> Религиозные ориентиры в кантатах И. Стравинского (на примере кантаты «Звездоликий»).....	117
<b>Проценко А. А.</b> Традиционные и инновационные методики обучения детей эстрадному пению.....	122
<b>Пшихачев Д. А.</b> Опера в современном социокультурном пространстве.....	127
<b>Растворова Н. В.</b> Музыкальный театр Владимира Кобекина XXI века.....	131
<b>Симоненко Е. В.</b> О некоторых тенденциях гармонического языка раннего А. Берга.....	138
<b>Смирнова Е. Е.</b> Федор Игнатьевич Стравинский – мастер-реалист оперной сцены.....	143
<b>Соколенко Д. А.</b> Измерение меланхолии. К вопросу о пространстве современного исполнительства.....	147
<b>Степанова Н. В.</b> Джаз сквозь призму неповторимого музыкального языка И. Ф. Стравинского.....	152
<b>Фоменко О. А.</b> Музыкально-драматургические особенности оперы «Огненный ангел» С. Прокофьева.....	158
<b>Цыганова А. В.</b> Неоклассицизм как одно из стилистических направлений творчества И. Стравинского (на примере Итальянской сюиты № 2 для скрипки с оркестром).....	164
<b>Черникова С. В.</b> Полилог культур в «Симфонии псалмов» И. Стравинского.....	170
<b>Черноморец Н. А.</b> Медийная интерпретация оперы И. Стравинского «Соловей».....	174
<b>Сведения об авторах</b> .....	181

## ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

УДК 78.01:784.4

Л. А. Воротынцева,  
г. Луганск, ЛНР

### РЕКОНСТРУКЦИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ И. СТРАВИНСКОГО

По словам самого композитора, к новому он всегда шел через «ремонт старых кораблей» [3], а врожденная склонность к изобретательности удивительным образом сочеталась в нем с талантом скрупулезного конструктора. Его «художественный протезизм» воплотился в приобщенности к мировому фонду «исторических словарей», порождая собой полистилистический метод мышления и обширное использование техники адаптации. Об этом написано большое количество музыковедческих исследований, среди авторов которых С. Савенко, Л. Дьячкова, Н. Мохова, Г. Еременко и др. Упомянутый «ремонт старых кораблей» представляет собой реконструкцию накопленного опыта, обнаружение в нем логики организации для применения в контексте нового времени.

Творческая жизнь И. Стравинского охватывает 60 лет, позволивших ему перевоплотить буквально все национальные жанрово-стилистические традиции европейской культуры. Одна из характерных черт его творческого метода – это погружение в глубинные пласты музыкально-исторического процесса, изучение системы связей звуковых элементов с целью постижения фундаментальных основ композиторского сознания.

В 20-х гг. прошлого столетия Б. Асафьев писал: «Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материал и претворить его в художественном плане, а как мастер родной речи. В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки» [1, с. 20]. И действительно, в сочинениях, относящихся к «русскому периоду» творчества композитора, сложно определить, принадлежит ли интонационный материал автору или заимствован. Сам Маэстро лишь единожды обозначил использование цитаты (в балете «Весна священная»). Его сознание приняло народный язык в личный интонационный словарь, переплавив его в стилевом горниле и породив таким образом феномен «мастера народной речи».

Известно, что И. Стравинский всегда отдавал предпочтение фонографической фиксации, то есть его всегда интересовали именно аутентичные образцы, необработанные и неадаптированные. Такой материал требовал новых способов интерпретации, в корне отличающихся от классической «кучкистской» обработки. Так рождается принцип смещения, порождающий живую «неправильность» асимметричных фраз, где подвижность акцента словно бы возвращает напев в стихию устного интонирования. Таким образом, отталкиваясь от традиционной цитации, композитор вскоре приходит к иному способу – интонационной проработке материала, в результате которой кристаллизуется формульный авторский тематизм.

По многочисленным высказываниям композитора, он испытывал глубокий интерес к естественной речи. Вся вокальная музыка «русского периода» примечательна использованием фольклорных текстов, при этом его интересовало не просто претворение традиций, а их непосредственная трансформация, нацеленная на новые формы реализации. И. Стравинский сумел отыскать в народной поэтике начало, определившее важнейшую черту его собственного отношения к вербальному ряду. Это проявилось в ритмической свободе. Переносы ударений, частые метрические нарушения стали для него основой для работы над музыкальным языком.

Трактуя просодию свободно, в духе народного стихосложения, подвергая акцентуацию частым отклонениям от норматива, в результате чего происходит передвижение ударений в слове, И. Стравинский переносит архаику стихосложения из прошлого в настоящее. Многие современники композитора воспринимали это как некое «искажение». В современной музыкальной науке такой прием получил определение метабола («всевозможные изменения, касающиеся любого аспекта языка» [2, с. 56]). В данном случае имеется в виду изменение традиционного произношения слов, а именно свободная трактовка текстового ряда.

Использование текстовых метаболов – однозначно одна из основных особенностей композиторского мышления И. Стравинского: он писал о том, что испытывает радость при сочинении музыки на слова непонятного большинству слушателей языка. Кроме того, он неоднократно говорил о том, что для него более весомым было не столько прямое значение текста, сколько его «заклинательный элемент», отражающийся прежде всего в ритмической составляющей.

Метабола у И. Стравинского способна влиять на формообразование как способ привлечения внимания к определенным элементам текста. Так, Л. Якубинский писал: «Звуки обнаруживают свою самоценность, всплывают в светлое поле сознания» [5, с. 165]. Древние греки использовали иное определение для ситуации, вызывающей некоторое препятствие в процессе понимания, – атопон, что переводится как «лишнее место», то есть то, что не укладывается в общепринятые рамки. Таким образом, метабола способна стать неким сигналом, привлекая к себе внимание и становясь узловым моментом в общем информационном потоке. Очевидно, что И. Стравинский склонен к идее единства языка и мысли: так, при внешнем кажущемся внимании именно к морфологии слова, а не к его семантике, первостепенной здесь все же является именно последняя, напрямую связанная с самой формой речевых единиц.

«Кошачьи колыбельные» являются примером уже зрелого русского стиля мастера – здесь принципы неофольклора сплавлены с авангардными звучаниями инструментального сопровождения, а главная идея построения материала уже представляет собой структурную асимметрию, в основе которой лежит мотивная вариантность.

Усвоив обозначенный принцип, И. Стравинский использует его в концентрированном и заостренном виде. Переменность акцента, свойственная напевам и наигрышам, эмансипируется, превращаясь в самостоятельный ритмический прием. Так, полиметрия первой «Кошачьей колыбельной» «Спи, Кот» становится одним из ведущих выразительных приемов. Каждый из кларнетов имеет свой фактурный пласт и по сути является самостоятельным. Кроме того, каждый участник ансамбля имеет разный строй – композитор

использует три видовых кларнета: *in Es* – вторит контральто, *in A* – создает тремолирующий тревожно-вибрирующий фон, *in B* – выполняет фигуративно-фоническую функцию. Вокальная партия представляет собой попевочные фразы с условным устоем «с», обнаруживая то мажорное, то минорное наклонение.

Одна из типичных черт стиля И. Стравинского состоит в тонкости выписывания мелодической орнаментики, являющейся не украшением, а микротоновой работой.

Структура песни № 1 представляет собой формульную двухчастность, чередующуюся по типу запева и инструментального наигрыша. Ладовое наклонение приближено к сумрачному расширенному *c-moll*. С точки зрения образно-семантического пространства песня, как, впрочем, и весь цикл, представляет собой не просто напев для засыпания, а архаичную заклинательность. Здесь необходимо обратиться к вербальному тексту в симбиозе с тембровым выбором композитора.

Известно, что в старину, чтобы младенец хорошо спал, в люльку пускали кота. При этом Кот не всегда был положительным персонажем – утешителем маленьких детей, но колдуном, убивающим своими речами. Слова «баю-бай», «баюкать» изначально не были связаны со сном – так говорили о завораживающей речи. «Баить» означало «говорить, рассказывать». В церковнославянском языке это слово означает «заговаривать, лечить», в болгарском – «колдовать».

Подобная трактовка образа Кота подразумевалась И. Стравинским, что подчеркивает авторский отбор темброво-фактурных средств. Академическое контральто, имитирующее народную вокальную традицию, кларнетовое самоограничение, ассоциативно отсылающее слушателя к сказочному образу Кота, низкие регистры, четкая артикуляция, несмотря на характерную тембровую мягкость кларнета, и одновременно фактурная насыщенность, при камерности исполнительского состава – все это направлено на потенциальный виртуальный ряд, возникающий в процессе интерпретирования.

При всей своей аутентичности попевки структурированы, интонационно симметричны, а приемы мотивной вариантности имеют целенаправленный характер. Пример конструктивной технической чистоты – песня № 2 «Кот на печи», с точки зрения общей драматургии цикла выполняющая функцию развивающего раздела. По масштабам она самая крупная в сочинении (19 тактов). Здесь главное место занимает вокальная партия, инструментальный пласт аскетичен и прозрачен. Полилад песни проявил себя через наложение мажора и минора с устоем «а» с лидо-миксолидийской окрашенностью. Вокальная линия контральто насыщена глиссандо и микротонами. В мелодии слышен скачковый зачин с его последующим «импровизационным» заполнением (т. 1–4).

Песня состоит из трех фраз – 5+5+7, при идентичности первых двух. В построении мелодии композитор традиционно использует попевочную технику, переставляя местами мотивы в последней суммирующей фразе, работая с интонационным материалом как с мозаикой (т. 11–16). Помимо полиладовости, И. Стравинский использует здесь метрическую переменность, чередуя двухдольность с трехдольностью (3/8 и 4/8). Роль инструментального сопровождения, как уже было сказано ранее, здесь сведена к минимуму, и кларнеты играют лишь роль дублирования.

Песня № 3 «Бай-бай» более всего отвечает общепринятому жанровому определению. Помещенная внутри цикла, она выполняет роль лирического центра. Об этом

свидетельствует ее контрастность, насколько это возможно в представленном жанре: медленный темп, тихая динамика, покачивания в мелодии. Основанная на трихордовости, она также представляет собой пример полиладовой структуры. Здесь И. Стравинский использует характерную для фольклора традицию смещения акцентов и перенесение ударения на последний слог текста: «Баюшки-баЮ, прибаюкива-Ю», причем утрирует его с помощью фермат (т. 1–2). Также в вокальной линии намечена тенденция к относительно длительному фольклорному распеву последних слогов (т. 3).

В этой песне ведущая роль принадлежит ритмической стороне, причем относительно всех слоев фактуры. В частности, инструментальное сопровождение полностью соткано из разного рода синкоп. Кларнетовый пласт буквально разделен на две линии: при паузировании кларнета *in Es* другие участники ансамбля «допевают» интонационные формулы, а при молчании последних вновь звучит первый кларнет. Интересно, что даже ферматы даны в разновременности (т. 2). Также следует отметить типичную частоту смены темпов (6/8, 5/8, 4/8).

Формульность реализует себя и на уровне формы. Песня представляет собой 5 музыкальных фраз, построенных по принципу «припев – запев», завершаясь припевом «Баю-баю» (2+3+3+2+3+2). Здесь претворен вариативный принцип мышления. Авторские ремарки *sempre* также являются прерогативой авторского жанра. С точки зрения семантической наполненности она полностью отвечает тематике колыбельных песен: в ней рассказывается о Коте как о главе, выполняющем основное свое предназначение – заботиться о сытости и моральном здоровье своего семейства.

Кульминацией и одновременно заключением всего цикла служит песня № 4 «У Кота, Кота». Следует отметить, что в ней в наибольшей степени претворены интонационные архетипы колыбельной. Поэтому она не что иное, как аллюзийная цитата, причем интонема напева композитор сплавляет с частушечными наигрышами.

Если в предыдущих песнях предпочтение было отдано трехдольным размерам и размеренным темпам, то в песне № 4 мы слышим танцевальные 2/4, отвечающие жанровой направленности, лишь единожды перебиваемые 5/8.

Тематизм мелодической линии соткан из кварто-квинтовых попевок, терцовых интонаций и поступенных нисходящих линий. Композитор сохраняет традиционный распев слогов на сильной доле, а также смещение акцентировки. Излюбленной ритмической фигурой здесь выступает две шестнадцатые – восьмая, характерная для частушечного инструментального наигрыша, но перенесенная в мелодическую линию контральто. Кларнет *in Es* вторит солистке, а другие два составляют к нему контрапункт в виде плавной мелодической линии, звучащей в терцовом изложении.

Песня «У Кота, Кота» представляет собой игривое заговаривание на счастливую жизнь ребенка, сопоставляя хорошие условия проживания Кота с еще лучшими – малыша: «У Кота, Кота колыбелька золота, / А у дитятки мово и получше тово».

Таким образом, «Кошачьи колыбельные», написанные для контральто и ансамбля кларнетов, относящиеся к области камерных ансамблей И. Стравинского, репрезентируют сформированный «русский стиль» автора, более того, особенности его мышления, направленного на мифологичность. В результате творческих экспериментов композитор вырабатывает свой особый тип композиторской лексики, порождая полижанровость,

максимально приближенную к аутентичности формульность. Камерная музыка И. Стравинского является той областью творчества, где в концентрированной и лаконичной форме раскрыто творческое сознание Маэстро.

В заключение хотелось бы отметить еще один важный аспект. Естественно, метаболу в тексте может оценить только подготовленный слушатель, освоивший современный музыкальный язык и в совершенстве владеющий русским языком. В 70-х гг. XX ст. о данной модели читателя писал У. Эко. По его мнению, такой читатель должен в определенном смысле помогать автору реализовать «объективную стратегию текста» [4]. Метаболы И. Стравинского совместно с другими средствами музыкальной выразительности также должны способствовать этой реализации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 276 с.
2. Дюбуа, Ж. Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
3. Стравинский, И. Диалоги. Воспоминания. Размышления / И. Стравинский. – М.: Музыка, 1971. – 230 с.
4. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2002. – 288 с.
5. Якубинский, Л. Избранные работы. Язык и его функционирование / Л. Якубинский. – М.: Наука, 1986. – 207 с.

УДК 782.1

*А. И. Демченко,  
г. Саратов, РФ*

#### НЕВЕДОМЫЙ ШЕДЕВР

Автору данной статьи неоднократно приходилось сталкиваться с тем, что даже большие ценители творчества Игоря Фёдоровича Стравинского, в том числе хорошо знающие первую его оперу, с удивлением реагировали на название произведения, созданного на её основе.

Пафос предлагаемого материала состоит в двух аспектах: во-первых, напомнить о полузабытом шедевре выдающегося музыканта; во-вторых, подчеркнуть мысль, что даже у Стравинского, который обычно чуждался параллелей между искусством и жизненной реальностью, образно-содержательные моменты тем не менее вполне очевидны и порой весьма рельефны.

Симфоническая поэма «Песнь соловья» (1917) была создана композитором на основе материала его оперы «Соловей». Опера писалась с большим перерывом, что существенно повлияло на её облик.

I действие было начато в 1907-м и закончено в 1909 году, то есть в самом начале творческого пути композитора, когда его индивидуальный почерк ещё не определился и находился в общем русле русской музыки 1900-х.

II и III акты сочинены в 1913–1914 годах, когда Стравинский уже был автором балетов «Петрушка» и «Весна священная», снискавших ему мировое признание. Возникли эти два акта в условиях бурного обновления отечественного музыкального искусства, что весьма отличает их от I действия.

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

Стремление к воплощению нового национального стиля оказалось настолько сильным, что, дописывая оперу, композитор буквально физически не мог вернуться к изысканно-эстетизированному, несколько приглаженному стилю I акта и создал остальные два в совершенно ином ключе («язычество» и скомороший лубок в пестрой смеси с условной ориентальностью и конструктивно-урбанистическими элементами).

Вот в чём причина «тканевой несовместимости» разновремененно создававшихся частей оперы. И дело не только в стилистической несогласованности. В адрес I действия в исследовательской литературе нередко слышатся справедливые нарекания: *«Весь характер несколько безжизненно-искусственный... Композитор довольствуется эстетски салонным стилем. Эстетство I действия узкое, малоперспективное»* [3, с. 96, 97].

В сравнении с театральным вариантом, симфонической поэме «Песнь соловья» присуще эстетико-стилевое единство, обусловленное тем, что композитор сознательно основал её на материале только II и III актов оперы, написанных в новой манере и совершенно однородных, как отмечал это сам Стравинский [5, с. 114].

Кроме того, при переработке для оркестра он сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструментальных тембрах более красочно и выпукло, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным, что зафиксировано и в авторской оценке: *«Считаю, что „Песнь соловья” – одна из наиболее удавшихся мне пьес»* [4, с. 30].

Можно сослаться также на мнение Б. Асафьева, который находил в рассматриваемом опусе *«одно из живописнейших и красочнейших произведений русской музыки»* и отмечал, что *«в ряду партитур Стравинского („Жар-птица”, „Петрушка”, „Весна священная”, „История солдата”) „Песнь соловья” является самой фееричной и сказочно-заманчивой, если не самой сильной по выразительности»* [1, с. 81].

Сказанное заставляет предпочесть данное сочинение опере и побуждает рассмотреть именно его, тем более что в концепционном отношении оно вполне самостоятельно.

Определяющее качество содержания симфонической поэмы «Песнь соловья» – мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального.

Основные из них – жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причем всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что, в отличие от оперы «Соловей», симфоническая поэма «Песнь соловья» способна произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

\* \* \*

Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплескивает его во всей натуральности, «живьем» перенося прямо в партитуру.

Отсюда осязаемая конкретность *«шумства»* (воспользуемся неологизмом А. Н. Толстого из его романа «Петр I») – *«шумства»* праздной толпы, переданного через

мельтешающий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с ц. 44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации.

Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идет о скоморошине.

Её «инъекции» привносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов – ц. 25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погуток, гипертрофированные скачки<sup>1</sup>, специфические инструментальные приемы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство» как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот. Для его обозначения воспользуемся понятием-анахронизмом «азиатчина», которое соответствует одному из устаревших значений слова «азиат» – *грубый, отсталый человек* [2, с. 18].

В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определенного колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», ц. 18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезен искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о подобного рода Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» – хрупкая утонченность акварельных красок (см. в ц. 22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка пометить соответствующий колорит для того, чтобы вывести к действительно существенному – той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времен монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей «*татарской породе*» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноименной оперы Прокофьева, которая создавалась годом раньше «Песни соловья».

Для музыкального искусства обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдалбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в

отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж», а непосредственно перед появлением рассматриваемого произведения – в характеристике Арапа из «Петрушки» и в некоторых фрагментах из «Весны священной».

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстает с натуралистической обнаженностью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц. 16, а затем в его репризе (ц. 61) с отголосками в эпизодах ц. 71, 77.

Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff*, *molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц. 71) – вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но, тем не менее, грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдает ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

\* \* \*

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» жизнь подсознания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями.

Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани. В непосредственных связях с заповедной природой предстает и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрема, забытие, сонная греза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягченности, «утробного» брожения.

В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение – ц. 68, последнее – ц. 96). Многое в ней идет от колорита вечерних зорь – сумеречных, сопряженных с настороженным затишьем, с зыбкостью и невнятностью настроения. В остальном «зорева́я тема» созвучна всей музыке забытья.

Впечатление расплывчатости создается за счет двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь – всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф.

Нейтрализована вертикаль – этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью.

Нейтрализован и лад – опорный квинтаккорд фона (*la b + mi b + si b + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*si b* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в

целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*.

В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевающим» характером.

В других эпизодах музыки дремы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчетливее благодаря подчеркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в ц. 39 – *soli* флейты и малого кларнета на фоне бликов челесты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф).

Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу, – в виде эксцентричных скерцо-капризов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с ц. 81).

Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоровой теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере 3/8 с синкопой на второй шестнадцатой – этот импульсивный «щелчок» и дает имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытии становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднодостижимого – жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра».

Наиболее приемлемый эквивалент этому потаенному миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там – дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман – в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод ц. 72 – «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом).

Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их темного и загадочного существования (помимо названных разделов см. также ц. 39–43, 58–60).

\* \* \*

Раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудны;́м», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», ц. 58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет да и проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится.

Витания и причуды детской фантазии чаще всего острее своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое – ц. 13, второе – ц. 38 (с обозначением «Песня соловья»).

Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре – на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт – верх затейливости, прихотливости (поистине «волшебные флейты!»).

В этих импровизациях, а также в истонченности сплошь индивидуализированных тембров чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинен в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века.

Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который предстал перед человеком того времени как бы заново. Ощущение это было субъективным, но в определенной степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступающая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений.

Вот в чем видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус. Гедонистический посыл ведет к безусловной доминанте незамутненных, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер.

И если всего единожды (перед ц. 58) возникает эпизод стоны-вопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьез или просто розыгрыш.

Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике – ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошских, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов).

Мир предстал полным чудес, таким коробом диковинок, поток которых поражае красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «*восхитительная мозаика*» [1, с. 81] в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трех до десяти). Общее число структурных элементов – 46. Вдобавок ко

всему, многие микроэпизоды расчленяются на ряд фрагментов. Показательно, что, заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр.

Предотвратить превращение этого неопишуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведенное Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности.

\* \* \*

Однако, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определенная смысловая траектория: от динамизма праздничного действия, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дремы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с ц. 44) идет стремительное драматургическое *diminuendo* – вначале ввиду резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с ц. 44, раздел с ц. 16 и его реприза с ц. 61), а затем посредством рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» – ц. 77 и перед ц. 96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости – поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоевывает себе большой раздел (ц. 39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с ц. 58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству.

На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчеркнутый, в частности, резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой. Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (ц. 96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения – постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp*.

За движением от динамики к статике угадывается определенный семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах превалируют сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности, от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зорева́я тема» – тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворенности, вдумчивости, единственная тема, наделенная достаточной серьезностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов.

После «современнического» бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918) произошел частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших композиторов – Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далекой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения и в частности – раскрытие феномена первозданности в природе и человеке.

Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» дает едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что прежде всего определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для И. Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немного – доработку «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфоний духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. О музыке XX века / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1982. – 260 с.
2. Ожегов, С. Словарь русского языка / С. Ожегов. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – 900 с.
3. Смирнов, В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского / В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
4. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Музыка, 1988. – 504 с.
5. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л.: Музыка. 1963. – 368 с.

## ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ОРУДИЕ ВСЕМИРНОГО РАЗРУШЕНИЯ

– Вот что, старина, всякий раз, как тебя попросят что-либо объяснить, ты, не торопясь, молча зажги свою трубку, выпусти облако дыма в лицо любопытному и произнеси эти вот простые слова: «А видели вы когда-нибудь, как течет река?»

– А что это должно означать?

– Ровным счетом ничего, – сказал Глэз. – Именно поэтому твой ответ покажется всем необычайно значительным.

*Андре Моруа. Рождение знаменитости*

Необходимо сразу оговориться, чтобы избежать обвинения в тенденциозном и одностороннем изображении состояния современной культурной сферы. Безусловно, в наше время порой ставятся наполненные глубоким смыслом спектакли, открываются высокохудожественные выставки, пишутся замечательные книги и прекрасные музыкальные произведения. Однако речь пойдет не о них. Расследуя преступление, следователь забывает, что законопослушных граждан априори больше, чем преступников; разбираясь в причинах недуга больного, врач абстрагируется от окружающих его здоровых людей. Анализируя «историю болезни» современной культуры (и здесь мы сознательно не будем касаться, пожалуй, самой злободневной и болезненной проблемы «культуры отмены», другими словами, фактического запрета русской культуры на Западе; это тема для отдельного доклада), придется оставить за скобками все проявления здорового духа, сосредоточиться на «болезнетворных вирусах», исподволь заражавших общее культурное пространство уже не одно десятилетие. Соответственно, обратиться к прошлому и нарисовать довольно мрачную картину.

Скажем сразу: культура ныне нуждается не столько в потугах к дальнейшему развитию (прогрессивное ли это развитие или нет – вопрос остро дискуссионный), сколько в *защите* того ценного, что было веками накоплено человечеством в области «истории духа». При этом рассматриваемая проблема неразрывно связана с вопросом взаимоотношения – в самом широком спектре – общества и религии.

Начать придется издалека и сконцентрироваться на процессе постепенного освобождения человека от влияния религии, казавшегося в свое время незыблемым. «Начиная с эпохи Возрождения, начался мощный процесс секуляризации, который олицетворяет разрыв с традиционным христианством. Сегодня многие социальные критики показывают отрицательные последствия этого процесса. Секуляризация привела к кризису личности, процессам дегуманизации. <...> *Культура постмодерна по своим основным*

*мировоззренческим принципам является антихристианской культурой* [курсив мой. – М. З.]» [4, с. 261–262].

Концептуальный поворот Европы в сторону безбожия произошел во второй половине XIX века. Уже тогда русский философ Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891), прекрасно осознавая опасность начавшихся в Европе процессов либерализации, стремления к достижению социального, полового и т. д. равенства и ослабления роли религии в обществе, вывел понятие «среднего европейца», «среднего человека», другими словами, представителя «агрессивной серости», для которого потребности тела превалируют над потребностями души. «Средний европеец» видит смысл своей жизни в бесконечном отстаивании своих прав и свобод, совершенно игнорируя при этом какие бы то ни было обязанности со своей стороны; его идеал – технический прогресс, делающий жизнь как можно более *удобной*, а также достижение личного богатства. Религиозные ограничения воспринимаются им как посягательство на «свободу совести» и возмущенно отвергаются. Его интересуется только собственное «Я».

В своей работе «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (1888) Леонтьев писал: «Мы видели, что эти люди прежде всего не знают и не понимают законов прекрасного, ибо всегда и везде *именно этот средний тип менее эстетичен, менее выразителен, менее интенсивно (т. е. высоко) и экстенсивно (т. е. широко) прекрасен, менее героичен, чем типы более сложные или более односторонне крайние* [курсив мой. – М. З.]. Объективировать себя самого как честного труженика и буржуа в общий идеал грядущего ни кабинетный ученый, ни вообще образованный человек среднего положения и скромного образа жизни не должен; *это не научно именно потому, что оно не художественно*» [6, с. 158].

Следовательно, «средний европеец», в первую очередь, противопоставлен *всему художественному*, другими словами, эстетике искусства.

Далее Леонтьев резюмирует: «*однообразие* лиц, учреждений, мод, городов и вообще культурных идеалов и форм распространяется все более и более, сводя всех и все к одному весьма простому, *среднему*, так называемому „буржуазному“ типу западного европейца [не эту ли картину мы в точности наблюдаем сегодня под влиянием всемирного глобализма? – М. З.]; <...> *смещение* более против прежнего *однообразных составных частей* вместо большей солидарности ведет к разрушению и смерти (государств, культуры)» [6, с. 159].

Еще раньше, в 1875 году, в своем, пожалуй, главном и основополагающем труде «Византизм и славянство» Леонтьев уже давал рецепт, позволяющий избежать смерти культуры, – *русской культуры!* Византизм олицетворял для Леонтьева то, что мы сегодня называем «Русский путь». Основа его – православная вера. «Византийский образ Спаса осенял на великокняжеском знамени верующие войска Димитрия на том бранном поле, где мы впервые показали татарам, что Русь Московская уже не прежняя раздробленная, растерзанная Русь! Византизм дал нам всю силу нашу в борьбе с Польшей, со шведами, с Францией и с Турцией. *Под его знаменем, если мы будем ему верны, мы, конечно, будем в силах выдержать натиск и целой интернациональной Европы, если бы она, разрушивши у себя все благородное, осмелилась когда-нибудь и нам предписать гниль и смрад своих новых законов о мелком земном всеблаженстве, о земной радикальной всепошлости!* [курсив мой – М. З.]» [5, с. 34–35].

Написано, как будто сегодня... Что касается Европы, то состояние ее плачевно: «Для ниспровержения последних остатков прежнего государственного строя Европы не нужно ни варваров, ни вообще иноземного нападения: *достаточно дальнейшего разлития и укрепления той безумной религии эвдемонизма, которая символом своим объявила: „Le bien-etre materiel est moral de l'humanite”* [курсив мой. – М. З.]» [5, с. 112].

При этом «граница невозврата» для Европейской цивилизации проходит, по Леонтьеву, именно через религиозный и эстетический аспекты (с приоритетом религиозного). «Реализм очень *прост*, ибо он даже и не система, а только метод, способ: он есть *смерть* предыдущих систем. Материализм же есть бесспорно система, но, конечно, *самая простая*, ибо ничего не может быть проще и грубее, малосложнее, как сказать, что все вещество и что нет ни Бога, ни духа, ни бессмертия души, ибо мы этого не видим и не трогаем руками. <...> Материализм, с своей стороны, есть последняя из систем последней эпохи: он царствует до тех пор, пока тот же реализм не сумеет и ему твердо сказать свое скептическое слово. За скептицизмом и реализмом обыкновенно следует возрождение: одни люди переходят к новым идеальным системам, у других является пламенный поворот к религии. <...> И метафизика, и религия остаются *реальными силами*, действительными, несокрушимыми потребностями человечества. Тому же закону подчинены и государственные организмы, и целые культуры мира. И у них очень ясны эти три периода: 1) *первичной простоты*, 2) *цветущей сложности* и 3) *вторичного смесительного упрощения*» [5, с. 74–75].

По Леонтьеву, Русская цивилизация еще сравнительно «молода» и *имеет право на будущее*; век Европейской цивилизации подошел к концу. Таким образом, к 1890-м годам именно в России сформировалась философская концепция «заката Европы», основанная на анализе культурологических аспектов. Впоследствии она была поддержана уже западными историкософами, среди которых в первую очередь выделяется фигура Освальда Шпенглера (1880–1936) с его монументальным трудом «Закат Европы» (1918–1922).

Здесь следует сделать одно отступление. Парадоксально, но знакомое каждому образованному человеку название несет в себе принципиальную ошибку перевода. Шпенглер предрекает Европе – Западу – не закат, а гибель: *Der Untergang des Abendlandes*. Можно провести параллель с такой же принципиальной ошибкой, связанной с традицией перевода на русский язык названия музыкальной драмы Рихарда Вагнера *Götterdämmerung*, известной нам сегодня как «Гибель богов». В России довольно долго переводили это название и как «Закат богов», и как «Сумерки богов». Последний вариант является *единственно правильным* и в философском, и непосредственно в переводческом смысле: нем. *Dämmerung* буквально переводится как «сумерки, вечерние сумерки, рассвет, предрассветный полумрак», т. е. это *и закат, и рассвет одновременно*. Ведь если бы Вагнер, серьезно интересовавшийся филологией, хотел подчеркнуть трагическую составляющую сюжета, он бы напрямую использовал в названии, аналогично Шпенглеру, *Untergang* – гибель, или *Tod* – смерть. Но он остановился на *Dämmerung*, а значит, переводить название музыкальной драмы как «Гибель богов» нельзя. Это значит не понимать глубинный скрытый смысл, заложенный в сюжете композитором: *смерть одновременно является возрождением*. Иными словами, Вагнер оставляет надежду, Шпенглер – нет!

Что же касается перевода *Abendlandes* (букв. «вечерние земли») не как «Запад», а как «Европа», то это как раз вполне понятно и оправданно: таким образом подчеркнута «преемственность» концепции Шпенглера от «среднего европейца» Леонтьева, да и всего традиционного противопоставления «Россия – Европа». При этом следует обязательно учитывать, что термин «Европа» употребляется не как географическое понятие, а как культурологическое – Западный мир (по аналогии с Русским миром), т. е. к «Европе» в данном случае относится и «цивилизация США».

Однако с точки зрения современного человека (подчеркнем еще раз: *современного*) точный перевод книги Шпенглера «Гибель Запада» звучит куда как актуальнее и злободневнее.

Итак, Шпенглер, как и Леонтьев, предрекает гибель Европейской цивилизации. Характерно, но даже сам термин «цивилизация» употребляется Шпенглером в значении «кризисного исхода», «последней стадии» умирания культуры. «Противоположность культуры и цивилизации – главная ось всех шпенглеровских размышлений. Культура? – это могущественное творчество созревающей души, – рождение мифа как выражения нового богочувствования, – расцвет высокого искусства, исполненного глубокой символической необходимости, – имманентное действие государственной идеи среди группы народов, объединенных единообразным мироощущением и единством жизненного стиля. Цивилизация – это умирание созидających энергий в душе; проблематизм мироощущования; замена вопросов религиозного и метафизического характера вопросами этики и жизненной практики. В искусстве – распад монументальных форм, быстрая смена чужих входящих в моду стилей, роскошь, привычка и спорт. В политике – превращение народных организмов в практически заинтересованные массы, господство механизма и космополитизма, победа мировых городов над деревенскими далями, власть четвертого сословия. Цивилизация представляет собою, таким образом, по Шпенглеру, неизбежную форму смерти каждой изжившей себя культуры. Смерть мифа в безверии, живого творчества в мертвой работе, космического разума в практическом рассудке, нации в интернационале, организма в механизме» [12, с. 12–13].

Попробуем выделить основные черты «последних времен», которые будут, кстати, практически общими и по Леонтьеву, и по Шпенглеру. *Во-первых, это атеизм и материализм. Во-вторых, технократия, стремление к материальному благополучию. В-третьих, разрушение, распад традиционных форм искусства.*

«Оскудение религиозного чувства, распад монументальных форм искусства во всяческого рода импрессионизме и эстетизме, утрата органического чувства бытия, бесконечный проблематизм жизни, подмененной россыпью мертвых переживаний, обезличенье человека механизмом, превращение его души в накипь его профессий, смерть нации в космополитизме – вот задолго до Шпенглера указанные черты перерождения культуры в цивилизации» [12, с. 29–30].

В XX век человечество – все «цивилизованное» человечество! – вступило с полным багажом вышеназванных признаков «перерождения культуры в цивилизацию». Различные культурные стили – пресловутые «-измы» – сменяли друг друга с поразительной быстротой (по сравнению с периодами господства в искусстве, к примеру, классицизма или романтизма). Само время ускоряло свой бег – нет ли в этом ускорении символической

картины стремительного падения в пропасть? Религия фактически уже окончательно сдала свои позиции, перестала быть *обязательной* частью жизни общества. А как известно, между Богом и дьяволом третьего не дано...

Музыковед и философ Вячеслав Медушевский писал: «А XX век особый. Это уже открытое восстание против традиции на всех уровнях жизни, включая религию и искусство. Русский философ Иван Ильин не случайно назвал XIX век веком демонизма, а XX – веком сатанизма. В XIX столетии шло это брожение в умах и душах, но демоническое начало, о котором пишет Ильин, тогда скорее романтизировалось. А двадцатое столетие с самого начала заявило о себе словами Маяковского: „Вместо вер – в душе электричество, пар”. Это восстание против всей традиции человечества. Начался массовый отход от веры. Авангард в искусстве XX века нельзя назвать стилем, это – антистиль. <...> Сегодня мы живем во времена постмодернизма, самого лукавого и скверного эпохального антистиля искусства и жизни. Его интонация – глумливая, ерническая. <...> Критерием искусства стала эклектика. Термин, ранее имевший негативное значение, в постмодернизме принят как хвалебный. Выражением лукавого бытия стала вертлявая интонация искусства и жизни. Она учит человека разболтанности. Для чего? Чтобы человек был подготовлен принять антихриста, чтобы в вихре относительности разучился отличать истину от лжи, красоту от безобразия, добро от зла» [9].

Очень точные и глубокие замечания и размышления об искусстве XX века оставил композитор и философ Георгий Васильевич Свиридов, прошедший творческий путь от «Патетической оратории» на слова Владимира Маяковского до хорового цикла «Песнопения и молитвы». Он в первую очередь отмечал: «В современном искусстве, особенно ярко выражено это в театре (драматическом, опереточном и оперном), господствует после войны необыкновенно *вульгарный тон*. Если охарактеризовать одним, преобладающим словом то, что делается в искусстве, надо отметить именно эту *вопиющую вульгарность*, бесцеремонность в обращении с классикой, с великим. *Желание унижить, умалить все: героя, автора, событие, саму историю, лишить людей опоры в прошлом и какой-либо надежды на будущее, тем самым завладеть ими и превратить в рабов, не имеющих ни Бога, ни жизненной идеи – одно вытекает из другого* [курсив мой. – М. З.]» [11, с. 205].

За словами Свиридова кроется емкая и точная характеристика определенного течения, набравшего во второй половине XX века силу и получившего название «постмодернизм». Наметим несколько вех его становления, если не сказать воцарения.

В 1967 году французский философ, литературный критик и теоретик Ролан Барт (1915–1980) написал одно из своих самых знаменитых эссе под характерным названием «Смерть автора» (*La mort de l'auteur*). И хотя посвящено оно сугубо области литературы, очень скоро «смерть автора» была поднята на знамя и в других сферах искусства.

Барт выступил против того, чтобы личность писателя (автора) и, главное, его авторский замысел как-то влияли на интерпретацию текста читателем. Он утверждал, что авторский замысел – категория абстрактная, его вообще невозможно постичь, а, следовательно, раз невозможно, то и не нужно! Интерпретация зависит исключительно от впечатления и ассоциаций читателя. *Таким образом, «смертью автора» оплачивается «рождение читателя».*

По Барту, автор – никакой не творец, а «скриптор», т. е. простой «литзаписчик». *Личность как таковая из сферы литературы изгоняется и десакрализуется.* Барт писал: «Фигура автора принадлежит новому времени; по-видимому, она формировалась нашим обществом по мере того, как с окончанием Средних веков это общество стало открывать для себя (благодаря английскому эмпиризму, французскому рационализму и принципу личной веры, утвержденному Реформацией) достоинство индивида, или, выражаясь более высоким слогом, „человеческой личности”» [1, с. 385].

Значит ли это, что для «убийства автора» необходимо вовсе обесценить понятие человеческой личности?

Далее Барт пишет: «Наконец, уже за рамками литературы как таковой (впрочем, ныне подобные разграничения уже изживают себя) ценнейшее орудие для анализа и разрушения фигуры Автора дала современная лингвистика, показавшая, что высказывание как таковое – пустой процесс и превосходно совершается само собой, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием говорящих <...> *ныне текст создается и читается таким образом, что автор на всех его уровнях устраняется* [курсив мой. – М. З.]» [Там же, с. 387].

Именно это утверждение Барта дало возможность вскоре устранить автора не только в литературе, но и в театре, где «*смертью автора*» оплачивается «*рождение режиссера*».

Но Барту этого мало. В своем отрицании он пошел еще дальше.

«Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл „сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; *текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников* [курсив мой. – М. З.]» [Там же, с. 388].

Обратим особое внимание на этот последний пассаж о «цитатах»; для всего постмодернистского искусства он оказался ключевым.

Наконец, Барт резюмирует: «Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо „тайну”, то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как *не останавливать течение смысла – значит в конечном счете отвергнуть самого бога и все его ипостаси – рациональный порядок, науку, закон* [курсив мой. – М. З.]» [Там же, с. 390].

Итак, с легкой руки Барта провозглашена не только «смерть автора», но и, вслед за Ницше, «смерть Бога», т. е. «смерть» двух *супероснований*, на которых базировалось не только все искусство, но, пожалуй, и вся «предзакатная» Европейская цивилизация. Не случайно идеологи постмодернизма в первую очередь провозгласили, что т. н. вечные (читай религиозные и моральные) ценности *есть препятствующие творческой реализации цепи тоталитаризма.*

«Смерть автора» явилась своеобразной наглядной иллюстрацией к шпенглеровской «смерти западной культуры».

Предпосылки такому развитию событий были. Свиридов отмечал: «В начале XX века Искусство становится выразителем *бездуховного* начала (как минимум просто развлекательного). <...> *Смакование зла, всяческого уродства, воспевание дьявола,*

дьявольщины, убийства – все это делалось даже не без таланта и делается до сих пор у современных эпигонов» [11, с. 159].

Французский философ и теоретик литературы Жан Франсуа Лиотар (1924–1998) в своей книге «Состояние постмодерна» (*La condition postmoderne*), увидевшей свет в 1979 году, относит зарождение постмодернизма к еще более раннему времени: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его „постмодерн“. Это слово появилось на свет на американском континенте из-под пера социологов и критиков. Оно обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись *правила игры* [курсив мой. – М. З.] в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [7, с. 9].

А мы уже отмечали, что именно во второй половине XIX века произошел концептуальный поворот в сторону безбожия.

Вообще сам термин «постмодернизм» отнюдь не означает определение какого-либо конкретного стиля в искусстве. Это именно *состояние*, присущее не только искусству, но и науке, и политике, и образованию. Кстати, Лиотар выводит еще одну характеристику «состояния постмодерна»: *коммерциализацию всех сфер человеческой деятельности*.

В частности, рассматривая проблему «постмодернистского» образования, он пишет: «Явно или неявно, но вопрос, задаваемый студентом, проходящим профессиональную подготовку государством или учреждением высшего образования, это уже не вопрос „Верно ли это?“, но „Чему это служит?“. В контексте меркантилизации знания чаще всего этот последний вопрос означает „Можно ли это продать?“. А в контексте повышения производительности – „Эффективно ли это?“. Однако распоряжение производительной компетенцией должно быть, по всей видимости, „продаваемым“ при описанных нами выше условиях; она эффективна по определению. *А прекращает существовать как раз компетенция, определяемая по другим критериям: истинное – ошибочное, справедливое – несправедливое и т. п.* [курсив мой. – М. З.]» [7, с. 124].

Как же это актуально для «поколения ЕГЭ»!

Однако ровно то же самое отмечает и Свиридов (обратим особое внимание на то, что цитируемые строки были написаны еще в 1989 году!): «*Всевозможные пропагандисты американизма, прелестей и свобод* рассеялись в Москве и Ленинграде по всем клубам, по всем домам культуры. Эта сфера деятельности находится целиком в руках теневых дельцов, а идейно руководится „прогрессистами“-руссофобами, составляющими громадную корпорацию, „работающую“ среди молодежи в больших и малых учебных заведениях, школах, техникумах, университетах и т. д. Среди молодого поколения ведь „непрогрессивных“ нет вовсе [это невозможно; „консерватора“ затравят, доведут до смерти]. Все поголовно – сторонники „прогресса“, разве что робкие, скромные, забытые члены каких-либо краеведческих групп или интересующиеся. Если ты интересуешься живописью, надо следовать образцам антиискусства. За „это“ *платят!*» [11, с. 490].

Позиции «среднего европейца» и в обществе, и в искусстве XX века решительно укрепились. И вот уже сам Свиридов с горечью констатировал: «*Русская душа* всегда хотела верить в лучшее в человеке (в его помыслах и чувствах)... Тысячи раз ошибаясь, заблуждаясь, разочаровываясь – она не устает, не перестает верить до сего дня, несмотря ни на что! Отними у нее эту веру – Русского человека нет. Будет другой человек, и не какой-то

„особенный”, а „средне-европеец”, но уже совсем раб, совершенно ничтожный, хуже и гаже, чем любой захолустный обыватель Европы. Тысячелетие складывалась эта душа, и сразу истребить ее оказалось трудно. Но дело истребления идет мощными шагами теперь» [11, с. 96]. «...пришел герой Нового послевоенного поколения, „герой-ничтожество”, благополучный, полусытый, чрезвычайно самодовольный нуль. Он развязан, нагл и низкопробен в художественном творчестве и развращен во всех смыслах *как человек*» [Там же, с. 126].

В итоге, по Свиридову, «искусство XX века, что говорить, внесло свой вклад в снижение уровня духовности культуры, в насаждение цинизма, *скотоподобный человек стал в центре внимания искусства* [курсив мой. – М. З.]. Обгадить человека стало первой задачей искусства, тогда как искусство прошлого идеализировало русскую старину, веру, народ русский и его исторические деяния» [Там же, с. 622].

Другими словами, *человеческая личность окончательно обесценилась в духовном смысле*. Именно вера, как уже было отмечено выше, в идеологию постмодернизма никак не вписывалась, более того, объявлялась ему чуждой. «Средний европеец» сам себя объявил свободным от Бога. По словам Свиридова, «...нашему времени не нужен крупный художественный талант. Во всяком случае, крупных художественных созданий как-то не видно и не слышно. <...> *Однако теперь – расцвет, я бы сказал разгул, антихристианских тенденций* [курсив мой. – М. З.]. На поверхность творческой жизни всплывают совершенно сомнительные фигуры, и те, на ком уже пробы негде ставить, занимают главенствующее положение» [Там же, с. 500].

Характерно, что с этого момента и само понятие культуры как таковой фактически кардинально изменяется. Как писала специалист по эстетике, истории и теории культуры Надежда Борисовна Маньковская в работе «Эстетика постмодернизма»: «Культура постепенно подменяется идеей культуры, ее симулякр, знаковой прорвой» [8, с. 60]. «В 1947 году Арнольд Тойнби в книге „Изучение истории” придает ему культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре» [Там же, с. 132].

Постмодернизм провозгласил *единственной непререкаемой ценностью ничем не ограниченную свободу самовыражения художника, основывающуюся на принципе «все разрешено»*. При общем упадке духовности это привело к разрушительным последствиям для искусства. Стало считаться незасорным заимствование чужих произведений, дописывание от себя или переделывание классических произведений – автор же умер! Примеров, скажем, театрального «мародерства» такого рода можно привести множество.

*Постмодернизм обращается к готовому, к прошлому, с целью восполнить недостаток собственного содержания.*

В связи с этим отдельным «ответвлением» постмодернизма можно считать т. н. квир-искусство в целом и квир-литературу в частности (от понятия «квир» – собирательного термина, используемого для определения человека, чья сексуальность и/или гендерная идентичность отличаются от общественного большинства). Не будем особо углубляться в эту сферу и обратимся лишь к одной весьма показательной статье некоей Даши Митякиной (sic!) под названием «Квир-мифы и опасные сказки. Как и зачем писатели перепридумывают литературный канон». Данная статья была опубликована 24 марта 2022 года в онлайн-

журнале «Нож», который позиционируется как «развлекательный онлайн-журнал для умных людей» (курсив мой. – М. З.). Интересна она, прежде всего, тем, что является своеобразным дайджестом, «кратким путеводителем» по проблематике квир-литературы.

Поводом для написания данной статьи послужил выход в свет в феврале 2022 года в рамках издательской программы литературного журнала «Носорог» сборника рассказов чешской писательницы Милены Славицкой «Она» (как пишет автор статьи, «ее тексты переосмысливают романы нового времени (Кафка, Беккет, Кундера) и выводят на передний план их второстепенных героинь» [10]), а также сборника «Чудовища и красавицы. Опасные сказки» Сомана Чайнани («Эксмо», крупнейшее издательство России). Этот литературный «шедевр» «пересобирает известные сказки в альтернативном ключе – Белоснежка становится единственной чернокожей девушкой в королевстве, а приключения Ариэль не заканчиваются так же хорошо, как в диснеевской версии» [10].

Обратим внимание, что пропаганда подобных литературных «пересочинений» идет сегодня на самых разнообразных издательских уровнях по всему миру. К примеру, книги Чайнани уже переведены на 30 языков; Netflix снимает по ним фильм с участием таких звезд, как Керри Вашингтон и Шарлиз Терон; рекламная поддержка у всего этого колоссальная.

И если мы скромно начинали отсчет «культурного апокалипсиса» с века девятнадцатого, то апологеты квир-литературы претендуют сразу на Античность! «Первое в истории литературы самостоятельное обновление классического сюжета принадлежит Вергилию – его „Энеида” берет гомеровскую сюжетную модель разрушительной войны, морского путешествия и создания нового государства и применяет ее на новом материале. Созданная в I веке до н. э., она использовала культовый сюжет для легитимизации императорской власти <...> (существует теория, согласно которой в одной из частей поэмы Вергилий даже связывает Древний Рим и раннее христианство, показывая крещение Иисуса Энеем) [курсив мой. – М. З.]» [10].

Прекрасный пример передергивания терминологии и подмены понятий. Одно только «в одной из частей» чего стоит! «Энеида», конечно, была действительно создана в I веке до н. э. Вот только между 29 и 19 годами до н. э.; более того, в 19 году до н. э. умер сам Вергилий – и все это произошло до рождения Иисуса Христа! Перед нами пример постмодернистского «жонглирования» не только текстами, но даже историческими фактами! Единственная «теория», которая «связывает Древний Рим и раннее христианство, показывая крещение Иисуса Энеем», принадлежит небезызвестному Глебу Носовскому, соавтору Анатолия Фоменко по «Новой хронологии» – вот вам и постмодернистская «наука» собственной персоной! Комментарии, как говорится, излишни. Равно как и к «смелому» обобщению, будто «вся западная культура с ее жанровыми и национальными традициями строится на заимствовании и наложении текстов и сюжетов друг на друга» [10].

Отличительная черта постмодернистской науки – полное пренебрежение к исторической достоверности ради «красного словца» или «красивой концепции».

Вот еще один пример. «Систематическое вытеснение на периферию и отрицание самой способности писать делало практически невозможным вхождение в литературное поле женщин, квириков и представителей этнических меньшинств вплоть до XX века» [Там же].

Неужели вплоть до XX века? А как же Сапфо? Вот уж где к месту можно было бы вспомнить Античность! Или сестры Бронте – Шарлотта (1816–1855), Эмили (1818–1848) и

Энн (1820–1849) – английские писательницы 1840–50-х годов, романы которых произвели сенсацию в свое время и были признаны классикой английской литературы? Но нужно же любой ценой доказать, что дальнейшее ущемление прав и свобод женщин и квиров – особенно в творчестве – терпеть уже было нельзя!

«Примеры дискриминации и культурной апроприации находятся повсюду в мировой литературе. <...> Такой исторический перевес делает необходимым появление альтернативных по отношению к магистральной традиции голосов и новых перспектив» [Там же].

Другими словами, предлагается срочно и уже новыми творческими силами воплотить, а затем воспеть опять же новую социокультурную реальность. Какими же средствами предлагается совершить подобную «культурную революцию»?

Ответ кроется в словах Лизы Таттл, автора (или, как теперь политкорректнее писать, «авторши») «Энциклопедии феминизма»: главная цель феминистской теории «задавать новые вопросы старым текстам». Якобы «перепридумывая мифы и сказки, феминистская литература перепрошивает матрицу архетипов и протонарративов в самой основе культуры» [Там же].

Можно высказаться еще резче и безапелляционнее: писательница Кэти Акер, еще в 1980-х годах работавшая «в технике феминистской коллажной реконструкции, заимствуя целые пассажи из классиков, но делая их героем бисексуальную женщину», в одном из интервью признавалась, что ставит своей целью «апроприировать мужские тексты».

Хочется задать только один вопрос. Неужели апологеты феминизма, квир-центризма и т. д. не понимают, что таким подходом они унижают сами себя, признаваясь, что могут лишь «перепредумывать», «пересобирать» и «апроприировать» чужое, но *создать* ничего своего не способны? Неужели не видят, что расписываются в творческой импотенции, при этом претендуя на «культурологическое лидерство»? А в результате-то в любом случае получается *не творчество, а пародия!* Дьявол тоже пытался именно «апроприировать» Божественное творение...

Но если бы проблема была только в подмене «творчества на нетворчество»! «Дьявол» в первую очередь покушается на неокрепшие детские души. «„Чудовища и красавицы” – не первая книга Чайнани, переведенная на русский язык. До этого выходила серия *для подростков „Школа Добра и Зла”* [здесь и далее курсив мой. – М. З.], где основой тоже является традиционный сказочный нарратив. <...> Его книги полемизируют с диснеевскими версиями сказок, где персонажи делятся на хороших и плохих и всё призвано закончиться счастливо. <...> *Отказ от бинарного восприятия и внимание к нюансам оказываются коммерчески востребованы. <...> Своеобразной миссией сказок становится откат диснеификации традиционных сюжетов и повышение диверсификации образов в подростковых книгах.* Вопрос репрезентативности в детской литературе – один из основных в моделировании инклюзивного литературного пространства. *Создание более вариативного детского канона – показывающего (и нормализующего) разные гендеры и сексуальности, этнические и религиозные меньшинства, особенности развития – невозможно без преодоления системных сложностей публикации текстов, понимающих это. В этом отношении идеология Чайнани является частью глобального движения и бренда. <...>* Инклюзивность, множественность и вариативность постепенно перестают быть нишевыми

понятиями. *Их популяризация дает шанс свергнуть устаревшие концепции, не избавляясь от любимых нарративов, но перепридумывая их*» [Там же].

«Свергнуть устаревшие концепции», поменять местами понятия добра и зла, вообще освободиться – пресловутая свобода творчества! – от этих также «устаревших» понятий, все это вложить в *детское* сознание и в итоге воспитать поколение без всяких морально-нравственных принципов – вот цели и задачи современной «культурной индустрии». А вот это уже не просто серьезно, *но страшно!* Тем более что внедряется вся эта «идеология» исподволь, маскируясь в «свободные одежды» постмодернизма.

Словно пророк, Свиридов предчувствовал «постмодернистскую бездну» и заранее расставил всё по своим местам: *«Паразитирующие на искусстве, самодовольные ничтожества, подменившие собою настоящих творцов, свысока требующие великое, амикошонски, панибратски обращающиеся с гениями. Наглость, выросшая до умопомрачительных размеров, подавляющая само искусство, заменяющая его, опошляющая, унижающая великое»* [11, с. 169].

И торгующая искусством! Мы не случайно прибегли к термину «индустрия». Как отмечает философ и теоретик искусства Борис Ефимович Гройс: «Возникает иллюзия, что, будучи производством, искусство противоположно капиталу. Но по меньшей мере со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. <...> А это значит, что искусство действует так же, как капитал. Ведь капитал оперирует как раз посредством отбора, перегруппировки, нового упаковывания, детерриториализации, ретерриториализации и так далее. Капитал – величайший художник нашего времени. И если художник хочет быть столь же велик, он начинает подражать ему – его внимание смещается с самого продукта на способ его территориального и временного размещения. <...> *Но художник наших дней – это не производитель, а апроприатор* [здесь и далее курсив мой. – М. З.]. <...> Современное искусство обращается с художественным наследием в целом, как Дюшан с писсуаром: *оно помещает это наследие в другие условия, чтобы привлечь новую публику к старому продукту*» [2].

Очень простой способ, применяемый в большинстве случаев как в театральном искусстве, так и в «апроприруемых» литературных сюжетах: объект извлекается из привычной среды и естественного окружения и помещается в не свойственную ему среду и эпатазирующее окружение. Самыми беззащитными в отношении авторского права при этом оказываются уже *действительно почившие классики*, с произведениями которых нынешние модные и амбициозные интерпретаторы-апроприаторы безнаказанно могут делать все, что им заблагорассудится. Скажем, можно запросто сделать Наину содержательницей борделя, древних германских богов – мафиозным техасским кланом, а Татьяну Ларину заставить прямо на сцене переспать с Онегиным.

При этом любая модернизация великого произведения (а перенос действия в несвойственную среду предполагает именно это) неизбежно приводит к демифологизации, если не сказать к десакрализации сюжета и философии, заложенной внутри него. В итоге получается в лучшем случае упрощение (чтобы не сказать «опошление») сюжета, возникает ряд натянутостей, несостыковок и нелогичностей, *разрушается гармония между содержанием и формой*. Если родители Ромео и Джульетты конфликтуют на коммунальной

кухне, то и самоубийство влюбленных полностью теряет романтический флер и становится не «самой печальной на свете повестью», а частью криминальной хроники о трудных подростках, да еще и с элементом совращения малолетних.

Итак, неспособность создавать что-то новое, оригинальное и творчески значимое проводит постмодернизм к необходимости прибегать к «цитированию», пародированию, копированию прошлого. Следовательно, это априори тупиковый путь, так как бесконечного копирования, самоповторения, «игры в симулякры» быть не может, и в итоге постмодернизм должен неизбежно изжить сам себя.

Но этого мало! Отсутствие каких бы то ни было критериев художественности, возможность абсолютно любой объект представить в качестве произведения искусства, стремление к абсолютной свободе – согласно принципу «все разрешено» – парадоксально приводит «свободное» постмодернистское искусство к самому непосильному рабству: диктату коммерции. И тут уже напрасны вопли о какой-то цензуре, «зажимании», «дискриминации» и т. д. и т. п. *Нынешний (читай постмодернистский) художник находится в тотальной зависимости от сиюминутного спроса потребителя, который платит.*

Но и это еще не все! Пожалуй, самый страшный итог многолетнего господства постмодернизма на ниве культуры – это полная потеря школы, потеря мастерства; *потеря художественных критериев «что такое хорошо и что такое плохо».*

Теперь можно совсем не уметь рисовать, петь, сочинять музыку или стихи. Либо за человека все сделает компьютер, либо неумение и творческая несостоятельность будут скрыты под заумными теоретизированиями и «глубокомысленными» псевдоконцепциями. Гениально и наглядно раскрыл суть этого явления Андре Моруа в коротеньком рассказе «Рождение знаменитости». Другими словами, Малевичу, к примеру, не нужно было мастерство художника для создания «Черного квадрат», но нужен был изворотливый ум, чтобы подменить красоту пустотой, заставить массы безоговорочно поверить в грандиозную мистификацию, в обман, чтобы в итоге высококолобые искусствоведы писали многотомные труды на тему «А что же он хотел этим сказать?» Малевич был одним из первых – тех, которые открывали «шлюзы»... Ныне все искусство оказалось погребено во мраке «черного квадрата»!

Свиридов произносит свой приговор постмодернизму: «Бунт мелкой и мельчайшей (в том числе и советской) буржуазии [которая явно сродни леонтьевскому «среднему европейцу». – М. З.]. Она хочет достатка, комфорта и покоя, но его-то она не имеет. Вышла она со своим пониманием свобод, идеалов, красоты, со своей непомерной злобой и непомерным честолюбием нувориша, понимающего, что если не сегодня, то завтра будет поздно (придет другой на твое место!). С ненавистью к крупной личности, со сниженным пониманием ценностей. Понимая преходящесть момента, она лихорадочно старается закрепить в сознании людей. *С малых лет я жил в убеждении, что Шекспир, Микеланджело, Пушкин, Горький или Гоголь – это великие люди, великие творцы, а сочинения, ими написанные, – это великие произведения, с глубоким тайным смыслом, содержащие в себе огромный мир человеческих чувств, недостижимые творческие образцы и т. д. И приступить-то к ним (подойти близко) казалось страшно. Разве что – в простоте души? Но теперь другое дело. Великое стало расхожим. И это во всех видах и жанрах искусства. Какое-то всеобщее желание все понизить, умалить, сделать*

обыкновенным. Человек современный, деятель искусства, чувствует себя наследником прошлого, распоряжается им как своим достоянием, запросто, поправляя, переделывая в соответствии со своими требованиями и желаниями любые образцы т. наз. классического искусства. Приспосабливая классику для выражения своих „малых дум и вер”. Раньше это называлось: „Грядущий хам”» [11, с. 129–130].

Кстати, отметим еще раз одну тенденцию, которую мы уже упоминали, являющуюся производной от тотальной коммерциализации искусства и на сегодняшний день, увы, ставшей его неотъемлемой частью. *Имеется в виду достижение максимального успеха через скандал, для которого все средства хороши.* Если «игра ассоциациями» получится максимально провокационной, вызовет волну возмущения, а следовательно, заставит говорить о себе, цель будет достигнута. «Цензуру» морали и здравого смысла отмечаем как досадную помеху свободе творчества.

Между тем у Свиридова есть очень точная и глубокая мысль, окончательно ставящая все точки над «і»: «Водораздел, размежевание художественных течений происходит в наши дни совсем не по линии „манеры” или так называемых „средств выражения”. Надо быть очень наивным человеком, чтобы так думать. *Размежевание идет по самой главной, основной линии человеческого бытия – по линии духовно-нравственной. Здесь – начало всего – смысл жизни!* [курсив мой. – М. З.]» [Там же, с. 356].

Мы отмечали, что и у Леонтьева «граница невозврата» для Европейской цивилизации также проходит именно через религиозный и эстетический аспекты. Свиридов с высоты своего времени резюмирует: «...разговоры все чаще возвращались к проблеме религиозного отношения к миру, религиозного сознания. Постепенно этот вопрос становился основным, кардинальным. *Именно по этой линии точно разделялся мир, а не по социальной, национальной и иной* [курсив мой. – М. З.] Искусство зашло в тупик, оно потеряло глубину, потеряло душу, потеряло смысл и значение, Божественное» [Там же, с. 503].

Итак, обещанная вначале мрачная картина нарисована. Значит ли это, что в ближайшем будущем культуру ожидает «летальный исход»? Позволим себе все же добавить несколько светлых оттенков в наш «черный квадрат». Именно тогда, «когда душу начинают преследовать мысли о смерти, не значит ли это всегда, что в ней пробуждается, в ней обновляется религиозная жизнь?» [12, с. 33]. Можно добавить: «*Искусство, в котором присутствует Бог как внутренне пережитая идея, будет бессмертным*» [11, с. 60].

Многие гении прошлого ясно видели опасность и напрямую заявляли, что в искусстве власть «дьявола» – коммерции и моды – приведет к гибели. Не их вина, что их голоса так и не услышали, и мнимый прогресс, основанный на господстве индустрии в вагнеровском понимании этого слова, заставил человечество пойти по пути, ведущему в пропасть. Для искусства ныне есть только один выход: *отойти назад от опасного края, на котором оно уже стоит, или же неизбежно пасть в эту бездну.* Русский философ Арсений Владимирович Гулыга писал: «Культура сегодня возможна только как освоение традиции... Общее движение вперед зачастую достигается ценой потери ранее достигнутых результатов» [3, с. 4].

Ныне к двум извечным вопросам «Кто виноват?» и «Что делать?» необходимо добавить третий: «Куда дальше?»

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Гройс, Б. Е. Капитал. Искусство. Справедливость [Электронный ресурс] / Б. Е. Гройс // Политика поэтики. – Режим доступа: [http://www.e-reading.club/chapter.php/1023631/33/Groys\\_-\\_Politika\\_poetiki.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/1023631/33/Groys_-_Politika_poetiki.html).
3. Гулыга, А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. – М.: Мысль, 1986. – 416 с.
4. Гуревич, П. С. Культурология: учебник для вузов / П. С. Гуревич. – М.: Проект, 2003. – 336 с.
5. Леонтьев, К. Н. Византизм и славянство / К. Н. Леонтьев // Избранное. – М.: АСТ: Хранитель, 1993. – С. 97–107.
6. Леонтьев, К. Н. Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения / К. Н. Леонтьев // Избранное. – М.: АСТ: Хранитель, 1993. – С. 31–37.
7. Лиотар, Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. – СПб.: Алтейя, 1998. – 160 с.
8. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб.: Алтейя, 2000. – 347 с.
9. Медушевский, В. В. Музыка неопровержима / В. В. Медушевский // Фома. – 2017. – № 4. – С. 70–76.
10. Митякина, Д. Квир-мифы и опасные сказки. Как и зачем писатели перепридумывают литературный канон / Д. Митякина // Нож. – 2022. – 24 марта. – Режим доступа: <https://knife.media/other-tales/>.
11. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 795 с.
12. Степун, Ф. А. Освальд Шпенглер и Закат Европы / Ф. А. Степун // Освальд Шпенглер и закат Европы / Н. А. Бердяев, Я. М. Букшпан, Ф. А. Степун, С. Л. Франк. – М.: Берг, 1922. – 95 с.
13. Шпенглер, О. Закат Европы. Т. 1–2 / О. Шпенглер; пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.

УДК 18.7.01.78

*Е. А. Капичина,  
г. Луганск, ЛНР*

## РУССКАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

«У человека одно место рождения, одна родина... и место рождения является главным фактором его жизни. Я всю жизнь по-русски говорю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней. Это – в ее скрытой природе...» – говорил Игорь Стравинский. И этим сказано многое. Личность Стравинского переоценить невозможно, он опередил свое время, и только сейчас мы можем приблизиться к пониманию сути его творчества и жизненного пути. Несмотря на то, что композитор прожил треть жизни в России и почти 60 лет – в эмиграции, И. Стравинский всегда оставался русским человеком, он думал по-русски, он творил по-русски. Что это означает и какой в этом философский смысл?

На протяжении 60 лет интенсивного творческого поиска Стравинский пробовал свои силы в разных художественных системах. По его собственным словам, он стремился жить *con tempo* – «вместе со временем». Композитор остро ощущал биение его пульса и потому будоражил умы многих поколений музыкантов. Его творческая биография складывается из трех больших периодов, в каждом из которых сплавлены разнородные элементы, взаимодействуют различные импульсы. Несмотря ни на что на протяжении своей долгой жизни Стравинский оставался русским музыкантом, накрепко связанным с традициями отечественной культуры.

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

Стилистические источники музыки Стравинского определить довольно сложно. Несомненным является воздействие его учителя Николая Римского-Корсакова, что сказалось в интересе к архаическим пластам русской песенности, к обрядовой стороне жизни русского крестьянства, в многозначности преломления сказочности. Еще значительнее влияние Модеста Мусоргского, который более, чем Николай Римский-Корсаков, открыл для Стравинского особенности быта старой Руси, церковного ритуала. Это и славления, и колокольные звоны, и различные архаические песнопения. «...в каждой партитуре Стравинского (включая опусы последних лет) можно услышать интонации русской музыкальной речи, интонации русского фольклора, Мусоргского, Чайковского», – говорил дирижер Геннадий Рождественский [3, с. 8]. Преклонялся Стравинский и перед Михаилом Глинкой, которого назвал «музыкальным гением» своего детства, и перед Петром Чайковским, который, как полагал Стравинский, сблизил музыку России с Западом. Новые возможности такого сближения открыл композитору Клод Дебюсси, с которым они были дружны в течение восьми лет после премьеры «Жар-птицы» в Париже. И как это ни парадоксально, от него Стравинский взял то, что дало ему возможность лучше осознать себя в качестве русского композитора. Именно Дебюсси настойчиво звал его еще сильнее крепить связи с национальной традицией.

Следует также отметить авангардные поиски композитора, к которым относится атональная музыка, серийные техники, пуантилизм, ритмическое письмо. Это эксперименты в ритмике, стилистике и технике музыкального построения форм (монтаж, напластование, стратификация), создание многопараметровых временных структур в духе «аналитического кубизма» и т. д. [3].

Однако, несмотря на живой интерес к европейской музыке, современным техникам и неустанному поиску некоего обновления, Стравинский ни на секунду не отрывался от русской культуры, от традиций и корней, он хорошо знал русский фольклор, был верующим человеком (религиозная тема всегда мистически присутствовала в его творчестве, особенно позднего периода).

Игорь Стравинский является одним из классиков русской национальной композиторской школы, поэтому русское начало всегда ощущалось в его музыке как смыслоопределяющее, бытийное начало. *Русский мелос стал музыкальной речью Стравинского, это его язык*, а не материал, откуда берутся цитаты. Традиция неофольклоризма, одним из основателей которой он был, есть способ выдвинуть авторскую систему норм, претендующих на «народную» всеобщность. Проанализируем в неофольклоризме Стравинского две составляющих этого понятия – «фольклоризм» и «нео-».

*Фольклорные традиции составляют базисное основание музыкального мышления композитора.* Триада балетов «Жар-птица» – «Петрушка» – «Весна священная» – это три ступени претворения русского фольклора. Эти произведения характеризуются рядом схожих черт: все они рассчитаны на большой оркестр, и в них активно используются русские фольклорные темы и мотивы. В них также явственно прослеживается развитие стилистических особенностей от «Жар-птицы», акцентирующей определенные направления в творчестве Римского-Корсакова, основанной на ярко выраженных свободных диатонических созвучиях (особенно в третьем действии), через политональность, характерную для «Петрушки», к нарочито грубым проявлениям полиритмии и диссонанса,

которые заметны в «Весне священной». В «Жар-птице» Стравинский, по мнению Б. В. Асафьева, был ошеломлен открывшимися перед ним колористическими возможностями. «Петрушка» и «Весна» – антиподы. Это два интонационных полюса – крестьянская песенность («Весна») и городской фольклор («Петрушка»); древнее, архаичное и современное бытовое, суровое, обрядовое и реальное, праздничное. «В исторически отдаленном композитор искал актуальное, современное, а в современном обнаруживал неразрывную связь времен. „Весна священная” с ее обращением к первоначально русскому обозначила важнейший поворот как в стиле Стравинского, так и в идейно-образной его эволюции» [3].

Именно русская народная песня стала фольклорной основой стилистики композитора. Он много собирал фольклорного материала, что в итоге стало источником целого ряда произведений Стравинского («Свадебка», «Байка», «История солдата», «Прибаутки», «Жошачьи колыбельные», Четыре русские песни и др.). Начало работы над «Свадебкой» (1914 г.) – новая веха в эволюции Стравинского. Именно здесь он начинает применять *переменную функцию интонационного ударения* (изучив фонетику русской народной песни, речевые акценты в пении). Эти сдвиги акцентов Стравинский охарактеризовал как «мелодико-ритмические заикания» и подчеркнул, что со «Свадебки» эта манера стала специфической чертой его стиля [2]. Кроме того, в «Свадебке» и появившейся почти одновременно с ней «Байке» Стравинский продолжает еще одну традицию русского фольклора – *искусства скоморошничания*. Скоморошество как элемент самой русской жизни рано или поздно должно было сказаться в песенно-музыкальном театре. Отголоски «русского» легко найти во многих произведениях Стравинского неоклассического и позднего периодов. На их грани тяжело переживая необходимость вживаться в чуждый образ жизни в Америке, Стравинский вновь обращается к своей «русской» музыке, находя в ней новые творческие импульсы.

Балетная музыка в его творчестве вставала вровень с оперной и симфонической. Стравинский в своих балетах проводил линию сказочной и эпически-народной оперы. Только эпос, как в «Весне священной», из былинно-героической метафоры величия народа превращается в самодовлеющую экзотику древности (в балете Стравинского – красочные ритуалы славянского язычества). А сказка – в балаганное представление, в котором условно-игровая «ложь» есть, а вот поучительных «намёков» не осталось; таковы «Жар-птица», «Байка», «История солдата». Сказка может превращаться даже в кукольное действие, как в «Петрушке» Стравинского – балете, в котором игрушечные персонажи лубочной сказки действуют на фоне сочных картинок ярмарки.

Позже, в «Прибаутках» и «Байке», он прекращает цитирование русских песен и начинает создавать свои темы на основе народных песен, используя их принципы развития. *Рождается его «нео-»*. Источником новаторства Стравинского стала русская народная песня, в которой он сумел заметить структурные закономерности, не замеченные его предшественниками. И в этом «нео-» поворотным моментом становится «Весна священная», в которой он обратился не просто к архаике, к скифству, к народным образам, а к мироощущению языческой Руси с ее хоровым, песенным началом. События, показанные на сцене, – это не просто игра актеров, это старинные обряды в музыкально-игровой пластической интерпретации. Однако песни и плясовые наигрыши восприняты

композитором словно с аналитической дистанции. Стравинский как бы расчленяет фольклорные источники на отдельные детали, всячески заостряя их своеобразие, казавшееся «диким», «варварским», «примитивным» на фоне благообразных гармонизаций народных песен русскими классиками. *Фольклор интересовал Стравинского не как символ национальных чувств, не как объект патриотического поклонения, но как яркий, самобытный музыкальный материал. Композитор слышит в фольклоре отражение собственного парадоксального мышления, склонного к игре в нарушения привычной логики.* Но тяга к отрицанию привычного превращала русский фольклор в нечто новое, неизвестное, как бы даже «не свое». В балетах «Пульчинелла», «Поцелуй феи», в операх «Царь Эдип» и «Похождения повесы» композитор реализует программу авторской интерпретации чужого стиля. В номенклатуре новаций XX века эта программа получила название «неоклассицизм», хотя не только классики XVIII века служили иностилевым арсеналом Стравинского. В «Поцелуе феи» воспроизводится и препарируется балетно-оперная «чайковскость». А в «Черном концерте» для фортепиано и джаз-бэнда (1945) – культура джазовой импровизации [4]. Полистилистика Стравинского эстетизирует автохтонные так называемые варваризмы и впоследствии становится интернациональным методом модерна.

Композитор словно заявил, что стиль, в том числе национальный, – это прежде всего определенная система правил, от которой можно отталкиваться, выражая новую музыкальную мысль. Но если фольклорные источники – это всего лишь стиль, то и наследие Чайковского или западных классиков – тоже. *Любой существующий в арсенале истории музыки стиль может стать точкой отсчета авторского высказывания,* считал Стравинский. Композитор говорил, что «традиция – понятие родовое: она не просто передается от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [1, с. 91]. Таким образом, Стравинский сумел в русской народной песенности выявить такие структурные закономерности, которые до него не смогли выявить классики XIX века. Его интересовало типичное в ладоинтонационном и ритмическом строении напева, он черпал из русского народно-песенного наследия то, что нужно было ему для собственного индивидуального стиля.

Стравинский был интеллектуалом и эстетом, его эстетика базируется на эмоциональном начале, которое управляется рациональным, для музыки это в принципе свойственно, ведь музыкальное неразрывно связано с человеческим бытием, его природой и чувствами. С одной стороны, любое музыкальное произведение строго организовано и имеет свою математически-числовую, логическую основу, определяющую структуру и логику становления времени в музыкальных звуках. С другой же стороны, музыка имеет способность благодаря своей ритмоинтонационной организации передавать те эмоционально-экзистенциальные переживания человека, которые не под силу передать ни одному другому искусству. Музыка, как и сам человек в своей душе, объединяет рациональное и эмоциональное, она антропна по своей сути.

Любимые выражения Стравинского – порядок, дисциплина и осознанность. «В любой музыке должен быть порядок, и я за порядок», – говорил композитор. Эта строгость и порядок воплотились в аристократической строгости балетной формы, именно в классическом танце Стравинский видел торжество вдумчивой композиции над произволом и

случайностью. Кстати, именно в балете он видел выражение рационального и упорядочивающего, аполлонического начала. Очень мало композиторов, особенно зарубежных, могли сравняться со Стравинским по интеллектуальному уровню: философия, религия, эстетика, психология, математика, история искусства – во всем он проявлял завидную осведомленность. На этом же основании формируется его комическая эстетика, буффонада и остроумный гэг. Игровое начало наряду с комическим вошло в кровь и плоть музыки И. Стравинского.

Уход в чужие языки завершился для композитора глубоким средневековым, перемноженным с нововенской техникой. «Священное песнопение», «Заупокойные песнопения» обозначают начало *неоканонизма* в Новой музыке XX века. Однако понимание и использование стиля Стравинским имело и другую перспективу, смешение стилевых клише, принадлежащих культурам разных регионов и эпох. Рассмотрим специфику авангардных новаций Стравинского.

Для первой волны Авангарда характерным было атонально-додекафонное и додекафонно-серийное музыкальное мышление. Эти типы музыкального мышления трудно дифференцировать, они рождались в творческом сознании композиторов атональной, додекафонной и серийной музыки, но в реальности элементы каждого типа имели место в творчестве одного и того же музыканта или совмещались как техники в одном произведении. Музыкальные произведения А. Веберна, А. Берга, С. Прокофьева, А. Шёнберга, А. Скрябина и И. Стравинского являются ярким примером нового неканонического атонального мышления.

Параметрами музыкальной композиции являются разного рода ряды смысловых отношений между единицами музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п. Веберновский принцип расположения серии по горизонтали, в голосах канона, отражающих все ту же последовательность, оказался максимально эффективным для выразительно-конструктивного воздействия серии на музыкальную ткань и наиболее перспективным для додекафонно-серийного формообразования. Именно такой вариант мышления был воспринят И. Стравинским и поколением композиторов второй половины XX века.

Принципы музыкального мышления, открытые А. Веберном, фактически становятся фундаментом неоклассической парадигмы музыкального формообразования, которая по-разному реализуется во множестве стилей и направлений XX века, в том числе и тех, которые не имеют непосредственного отношения к серийному методу композиции. Полиметрия как запись двух параллельно звучащих музыкальных партий в разных музыкальных размерах, музыкального мышления первой половины XX в., наделенная «диссонирующей» ритмикой, создавала новые формы. *У И. Стравинского полиметрия стала стабильной динамической основой музыкальной формы.* Она приняла у него законченный вид мотивной полиметрии, двух- или трехслойной. Тактовую черту Стравинский, как правило, ставит единую, на основе главного, мелодического голоса, а противоречащий слой вырисовывается структурой и величиной его мотивов.

Диссонирующее противоречие мотивов в полиметрии Стравинского идентично напряжению гармонических неустоев в классической музыкальной форме, но направляется логикой ритмо-временной структуры.

В основе системы И. Стравинского лежит гаммообразная линейность, обеспечивающая мелодическую связность тонов гаммы благодаря секундовому «перетеканию», и их направленность, иногда энергичную, к какому-либо звуку-центру, местному или общему. Для растяжения гаммы на длительные участки формы она постепенно наращивается, с прибавлением звуков, согласно приему *additio*, образуя «движение с сопротивлением», как в финале Симфонии *in Ut*.

У И. Стравинского мелодико-линейная система носит характер многоуровневый, сквозной и применяется от раннего до позднего, серийного периода. Экспозиционные, переходные, заключительные участки форм его произведений сливаются в органичное целое. При экспонировании в темах-мелодиях обыгрываются отрезки гамм, линия носит кругообразный характер. В балетах такая линейная музыкальная кода может составлять отдельный танцевальный номер. С помощью линий-гамм осуществляется и кадансирование, и модулирование, движение к любому намеченному высотному полюсу. Таким образом, музыкальное мышление, в основе которого лежит мелодическая линейность, стало в XX веке самостоятельной основой музыкальной формы в условиях, с одной стороны, многоголосного, полифонического тематизма, с другой – ослабления или исчезновения тонально-функциональной организации музыкальных произведений.

Итак, все многогранное творчество Игоря Стравинского можно охарактеризовать как неустанный поиск и стремление опередить время. Этот поиск сродни поиску самого себя и своей идентичности. Несмотря на долгую эмиграцию и достаточно сильное влияние западной культуры, Стравинский всю свою долгую жизнь искал и творил русскую музыку, новую русскую музыку. Самоидентичность музыканта всегда воплощается в его творчестве. Если в целом охарактеризовать музыкальное наследие Стравинского, то оно, безусловно, является отражением русской ментальности, полиэтнической и многогранной, но по сути именно русской. Музыка – это не просто искусство, она есть философия человеческого бытийствования, выражающая его глубинные смысло-ценности и структуру мысли. Поэтому мы можем говорить о музыке Стравинского как о философии жизни самого композитора, как о некоей картине мира, в которой антропологические и биогенетические корни музыкального очерчивают границы человеческого бытия. «У человека одно место рождения, одна родина – и место рождения является главным фактором его жизни». У Стравинского место рождения – Россия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин, М. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 208 с.
2. Макина, А. В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Булез: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Макина Анна Владимировна. – Пермь, 2010. – 22 с.
3. Рождественский, Г. Н. Дирижёрская аппликатура / Г. Н. Рождественский. – Л.: Музыка, 1978. – 106 с.
4. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

## ФОЛЬКЛОРИЗМ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Возрождение и сохранение русской традиционной музыкальной культуры является одним из основных приоритетных направлений в области образования, культуры и искусства, что не раз отмечалось Президентом России В. В. Путиным. В Указе Президента РФ от 24 декабря 2014 г. № 808 «Об утверждении основ государственной культурной политики» подчёркивается значимость изучения, сохранения трансляции и бережного отношения молодого поколения к русской музыкальной культуре. «Россия – страна великой культуры, огромного культурного наследия» [3]. В послании Федеральному собранию 2019 года президент В. В. Путин отметил: «Перед нами стоят масштабные задачи. Мы идем к их решению системно и последовательно, выстраивая такую модель социального, экономического развития, которая позволит обеспечить наилучшие условия для самореализации человека, а значит, дать достойные ответы на вызовы стремительно меняющегося мира, сохранить Россию как цивилизацию, основанную на собственной идентичности, на многовековых традициях, на культуре наших народов, ценностях и наших традициях» [4]. Указом Президента РФ В. В. Путина 2022 год в России объявлен Годом народного искусства и нематериального культурного наследия народов, и в связи с этим особую актуальность приобретают следующие проблемы:

- сохранение нематериального культурного наследия России;
- преемственность и развитие русской традиционной культуры;
- трансляция лучшего опыта и методик освоения традиций народной культуры, наработанных в Липецкой области и других регионах России;
- повышение педагогического мастерства руководителей фольклорных коллективов и студий, учителей, преподающих фольклор, народные художественные ремесла, и других сотрудников, работающих в сфере традиционной народной культуры.

Методологические основы изучения фольклора представлены в трудах К.Д. Ушинского, Л.Л. Куприяновой, Л.В. Шаминой, М.Ю. Новицкой, Т.Я. Шпикаловой, М.С. Жирова и др. Ярким и универсальным проявлением народной художественной культуры является народное музыкальное творчество, или музыкальный фольклор.



Рис. 1. Компоненты русского музыкального фольклора

Перед тем как говорить о фольклоризме, на наш взгляд, необходимо определить сущность и содержание такого феномена, как «русский музыкальный фольклор».

Музыкальный фольклор включает вокальные (песни, былины) и инструментальные жанры (танцевальные, наигрыши, сигналы и т. д.). Являясь одним из важнейших воспитательных средств народной педагогики, фольклор выполняет познавательную, эстетическую и воспитательную функции [1]. Познавательное значение фольклора заключается в освоении многообразия произведений музыкального народного творчества, содержащих исторические сведения и описывающих исторические события. В них также рассказывается о быте и укладе жизни наших предков, отражаются мировоззренческие устои русского народа. Эстетическая функция заключается в умении понимать прекрасное в произведениях русского народного творчества. Воспитательная функция состоит в освоении культурно-художественных ценностей, накопленных многовековой историей музыкального фольклора; воспитанием патриотизма, нравственности, а также в развитии личностных качеств человека.

Перечислим основные признаки, свойства фольклора:

- бифункциональность;
- коллективность;
- полиэлементность;
- бесписьменность;
- традиционность;
- вариационность.

Бифункциональность проявляется в единстве духовной и практической функций фольклорного произведения. К примеру, при разучивании колыбельной песни обучающиеся могут познакомиться с функциональными особенностями песни: она пропеваается с целью успокоения и усыпления ребенка.

Когда ребенок заснул, пение песни прекращается – в этом состоит практическая функция колыбельной песни. Ребенок засыпает под тихий, ласковый, завораживающий своей монотонностью звучащий напев – в этом случае проявляется духовно-эстетическая функция колыбельной песни.

Коллективность в фольклоре проявляется как в процессе создания произведения и в характере содержания, которое объективно отражает психологию людей нескольких поколений, так и в исполнении (предполагает включение многих участников в музыкальное действие).

Полиэлементность проявляется во взаимодействии всех основных художественно-образных элементов: словесного и музыкального, танцевального и др.

Бесписьменность связана с тем, что фольклор (в том числе музыкальный) – это творчество, которое передается «из уст в уста». Именно с «устностью» связаны различные приемы повтора. К примеру, при разучивании песни «А мы просо сеяли» многократное повторение в припеве песни усиливает их значимость в обрядовом действе.

Вариативность проявляется в варьировании произведения музыкального фольклора, когда исполнение его как бы вариант самого себя.

Традиционность проявляется в единстве этнической традиции произведений музыкального фольклора, выработанных на основе ритмоинтонационных и

ладоинтонационных стереотипов. Успешность использования произведений музыкального народного творчества в образовательном процессе исследователи объясняют такими причинами, как:

- доступность и понятность произведений народного музыкального искусства;
- создание атмосферы соучастия, сотворчества в процессе его восприятия;
- яркий эмоциональный отклик, позитивные эмоциональные переживания в процессе исполнения произведений народного музыкального искусства, что ведет к усвоению эстетической значимости музыкально-воспитательной информации.

Постижение основ народной музыкальной культуры в начальной школе происходит по следующим направлениям:

- изучение подлинных (или стилизованных) образцов народного музыкального фольклора;
- знакомство с композиторскими (авторскими) музыкальными произведениями, в которых присутствуют фольклорные элементы или использованы подлинные народные мелодии.

Включение элементов народоведения в музыкальные позволяет решать задачи, среди которых:

- 1) расширение представлений школьника о народном музыкально-поэтическом языке;
- 2) убедительное раскрытие содержания народных песен;
- 3) передача национальной характерности музыкально-поэтических образов;
- 4) передача (в доступной форме) молодым поколениям сложившихся в течение многих веков эстетических, этических, духовно-нравственных и трудовых идеалов, а также понятия об окружающем мире.

По мнению музыковеда-фольклориста В.М. Щурова, одна из проблем современного музыкального фольклора – проблема местных традиций в народном музыкальном творчестве. Фольклорные экспедиции обнаруживают несхожее звучание песен в разных концах России. Описание и анализ региональных традиций русского фольклора, местных песенных стилей – база, на которой развивается знание о законах музыкального мышления. В настоящее время в музыкальной фольклористике региональной традиции обозначены несколько областей к югу от Москвы, начиная с южных районов Рязанской области. Ядро этой традиции – Центрально-Черноземный район. Эта традиция объединяется субэтническими признаками, проявляющимися в акающих говорах, экспрессивном стереотипе поведения, типе жилища, системе традиционных праздников, общности жанровой системы фольклора, яркой подаче голоса при пении. Как региональный тип южнорусская песенная традиция выделена и описана только в XX веке в известном исследовании В.М. Щурова [5]. Отмечают наиболее характерные черты южнорусских песен [6, с. 75].

Фольклоризм – особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественных систем и представляющий воплощенный индивидуально неповторимый образ видения мира композитором [3].

Первое (широкое) определение основано на понимании фольклоризма как явления культуры со специфическим методом подхода к фольклору.

Второе (специализированное) определение означает фольклоризм как феномен культуры в его индивидуальном претворении.

Классификации фольклоризма по его видовой принадлежности дает следующую схему:

- 1) фольклоризм исторический (того или иного периода, художественного направления, течения);
- 2) фольклоризм социальный (той или иной социальной системы);
- 3) фольклоризм национальный (русский, немецкий и др.);
- 4) фольклоризм по видам искусства (литературный фольклоризм, музыкальный фольклоризм и др.);
- 5) фольклоризм авторский (фольклоризм М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева и др.).

Типы фольклоризма как структурно-языковой системы:

- 1) целостное включение фольклорного образца в авторский текст;
- 2) использование элементов фольклора;
- 3) обращение к принципам фольклорного мышления.

Первый тип реализуется чаще всего в жанре обработки. Второй основан на использовании элементов фольклора, выступающих опознавательными знаками жанра. Третий связан с обращением к принципам фольклорного мышления.

Типы фольклоризма как эстетического явления слагаются в следующую схему:

- 1) этнографический фольклоризм;
- 2) адаптированный фольклоризм;
- 3) творчески свободный фольклоризм.

Критерием типологии здесь выступают цели, которые ставит перед собой композитор. В первом типе (этнографический фольклоризм) цель автора – воссоздать (сберечь, оберечь) народную песню. Второй тип (адаптированный фольклоризм) ставит цель популяризации народной песни, введения ее в общественное сознание. В третьем типе (творчески свободный фольклоризм) целью композитора является создание национального образа, выражение собственной концепции.

Принцип полицентрической, или перекрестной, типологии, использованный в настоящей работе, продуктивен в исследовании синтетического образования, каким представляется фольклоризм. Именно данный принцип позволяет установить относительно устойчивые признаки того или иного типа фольклоризма и выйти на его образно-смысловую характеристику. Необходимо учитывать при этом, что типы фольклоризма первой типологической системы, отражающие способы работы композитора с фольклорным первоисточником, не имеют прямой соотнесенности с типами второй (эстетической) типологической системы, обозначающей принципы подхода композитора к фольклору. Каждый отдельный факт фольклоризма предполагает соответствующую ему теоретическую интерпретацию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования: учебник для студентов высших педагогических учебных заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Академия, 2004. – 336 с.

2. Безбородова, Л. А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учебное пособие для вузов / Л.А. Безбородова, Ю.Б. Алиев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Лань, 2014. – 512 с.: ноты.
3. Дресвянникова, Н. М. Изучение творческой деятельности русских композиторов XIX века в курсе «История русской музыки»: учебное пособие: [16+] / Н.М. Дресвянникова. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2020. – 86 с.
4. Лозинская, В. П. Русская музыка с древнейших времен до середины XX века / В.П. Лозинская. – Красноярск: Сибирский федеральный университет (СФУ), 2013. – 138 с.
5. Музыкальное образование: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений / Л.В. Школяр, Л.Л. Алексеева и др.; науч. рук. проекта Л.В. Школяр. – М.: ООО «Русское слово» – учебник», 2014. – 528 с.
6. Самойлов, В. Д. Педагогика и психология высшей школы. Андрогагическая парадигма: учебник для студентов вузов / В.Д. Самойлов. – М.: Юнити-Дана, 2013. – 207 с.

УДК 782.1

*А. П. Матусевич,  
г. Москва, РФ*

### **50 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ПРИНОШЕНИЕ РОССИЙСКИХ ТЕАТРОВ ВЕЛИКОМУ КОМПОЗИТОРУ**

В 2021 году мир и Россия отмечали полувековой юбилей со дня кончины Игоря Федоровича Стравинского. Этому знаковому событию в российских оперных театрах было посвящено несколько мероприятий. В данной статье хотелось бы остановиться на двух важнейших приношениях, состоявшихся в столичных театрах – петербургском Мариинском и московской «Новой опере». Масштабы этих приношений очень разные, тем не менее каждое из них, несомненно, представляет немалый интерес.

К 50-летию со дня смерти великого композитора русского зарубежья Валерий Гергиев устроил в Мариинском театре беспрецедентный парад его творений. Игорь Стравинский относится к любимейшим авторам мариинского худрука – наряду с Римским-Корсаковым и Мусоргским, Прокофьевым и Щедриным, Вагнером и Рихардом Штраусом. Гергиев всегда привечал его творчество, пожалуй, как никто в России много сделал для возвращения опусов Игоря Федоровича на отечественную афишу в постсоветский период. Все советское время к Стравинскому было настороженное отношение: даже его примирение с советской властью (хотя формально он никогда с ней и не ссорился, покинув Россию еще до Первой мировой войны) и легендарный визит в СССР в 1962-м не сказать, чтобы сильно изменили ситуацию – да, его произведения стали исполняться, а оперы ставиться в театрах, но все же лишь изредка и весьма дозированно. В 1990-х Гергиев первым стал активно внедрять в репертуар родного театра прежде всего балетное наследие Стравинского: в афише петербургского театра появились и реконструкции легендарных дягилевских постановок, и баланчинские шедевры, и новые прочтения уже современными российскими и зарубежными хореографами.

Полувековая дата со дня смерти гения подвигла Гергиева на яркую акцию, которую, впрочем, уникальной можно назвать, только если не знать методов маэстро и его идейного креатива. Где-то подобное сочли бы просто сумасшествием, но только не в Мариинском театре. Здесь же к этому отнеслись обыденно: марафоны для этого оперно-балетного стационара – дело привычное. Два года назад Валерий Абисалович устроил месячный

марафон к 175-летию Римского-Корсакова, показав за столь короткое время все его 15 опер, сыграв массу симфонических программ, а солисты оперной труппы спели все романсовое наследие композитора. Со Стравинским решили поступить еще радикальнее: нынешний марафон уложили в три дня, особенно ударным выдалось воскресенье 4 апреля. В этот день на двух сценах театра было показано восемь балетов композитора, в Концертном зале Мариинки была дана его «История солдата», а вечером в Мариинке-2 прошел финальный концерт уже филармонического характера – без явной театральности, но не менее впечатляющий.

Кому еще в России, да и в мире, под силу такие темпы и такой размах? И кому под силу в принципе иметь в репертуаре сразу столько произведений, причем очень разных, одного автора? Это при том, что в Мариинке и многие другие композиторы-классики представлены более чем репрезентативно – примерно как уже упомянутый Римский-Корсаков. Для своего любимого автора Гергиев «сниходит» до дирижирования балетами – хорошо известно, что балетный репертуар в оперном театре не удел главного дирижера, но в данном случае делается исключение. Справедливости ради надо сказать, что, конечно, балетные партитуры Стравинского не чета балетам Минкуса или Пуни: это сложнейшие симфонические опусы, осилить которые во власти только очень опытного, мощного дирижера-мыслителя.

Без чего немислим праздник музыки Стравинского? Конечно же, без его первых шедевров, на заре прошлого века представленных миру Сергеем Дягилевым. Эти исторические постановки, бережно воссозданные в Мариинке, и сегодня поражают буйством красок, творческой изобретательностью, выразительностью хореографии, глубоким пониманием русского духа, русского характера, русской ментальности. Гениальные сценографические решения Александра Бенуа, Александра Головина, Льва Бакста, Николая Рериха, Наталии Гончаровой удивляют и манят публику не меньше, чем сто лет назад – у подлинных шедевров, как известно, возраста нет. Именно таковы ярко фольклорные «Жар-птица», «Весна священная», «Свадебка», «Петрушка», о которых, воистину, можно сказать: «Там русский дух, там Русью пахнет», причем в самых разных ее проявлениях и ипостасях. Блистательную легендарную хореографию Михаила Фокина, Вацлава и Брониславы Нижинских сегодня мастерски и с воодушевлением воплощает новое поколение мариинских звезд – Давид Залеев, Яна Селина, Екатерина Чебыкина, Иван Оскорбин, Ксения Дубровина, Александр Иосифиди и др.

Гармоничным дополнением исторической темы выступает «Аполлон» в хореографии Джорджа Баланчина: здесь эстетические ориентиры совсем иные – неоклассицизм в своем рафинированном виде. Прихотливый танец еще одного гения русского зарубежья поэтично и графически безупречно исполняют Ксандер Париш, Мария Хорева, Рената Шакирова и Яна Селина. Исторические спектакли – что дягилевские, что баланчинский – особо любимы публикой: на классике балета зал старой, императорской Мариинки всякий раз был переполнен.

На Новой сцене (Мариинка-2) давали балеты Раду Поклитару и Ильи Живого – совсем свежие работы театра, предлагающие новый взгляд на ставшие уже классикой балетные шедевры. Военную тематику «Симфонии в трех движениях» Поклитару заменяет космогонической идеей – его балет о мироздании, о рождении и смерти, о творении: лишь в

самом финале появляются агрессивно марширующие андрогины, а угловатая пластика хореографа больше напоминает компьютерную реальность. Впрочем, невероятный динамизм музыки Стравинского уловлен и выражен балетмейстером превосходно. «Игра в карты» и «Пульчинелла» Живого также не лишены абстрактных доминант, когда сюжет не столь важен и приносится в жертву чистому танцу, красоте линий и пр. Хотя, конечно, в последнем сюжетности гораздо больше – возникает естественная арка от итальянского к русскому Петрушке, говорящая о вечном интересе Стравинского к идее театральности как таковой. Непростые образы этих хореографических миниатюр создают как молодые, так и прославленные танцовщики труппы – Дарья Устюжанина, Максим Зюзин, Роман Беляков, Василий Ткаченко, Филипп Стёпин, Виктория Терёшкина, Екатерина Кондаурова.

В таких балетах, как «Свадебка» и «Пульчинелла», Стравинский активно использует вокал – оперные голоса способствуют еще большей глубине создаваемых образов. Вечерний же концерт, финализирующий марафон, отдал должное оперному гению композитора – прозвучал его «Царь Эдип» в концертном варианте. Ораториальная мощь хора и драйвовое неистовство оркестра, ведомых Гергиевым, находились в гармоничном сочетании с невероятно весомым и где-то немного даже страшным по силе выразительности вокалом Екатерины Семенчук (Иокаста) и Евгения Никитина (Креонт, Вестник), а острый тенор дебютанта Александра Михайлова великолепно характеризовал растерянного титульного героя. Заключительным аккордом музыкального дня стал фортепианный концерт «Каприччио», залихватски исполненный непревзойденным интерпретатором музыки XX века Денисом Мацуевым. Мариинское погружение в Стравинского состоялось и оказалось тотальным и без преувеличения прекрасным [3].

Трехдневный марафон прошел весной, а летом, под занавес 29-го фестиваля «Звезды белых ночей», Мариинка продолжила чествование гения, выпустив новую премьерную программу из опусов Стравинского, ни в чем не повторив весенние страницы. Вечер Стравинского на этот раз получился синтетическим и мультижанровым, он включал в себя балет с пением «Байка про лису, петуха, кота да барана», фортепианный цикл «Пять пальцев» (его исполнила Людмила Свешникова), комическую оперу «Мавра» и одноактный балет «Поцелуй феи». Все эти опусы уже ранее ставились в театре. Больше всех повезло «Мавре» – нынешняя постановка уже третья, хотя впервые опера появилась здесь только при Гергиеве (1995). «Поцелуй феи» появился впервые в ту же эпоху (1998), нынешнее обращение к нему уже второе. А вот «Байка» ставилась лишь однажды, но зато очень давно – в 1927-м (дирижер – Александр Гаук, балетмейстер – Федор Лопухов) вместе с другими новинками мировой музыкальной литературы тех лет – «Любовью к трем апельсинам» и «Воццеком».

Что поют солисты (два тенора и два баса) в финале «Байки»? Понять слова в этой своеобразной полифонии голосов решительно невозможно, а если бы кому-то это и удалось, то едва ли бы к радости первооткрывателя – текст здесь окончательно теряет смысл, принимая обэриутский вид, ничего не значащий, но зато имеющий вид старинного жанра прибаутки – рифмованной чепухи, где важен не смысл, а суггестивный ритм и глумливая интонация. Эта русская архаика, использованная Стравинским, вдруг становится невероятно актуальной – скоростные речитации на одном тоне звучат как чистый рэп! Под стать и музыкальному стилю композитора, где вся стилизованная старина и стилистические

реминисценции (как в «Поцелуе феи», полностью выстроенной не просто на интонациях, а фактически на цитатах Чайковского) – лишь своего рода «игра чистого разума», сознательное пародирование, насмешка и издевка, стеб, как сказали бы в наши дни, оказалась и новая постановка опусов в Мариинке.

По традиции все три произведения делал один автор – это идет еще от Брониславы Нижинской, первой воплотительницы этих опусов 1920-х годов. Ныне за единый стиль и концепцию отвечал хореограф Максим Петров, решивший все три произведения чисто в балетном преломлении. И если для «Поцелуя» это естественно, для «Байки» – тоже нормально (певцы, по Стравинскому, здесь – лишь акустические иллюстраторы, исключенные из самого действия), то для «Мавры» – до известной степени необычно. Затянутое в голубые тона пространство (сценограф Альона Пикалова) представляет собой некий планшет во все зеркало сцены, в вырезанных окошечках которого, словно в теремных окнах-прорезях, появляются статичные солисты и вокализируют, мало двигаясь и мало взаимодействуя между собой. Они напоминают фигурки дымковской игрушки или, скорее, даже гжели, которыми мы любимся, но от которых не ждем никакого действия, никакого драматизма – вся их история заключена уже в их внешнем виде. Голубые костюмы квартета солистов (Параша – Елена Стихина, Гусар – Евгений Акимов, Мать – Анна Кикнадзе, Соседка – Екатерина Крапивина) делают певцов едва различимыми на фоне сценографии, все вместе воспринимается как некая инсталляция по мотивам петербургских печных изразцов. Комическая опера по определению должна содержать экшн – в забавных сценических ситуациях вся ее суть. Однако в обалетизированном варианте Мариинки роль активного начала отведена танцовщикам, которые то водят хороводы, то метут улицу в образах бородатых дворников в картузах, и т. п. Две мимические фигуры в образах самого композитора и его заказчика-патрона Сергея Дягилева дополняют постмодернистский ландшафт постановки.

Эти же двое фигурируют и в «Байке» – наряду с примерно таким же, как и в «Мавре», количеством танцовщиков, а также еще одним сквозным образом – Лисы, которая со скоростью реактивной ракеты носится по сцене и пугает всех и каждого. В «Байке» планшет сценического зеркала уже не голубой, но тоже имеет четыре окошка: первое – студия звукозаписи, где в наушниках и у микрофонов вожжат вокалисты (тенора Александр Тимченко и Александр Трофимов, басы Ярослав Петряник и Юрий Власов), второе – репетиционная, где сам композитор за роялем работает с солистами, третье – приют хореографических миниатюр, четвертое – анимация с движущимися фигурками животных из лубочных иллюстраций к сказкам (работа Юлии Гильченко и Сергея Рылко). Действие полифонично, в сочетании с необходимостью чтения титров с пропеваемыми текстами, у зрителя буквально голова идет кругом от многих задач по считыванию разнородной информации, которые вменили ему авторы спектакля: нельзя сказать, что мера между динамизмом и живостью, с одной стороны, и возможностью прочувствовать и понять все нюансы, настроения, краски, эмоции, с другой, соблюдена. Что «Байка», что «Мавра» стремительно проносятся перед глазами у изумленного зрителя-слушателя, у которого от этой чехарды остается лишь одно устойчивое ощущение – сущий балаган! Но, собственно, этого и добивался композитор, апеллируя в своем творчестве именно к скоморошьеплощадному, лубочному народному театру. Борис Асафьев когда-то справедливо назвал все

это «ренессансом скоморошничанья» и «подлинного старосветского русского театра», Ричард Тарускин – «не возрождением, а изобретением». А значит, новые работы Мариинки бьют точно в цель! [2]

Сравниться по насыщенности представления музыки Стравинского в своем репертуаре с Мариинским театром не может, пожалуй, ни один другой театр страны. Тем не менее стоит отметить еще одну интересную программу, в которой один из важнейших опусов композитора прозвучал достойно, – концерт – открытие сезона в московской «Новой опере» имени Е. Колобова.

Свой 31-й сезон «Новая опера» открыла не традиционным «Евгением Онегиным» – спектаклем-долгожителем авторства еще самого отца-основателя Евгения Колобова, а концертной программой. Новизна не случайная, хотя и относительная: в этом столичном театре концерты разного рода всегда любили. Однако в прошлом сезоне в «Новую» пришел новый директор – из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко сюда перебрался Антон Гетьман, а затем поменялся и музыкальный руководитель – маститого молдавского маэстро Александра Самоилэ сменил молодой дирижер Валентин Урюпин, работавший в команде Теодора Курентзиса и уже «засветившийся» и в столице, и в провинции яркими выступлениями.

Заявленные планы на сезон также полны нетривиального. Хотя «Новая» всегда отличалась стремлением подарить отечественной публике встречу с неизведанным и раритетным, но даже для нее предложенные премьерные названия, можно сказать, революционны. В апреле театр впервые представит в России оперу позднеромантического австрийского композитора Эриха Корнгольда «Мертвый город», весьма популярную на Западе, но практически неизвестную у нас: вместе с Урюпиным ее поставит известный режиссер Василий Бархатов. В июне ожидается еще одна российская премьера: впервые российская публика увидит сценическую версию не самой популярной вердиевской оперы «Стиффелио», которую на традиционном для театра «Крещенском фестивале» прошлого года давали концертно; как и тогда, ее музыкальную часть подготовит маэстро Самоилэ, а режиссерское прочтение представит Екатерина Одегова.

Концерт – открытие сезона «инаугурировал» нового музрука: Валентин Урюпин представил интересную оперную программу из сочинений русских классиков. В первом отделении был дан первый акт «Орлеанской девы» Чайковского, во втором – опера-оратория Игоря Стравинского «Царь Эдип». Оба сочинения еще совсем недавно были сравнительно редкими гостями на российской сцене, однако в этом году им повезло, прежде всего, в Мариинском театре: «Орлеанка» предстала там в полноценном сценическом воплощении (впервые с 1945 года), а «Эдип» был включен в программу фестиваля к 50-летию со дня смерти Стравинского. В «Новой опере» сочинение Чайковского уже звучало (в 2010-м в концертном исполнении), а вот Стравинского здесь пробуют ставить впервые.

Трудно себе представить более контрастные, непохожие друг на друга сочинения, но, как известно, контраст – превосходный способ удержания слушательского интереса. Философичность, мистицизм, монументальность, ораториальность – это то, что роднит обе оперы. Сюда же можно отнести еще и весьма условную русскость обоих опусов. Чайковский ориентировался на французские образцы Мейербера, да и тематически опера – о Франции, к культуре которой композитор всю жизнь испытывал большое тяготение. В музыке

Стравинского русского нет совсем ничего, и даже текст либретто написан на латыни. Однако различий, кажется, гораздо больше. Прежде всего они – в музыкальном языке и интонационно-эмоциональном строе сочинений: всегда выворачивающая нутро сердечность и экстатически сияющая возвышенность у Чайковского, с его пленительной мелодикой и ясным гармоническим мышлением, и предельно искусственное эстетство у Стравинского, до мозга костей интеллектуально просчитанное и расчетливо выстроенное, с прихотливыми вокальными строчками у певцов, парадоксальными гармониями и ритмами у оркестра и хора. После одухотворенного парения первой звуковой мир второй воспринимается как своего рода кривозеркалье – хотя и оно по-своему красиво и заманчиво.

В обоих опусах Урюпин показал себя бесспорным лидером и энергетическим центром действия: он крепко держит, словно натянутый узел, все вверенные ему нити, и умеет нарисовать картину в целом, успешно справляясь и с формой, и с проработкой деталей. Коллективы «Новой», кажется, отвечали ему взаимностью: великолепно звучал хор Юлии Сеньюковой, в хорошей форме и оркестр, в котором лишь с медью еще предстоит поработать. В русской музыке, где так уместен крупный мазок и колоритный звук (даже в неоклассицистском опусе Стравинского), Урюпин сумел добиться убедительной мощи в кульминациях и монолитного звучания в ораториальных фрагментах обеих партитур – в этом послышалось что-то определено светлановское, по праву давно признанное эталонным в исполнении отечественной музыки.

Еще один общий момент для обоих произведений – важность женских образов. Это очевидно в «Орлеанке», где Иоанна – смысловой центр любого действия, в том числе и экспозиционного. Но и в «Эдипе» Иокаста, несмотря на краткость и единичность своего явления – у нее всего одна ария-монолог, правда, достаточно развернутая и эмоционально богатая, – золотая середина всего сочинения и ее главный узел. Для столь важного концерта на обе партии были найдены достойные исполнительницы. Выпускница Молодежной программы Большого театра сопрано Мария Мотолыгина великолепно справилась с героическим образом легендарной француженки, чаще исполняемым певицами-меццо, порадовав как эмоциональной, так и технической убедительностью своего пения. Звезда «Новой оперы» меццо Маргарита Некрасова сочетала свежесть звучания голоса с эмоциональной наполненностью, в ее интонациях проскальзывало что-то образцовое – как известно, Елена Васильевна была одной из эталонных исполнительниц этой непростой партии-роли. Солисты «Новой» составили качественные ансамбли обоим примадоннам: особенно стоит выделить Владимира Кудашева (Тибо) и Михаила Новикова (Раймонд) в «Орлеанке» и Георгия Васильева (Эдип) в оратории Стравинского [1].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Матусевич, А. «Новая опера» сравнила Чайковского и Стравинского: амбициозное открытие сезона в Театре Евгения Колобова / А. Матусевич // Культура. – 2021. – 20 сент.
2. Матусевич, А. Стравинского много не бывает / А. Матусевич // Играем с начала. – 2021. – 16 июля
3. Матусевич, А. Три дня под знаком Стравинского: Мариинка завершает грандиозный марафон из произведений композитора / А. Матусевич // Культура. – 2021. – 6 апр.

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ УНИВЕРСУМ И. Ф. СТРАВИНСКОГО

УДК 782.1

А. К. Аверина,  
г. Луганск

## СЕМАСИОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИХ СТРУКТУР ОПЕРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА»

Современное музыковедение идет в ногу с научной тенденцией герменевтической и семиотической расшифровкой художественных текстов. В этой области научного поиска интересным предметом исследования являются сочинения Дмитрия Шостаковича, которые имеют сложную текстологическую структуру, содержащую элементы композиторской письменности. Ввиду сложности творческого облика самого автора и сложной и противоречивой внутренней жизни персонажей оперы «Катерина Измайлова», не подлежит сомнению, что все скрытые пласты музыкальной драматургии этого произведения еще требуют глубокого научного осмысления. Ввиду вышесказанного, тема статьи является остроактуальной.

Объект исследования – музыкальный и вербальный тексты оперы «Катерина Измайлова».

Предмет исследования – семасиология музыкально-поэтических структур «Катерины Измайловой».

Цель исследования – раскрыть некоторые особенности скрытого пласта оперы «Катерина Измайлова» посредством текстологического анализа.

Задачи:

- выявить композиторскую лексику, связанную с приемами письменности;
- расшифровать и проанализировать элементы текстов оперы «Катерина Измайлова», раскрывающие образно-содержательный пласт произведения.

Научная новизна. Опера «Катерина Измайлова» имеет обостренное общественное звучание и обличительный подтекст, что предполагает использование приемов композиторской письменности Д. Шостаковичем в инструментальных и вокально-драматических произведениях. Научный поиск в этом ракурсе выполнен впервые.

Основные источники исследования и обзор научной литературы. Фактологическим материалом настоящего исследования служат труды о творчестве Д. Шостаковича И. Соллертинского, Л. Мазеля, М. Арановского, И. Барсовой, Л. Данилевича, Н. Вербы, Н. Лазаревой, Д. Фэннинга, а также были изучены материалы из письменного наследия композитора.

Текстологическое пространство «Катерины Измайловой» ведет диалог с текстами, принадлежащими к разным музыкально-стилевым модусам, так, в финале оперы неоднократно отмечались аллюзии на общий эпический колорит опер М. Мусоргского, с присутствием отголосков народных сцен «Хованщины». И. Соллертинский говорил о напряженности и нервной экспрессии сцен «Катерины Измайловой» по мнению музыковеда,

язык «Измайловой» был обязан экспрессионизму оперы «Воцтек» А. Берга, аллюзии и параллели с которой у оперы Д. Шостаковича возникают неоднократно [5, с. 161].

Кроме впитанных стилевых моделей из области профессионального музыкального творчества, в опере очень широко представлена фольклорная песенно-жанровая палитра, которая вошла в интонационный «словарь» Бориса, Священника и Сергея. Для обрисовки обликов персонажей, характеристики и для создания колорита русского купеческого быта используется музыкальное просторечие.

Грубость крестьянских нравов подчеркнута танцевальными народными жанрами. К примеру, музыкально-стилевую модель галопа автор использует и в сцене издевательств над Аксиньей. Галоп вместе с приемом *glissando* звучит в третьей картине оперы, рисуя сцену «грехопадения» Катерины. Таким образом, композитор создает своеобразную карикатуру на жанр, придавая новую семантическую ауру. Являясь в опере своеобразным лейтжанром, галоп звучит в сценах насилия или соблазнения, то есть служит маркером животного начала, низменности человеческой природы.

Использование жанрово-стилевых моделей с целью переосмысления в контексте и придания новой семантической ауры в некотором смысле приближает Д. Шостаковича к полистилистике А. Шнитке, но в отличие от Альфреда, Дмитрий дает жанрам новую коннотацию в ракурсе низменного и безобразного. Окрашивает новым смыслом бытовые, народные танцы, без противопоставления онтологически возвышенного. Примером является танго и аллюзия на музыку А. Вивальди в *Concerto grosso № 1* А. Шнитке. Именно в пародии на жанр Шостакович наиболее ярко демонстрирует мастерство художника-сатирика [1].

С интонационной сферой Катерины связан лейтмотив, который семантически может быть трактован как носитель идеи подавленной чувственности (в основе неразрешенный диссонанс увеличенной кварты, переводящей в малую секунду). Тритон (ум. 4) тяготеет к тому, чтобы расправится в консонанс (ч. 5), но предполагаемый консонанс удовлетворения, подменяется малой секундой – интоновой плача (обманутые ожидания героини). Катерина, живя с нелюбимым мужем, похоронила чувственность, буквально похоронила себя как женщину. Нереализованная энергия повышает внутреннее нервное напряжение и ищет выход, но не может высвободиться. Этот лейтмотив в более-менее похожих коннотациях вводится Шостаковичем во многие сочинения, и относиться к авторским стилевым моделям. Именно об этом интонационном образовании говорил Л. Мазель, что «выразительность обуславливается сочетанием момента «активного размышления» (связанного «со стремлением преодолеть препятствие, высвободиться, расправиться») с «большой эмоциональностью, с особой тяжестью вокально-речевых интонаций, с типичной и притом чрезвычайно обобщенной и очищенной выразительностью интонаций разного рода стонов и плачей, с какой-то первобытной силой» [4, с. 56].

Образ Катерины является воплощением тяжелой женской доли, типичный для русской культуры, этот образ встречается в операх крупнейших композиторов русской школы XIX века, неоднократно окутанные сочувствием и состраданием со стороны разных авторов, такие героини есть и у П. Чайковского («Чародейка»), и у Н. Римского-Корсакова («Царская невеста»). У Достоевского образ Настасьи Филипповны также отяжелен истерической чувственностью и рессентиментами, побуждающими к мести, тут также просвечивают аллюзии как на шекспировскую Леди Макбет, так и Леди Макбет Д. Шостаковича, где сам

автор как-бы «омывает» окровавленные руки преступницы, обеляет героиню, отстаивая право на любовь. Образ Катерины помог Шостаковичу обрести магистральную тему творчества – человек и действительность.

Доминирующее настроение Катерины Львовны – тотальная скука, тоска и одиночество. Уже первый монолог Катерины переносит слушателей-зрителей в сферу экзистенциальной психологии, нервным срывом уныния звучит реплика: «О боже, какая скука!» с *marcato* на каждый звук. В оркестре изобразительная интервальная последовательность – «зевающие» октавы, ниспадающие по малым секундам. Тоска героини – это не тоска по чему-то конкретному, а немотивированная неудовлетворенность существованием. Одиночество становится смысловым лейтмотивом оперы. Экзистенциальное конденсируется во втором монологе Катерины «Я в окошко недавно увидела» – те же октавы по малосекундным интонациям.

Парным образом к Екатерине выступает Сонетка. По словам Д. Шостаковича, Сонетка отчаянная и необузданная, озлобленность к людям так велика, что поведение приближается к жестокому, она бесконечно зла на тот мир. Мир, где ощущала лишь несправедливое и унижительное обращение. При этом в Сонетке еще горит девичий задор, доходящий до распушенности. На фоне Сонетки Екатерина предстает более благородным, осознанным персонажем, единственная из героев оперы способна любить, именно это качество души и возвышает Катерину над остальными персонажами: «Я воспринял Екатерину Измайлову энергичной, талантливой, красивой женщиной, которая гибнет в мрачном, жестоком семейном окружении купеческо-крепостнической Руси» [6, с. 238].

По словам исследователя Л. Данилевича, Д. Шостакович акустическими средствами музыки дает «...воплощение трагического ощущения жуткой бессмыслицы... мира, в котором попорно все человеческое, а люди – жалкие марионетки» [3, с. 65].

Беспрецедентный трагизм и психологический реализм образов оперы «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича неоднократно отмечен современниками, в частности И. Соллертинским: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после «Пиковой дамы» не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет» [5, с. 162]. Д. Шостакович дал опере особое жанровое определение «трагедия-сатира», тем самым объединив в ней наиболее важные вехи своего творчества.

Антиномия «Я / Анти-Я» отчетливо выражается в плоскости метафизической интерпретации музыкальной символики и представлена антитезой жизни и смерти, добра и зла, человека и судьбы. В исторической перспективе эти метафизические антиномии, представляющие собой силы противостоящие жизни, человеку, трактовались как трансцендентные, начиная с И. С. Баха и заканчивая А. Скрябином, воплощались композиторами разными приемами музыкально-драматической лексики, например, трубными возгласами (тембровая символика П. Чайковского, Д. Шостаковича, где труба, предвестник роковой силы), акцентировкой остигатного повторения ноты «fa», с фатальным семантическим обертоном (то есть «фатум» – у Ф. Листа, П. Чайковского, Д. Шостаковича), «стуком судьбы» (Л. Бетховен. Пятая симфония; И. Брамс. Первапя симфония; П. Чайковский. Шестая симфония), противопоставлением консонансам тритоновости, носящим еще со времен средневековья инфермальную коннотацию (*diabolicus*), оппозицией

anabasis / katabasis (восхождение к граду небесному и сошествие в адскую бездну, часто встречающееся у И. С. Баха, Н. Римского-Корсакова и др.), традиционной средневековой секвенцией *Dies irae*.

Социально обусловленная амбивалентность образа Катерины Измайловой, также имеет специфику и структуру бинарной оппозиции Я / Анти-Я, где искренние душевные порывы встречают противодействие со стороны реалий общественного уклада. Катерина выступает в качестве обобщенного образа жертвы такой модели жизнеустройства, где положение людей в обществе в ту историческую эпоху, обуславливало появление двоерного пространства, по аналогии с советской социально-политической парадигмой. С одной стороны, мир, скорое микрокосмос, где есть место искренности, высоким чувственным порывам, идеалам, являющимся непреходящей потребностью человеческой души, с другой, большой социальный мир, макрокосмос, где последним нет места и где они вытеснены лицемерными масками, псевдоценностями.

Д. Шостакович осмыслял трагедию человека XX века как раздвоение личности, допускающее единовластие зла. Внутренний конфликт, выразивший себя в феномене «двоемирия» и «двуличия», обрел в системе ценностно-смысловых ориентаций композитора нравственно-философский смысл. Важным для более глубокого проникновения в музыкально-поэтическую концепцию оперы, а также для более подробного текстологического анализа в контексте драматургии сочинения, является характеристика интертекстуального пространства «Катерины Измайловой». Интертекстуальность играет важную роль в осмыслении оперы «Катерина Измайлова». Своеобразие концепции оперы в большой степени обуславливается философско-мировоззренческими и смысловыми переключками с произведениями русской литературной классики, театра, живописи. Круг текстов, послуживших эхо-текстами, текстами-моделями и цитатным материалом для создания композитором своей версии лесковского очерка, объемлет произведения Ф. Достоевского, А. Чехова, А. Толстого, иллюстрации Б. Кустодиева, принципы театральной драматургии В. Мейерхольда [2].

Наличие интертекстов в музыкальной драматургии исследуемого сценического опуса свидетельствует о принципиальной диалогичности шедевра Д. Шостаковича, о стремлении мастера творчески освоить и ответить на ценнейшие достижения оперного искусства. Д. Шостакович постигает и творчески развивает самые характерные драматургические принципы М. Мусоргского. Интертекст «Катерины Измайловой» с «Борисом Годуновым» выражается на уровне цитат и конструктива. Отсылки «Катерины Измайловой» на оперу «Воццек» А. Берга содержат все выделенные уровни классификации. Д. Шостакович пользуется материалом австрийского композитора как эхо-текстом (ядро концепции «Воццека» и «Катерины Измайловой» – тема насилия над личностью), в роли текста-модели и прямых цитат, а также аллюзий. Интертекстуальные связи с музыкально-сценическими опусами М. Мусоргского и А. Берга расширяют смысл оперы Д. Шостаковича и придают ей новые смыслы [2, с. 122].

Межтекстовые взаимосвязи несут большое значение для оперы, они играют роль приглашения-втягивания многих ранее созданных образов в орбиту «Катерины Измайловой». Интертекстуальность в этом смысле как магнит, ассоциативное составление в одной точке многого, сказанного ранее, инструмент письменности, который создаёт видео- и

аудиоряд героев, музыки, смыслов. В большой степени этому способствует универсальность сюжета, к которому обратился композитор.

В музыкальной драматургии «Катерины Измайловой» в качестве средства музыкально-драматической экспрессии Д. Шостакович использует прием «пародии на жанр», имеющий в контексте его творчества своеобразное авторское преломление.

Таким образом можно сделать вывод, что опера «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича имеет сложную текстологическую структуру, сложную структуру «духовного содержания» (В. Медушевский), которое скрыто и обнаруживается при детальной расшифровке приемов авторской письменности, представленной цитатами, автоцитатами, стереотипизацией лексики, стилевыми аллюзиями, символами, масками, реминисценциями. М. Арановский подчеркивал семиотическую направленность художественного мышления Д. Шостаковича, что определило методологию исследования [1, с. 111]. Скрытый план драматургии Катерины Измайловой во всем широком спектре ее семантических коннотаций раскрывается только при взгляде на текст произведения как на знаковую систему, где авторский символический тезаурус выражается в композиторских шифрах и кодах, заложенных в музыкально-вербальную ткань оперы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Музыкальные антиутопии Шостаковича / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – С. 213–250.
2. Верба, Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Верба Наталья Ивановна. – СПб., 2006. – 221 с.
3. Данилевич, Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Л. В. Данилевич. – М.: Сов. композитор, 1980. – 302 с.
4. Мазель, Л. Этюды о Шостаковиче: Ст. и заметки о творчестве / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1986. – 174 с.
5. Соллертинский, И. И. «Леди Макбет Мценского уезда» / И. И. Соллертинский // Д. Шостакович. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 160–164.
6. Шостакович Дмитрий в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. – М.: Антиква: ГЦММК, 2000. – 567 с.

УДК 78.01

*А. В. Антонюк,  
г. Чанджоу, КНР*

### РУССКАЯ МУЗЫКА КАК ОДИН ИЗ ВЕКТОРОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

Музыкальная культура Китая опирается на древнейшие национальные традиции страны. Представляя собой многогранное явление, она включает все достижения мировой цивилизации, в частности европейской. Это особенно ощутимо после образования КНР в 1949 году, когда на государственном уровне осуществлялось усиление роли литературы и искусства в эстетическом воспитании народа. Общеизвестно, что этому способствовали учрежденные Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства и Союз работников музыки, преобразованный в Союз китайских музыкантов, а также с помощью

специалистов из СССР была сформирована система музыкального образования с открытием консерваторий в Пекине, Шанхае, Тяньцзине и музыкальных институтов в Ухане, Шэньяне, Сиане и Чэндуе. Кроме того, начал свою жизнь Институт китайской народной музыки в Пекине, во многих городах открылись музыкальные училища и школы. После «культурной революции» 60-х гг., длившейся почти 20 лет, наблюдается новый всплеск в исполнительской деятельности, совершенствовании образования, создаются симфонические оркестры в крупных городах страны.

Русская музыка всегда привлекала китайских исполнителей своей необыкновенной искренностью, душевным теплом, мелодичностью. Для большинства первое знакомство состоялось в стенах музыкальной школы, где особой популярностью пользуются ноктюрн «Разлука» М. Глинки, «Детский альбом» П. Чайковского, его несложные скрипичные пьесы, «Детский альбом» А. Гречанинова, «Танцы кукол» Д. Шостаковича. У школьников очень востребован международный экзамен Объединённого совета королевских музыкальных школ Великобритании. Для подготовки к нему предлагается список произведений, в котором перечислены произведения композиторов разных эпох, в том числе русских А. Аренского, С. Рахманинова.

В музыкальных училищах пианисты играют пьесы из цикла «Времена года» П. Чайковского, Музыкальные моменты, Элегию, Прелюдии С. Рахманинова, скрипачи – Мелодию и Ноктюрн П. Чайковского, Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна. Сочинения русских композиторов значатся и в программах студентов консерваторий. Пианисты исполняют прелюдии и этюды А. Скрябина, Сонаты С. Прокофьева, скрипачи и виолончелисты – инструментальные концерты Д. Шостаковича, альтысты – Концерт для альты с оркестром А. Шнитке. В классе камерного ансамбля звучат квартеты А. Бородина, П. Чайковского, С. Танеева, в учебных планах вокалистов – фрагменты опер, романсы П. Чайковского. Н. Римского-Корсакова, А. Бородина.

Лучшие из лучших китайских музыкантов стали лауреатами Международных конкурсов им. П. И. Чайковского, участие в которых предполагало исполнение сочинений русских композиторов. Первый концерт для фортепиано с оркестром лауреат первой премии конкурса 1958 года Лю Шикунь неоднократно исполнял в знаковых залах своей страны. То же самое можно сказать о лауреатах этого престижного творческого состязания скрипачах. Сюе Вэй, Си Чэнь, Цзэнь Юй-Чень как драгоценную реликвию хранят в своём репертуаре Скрипичный концерт русского гения.

Отдельно следует отметить влияние русской фортепианной педагогики на формирование пианистической школы в Китае. Этот процесс начинался ещё в 1927 году, когда в Шанхайской консерватории, позже переименованной в Государственный специализированный институт музыки, начал свою педагогическую деятельность ученик А. Зилоти Б. Захаров. Его примеру последовали С. Аксаков, З. Прибыткова, Б. Лазарев, спроецировавшие лучшие достижения русской школы на китайскую музыкальную почву. Благодаря этим первопроходцам программы обучающихся обогатились произведениями Балакирева, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. К тому же, стали проводиться ученические концерты, выступления ведущих педагогов. В середине 50-х гг. среди пианистов, работающих в Китае, выделяется личность профессора Ленинградской консерватории Т. Кравченко, подготовившей ряд лауреатов признанных международных

конкурсов в СССР и Китае. Почти все известные музыканты М. Плетнёв, Э. Грач, Е. Образцова, Ю. Башмет, включавшие в свои программы произведения русских композиторов, гастролировавшие в Пекине, Шанхае, Тяньцзине, Ухани давали мастер-классы для студентов и преподавателей китайских учебных заведений.

В XXI столетии интенсивность творческих акций в Китае значительно выросла. Систематическими стали гастроли лучших оперных театров России в крупных городах КНР. С оперой С. Прокофьева «Война и мир» любителей музыки познакомили в 2014 году Театр оперы и балета имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. А в 2018-м в честь 20-летия Большого театра в Шанхае на его сцене трижды с 14 по 16 мая состоялась постановка оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста» в исполнении артистов Государственного академического Большого театра России под управлением Т. Сохиева с участием В. Почапского, О. Селиверстовой, О. Моторина. Спустя несколько дней гастроль ведущего театра мира продолжила его балетная труппа, познакомившая китайскую публику с балетом «Пламя Парижа» Б. Асафьева.

Фестивали, проводимые Мариинским театром под руководством В. Гергиева, всегда выливаются в праздники русского искусства. Сразу после гастролей Большого театра в августе состоялся фестиваль с участием оперной труппы, балета и симфонического оркестра «Мариинский в Шанхае», где были показаны опера «Пиковая дама» П. Чайковского, балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. А на сцене Оперного театра Гуанчжоу состоялась постановка оперы «Война и мир» С. Прокофьева в постановке А. Кончаловского. Партии А. Волконского, Н. Ростовской и М. Кутузова исполнили А. Маркоз, В. Лукьяненко, П. Шмулевич.

Мариинский театр и его руководитель В. Гергиев горячо любимы китайскими слушателями. Несомненно аплодисментами было встречено исполнение симфоний П. Чайковского в Шанхайском центре восточного искусства, симфоний Д. Шостаковича в Центре исполнительских искусств провинции Цзянсу в Нанкине, Сюиты «Картинки с выставки» М. Мусоргского в концертном зале Синхай в Гуанчжоу в рамках гастрольного тура 2019 года.

Но не только столичные театры представляют русское искусство в КНР. 14 декабря 2015 года на сцене театра Цинхуа состоялась премьера оперы «Князь Игорь» А. Бородина, завершившая Дни культуры Якутии в Пекине «Искусство Земли Олонхо». В соответствии с условиями Гранта Министерства культуры РФ в постановке приняли участие кроме артистов Государственного театра оперы и балета из Якутии представители других театров и филармоний, в частности, Государственного академического русского драматического театра им. А. С. Пушкина, симфонический оркестр Мариинского театра под руководством П. Смелкова, артисты Государственной филармонии Республики Саха (Якутия). Партитура была отреставрирована доктором искусствоведения Е. Левашёвым, который представил комплект новых материалов А. Бородина из архивных источников. Историческая правда открылась слушателям благодаря режиссур А. Борисова. Спектакль украсила оригинальная версия полонецких плясок французского режиссёра Р. Обадья. Но главное – это исполнители вокальных партий князя Игоря – Ю. Байшев (Государственный театр оперы и балета им. К. Сивцева-Суоруна Олломона, Якутия), Ярославны – П. Герасимова, Кончака –

А. Абдразаков (Мариинский театр). Партию Галицкого пел солист Луганской академической филармонии Р. Буханцев.



*Опера «Князь Игорь» в Пекине. Р. Буханцев в роли Галицкого*

Присутствовавшая на премьере известная оперная певица Китая Го Шу Джен в своем интервью отметила: «Я очень люблю русское искусство. Когда-то училась в Москве, пела в Большом театре. Оперу „Князь Игорь” видела много раз. Когда услышала, что коллектив из России организует премьеру „Князя Игоря”, то сразу решила, что приду. Спектакль мне очень понравился – он просто необыкновенный» [2].

Большую просветительскую работу проводит в Китае Ю. Башмет, выступая с лауреатом премии Grammy оркестром «Солисты Москвы», представившего на сцене Пекинского Центра исполнительских искусств в концерте открытия фестиваля российской культуры самые признанные произведения отечественных композиторов. Наряду с известными сочинениями maestro познакомил китайских слушателей с новинками во время гастролей Всероссийского юношеского симфонического оркестра, который кроме Пятой симфонии Д. Шостаковича сыграл сочинение К. Бодрова «Путеводитель по оркестру».

Поистине триумфальными стали выступления Национального симфонического оркестра под руководством М. Плетнёва на протяжении десяти дней в Пекине, Чженчжоу, Нанкине, Шанхае, Чжухае, Гуанчжоу, Шеньчжэне, Наньнине. Большую часть программ составляла русская музыка. Прозвучали Четвёртая симфония П. Чайковского, сюита из балета «Жар-птица» И. Стравинского, Симфонические танцы С. Рахманинова наряду с Концертом для кларнета с оркестром В. А. Моцарта с замечательным солистом Тяни Шеном. Несомолкающими аплодисментами публика встретила исполнение Первого фортепианного концерта П. Чайковского и Второго фортепианного концерта С. Рахманинова в прочтении великого М. Плетнёва и одного из лучших оркестров мира под руководством А. Сладковского, в очередной раз убедившего в гениальности русской музыки и исполнительской школы.

Нередко артистов России приглашают в Китай на знаковые события. Именно так следует трактовать выступление А. Нетребко и Ю. Айвазова на открытии нового оперного зала в крупнейшем в Китае и в Азии Центре исполнительского искусства в Нинкине в сопровождении Санкт-Петербургского академического симфонического оркестра под руководством М. Татарникова. А за неделю до этого события ещё один зал Центра открывал концерт Д. Мацуева.

Праздником русской музыки стали выступления Симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии под руководством всемирно известного маэстро Ю. Темирканова, исполнивших Вторую симфонию и Третий концерт для фортепиано с оркестром С. Рахманинова. Эти сочинения были блестяще сыграны в пяти крупных городах Китая.

В Китае постоянно проводятся фестивали Дни музыки России. Например, в 2020 году в Пекинском музее искусств «Цзиньтай» состоялся концерт-открытие III сезона «Русской филармонии в Пекине», организованный Российским культурным центром совместно с Музеем искусств «Цзиньтай» и музыкантами, объединёнными этим проектом. Концерт был приурочен к 180-летию со дня рождения великого русского композитора П.И. Чайковского, чей юбилей отмечался в том году. В нём прозвучали известные фортепианные произведения из циклов «Времена года» и «Детский альбом», романсы «День ли царит» и «Колыбельная», арии из оперы «Евгений Онегин» в исполнении русских и китайских музыкантов.

Русская музыка в репертуаре известных коллективов страны. Симфонический оркестр города Гуйянь («летней столицы Китая») каждую неделю проводит концерты классической музыки, в которых нередко звучат произведения русских композиторов: фрагменты балета «Петрушка» И. Стравинского, Концерт для скрипки с оркестром А. Глазунова, «Симфонические танцы», Концерт для фортепиано с оркестром № 3, Симфония № 3 С. Рахманинова, симфоническая сюита «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова и многие другие.

Следует отметить, что музыкальный руководитель, дирижёр оркестра маэстро Чжан Гоюн в настоящее время признан лучшим интерпретатором симфоний Шостаковича в Китае. Его наставник в Московской консерватории Г. Рождественский видел в нём одного из самых талантливых учеников.

В 2017 году на базе Куньминского международного колледжа искусств был создан международный симфонический оркестр, главной особенностью которого является «его интернациональный состав с привлечением музыкантов других стран, в том числе из России, что стало реализацией воплощение идеи интернационализации профессионального образования в сфере искусства и повышение общего культурного уровня».

Творческие связи с русской музыкальной культурой укрепляются с каждым годом. В этом году впервые XI Международный юношеский конкурс им. П.И. Чайковского будет проходить одновременно в двух странах – Китайской народной республике (г. Чэнду) и России (г. Москва). Уникальная формула проведения конкурса в разных странах создаёт возможность для участия в нём музыкантов из разных регионов мира. Обязательными для исполнения в каждой номинации (фортепиано, скрипка, виолончель) являются произведения П. Чайковского.

Влияние русского искусства на музыкальное образование и культурную жизнь Китая переоценить невозможно. Его суть в высказывании Д. Шостаковича: «Сокровища музыки неисчерпаемы, и также неисчерпаемы её возможности в будущем. Она будет вечно расти и развиваться, как вечно будет расти, как вечно будет расти и шириться человеческий дух» [1, с. 304].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. В мире мудрых мыслей / сост. В. Х. Карин; авт. предисл. А. Г. Спиркин. – М.: Знание, 1963. – 362 с.

УДК 78.01:008

*Е. С. Бабенко,  
г. Донецк, ДНР*

## КАРТИНА МИРА В ПРЯМОЙ И ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ В МУЗЫКЕ ПОД ЧУЖИМ ИМЕНЕМ

*Изжив себя вконец, рождает время время.  
Так продолжается и человечье племя.  
Но время времени нам кажется длинней  
Коротким временем нам отведенных дней.  
Подчас о времени мы рассуждаем с вами.  
Но время это мы! Никто иной. Мы сами!*

*Пауль Флеминг*

Для ответа на вопрос, наиболее часто задаваемый по статистике в космосе: «Где мы находимся?», – учитывая, что иногда проще покрыть всю поверхность спутника солнечными батареями, чем создать систему ориентации, – ученые изобрели гироскопы, способные противодействовать отклонению от оси вращения. Действительно, где бы человек ни находился, ему необходимы порядок и ориентиры, помогающие осознавать свое ощущение этого мира и свое место в нем. Уверенная ориентация в современном микрокосмосе музыки, учитывая лавинообразно растущий информационный поток, провоцирующий ощущения, подобные состоянию невесомости, требует четко проложенных путей понимания, своеобразных «гироскопов», которые противодействовали бы отклонению от подлинной трактовки смысловой идеи произведения – тем более в том случае, когда его авторство вызывает сомнения и оказывается аллонимным.

Аллонимия в музыке (аллоним от греч. *ἄλλος* – другой и *ὄνομα* – имя, название) – явление, характеризующееся подписью сочинения именем другого композитора. Музыкальная аллонимия, таким образом, является понятием, которое вмещает как безграничный мир музыкальных произведений, подписанных именем другого лица, так и сущность аллонимной разновидности авторской подписи. По внешней форме подписи аллонимия связана с тенденцией вымышленных имен (псевдонимией), по содержательной сущности – с явлением мистификации. Факт приписывания своего произведения другому делает этот феномен антиподом явления плагиата (плагиат обедняет творческое наследие определенного автора, аллонимия обогащает его). Охватывая широкий круг вопросов (теоретические аспекты стиля, стилистики, стилизации и интертекстуальности), аллонимия входит в круг проблем авторства в целом.

Феномен аллонимии, имеющий веские антропологические основания и отражающий масштабные историко-культурные тенденции переориентации стилей, инициирует необходимость поставить вопрос не только «чужого слова», но и «чужого имени» и соответственно – слова, которое было произнесено от этого имени в противовес слову,

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

произнесенному от имени своего. Вместе с тем в искусствоведческом (в частности, музыковедческом) контексте явление аллонимии до сих пор не являлось предметом научного изучения, что обусловило актуальность избранного вектора исследования.

Цель статьи – путем анализа «скрытых» граней содержательных смыслов произведений фиктивного авторства периода «переориентации» стилей продемонстрировать связь возникновения аллонимии с масштабными процессами переосмысления картины мира и места человека в нем.

Необходимым инструментом исследования стал метод исторического анализа, обеспечивший ретроспективное объяснение культурных процессов XVIII–XX вв. Поиск общего культурного генезиса феномена аллонимии, инициировавший необходимость выделения механизма классификации аллонимных произведений по нескольким критериям как феноменов одного порядка и ключевых семантических компонентов общесмыслового целого европейской культуры, осуществлялся с помощью интенсивного использования системного метода.

Так, установлено, что феномен аллонимии делится на две глобальные группы – осознанную и неосознанную. С точки зрения причин возникновения разных по генезису произведений аллонимного авторства важными являются концепции о ритмах исторических эпох и стилей в искусстве, которые в последнее время интенсивно проникают и в музыковедение. Одним из первых проблему сущности образно-смысловых систем художественных стилей поставил немецкий искусствовед Генрих Вёльфлин. Он представлял художественные процессы европейского искусства в парных противоположностях «классического» (с характерными ему линейностью, замкнутостью формы, ясностью выражения, обобщенно-содержательной нацеленностью на существование в настоящем) и «аклассического» (которому свойственна живописность, глубина, открытость формы, стремление к декоративности, осложненная ясность выражения, устремление в будущее) стилей.

Важной является также концепция Дмитрия Лихачева о чередовании в культурно-историческом процессе «первичных» стилей (периодов объективности мировоззрения, характеризующихся простотой идеологии) и «вторичных» (отрыв от идеологии как толчок к появлению плюрализма идеологических позиций, пестроты стиливых разновидностей, иррационализма, обильных декоративных элементов и т. д.). В зависимости от их дискретного воздействия характер фиктивного авторства приобретает серьезное или трагическое содержание. По идее Павла Флоренского, это два противоположных способа миропонимания – средневековый, связанный с принципом обратной перспективы и внутренним видением картины мира (взглядом вглубь), и ренессансный – с прямой (линейной) перспективой и внешним восприятием картины мира (взглядом вдаль).

Формирование любого стиля происходит по своеобразной спирали и выражается в обращении «к предыдущим стилям, родственным по своему характеру» [2, с. 167]. Учитывая то, что по своему культурному составу любая фаза поздней истории является неоднородной, поскольку художественные нормы уже эволюционно-продвинутые и еще преодолеваемые сосуществуют и соперничают друг с другом, развитие стиля на стыке смысловых систем соответствует асимметрии: изменение стиля от простого к сложному происходит постепенно, и наоборот, от сложного к простому – как результат определенного «скачка».

Личности, рожденные на рубеже веков, по концепции Игоря Смирнова, нетождественные себе, исторические, меняющиеся и попадающие в необратимые ситуации, стремятся «к погружению в вымышленную действительность», становятся «жертвой клеветы и ложных определений», испытывают «отчуждение неотчуждаемой собственности», «деперсонализацию», принимают «особенности другого „я”» [4, с. 205]. Аллонимное авторство, таким образом, становится индикатором переходных процессов истории музыки, однако каждой из смысловых систем переориентации стилей присущ свой, исторически неповторимый вид мистификаторства.

Для выявления «скрытых» граней содержательных смыслов произведений аллонимного авторства в музыкально-историческом процессе в качестве материала для анализа избран опус шести сонат «Il Pastor Fido» Николая Шедевиля, подписанный именем Антонио Вивальди, «Канцона и танец», «Ричеркар», «Ave Maria», «Павана и гальярда» Владимира Вавилова, приписанные Франческо Канова да Милано, Франческо Спиначчино, Джулио Каччини, Винченцо Галилеи, а также краковская рукопись, состоящая из фрагментов трех сонат разных авторов с указанием принадлежности их «синьору Беру». Почему избраны именно эти образцы? Во-первых, специфика данных произведений связана с переориентацией музыкальных стилей: переход от барокко к классицизму (опус сонат «Il Pastor Fido» Н. Шедевиля, образцы из краковской рукописи), а также от авангардизма к постмодернизму (миниатюры В. Вавилова).

Вторая причина выбора именно этих текстов – возможность представить их как разные по генезису сравниваемые образцы: синхронного аллонимного авторства осознанной природы (сонаты Н. Шедевиля), диахронного аллонимного авторства осознанной природы (миниатюры В. Вавилова) и неосознанной аллонимной природы (произведения из краковской рукописи с указанием на авторство «синьор Бер»).

Осознанная аллонимия возникает тогда, когда действительный автор намеренно подписывает свое творение именем другого, реально существующего лица. Автор-мистификатор, причастный к ренессансному типу мышления, связанному с линейной перспективой, по концепции П. Флоренского, «актерствует» в имени, а фиктивное авторство, таким образом, является шуточным переосмыслением художественной логики, типичной для «вторичных стилей». Естественно, в связи с этим аллонимия осознанной ориентации связана с принципом игры и имманентным игре принципом амбивалентности как раздвоения игровой реальности на действительную и вымышленную. Каждый элемент игры в таком случае выполняет игровую функцию и одновременно сохраняет неигровое значение, что приводит к сосуществованию различных смыслов. Невозможно упустить из виду, что, с одной стороны, автор (мистификатор) – создатель текста, с другой – создает его как будто отстраненно, как чужой текст, от имени другого лица. Такой художественный эффект осмысления, обладающий изменением видения и понимания, связан с категорией «отчуждения» (термин Б. Брехта).

Поскольку для того, чтобы раскрыть значение мистифицированного текста, необходимо приобщиться к замыслу его создателя, сопережить этот замысел, недоступный для прямого наблюдения, формой существования музыкальной аллонимии осознанной природы и становится стилизация.

Произведения осознанной аллонимии могут иметь синхронную (когда ее «авторы» являются представителями одной художественно-стилевой системы) или диахронную (когда «авторы» являются представителями различных художественно-стилевых систем) природу, а также различаться в отношении профессиональной специфики настоящего и заявленного авторов, а именно: «композитор – композитор», «исполнитель – композитор», «музыковед – композитор» и др.

В произведениях *синхронной осознанной аллонимной природы* стилизация осуществляется с минимальной степенью контрастности между «своим» и «чужим». Стилизация здесь выступает как частным проявлением традиции, так и определенным приемом полистилистики (той ее разновидности, когда степень контраста между стиливыми пластами «сглаживается», становясь симбиозом различных традиций). Вместе с тем такие произведения, на наш взгляд, можно отнести также и к «промежуточным» (между поли- и моностилистикой) типам, по терминологии В. Медушевского. Исходя из концепции ученого относительно активных и фоновых средств выразительности, можно утверждать, что в таких произведениях преобладают именно последние – глубинные, не нарушающие грамматических норм музыкального языка, а их органичность «не бросается в глаза», поскольку на первый план выступает интрастилевой симбиоз множества генетических источников на фоне стиливого фона эпохи.

Так происходит в сонатах Н. Шедевилья «Il Pastor Fido» op. 13. Как оказалось, мюзетист Н. Шедевиль обратился к фиктивной подписи, усвоив художественно-образную систему и музыкальное мышление А. Вивальди для того, чтобы придать своим произведениям больший «вес» и «привлечь» внимание многих исполнителей к полюбившемуся ему инструменту – мюзетту (для которого созданы сонаты), заручившись именем более авторитетного и именитого автора. С одной стороны, Н. Шедевиль использовал определенное количество тематического материала концертов А. Вивальди (№ 2 G-dur op. 6 /RV 259/, № 6 g-moll op. 4 /RV 316a/, № 2 C-dur op. 7 /RV 188/), с другой – стиливые черты его сонат воплощают музыкальные традиции того времени, когда они были созданы – периода переориентации стилей в искусстве. Сам факт переосмысления музыкально-выразительных средств, «задействованных» в этих произведениях, «выводит на поверхность» композиторскую индивидуальность самого Н. Шедевилья.

Процесс переориентации стилей в сонатах из цикла «Il Pastor Fido» отражен в особенностях их формообразования: на уровне композиционно-драматургического плана опуса в целом не парные по нумерации сонаты тяготеют к многочастной сюитной композиции, а парные имеют четкие, соответствующие классическому сонатному циклу, четырехчастные построения. На уровне отдельных циклов, приближенных к сонатным, обнаружено изложение первых частей в старосонатной форме и обобщающее образное содержание, а в сюитных – включение в традиционную «танцевальную серию» жанровых и пейзажных зарисовок. Таким образом, на наш взгляд, сочетание в сонатах черт, типичных как для сюиты, так и для сонаты, отражает процесс «переориентации стилей».

Черты интертекстуальности проявляются в сочинениях как на ментальном уровне внутрителивом взаимодействии корпусного типа (жанр сонаты), так и на реальном (продуцирование собственных текстов в опоре на заимствованные). Несмотря на солидный

слои общепринятой в то время музыкальной лексики, указанный метод соответствует механизму интертекстуальности лексического типа.

Более сложная стилистическая неоднородность наблюдается в произведениях *диахронной осознанной аллонимной природы*. Стилизация, в таком случае, характеризуется не «органическим слиянием» с чужим стилем, а присутствием определенной дистанции – соответственно, размыканием границ стилей: композитор (мистификатор) стилизует творческие черты автора исторически отдаленного согласно своим субъективным представлениям о его стиле, а объективные черты несоответствия ему приводят к «стилевой мутации» (М. Арановский), очевидной только «пристальному глазу» исследователя.

Так происходит в миниатюрах диахронного аллонимного авторства В. Вавилова, в 70-х гг. XX в. приписанных разным мастерам эпохи Возрождения. С одной стороны, в образцах наблюдается опора на традицию, с другой – определенная дистанция: при сохранении внешних признаков старинных жанров жанровым «стержнем» в них выступает устоявшаяся форма, подчиненная тонально-функциональному мышлению автора XX века. Такое экстрастилевое взаимодействие между эпохами приводит к стилистическому несоответствию этих произведений контексту стиливых традиций Возрождения. Интертекстуальная природа аллонимных произведений В. Вавилова проявляется как на уровне внутрителивого взаимодействия корпусного типа ментальной разновидности (обращение к ренессансным жанрам), так и на уровне внешестилевом, поскольку стилистическое несоответствие этих произведений размывает границы стиля.

Поскольку «для автора „вторичного стиля” творчество от чужого имени – акт мистический, связанный с ощущением или предчувствием духовной катастрофы в случае разоблачения и потери фиктивного имени» [3, с. 13], появление *неосознанной аллонимии* связано именно со средневековой картиной мира и обратной перспективой. Автор этого времени, по идее П. Флоренского, считал себя «проводником» божественного знания, а потому «растворялся в стихии чужого имени в качестве орудия того, чьим именем он подписывается» [1, с. 173]. Поскольку впоследствии часто анонимные тексты приписывались более именитым авторам, что увеличивало авторитет слова, послания, неосознанная музыкальная аллонимия возникала как следствие неверной трактовки их авторства исследователями, копиистами, исполнителями, издателями, а не самими творцами.

Для возникновения музыкальных произведений неосознанной аллонимной природы, как выяснилось, «золотым» был доклассический период истории музыки. Поскольку в это время авторство и авторское право только завоевывали свои полномочия, главная роль отводилась приверженности традиции и определенному жанру. Композитор, пользуясь музыкальным материалом своих или чужих произведений (реальная форма интертекстуального взаимодействия, М. Арановский), «должен был уметь в случае необходимости на завтра создать новую кантату, новые хоральные вариации и т. д.» [5, с. 167]. Заимствование чужого материала в то время не нарушало моностилистической природы музыки и имело нормативный характер.

В работе с тремя сонатами для клавичембало с указанием на титульном листе авторства «синьора Бера» (образец, ставящий вопрос гипотетической, неосознанной аллонимии), задача оказалась наиболее сложной (рукопись найдена в архиве семьи Чарторийских, который хранится в Краковском национальном музее). Учитывая данные

различных рукописей, факсимиле которых удалось получить благодаря сотрудникам RISM из музыкальных архивов западноевропейских библиотек (Норвежского университета наук и технологий в Тронхейме, Хорватского музыковедческого сообщества, Люнебургской библиотеки, Королевской библиотеки в Копенгагене, Миланской национальной библиотеки, ассоциации имени Иоганна Ванхалля в Швейцарии), атрибуция авторства указанных сонат является определенным образом решенным вопросом. Так, фрагменты сонат B-dur и C-dur атрибутированы нами Иоганну Колицци и Иоганну Ванхаллю. Автором сонаты F-dur (в двух частях) ряд исследователей считают Максима Березовского. В результате проведенной стилевой атрибуции оказалось, что стилистика сонат отражает традиции венецианской композиторской школы. Вместе с тем наличие этих черт в виде определенных разделов формы (в основном главная, побочная партия или эпизод в разработке) с ярко выраженным гомофонно-гармоническим складом с дифференциацией на сопровождение («альбертиевы басы») максимально приспособленного к презентированию главной роли выразительной мелодики оперного происхождения, перемежаемых чисто инструментальными, фигуративными ритурнелями, отражает процесс переориентации стилей от барокко к классицизму в сонатном жанре. Также выяснилось, что все композиторы практически одновременно побывали в Италии (возможно, в Венеции, где обучались у выдающихся венецианских мастеров). Доказано, что в случае принадлежности титульного листа рукописи (частичной или общей) обозначение авторства в ней может быть аллонимным, автонимным, неосознанно аллонимным или псевдонимным. Моностилистическая природа музыки доклассического периода, в пределах неосознанной аллонимности, позволяет раскрыть реальные формы проявления интертекстуальных связей корпусного типа.

Сопоставление аллонимных произведений различного генезиса дает возможность глубже понять неповторимую специфику каждого, поскольку репрезентирование процесса переориентации стилей в сущности произведений происходит по-разному. Сонаты «Il Pastor Fido» op. 13 для мюзетта и basso continuo Н. Шедевилля определенным образом отразили процесс «разрушения» барочных стилевых черт и «зарождения» ренессансного мировоззрения автора, связанного с восприятием картины мира в линейной перспективе – об этом свидетельствует осознанное обозначение произведения именем другого автора.

Миниатюры В. Вавилова вобрали в себя тонкий сплав разнородных стилистических тенденций, отражая мятущийся дух «угасающей» стилевой системы (авангардизма) и хрупкий «огонек», зарождающейся (постмодернизма). Однако, как это ни парадоксально, несмотря на то, что В. Вавилов апеллирует к ренессансной художественно-стилевой системе, стилистика миниатюр определенным образом репрезентирует процесс «разрушения» ренессансного типа мировоззрения и «зарождение» средневекового мышления, связанного с восприятием картины мира в обратной перспективе, поскольку использование фиктивного имени у В. Вавилова – акт мистический, а факт его разоблачения был связан с ощущением духовной катастрофы. Диалог «чужого» и «своего» в стилистике сонат Н. Шедевилля и миниатюр В. Вавилова предстает, таким образом, проявлением игры, а аллонимное авторство – имманентным игре принципом амбивалентности.

Образцы, помещенные в краковскую рукопись, отразили процесс «зарождения» классицистских норм, однако неизжитым наследием «вторичного» стиля и средневекового мировоззрения (связанного с восприятием картины мира в обратной перспективе)

оказывается неосознанное обозначение произведений именем другого автора. Такая структурная модель придает творчеству сакральный характер, а аллонимное авторство становится следствием мировоззренческой позиции «виновников» его возникновения (переписчиков, исполнителей и др.).

Осознанная и неосознанная аллонимия, таким образом, по нашему убеждению, является проявлением перцептивной перспективы, отражающей сложное видение картины мира в различных историко-культурных ипостасях, а также своеобразным «документальным свидетельством» «переходных» процессов музыкальной истории – в частности, тенденций переосмысления и изменения эстетических основ музыкального искусства.

Игнорирование аллонимного авторства многих сочинений в музыкальном искусстве сегодня, как нам кажется, приводит к обеднению семантических смыслов многогранного творческого наследия многих композиторов. Проверке относительно авторства подлежат, прежде всего, произведения «неожиданно» найденные (как показывает практика, такие образцы часто относятся к сфере осознанной аллонимии) и произведения, атрибутированные двум/нескольким авторам одновременно в авторизованных справочниках/архивах (эти произведения часто относятся к сфере неосознанной аллонимии) – такие образцы следует причислять к кругу произведений гипотетически аллонимной природы. Среди примеров – Чакона, приписанная Фердинандом Давидом в начале XIX века (переходный этап между классицизмом и романтизмом) Антонио Витали. В начале XX века (переход от романтизма к модернизму) скрипачи Крейслер и Самуил Душкин публиковали произведения для скрипки, подписывая их именами венских классиков и композиторов эпохи барокко. Назовем также Адажио Томазо Альбини, приписанное композитору музыковедом Ремо Джадзотто, Симфонию № 21 Михаила Гольдштейна с указанием в качестве автора помещика Николая Овсяннико-Куликовского в 40-х годах прошлого века (на рубеже между первой и второй волной авангарда), а также мистические произведения британской домохозяйки без музыкального образования Розмари Браун, «продиктованные» ей в начале 1970-х Листом, Шопеном, Бетховеном «с того света» (предтеча первых признаков постмодернизма).

Совершенствование методологического инструментария атрибутивного анализа привело к всплеску аллонимии гипотетически неосознанной природы. К примеру, недавно выяснилось, что псалм № 111 «Исполненный счастья» на самом деле принадлежал Антонио Вивальди, но почти два века приписывался Бальдассаре Галуппи. Не так давно в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории был найден сборник клавирных пьес «L'ABC Musical», который считался в музыкальном мире безвозвратно утраченным. Сборник не значится сегодня ни в электронных каталогах (КVK), ни в специальных библиографических справочниках (RISM). Его автором считается знаменитый в свое время немецкий органист из Галле, приятель Баха, Готфрид Кирхгоф. Помимо прочего, находка частично решила загадку авторства пьес, составивших рукопись, известную в баховедении как «манускрипт Ланглоца» (Государственная библиотека Берлина, шифр: Mus. Ms. Bach. P. 296). При сравнении двух источников оказалось, что сборник Ланглоца содержит фуги из сборника Кирхгофа.

Сегодня нельзя обойти вниманием и процессы расширения средств коммуникации, коммерциализации искусства и глобального распространения художественных произведений в сети Интернет. С одной стороны, произведения искусства становятся мишенью в плане

полного пренебрежения именами авторов, переделок, переосмыслений, модификаций, и в наибольшей степени это касается музыкального искусства. В целом же расширение аллонимного багажа истории музыки, процесс отражения переориентации стилей в произведениях аллонимной природы является перспективным направлением будущих исследований.

В завершение конспективного осмотра стилового конгломерата, обусловленного образно-содержательными гранями прямой и обратной перспективы в избранных произведениях (концентрированным смыслом которых выступает феномен аллонимии), возникают риторические вопросы: что происходит с культурой и какой знак подают мистификации, свидетельствующие о совершенно ином смысле известных произведений мировой музыки, нежели их общепризнанная трактовка, а чрезвычайная сложность этих произведений уже сегодня требует публикации с подробным комментарием их структуры? В чем кроются причины такого феномена – в своего рода игре генератора случайных чисел или же в глубинной сущности смены культурных кодов? Как нам кажется, поскольку мера проекции имени автора на восприятие музыкального произведения зависит от господствующих в обществе основ миропонимания и «статуса» личности в нем, очевидным становится то, что линии нотного стана сегодняшней «Книги перемен» в музыкально-историческом процессе указывают на парадоксальный результат: акцентуации положительной динамики явления фиктивного авторства в противовес очевидной смысловой негативности собственно самого факта этической стороны «заимствования» чужого имени без разрешения его носителя. Впрочем, это тема уже другого исследования...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков, С. Н. *Философия имени* / С. Н. Булгаков. – Париж: YMCA-PRESS, 1953. – 280 с.
2. Лихачев, Д. С. *Великие стили и стиль барокко* / Д. С. Лихачев // Развитие русской литературы X–XVII веков. – СПб.: Наука, 1998. – С. 161–172.
3. Попова, И. Л. *Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08* / Попова Ирина Львовна. – М., 1992. – 19 с.
4. Смирнов, И. П. *О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры)* [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов. – Режим доступа: <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?filetic>
5. Холопова, В. Н. *К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое* / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 165–168.

УДК 784.3

*А. Е. Безверхая,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА «8 ПЕСЕН ДЛЯ СОПРАНО И ФОРТЕПИАНО», ОР. 18 (НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ)**

Пауль Хиндемит (1895–1963) – один из самых ярких представителей западноевропейской музыкальной культуры XX века. Он принадлежит к числу универсально одаренных музыкантов: композитор, педагог, дирижер, публицист, автор музыкально-теоретических трудов, а также музыкально-общественный деятель. Его творчество охватывает большой отрезок времени – более четырех десятилетий и затрагивает

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

практически все жанры и стили. Как отметил Б. Асафьев: «Творчество Хиндемита имеет свое сразу различимое характерное лицо» [1, с. 135].

На протяжении всего творческого пути композитор обращался к камерно-вокальной музыке, которая занимает значительное место в современном музыкальном искусстве. «Музыкальное наследие» композитора включает различные по идейно-образному содержанию, композиционной структуре и технике камерные вокальные произведения. К числу ярких образцов камерно-вокального творчества П. Хиндемита относятся такие вокальные циклы: «8 песен для сопрано и фортепиано», ор. 18; «Молодая служанка», ор. 23, № 2; «Серенады», ор. 35; «Житие Марии», ор. 27.

Первым опубликованным вокальным произведением П. Хиндемита стал вокальный цикл «8 песен для сопрано и фортепиано», ор. 18. Композитор написал его в марте-апреле 1920 года во Франкфурте и посвятил певице Норе Пислинг-Боас. Впервые цикл прозвучал 25.01.1922 г. в Берлине. Вокальную партию исполнила Нора Пислинг-Боас, партию фортепиано – Феликс Петирек.

В основу цикла легли поэтические тексты немецких поэтов-экспрессионистов: К. Бока, К. Моргенштерна, Х. Шиллинга, Э. Ласкер-Шюлер и австрийского поэта Г. Тракля. В экспрессионистической манере, помимо вокального цикла ор. 18, композитором также были написаны вокальный цикл «Молодая служанка» (на тексты Г. Тракля), оперы «Убийца, надежда женщин» (либретто О. Кокошки), «Святая Сусанна» (по пьесе А. Штрамма), оратория «Бесконечное» (слова Г. Бенна). Но в отличие от авторов экспрессионистских текстов, по словам исследователей Т. Левоу и О. Леонтьевой П. Хиндемита «отличает живое, неистребимое чувство юмора и всегда присутствующая, хотя, может быть, и скрытая временами ирония» [2, с. 38].

В этом вокальном цикле П. Хиндемит использует стихи своих современников, которые, как правило, представляют собой простые формы – однотемные или малоконтрастные, где смысловая и эмоциональная кульминация приходится на точку «золотого сечения», что подчеркнуто кульминациями в музыкальном тексте. В песнях этого цикла П. Хиндемит не ставит целью буквальное следование поэтическим текстам. Он берет за основу какую-то одну идею или слово, которое является определяющим и воплощает их в музыке. Здесь имеет место образно-смысловая связь между номерами цикла – образы ночи, ночные видения, образы природы, тема разобщенности.

Открывает вокальный цикл песня «Die trunkene Tänzerin» («Опьяненная танцовщица») на стихи немецкого поэта Курта Бока. Первые восемь тактов фортепианного вступления концентрируют в себе настроение всей песни, передают душевное состояние героини, ее мечтания, взволнованность, любовное томление.

Написана песня в трехчастной форме с контрастом между разделами, выраженном преимущественно в типе фактурного изложения, а также в типе мелодики. Формообразование песни зависит от содержания поэтического текста и следует за ним: в первом разделе – это «эйфорическое» покачивание, во втором – страстная взволнованность, в третьем – пейзажная изобразительность.

Гибкость поэтической формы стихотворения с его изысканной игрой внутренних форм передается через метроритмическую свободу песни. П. Хиндемит применяет переменный, чаще сложный смешанный размер, не обозначая его при ключе, вуалирует

метрическую сетку путем залиговывания сильной доли. Композитор насыщает вокальную партию паузами, что вместе с переменным размером приближает ее к человеческой речи. Мелодика характеризуется преобладанием речевых и декламационных интонаций.

Импрессионистическое, прозрачное звучание фортепианной партии достигается использованием неполного состава аккордов (септаккордов и их обращений), а наличие септим и секунд придает ей мягкой диссонантности.

Яркий контраст с первым номером составляет образ и музыкальное решение второго номера «*Wie Sankt Franciscus schweb' ich in der Luft*» («Как святой Франциск, я витаю в небесах»), написанном на стихи немецкого поэта Кристиана Моргенштерна, в которых поэт «примеряет» на себя образ св. Франциска Асизского, что обусловлено увлечением К. Моргенштерна религиозно-мистической литературой.

В музыкальном воплощении происходит тонкая стилизация немецких народных песен в современном «обрамлении». Отсюда простота мелодической линии и гармонии, песенная ритмика, периодическая повторность, использование диатонических ходов, ритмическая простота. Весь этот комплекс хроматизируется и усложняется диссонирующими вертикалиями.

Песня представляет собой однотемную форму, построенную как единое целое, без внутренних контрастов с волнообразным развитием к кульминации и динамическим спадом. Средствами динамизации служат повышение диапазона, хроматизация в вокальной партии, уплотнение фортепианной фактуры и повышение ее регистрового расположения.

Фактурное единство фортепианной партии, использование единой ритмоформулы служит объединяющим элементом в формообразовании. В фортепианном сопровождении характерно разведение партий двух рук в крайние регистры, преобладание пустотных консонансных созвучий, мягких диссонансов, избегание ладовой определенности, что придает ощущение большого пространственного объема – «оторванности от земли».

Иная по характеру песня «*Traum*» («Грезы»), написанная на стихи немецкой поэтессы Эльзы Ласкер-Шулер. Для этой песни характерна звукоизобразительность, ноктюрновость, стилизация в духе прелюдий К. Дебюсси (ассоциация с прелюдией «Терраса, освещенная лунным светом»). Но у П. Хиндемита песня более драматична. Драматизм, отчужденность высказывания, медленный темп песни создает впечатление зачарованного статичного пейзажа, окутанного меланхолией. Определяющими для создания музыкального образа являются слова: «И разделяя нас, лежат пустыни, тихие, грустные».

Отчасти, по средствам выразительности и использования ритмоформулы восьмая-половинная, этот номер перекликается с предыдущим номером. Таким образом, осуществляется взаимосвязь номеров в цикле, но переосмысливается в образном отношении. Гармоническая и фактурная пустотность во втором номере была как символ оторванности от материального, в третьем номере – глубокого разрыва между людьми, между чувством и объектом чувств.

Четвертый номер «*Auf der Treppe sitzer meine Öhrchen*» («На крыльце притихли мои ушки»), написанный на стихи К. Моргенштерна сильно контрастирует с предыдущим по многим параметрам – по фактуре, динамике, мелодике. В этом номере подчеркиваются саркастически-иронические ноты стихотворения. В мелодии – подчеркнутая речитативность и скачки, короткие построения, дробность фраз, много мелких динамических нюансов.

Так же, как и для предыдущих номеров цикла, здесь характерно сохранение одного типа фактуры, взаимодополняемость фортепианной и вокальной партий. Комплиментарность партий двух рук создает ощущение движения единой мелодической ткани, остановка движения в одном голосе дополняется движением в другом. Фактура фортепианной партии прозрачна. Лейтритм восьмая-половинная здесь используется в уменьшении, что способствует ритмической остроте. В гармоническом отношении замена большой секунды на малую секунду, параллельных октав – на септимы придает музыке обострение, и тем самым подчеркивает скерцозность и гротесковость.

В пятом номере цикла «Vor dir schein' ich aufgewacht» («Спишь ли, над тобой склоняюсь»), также написанном на стихи К. Моргенштерна, прослеживается стилизация шопеновского вальса, скорее его поздних, более драматичных сочинений, что обусловлено строкой текста: «wie nach einer Chopin Valse» («и нас вновь уносит вальс Шопена»). Жанровая первооснова определила структурно-композиционную стройность и симметрию – песня написана в простой трехчастной форме. П. Хиндемит использует «шопеновские» интонации, обостряя их хроматизмами, уменьшенными и увеличенными интервалами, искажением диатоники, углублением и уплотнением регистров, что способствует драматизации образа. Такое искажение характерно и для стихов К. Моргенштерна, где непонятны взаимоотношения героев и нет уверенности, что это не сон.

В шестом номере цикла «Du machst mich traurig – hör'!» («Печалишь ты меня»), написанном на стихи Э. Ласкер-Шюлер, происходит развитие образов предыдущего номера, только в драматическом ключе. Здесь П. Хиндемит как бы дополняет и конкретизирует недосказанность предыдущего номера, но в более приземленном аспекте.

Можно сказать, что интонационная связь пятого и шестого номеров проявляется в использовании нисходящей секундовой интонации, которая появляясь в фортепианном заключении пятого номера, пронизывает весь шестой номер и наиболее ярко подчеркнута в кульминации.

Таким образом, можно говорить об объединении пятого и шестого номеров в микроцикл, в котором один интонационный материал получает различное музыкальное воплощение в зависимости от поэтического текста. В поэтических текстах это проявляется в разных взглядах на тему разобщенности людей в паре. Шестой номер можно считать трагической кульминацией всего цикла.

Используя принцип контраста, в седьмом номере «Durch die abendlichen Gärten» («Через вечерние сады»), написанном на стихи немецкого поэта Генриха Шиллинга, П. Хиндемит резко меняет настроение, темп, фортепианную фактуру.

Отличительной особенностью этой песни, написанной в сквозной одночастной форме, является преобладание моторного, стремительного движения, создающего образ ветра, что придает музыке порывистость, страстность.

Также следует подчеркнуть гибкое реагирование фактурных форм на изменения в содержании поэтического текста. В кульминации фактура сопровождения «модулирует» от гаммообразных пассажей к аккордовым последовательностям.

Основное интонационное зерно песни – восходящее движение по звукам гаммы, исполняемое на *crescendo* с усилением атаки, что привносит в музыку настойчивость и напористость. Этот действенно-волевой компонент контрастирует с предыдущими

номера, в которых преобладало чувственное начало, состояние, а не действие. Здесь наблюдается противоречие действенности в музыкальном тексте, описательности и пребывания в одном состоянии в поэтическом тексте.

Заключительный номер цикла – песня «Trompeten» («Трубы»), написана на стихи австрийского поэта Георга Тракля. Поэтические образы, которые содержатся в стихотворении, проецируются на музыкальную ткань, диктуя настроение, форму, фактуру и динамику. В этой песне так же присутствуют звукоизобразительные элементы. Здесь можно выделить несколько интонационных образований, контрастных по семантике и образности:

- кварттовые интонации (подражание сигналам трубы) проявляются не только в горизонтали (собственно ходы-призывы), но и по вертикали – постоянно используются квартакорды;

- в мелодии восходящий ход по квартсекстакорду впервые появляется в 5 такте на словах: «tönen Trompeten» («трубы гремят»), а затем имитируется и используется в фортепианной партии на протяжении всей песни. Он тоже заимствован из обихода трубы;

- начальный мелодический ход (as-b-ges) является основой мелодической вокальной линии.

Общая направленность развития – это нисходящая, угасающая динамика, переход от действенности к созерцательности. Номер содержит элементы трехчастной репризной формы, которая привносится повтором начального комплекса интонаций. Состояние героя отражено в вокальной партии, которая соткана из мотивов, разделенных паузами. Общее настроение поэтического текста можно выразить такими словами, как скорбное, мрачное, депрессивное состояние человеческой души.

Несмотря на то, что П. Хиндемит написал вокальный цикл «8 песен для сопрано и фортепиано», ор. 18 на тексты экспрессионистов, в музыкальном отношении он представляет собой смесь позднеромантических, импрессионистских тенденций и элементов экспрессионистского письма. В песнях цикла можно выделить некоторые общие музыкальные моменты, связанные с импрессионистической стилистикой: квинто-секундовые гармонии, параллельные септаккорды, использование целотоновости.

Все восемь песен цикла отличаются лаконизмом, краткостью, сконцентрированностью. В структуре вокального цикла можно выделить микроциклы, объединенные общими интонациями, ритмоформулами и гармоническими приемами, что приближает его к сонатному циклу: номера 1–3 – экспозиция образов, номер 4 – функция скерцо, номера 5–6 – драматический центр, номера 7–8 – трагическая развязка.

В целом уже на примере раннего вокального цикла ор. 18 можно сказать, что П. Хиндемит мастер стиливого разнообразия. Его музыкальный язык впитал в себя разнообразные стиливые тенденции XX века. Композитор часто опирается на жанровую основу, где она в свою очередь служит различным принципам формообразования.

К особенностям построения музыкальных форм композитора можно отнести частую смену фактур, которые разрабатываются им не хаотично, а как звенья одной цепи. Фортепианная фактура передает в вокальном цикле общее эмоциональное настроение, поэтому сопоставление фактурно-контрастных разделов становится характерным средством выразительности.

Можно выделить следующие стилевые черты камерно-вокального цикла ор. 18: четкий тематизм, энергия ритма, сжатость формы, рационализм эмоций.

«В творчестве Хиндемита нет абстрактных замыслов, нет отвлеченных построений. Его музыкальные образы яркие и осязаемые. Он щедрый мелодист с неисчерпаемой фантазией. Его мелодии терпкие и вместе с тем капризные, свободные и производят впечатление живописного рисунка» [3, с. 362].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. О музыке XX века. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
2. Левая, Т. Н. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. О. Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
3. Леонтьева, О. Т. Исследования и оценка творчества П. Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / ред.-сост. И. Ф. Прудникова. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 350–370.

УДК 785.6:787.3

*М. Н. Богайчук,  
г. Луганск, ЛНР*

### КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ № 1 И № 2 В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА

Многовековая история музыки, неразрывно связанная с формированием её основных жанров и стилей, с течением времени убеждает в их эволюции. Этот процесс сопряжён с инновационным подходом к инварианту великих композиторов каждой эпохи. Подобных примеров огромное множество. Это и рождение программных симфоний в творчестве Г. Берлиоза, и расширение границ сонатно-симфонического цикла в Третьей симфонии Г. Малера до шести, а в Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича до одиннадцати, и превращение трехчастного цикла инструментального концерта, сформировавшегося в наследии А. Вивальди, в одночастный Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Ф. Листа и четырехчастный для виолончели с оркестром № 1 Д. Шостаковича.

К числу композиторов, новаторски переосмысливающих жанровые модели, выходящих за рамки типологического следует отнести одного из выдающихся художников XX столетия Т. Хренникова. Наряду с симфониями, операми, прекрасными образцами песенного жанра, не менее великолепной музыкой к спектаклям драматического театра и кинофильмам, достойное место в исполнительской практике принадлежит его инструментальным концертам. На примере анализа двух виолончельных концертов можно констатировать не только основополагающие черты композиторского мышления Хренникова, его стилистики, но и затронуть контекст эволюции жанровой модели, что не рассматривалось ранее в музыковедческой литературе и определило **актуальность** данной работы, её научную новизну.

Объект исследования – анализ произведений в аспекте трансформации жанровой модели, предмет – определение их инновации. Цель работы – рассмотрение эволюции жанра виолончельных концертов № 1 ор. 16 и № 2 ор. 30 Т. Хренникова.

Цель исследования поставила перед автором следующие задачи:

- выполнить целостный анализ произведений;
- рассмотреть структуру и драматургию каждого концерта;
- определить приёмы развития основного тематического материала в контексте самобытного стиля художника;
- выявить черты инновационного подхода к жанру.

Методология работы опирается на труды признанных музыковедов: Б. Асафьева, Л. Мазеля, М. Арановского, В. Холоповой, Я. Платека, Л. Григорьева, Л. Гинзбурга, И. Шехониной, О. Левтоновой, И. Вороновой, А. Кокарева и др.

В исследовании использованы исторический, биографический, аналитический, семантический, семиотический, интертекстуальный методы исследования.

Статья будет иметь практическое применение в курсе «Мировой музыкальной литературы», «Анализа музыкальных произведений», в классе по специальности в период подготовки сочинения к исполнению.

В наследии Т. Хренникова, представленном операми, симфониями, музыкой к драматическим спектаклям, кинофильмам, песенным жанром, видное место занимают инструментальные концерты. «У меня написаны два концерта для рояля, два для скрипки, и только один для виолончели. Остаётся выполнить свой долг и перед ней. В этом сочинении хочется высказать своё теперешнее понимание и ощущение виолончели, хочется особенно подчеркнуть её «певческие» возможности» – говорил композитор [1, с. 242]. Виолончельные концерты, впервые озвученные великими М. Ростроповичем и М. Хомицером, разделённые временным промежутком в 22 года, принадлежат к числу наиболее исполняемых, чему способствует содержательный тематизм сочинений, их семантика, неординарность мышления композитора, сопряжённые с его стилистикой.

Уже в строении цикла двух концертов – № 1 ор. 16 C-dur и № 2 ор. 30 прослеживаются изменения традиционной структуры концертной композиции. При рассмотрении первого из них можно обратить внимание на сохранение трёхчастности, однако меняются темповые соотношения частей быстро-медленно-быстро на семантически ярко выраженные сочетания *Andante (alla breve)*, *Andante espressivo*, *Allegro con fuoco*, подчёркивающие лирический посыл всего произведения. Каждый раздел в концерте имеет свой программный подзаголовок, определяющий жанровую составляющую частей: I – Прелюдия, вызывающая аллюзию на романтические миниатюры, появившиеся в XIX столетии в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана как относительно формы, так и содержания; II – Ария, погружающая в ещё более углубленную сферу лирического чувства; III – Соната, сметающая на своём пути все размышления предыдущих частей размашистой мелодией энергичного марша. Песенная исповедальность противопоставляется маршевости с ярко выраженной театральностью в духе музыки к комедии У. Шекспира «Много шума из ничего».

Для Хренникова в его концертах виртуозная составляющая уходит на второй план, уступая место семантике произведения, что характерно для романтиков и в большей степени композиторов ушедшего столетия. Так, в первом концерте прослеживается программность замысла. Важное значение композитор уделяет лирическому началу, раскрываемому в Прелюдии и Арии, контрастирующих с динамичным финалом – Сонатой. Первая часть

становится своего рода монологическим высказыванием солиста, вступающего в диалог с оркестром и погружающего в состояние размышления о смысле бытия.

Ария воспринимается как продолжение начатой линии сокровенного повествования, отсылая своим названием и строением к вокальной лирике, усиливая печально-меланхолический характер темы. И в то же время она вносит черты некоторой экспрессии за счет тонкой интонационной работы, связанной с разработкой основной темы части. Вторая часть не только дополняет лирическую ауру первой, но и обогащает её разными оттенками возвышенного чувства, порой трансформирующегося на свою противоположность.

В Сонате основная маршеобразная тема не оставляет и намека на лирико-философский, а порой созерцательный настрой Прелюдии и Арии. Экспрессия, скерцозность, гротескные образы побочной партии, стихия разрушительной силы, действенность и энергетический заряд – всё это составляющие финала. «Примечательно, что при склонности композитора к умеренным темпам, в том числе умеренно быстрым, что объясняется видимо, стремлением к отчетливому произнесению фразы и вниманием к деталям, его музыка обладает ярким динамизмом и действенностью. Она чужда расплывчатости, перегруженности и пронизана единым пульсом, единым стержнем драматического развития, чёткой „направленностью формы на слушателя”» [1, с. 76].

Второй концерт, написанный в 1986 году (время перестройки, наметившегося кризиса 90-х гг.), также представляет собой композицию с трансформацией традиционной модели. Здесь две части, соподчиненных друг с другом по принципу темпового и тематического контраста: медленная первая – *Adagio*, и подвижная вторая – *Con moto*. Сам по себе принцип подобного соотношения частей концерта не свойственен классическому построению цикла, для которого типична подвижная первая часть в форме сонатного *allegro*, лирическая вторая и, зачастую, жизнерадостный финальный раздел в форме рондо или рондо-сонаты, напоминая тем самым небольшую симфонию. Однако вполне естественным представляется возможность «подмены» функций частей, когда темповые контрасты представляются в обратном порядке.

Немаловажное место занимает семантическая направленность сочинения, его скрытая программность и в концерте № 2. Данное двухчастное произведение включает в себе философские раздумья композитора о лике и судьбе мироздания. Они проявляются как в медленной первой части, так и в стремительном финале. В целом настрой *Adagio* можно охарактеризовать как элегический благодаря ламентозно-певучему характеру главной темы, однако хаотичные регистровые взлёты и падения мелодии не настраивают на спокойный лад, а напротив, передают чувства, олицетворяющие сомнения и опустошённость.

II часть с её стремительным темпом и жанровой устремлённостью в сторону скерцо-марша, как и в случае с Сонатой из Концерта №1, привносит ярко выраженный контраст предыдущему материалу композиции. Анализируя стиль и музыкальный язык Т. Хренникова И. Воронцова пишет: «В скерцозно-танцевальных темах получили развитие классические приёмы скерцозности – острая стаккатная звучность, синкопированный ритм, неожиданная расстановка акцентов. В мелодике выделяются скачки на большие интервалы, нередко расцвеченные и подчёркнутые форшлагами» [1, с. 84]. Гротескный характер раздела цикла с кратковременным возвращением образа I части – опять же, отход от традиционной концертной структуры, замена разработки образами лирической темы *Adagio* – ещё более

усиливает рождённый контраст и создаёт тематические связи между частями концерта. Подобные интонационные арки становятся формообразующим фундаментом, они встречаются у Хренникова и в Первом концерте: включение в Сонате тематизма I части цикла (ц. 44).

При рассмотрении смысловой направленности обоих концертов отдельно стоит отметить ассимиляцию функций оркестра и солирующей виолончели. Здесь полностью отсутствует состязательность, присущая концертному жанру. Виолончель выступает как своеобразный голос автора, становясь действующим лицом происходящих событий, вступая с ними либо в диалог, либо в полемику.

Отдельно стоит выделить её монологические высказывания, представленные в сольных каденциях. Если в традиционном понимании концертного жанра каденция заключала в себе функцию показа виртуозных возможностей инструмента, то здесь это авторское высказывание, выходящее на первый план, имеющее важное драматургическое значение в композиции целого. Так, в I части Концерта № 2 стремительные пассажи соло виолончели создают ощущение одиночества и опустошённости, а во II-й – каденция солиста передаёт чувства человека, столкнувшегося с крушением собственных надежд. В сольных высказываниях виолончели можно обнаружить романтическую модель противопоставления тонкой природы лирического героя и окружающей его вселенной – механистического мира, наделённого конфликтами и катаклизмами.

Отталкиваясь от драматургических задач, Хренников отходит от традиционного понимания в том числе и формообразующей составляющей. В частности, это касается трактовки сонатной формы в финале Концерта №1. В ней прослеживается многоэтапность развития главной партии сонатного *allegro*, подмена разработки эпизодом с последующим уходом в сторону трёхчастности с развёрнутым репризным разделом, представляющим собой «флешбеки» экспозиции и, наконец, появлением коды. Подобные трансформации обусловлены двоякой целью: сохранения, с одной стороны, традиционного остова сонатной формы, а с другой – насыщения её ярким композиционным развитием и отличительным стилистическим обликом.

Во Втором концерте Хренников ещё более свободно относится к трактовке сонатной формы. Это проявляется уже в экспозиции, где тонико-доминантовое соотношение главной и побочной партий, заменяется чередованием одноименных тональностей *g-moll – G-dur*. Сама побочная тема изложена в простой трёхчастной форме, избранной для гротескной гримасы, как реакции на несовершенный мир.

Разработка как уже отмечалось ранее, заменяется реминисценцией лирического образа первой части с последующим включением развёрнутого эпизода в виде сольной каденции виолончели. Подобные трансформации мотивированы для создания, в первом случае монотематических связей внутри концерта, и во втором – обнажения драматизма образа философских размышлений сочинения.

Говоря о драматургических находках, стоит отметить контрастность не только на грани частей рассматриваемых концертов, но и тем внутри них, обусловленной, прежде всего, семантическим замыслом. К примеру, амбивалентность с включением «недобрых» стаккатных реплик труб на фоне лирико-меланхоличной основной темы в Арии, указывающую на многообразные жизненные явления в рамках одного образного вектора.

Сюда же следует отнести появление мягких аккордов медных духовых инструментов после экспрессивной темы виолончели в репризе I части Второго концерта, вносящих желанное успокоение после пережитых тревог.

Два концерта для виолончели с оркестром Т. Хренникова наглядно показывают эволюцию жанрового инварианта. Каждый из них представляет собой своеобразную модель, в которой на авансцену выходят драматургические задачи, отсылающие во многом к исканиям романтиков и композиторов XX века. Virtuозность и состоятельность первых жанровых образцов А. Вивальди, его классического варианта, за исключением Концерта № 20 для фортепиано с оркестром В. Моцарта, отодвинута на второй план доминантой смысловой направленности. Этот процесс стал, как правило, основополагающим в искусстве М. Равеля, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Шнитке и других композиторов. Virtuозность и состоятельность служит средством раскрытия содержания музыки, что характерно в большей степени для жанра симфонии, переступившей порог развлекательности первых образцов в наследии мангеймцев и Й. Гайдна, воплотившей гражданские идеи в творчестве Л. Бетховена, затем раскрывшей острейшие проблемы бытия в симфонических высказываниях Й. Брамса, А. Брукнера, Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, Г. Канчели.

С точки зрения средств выразительности Т. Хренников, как один из ярких художников своего времени, активно использует находки современной композиторской техники: полифункциональность, политоникальность, додекафонию, увеличенные и уменьшенные лады, целотоновость, альтерацию и хроматику. Это позволяет ему создавать произведения, в которых прослеживается сопряжение традиции и новаторства, присущие двум виолончельным концертам, рассмотренным в данной работе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Воронцова, И. О стиле и музыкальном языке Т. Хренникова / И. Воронцова. – М.: Сов. композитор, 1983. – 128 с.
2. Кокарев, А. Тихон Хренников. Жизнь замечательных людей: серия биографий / А. Кокарев. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 319 с.

УДК 7.013

*И. Ю. Грибоедова,  
г. Луганск, ЛНР*

### СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ. В ПОИСКАХ ИДЕИ

При анализе произведений композиторов далеко не всегда удастся увидеть истинную идею. Путь к ее прочтению зачастую требует углубления в предшествующие годы его жизни, возможно, другие жанры и контексты. Поиск может привести к неожиданным решениям. И, при исследовательской удаче, произведение может заиграть парадоксальными гранями глубинного содержания и красотой идеи.

Рассмотрим кристаллизацию идей на примере некоторых сочинений у разных композиторов.

А. Шнитке. Concerto Grosso № 1 для 2 скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных.

Прежде чем подойти к рассмотрению вопроса, необходимо отметить одну из важных стилистических черт данного композитора: он часто скуп на количество красивых мелодий в одном произведении. В данном Concerto Grosso № 1 лидирует одна – сокровенно нежная, потрясающе красивая, легко запоминающаяся, практически шлягер в лучшем понимании этого термина. Она – буквально «гвоздь» сочинения: <https://youtu.be/eE3xPdT5jx8?t=1120>

Данная тема – автоцитата из мультфильма «Бабочки» 1972 года, созданного за пять лет до написания Concerto Grosso № 1. Сразу необходимо отметить, что включена она на грани 4-й (от каденции) и 5-й частей. А это – место золотого сечения всего произведения. В результате данную тему можно уверенно считать главной идеей всего цикла!

А если смотреть на весь жизненный путь Альфреда Гарриевича, то рубеж 1976–1977 годов – это еще и место золотого сечения всей его жизни (1934–1998 гг.). В таком случае есть смысл задуматься над тем, может ли музыка этих лет выражать идею всей жизни, и проявлена ли она более-менее понятно слушателю.

Для этого необходимо обратиться к мультфильму «Бабочки», ведущая мелодия которого помещена в пространство золотого сечения Concerto Grosso № 1. Весь мультфильм идет без слов. Но плакат, мимо которого идет мальчик, имеет текст:



Рис. 1. Кадр из мультфильма «Бабочка»

В результате невозможно пройти мимо философской интерпретации данного текста и символической значимости образа бабочки: неосторожное обращение с душой ведет к катастрофе личности. Можно с уверенностью сказать, что идея Concerto Grosso № 1 при таком рассмотрении становится понятной. Трогательная честность, душевная стойкость, глубина чувств, человечность и вера в позитивную трансформацию человека – свойства, которые были присущи личности Альфреда Шнитке и нашли отражение в его композициях.

Другие случаи: идеи, скрытые за рядом сочинений.

Композиторы часто захвачены некоей внутренней неразрешимой проблемой. Это непременно сказывается на творчестве. У каждого – по-разному. Чаще – многократно: обращение к схожему образу или сюжету, пока не произойдет некое облегчение и мучающая тема уйдет частично или совсем. В психологии это называется отыгрыванием.

Так страх и ужас, переживаемые Римским-Корсаковым в кругосветном путешествии на клипере «Алмаз», когда команда корабля чудом уцелела в шторм, привели к тому, что образ

властной водной стихии красной нитью прошивает творчество композитора. В числе этих произведений: Симфоническая поэма «Садко», одноименная опера, симфоническая сюита «Шехеразада», оперы «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», вокальный цикл «У моря» на стихи Алексея Толстого, в который вошли «Дробится и плещет», «Не пенится море», «Колышется море», «Не верь мне, друг», «Вздыхаются волны». В какой-то момент революционные события захватывают воображение композитора и он переключается на социальные проблемы общества. Но насколько он освободился от страха смерти – не скажет никто...

В. А. Моцарт, горя об утраченной любви, пишет Сонату № 14 c-moll. В ней много генеральных пауз, которые поражают воображение. Паузы вполне могут длиться значительно дольше такта. Они – философское включение в музыкальную ткань для размышления над процессами судьбы – о высказанном до или возможном – после. Золотое сечение показательно рассчитывается без них, так как при включении их в целое – мы попадаем в мир разработочных пространств и теряем связь с мотивной логикой развития. Несмотря на интенсивный процесс освобождения от драматических чувств, Моцарт после сонаты пишет еще и Фантазию c-moll. Она реально трагедийна по интонационному и жанровому ряду. Здесь истинное состояние завершающих чувств. Облегчения нет. Наоборот. И Моцарт размещает ее... перед сонатой... в качестве прелюдии... Такой композицией в какой-то мере для слушателя или исполнителя создается иллюзия облегчения от мучающей проблемы. А вскоре у композитора возникает опера «Дон Жуан». Опера – о поиске любви и недостижении ее ни за какие блага: ни статус, ни деньги, ни образование не помогают Дон Жуану почувствовать, что такое любовь и что такое быть любимым... Поэтому он со страхом, но готовностью согласен на смерть. И для него это – не трагедия. Поэтому жанр оперы веселая драма при наличии смерти двух персонажей.

Трудно встретить яркого композитора, у которого не была бы в судьбе какая-то сильная психологическая сложность. Наверное, без этого мы не имели бы столь ярких сочинений, как «Хроматическая фантазия и fuga» И.-С. Баха, «Реквием» В. А. Моцарта, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», опера «Пиковая Дама», 6 симфония П. Чайковского...

Многое, конечно, зависит от устойчивости психики. Так Й. Гайдн – признанный оптимист и шутник. После неудачной женитьбы композитор смиряется с данной проблемой на взлете признания его музыкального дара: он признан и любим меломанами, обласкан сильными мира сего не только в своей стране. Но тот, кто внимательно слушает Й. Гайдна, знает, насколько обнаженно трагедийны многие моменты его музыки.

«Цвет воды зависит от цвета сосуда. Природа мистического переживания зависит от состояния мистика в данное мгновение» (Джунайд) [1].

Вскрытие истинных смыслов – одна из важнейших задач музыковедения. Благодаря познанию непознанного музыкант приближается к чувствованию Божественных вибраций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Суфийские афоризмы и истории. [Электронный ресурс] // Цитаты и афоризмы. – Режим доступа: <https://textarchive.ru/c-2837110-pall.html>

**СИМФОНИЯ *in C* И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО**

Среди многогранного творчества И. Ф. Стравинского немало оркестровых произведений, в которых отражались жизненные реалии разного времени, сложность и кризисность современной эпохи. В них рождались и развивались новые образы, а вместе с ними и новые законы музыкальной речи, формы. Как яркая личность, находящаяся в постоянном творческом поиске, И. Ф. Стравинский, по определению М. С. Друскина, «не был единственным, кто обогатил музыку XX века новшествами, но Стравинский явился и первооткрывателем (хотя имел предшественника – Дебюсси), и тем, кто последовательнее других их разрабатывал» [1, с. 210].

В годы своего композиторского становления И. Ф. Стравинский последовательно развивал традиции Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова. Первым обращением к симфоническому жанру был юношеский опыт композитора – Симфония *Es-dur* (1906–1907 гг.), написанная не без влияния учителя – Н. А. Римского-Корсакова. В некоторой степени стилистика Симфонии *Es-dur* близка также произведениям А. К. Глазунова.

К периоду, определенному в музыковедении как «русский», относится одночастная композиция «Симфонии духовых инструментов памяти К. Дебюсси» (1920 г.) – образец оригинальных колористических созвучий духовых инструментов. Тематизм «Симфоний духовых» универсален. В нем сочетается дух архаики, бытующий в русской фольклорной музыке и черты европейской хоральности. Музыкальный материал и форма произведения импровизационно свободны, основаны на вариантно-вариационном принципе развития.

Примером воссоздания «вечных» тем и образов в музыкальной культуре XX века по праву можно назвать «Симфонию псалмов» (1930 г.). Здесь композитор обращается к приёмам «доромантического» письма, что сказывается как на конструктивной, так и на образно-семантической сторонах музыкального языка. «Симфония псалмов» – яркая вершина «неоклассицистского» периода в творчестве И. Ф. Стравинского – образец синтетического вокально-инструментального типа симфонии в трёх частях. Отмечая образно-семантическую сторону «Симфонии псалмов», следует отметить особый динамизм в смене состояний, идущий к финалу произведения: от взываний грешника к милосердию Господа, к благодарности за милость и всеобщему славлению Всевышнего. Библейскими текстами избранных композитором псалмов (38-й, 39-й и 150-й псалмы) и специфически «церковным» хоровым составом И. Ф. Стравинский обращает слушателей к архаике европейской музыки. В инструментальном составе «Симфонии псалмов» отсутствуют скрипки, альты и кларнеты, но при этом усиливается роль духовых инструментов, что сближает данную симфонию с оркестровым колоритом «Симфонии духовых инструментов памяти К. Дебюсси».

Возрождением жанра симфонии в её традиционном циклическом виде принято считать Симфонию *in C* (1940 г.), главной идеей которой стало противопоставление

идеологии жестокости тоталитаризма светлому гуманистическому идеалу свободной личности. Образы зла и агрессии «Симфонии в трёх движениях», написанной по заказу Нью-Йоркской филармонии (1945 г., премьера состоялась 24 января 1946 г.), являлись отражением впечатлений от свершившегося ужаса первой мировой войны. Как отмечал сам композитор, в последней симфонии нет никакой программы, но впечатление от недавней тяжелой эпохи, «с её стремительно меняющимися событиями, с её крайним напряжением и, наконец, некоторым просветлением, оставили след в этой симфонии» [2].

Симфония *in C* была задумана композитором еще во Франции, а завершена в 1940 году в Америке, куда И. Ф. Стравинский эмигрировал осенью 1939 года. Тяжелые годы зарождения и шествия нацизма в Европе усугубились и личной трагедией – смертью жены, матери и дочери. Поводом к завершению произведения стал пятидесятилетний юбилей Чикагского симфонического оркестра. Симфония *in C* – образец масштабной симфонии в бетховенском духе. Четыре части музыкальной драмы органически цельны и соответствуют классическому типу симфонии по масштабам, форме и составу оркестра (2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 тромбона, туба, литавры и струнные). Драматургическое развитие музыкального материала на протяжении всей симфонии очень динамично. Оно устремлено через борьбу и преодоление, глубокое осмысление событий к светлым вершинам коды финала. Следует отметить, что жанр драматической симфонии с острым предчувствием грядущей катастрофы, в европейской музыке середины XX века занимает центральное место. Драматизм музыкального развития роднит Симфонию *in C* И. Ф. Стравинского с Симфониями № 1 (1930 г.) и № 5 (1950 г.) А. Онеггера. И в то же время некоторые темы и их развитие Симфонии *in C* обнаруживают явную связь с традициями русского эпического симфонизма, и, в частности, с симфониями А. К. Глазунова. Так тема главной партии 1 части отличается эпической широтой, распевностью, простотой высказывания. Черты русской эпики прослеживаются во вступительном разделе и основной теме финала: русская протяжная песня, колокольный звон, «богатырские» диатонические унисоны.

Симфония *in C*, в сравнении с другими симфоническими произведениями И. Ф. Стравинского, синтезирует в себе ряд жанрово-стилистических сфер. В музыковедческих исследованиях, посвященных Симфонии *in C*, принято условно делить произведение на «европейскую» и «американскую» части, связывая это деление с местом создания во Франции и в Америке. Но по мнению самого автора, на написание первых двух частей симфонии могли повлиять модели оркестрового письма классиков-симфонистов, так как во время работы он не раз перелистывал партитуры Л. Бетховена, Й. Гайдна, П. И. Чайковского. Так, природа тематизма первой части Симфонии *in C* во многом своим лирико-эпическим складом схожа с темами П. И. Чайковского и А. П. Бородина. Широкая, распевная главная партия первой части вырастает из начального «зерна» симфонии и являет собой редчайший образец протяжной темы в музыке И. Ф. Стравинского. Проникновенная лирика второй темы, с её широкими ходами и квартвыми интонациями, также напоминает русские народные песни.

Вторая часть (*Larghetto concertante*) образует яркий образный и стилевой контраст предыдущим драматическим событиям. Стилль второй части близок духу итальянской старинной музыки: тематизм изобилует присущими манере ариозного пения мелизмами и

трелями, фактура изящна и непосредственна. Каждый инструмент трактован индивидуально и выполняет свою декоративную функцию. Оркестр становится более камерным за счет исключения тромбонов, туб, литавр, одной валторны и одной трубы. Но даже в эту италянизированную музыкальную ткань проникают интонации русской песенности (такт на  $\frac{3}{4}$  перед ц.80, исполняемый тремя виолончелями соло в сопровождении еще одной виолончели и контрабаса). Печальные песенные интонации появляются и перед заключением (один такт перед ц.96). Здесь они звучат еще более нежно, отдаленно напоминая образ русской песни из первой части симфонии.

Третья часть симфонии, *Allegretto*, вступает без перерыва и начинается с мотива последних нот *Larghetto*. Это возбужденное синкопированное скерцо со свободной сменой метроритма. Частая смена постепенно накаляющих энергию напряженных эпизодов приводят к проведению фугетты со стреттой (ц. 129, *Piu mosso*) и завершению всей части симфонии призывным возгласом фанфар, проводимых на сей раз несколько отдаленно (на *piano* в партии флейты и кларнета, в сопровождении педали валторн, труб и низких струнных инструментов). В тематизме данной части произведения использованы фанфарные звучания (в виде квартетных призывов), взволнованные репетиции, стремительные взлеты пассажей, остигательные фигуры – типичные приемы изображения военных батальных сцен в музыке.

Диалог двух фаготов в низком регистре, сопровождаемый аккордами валторн и тромбонов, служит вступлением к заключительной части Симфонии *in C*. Столь мрачную музыку редко можно было услышать в написанных ранее произведениях И. Ф. Стравинского. Поражает драматизм статики этого переходного раздела. По своей напряженности его можно сравнить лишь со вступлением ко второй картине третьего действия «Похождений повесы». Основная тема этой части (*Tempo giusto, alla breve*), основанная на восходящей гамме, по своей природе танцевальна. Здесь царит взрывчатая энергия синкопированного ритма, подчеркивающая стихию безудержного танца. Как бы снова напоминая о родных просторах Руси, появляется в новом облике первая тема из первой части симфонии (ц. 143). Изначально широкая, богатырская, эта же тема в ц. 159 (в партии фагота, виолончели и контрабаса) трансформируется в грозное шествие, доводя развитие до кульминации. Звучащий в увеличении первый такт основного тематического звена симфонии венчает всю часть и переходит в коду, где все застывает в колоннадах вертикально выстроившихся созвучий, напоминающих строгий религиозный обряд, уводящий слушателя в сторону от суетного мира.

В Симфонии *in C* И. Ф. Стравинского представлен сложный сплав эстетико-стилевых компонентов западноевропейского и русского симфонизма. Из симфонизма Й. Гайдна здесь заимствована характерная простота и ясность жизнеутверждающих образов, а также ритмическое богатство, характерное для танцевальных и скерцозных разделов. Влияние симфонизма Л. Бетховена сказывается в подходе И. Ф. Стравинского к изложению и развитию тематического материала - в стремлении к росту протяженности темы-импульса, в опоре на принцип мотивной разработки. В симфонии также очевидно влияние эпического начала русского симфонизма, ранее мало характерного для музыкального языка И. Ф. Стравинского. Иными средствами, чем в «Симфонии псалмов», воссоздана в Симфонии *in C* «колокольность». Возрождением стихии плясов, характерных для произведений «русского» периода, отмечена третья часть симфонии. И в целом, многие темы

симфонии содержат ряд интонационных оборотов, характерных для русской народной вокальной музыки.

Обобщая тематические и жанрово-стилистические особенности Симфонии *in C* И. Ф. Стравинского следует отметить их устойчивую связь с русской культурой. Не зря свои лекции об И. Ф. Стравинском М. С. Друскин начинал многозначительными словами: «Никто так не прославил русскую музыку в XX веке, как Стравинский» [1, с. 12]. И в то же время, синтезируя в своих сочинениях русские традиции со стилевыми особенностями доклассических и классических европейских музыкальных культур, творчество И. Ф. Стравинского всегда было исключительно индивидуальным и очень современным.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин, М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4 / М. С. Друскин. – СПб.: Композитор, 2009. – 584 с.
2. О композиторе. Игорь Федорович Стравинский (1882–1971) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/48609>

УДК 78.01:398.8

С. В. Деба,  
г. Луганск, ЛНР

### ЭТНОЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Этнокультурологический анализ предполагает выявление различных аспектов существования этнических культур: исторические, психологические, коммуникационные и другие сферы исследования современной науки. Но одним из важнейших аспектов, определяющих этническую культуру, является язык. Язык – это орудие культуры: он формирует человека, определяет его поведение, образ жизни, мировоззрение, менталитет, национальный характер, идеологию. Язык есть дом бытия, как утверждал М. Хайдеггер. Он выполняет две главные функции: с одной стороны, выступает в качестве одной из презентованных в сознании семиотических систем, создающих картину мира, с другой стороны, на его основе формируется языковая картина мира. Значение языковой проблематики в исследованиях этнических и полиэтнических культур сложно переоценить. Именно язык является ведущим культурообразующим фактором, определяющим модели восприятия человеком окружающего мира. Картина мира, отраженная в любом языке, априори носит этнокультурный характер.

Важными источниками реконструкции культуры служат фольклорные тексты и народная традиция в целом (мифология, система обрядов, ритуальные предметы и т. д.). Сохранившиеся фрагменты культуры продолжают эволюционировать, влияя на актуальное настоящее традиции и, главное, на этническую картину мира, проявляясь в сознании, языке, поведении, ритуальных практиках, нашем восприятии и членении пространства и времени.

Этнолингвокультурология объединяет весь теоретико-методологический комплекс этнолингвистики, лингвокультурологии, этнокультурологии; изучает связи языка и культуры в их взаимодействии с учетом особенностей каждого этноса в ситуации взаимодействия

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

этносов; рассматривает язык как активно действующую сферу культуры, один из существенных способов ее формирования, хранения и передачи внутри отдельного этнического сообщества либо в условиях взаимодействия этносов.

*Этнолингвокультурологический подход направлен на выявление этнокультурной специфики языкового сообщества и предполагает: 1) двухвекторную направленность исследований от языка к культуре и от культуры к языку с целью изучения языка как средства вербализации лингвокогнитивного, аксиологического и мотивационно-прагматического блоков языкового менталитета и языка как кода культуры, 2) анализ детерминированности языковых явлений социокультурными факторами и 3) выявление различий в технологиях общения, обусловленных типом культуры [2].*

Данная методология исследования в музыкальном искусстве имеет свою специфику, которая зачастую носит метафорический характер. Отечественный музыковед и фольклорист А. А. Банин, поясняя этнолингвокультурологическую дихотомию «традиции устные» – «традиции письменные», пишет: «В соответствии с этой дихотомией можно утверждать следующее. Уж если и целесообразно уподоблять музыку языку, то только ту музыку, которая относится к устной традиции, т. е. музыкальный фольклор» [1, с. 134]. Этномузыкальная традиция немыслима без единства двух языков – музыкального и словесного, влияющих друг на друга в процессе формирования и трансляции традиции.

Именно словесный язык многие музыковеды считают в устной традиции ведущим. Е. В. Назайкинский пишет: «Фольклор есть сфера, где господствует язык, а не фиксированный текст. А это значит, что в фольклористике значительно большей весомостью обладает семиотическая установка. Здесь более важны музыкально-лингвистические параллели и взаимосвязи» [4, с. 100]. Однако, такие параллели приводят к метафорической связи фольклора и языкознания.

Музыкальное искусство, являясь одной из форм культуры, отражает эмоциональный колорит отдельной этносоциальной группы, темп ее развития, этнодифференцирующие черты, идеологическую, мировоззренческую и религиозную направленность и т. д. Многие этномузыкологи, используя категориальный аппарата языкознания, делают это поверхностно, теоретически не обосновывая адаптацию терминов, не давая их определения: «Инерция научной метафоризации понятия «музыкальный язык» велика. Ее не преодолевают авторы даже тех этномузыковедческих работ, в которых разрабатывается семиотико-лингвистический подход к изучению музыкального фольклора» [1, с. 135].

Например, в своих работах отечественный фольклорист В. Л. Гошовский сравнивает песенные напевы с разговорным языком, а информационный комплекс «как музыкальный язык, т. е. как семиотическую систему, располагающую своей системой музыкальных знаков» [3, с. 17]. Диалект влияет на звукообразование и, как следствие, на песенную традицию: «Музыкальный язык в форме конкретного музыкального диалекта становится средством художественного общения народа лишь в радиусе распространения данного диалекта. В этом отношении музыкальный язык проявляет значительно большую консервативность, чем разговорный, служащий как для общения людей и за пределами его диалекта, так и для других, более сложных целей, например, как средство познания, деятельности, накопления практического опыта и т. д.» [Там же, с. 12].

В. Гошовский проводит сравнительный этнолингвокультурологический анализ языка словесного и музыкального, как двух знаковых систем, утверждая, что обе функционируют идентично и являются отражением мышления. Однако его аналитические разработки не получают необходимого теоретического обоснования. Из работ фольклориста можно сделать вывод, что он *отождествляет понятия «музыкальный язык» и «музыкальный диалект»*. Это прослеживается в вопросе анализа песен, основу которых составляет знаковая система, отражающаяся «в анализе напева на трех уровнях, условно названных музыкально-синтаксическим, музыкально-морфологическим и музыкально-фонетическим» [Там же, с. 18]. И далее он указывает *значение музыкального диалекта в создании напевов: «Диалектные черты напева проявляются либо только в синтактике (ритмической структуре, форме), в морфологии (ритмическом рисунке, звуковысотном контуре, интервалике) и в фонетике (темпе, характере и манере исполнения, ладовой системе, интонировании), либо в синтактике, морфологии и фонетике одновременно»* [Там же, с. 20]. Можно предположить, что *музыкальный диалект очерчивает географическую область существования этнической музыкальной традиции*. В таком случае неясно, почему структура этих систем равнозначна. Исследования В. Гошовского имеют фундаментальное значение в фольклористике за счет развернутой аналитической части. Но и побуждают к постановке новых вопросов в этномузыковедении, в первую очередь, связанных с методологией и терминологией.

Эту проблему пытается решить А. Банин, который опирается в своих теоретических разработках не только на В. Гошовского, но и на других исследователей, использующих сравнительно-исторический метод и метафоризирующих связь фольклористики с языковедением. Он приводит примеры некорректного использования Е. И. Елатовым понятия «музыкальная синтагма», И. И. Земцовским термина «семантическая единица фольклора» и т.д. С точки зрения фольклористики – все в их исследованиях аргументировано. Однако, если имеется претензия на связь межпредметную, тем более, имеющую философско-культурологические основания, вопрос методологии и теоретической разработки понятий остается открытым.

А. Баниным утверждает, что «словесный язык и язык этномузыкальный» возникают параллельно на основании их общей зоны локализации – гортани, и единого импульса – развития определенного уровня мышления: «К «моменту», когда этнос «осознает» наличие в своем распоряжении средства словесного общения (языка словесного), он владеет уже и средством музыкального общения» [1, с. 140]. Это уводит от метафоризации предыдущих исследований, основной тезис которых заключается во вторичности этномузыкального языка. Любая речь зависит от строения гортани, но важное значение приобретает и тон голоса (акустическая составляющая). В пользу изоморфности речи словесной и музыкальной говорит и психологический фактор, идентифицирующий готовность к реализации человеком необходимости речевого общения.

Согласно концепции А. Банина, начальным этапом развития этномузыкального языка можно назвать «раннефольклорное музыкальное интонирование». Именно тогда начинается процесс освоения человеческой гортани «как универсального естественного источника звука, общего как для словесного, так и для музыкального образования речи» [1]. Ведущее значение имеет оппозиция «интонация-тембр». Формирование словесного языка было направлено на разграничение тембральных признаков издаваемых и воспринимаемых

звучков. А процесс становления языка музыкального – на интонационные характеристики, т. е. звуковысотность в ее сочетании с временным фактором (длительность звука): «В результате возникали многочисленные, различные у разных этносов, ментальные звуковые системы тонов, зародыши будущих этномузыкальных языков» [Там же, с. 142].

Остается открытым вопрос о тембральности этномузыкального языка: тембр не обладает свойством соизмеримости, поэтому не влияет на дифференциацию тонов и ментальность звуковой системы. Например, неважно каким голосом или инструментом будет исполнена трудовая попевка. Но благодаря звуковым комплексам – интонемам, и продолжительности тонов внутри этих комплексов мы сможем определить ее этническую принадлежность.

*Следовательно, символика языка музыкального, в частности, этномузыкального, частично передает ментальные особенности этносов, отличая эти языки друг от друга. Кроме того, в музыкальном искусстве мы можем наблюдать прямую параллель между словесным языком народа и его этномузыкальным языком. Подобно тому, как в словесном языке располагаются звуки гласные и согласные (с их разновидностями), так в музыкальных языках складывающиеся интоны различаются по соотношению звуковысотности и протяженности.*

Помимо этого, обратим внимание на песенную традицию, которая концентрирует в себе словесный и музыкальный язык. Словесный язык, формируясь на основе антропологических признаков отдельных этносов, влияет на музыкальную интонацию, т. к. при произношении отдельных звуков (либо звукосочетаний), бывает трудно воспроизвести интонационно-ритмический ход, возможный при пропевании этой фразы на другом языке/диалекте. А поскольку носители народной песенной традиции не являются профессиональными исполнителями и не ставят задачи точного повторения звуко-интонационной палитры, они адаптируют музыкальный язык к своему диалекту.

Сам словесный язык, как отражение «языкового быта», способен «свободно» интерпретироваться лишь носителями языковой системы. Причина в физиологических особенностях строения гортани и речевого аппарата. Это очерчивает еще одну проблему устной фольклорной традиции – трансляцию и сохранение. В результате культурной и этнической ассимиляции происходит рождение оригинальных исполнительских манер, которые со временем становятся традициями отдельных этнических общностей либо регионов их бытования. Таким образом, *вся народная культура диалектна, все ее явления и формы функционируют в виде территориальных и внутрдиалектных вариантов с неравной степенью различия. Это находит яркое выражение в музыкальном фольклоре, в котором реально бытуют многочисленные варианты текстов.*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Банин, А. А. Музыка устной традиции как лингво-музыкальная система / А. А. Банин // Музыка устной традиции: материалы Международной конференции памяти А. В. Рудневой. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. – С. 134–145.
2. Боева-Омелечко, Н. Б. Этнолингвокультурология как интегральная область научных исследований / Н. Б. Боева-Омелечко // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2020. – № 3. – С. 22–29.
3. Гошовский, В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М.: Сов. композитор, 1971. – 303 с.

УДК 784.5

А. В. Доценко,  
г. Луганск, ЛНР

## СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ «ВЕСЕННЕЙ КАНТАТЫ» ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Г. В. Свиридов занимает прочное место в русской музыке XX века, его голос неповторим, существенно отличен от многих других его современников. Дар Свиридова-композитора раскрылся во всей оригинальной красоте, главным образом, в вокальной музыке. Здесь он идёт против течения, выдвинув на первый план песенную природу творчества в противовес сложной волне инструментализма. Он является прямым продолжателем традиций М. И. Глинки, М. П. Мусоргского. Именно Свиридов вывел на новый уровень ораториальный жанр, способствовал рождению жанра маленькой кантаты. Кантатно-ораториальное творчество многообразно – это монументальные полотна «Патетическая оратория», «Поэма памяти Сергея Есенина», и как противовес маленькие кантаты, небольшого масштаб которых, не умоляет их глубочайшего смыслового наполнения. Первой пробой пера подобного плана является «Деревянная Русь» на стихи С. А. Есенина, вторая – «Снег идёт» на стихи Б. Л. Пастернака, и наконец в 1972 г. композитор создаёт «Весеннюю кантату» для смешанного хора и симфонического оркестра.

Она посвящена поэту-современнику, Александру Трифоновичу Твардовскому, но в качестве литературной основы были использованы стихи Николая Алексеевича Некрасова. В поэтическом наследии этих двух мастеров можно усмотреть немало общего, в особенности их родит тема Родины, судьба России, любовь к русскому народу и вера в его силу.

В основу «Весенней кантаты» композитор взял поэму «Кому на Руси жить хорошо». Создавая «эпопею крестьянской жизни», поэт стремился охватить в своей поэме все стороны народной жизни: путешествие по Руси становится путешествие в глубь русской души, раскрывая в конечном счёте перипетии русской истории. Из всего текста автор избрал три фрагмента, при чём два из них более близки к жанрам русского музыкального фольклора. Из четырёх номеров два – первый и заключительный – исполняются смешанным хором и оркестром, словно концентрируя народную мощь, в двух других номерах, расположенных посередине, автор раскрывает разные грани индивидуального образа.

Первая часть кантаты «Весенний зачин» – образ возрождения жизни. Начинается (вступление: 1–4 т.) излюбленной Свиридовым интонацией квинты, рисующей простор русской земли, вокальная мелодия сопровождается глубоким звучанием тембра альтовой флейты и кларнетов, чарующими, исполняемые «мягкими палочками», нотами вибратона. Такое предисловие заставляет слушателя полностью погрузиться и сосредоточиться на дальнейшем рассказе о народной жизни. Одноголосный «запев» сопрано, диатоника, переменный размер, интонационное строение подтверждают обращение к фольклорным традициям, что ещё более ярко воплощается в последующих тактах кантаты.

Основной «рассказ» начинается музыкальной речитацией слов «Хорошо, светло в мире божем...» пока ещё не полного хора (без баса). Именно такое движение выдержано до последнего такта первой части. Монотонный, удержанный ритм, небольшой диапазон мелодии (кварта), характерный знаменному распеву, обогащает оркестровая ткань, расцвеченная яркими гармоническими «акварельными» мазками. В гармонии, образуемая в хоровой партии и дублирующая струнной группой оркестра, можно заметить использование простых аккордов (T – S соотношения), в то же время, сплетающихся друг с другом, образуя излюбленные композитором фонизмы.

Несмотря на то, что в наследии композитора не много чисто симфонических жанров, в данном произведении, и многих других вокально-хоровых, им возводится новый монументальный оркестровый стиль. Например, аккомпанемент струнно-смычковых, точно имитирующий звучание струнных народных инструментов, подчёркивает аутентичность звукового полотна. Значение мелодии дополняется организацией созвучий, не имеющих чётко выраженной гармонической структуры: однорегистровые соединения движущихся голосов с педализирующими созвучиями, задержания, образующие диссонансы, и даже близкие к кластерному пятну. Но такое гармоническое сопровождение никоим образом не утяжеляет общий фактурный вид, а даже наоборот, создаёт ощущение воздуха, пространства, временной застылости, картину «Вечной России, её бездонного синего неба...».

В постепенном развитии вокально-оркестровой ткани, с помощью наложения голосов, появляются новые «герои»: малый барабан – имитация скачки, тарелки – бубенцы, деревянный брусочек, секундовые переключки гобоя и кларнетов, играющих в эхо, звон колокольчиков и флейты пикколо – открывают всеобъемлющую картину природы: стук дятла, перекликивание разномастных птиц. Волнообразное мелодико-гармоническое и динамическое развитие приводит в ц.б к разряжению полотна, при динамике *pp* на словах «А увидим мы церковь божию, перед церковью долго крестимся, а увидим старца нищего, подадим ему мы копеечку.» Отринув все мирские заботы, музыка на мгновение остановилась, и словно живой человек насладились покоем, умиротворением и осознанием. В завершении «Весеннего зачина», с авторским указанием «*semre forte*» звуковой поток не перестаёт литься, добавляя всё новые тембры инструментов, созвучия, уплотняя оркестрово-хоровую фактуру, будто оставляя после себя не обсохший росчерк от кисти художника на звуках g-b-d-g-b, которые соединяют в себе функции двух тональностей B-dur (основной) и параллельной g-moll. Такая двойственность вполне естественна для свиридовской гармонии.

Две последующие части, «Песня» и «Колокола и рожки» являются характеристикой отдельных образов из народа: вторую часть исполняет хор а'capella, третья – исключительно оркестровая. Также примечательно то, что два отрывка из трёх в поэме вложены в уста женщины – Матрёны Тимофеевны, очертания которой появляется во второй части кантаты. У Некрасова этот образ является обобщённым, раскрывающим широкую картину жизни всего русского крестьянства. Текст второй части кантаты «Песня», повествует об одном из счастливейших эпизодов в жизни девушки – встречей с суженым. Но общая эмоциональная составляющая исполнена печали – как предчувствие безрадостной женской судьбы. По форме часть может восприниматься как двухчастная безрепризная, строится по принципу «сцепления попевок», типичного для русской народной песни (протяжная): первый раздел исполняет женский хор, второй – мужской, воплощающая диалог как словесный, так и

музыкальный. Характер части раскрывается с первых реплик соло сопрано, с интонационной опорой на интервал терции. Мелодия состоит из звуков натурального лада, изредка можно заметить нисходящий проходящий хроматизм в средних голосах хоровой партии. «Свиридовская интонация – это порой всего несколько звуков, но такого изумительного неповторимого сцепления, что она напоминает живое создание.» [1, с. 10]

Основной тональностью части можно обозначить *c-moll*, но опора даётся на аккордах *S* группы (*f-moll*, *As-dur*), также в тональном плане проходят *Es-dur* и минорная доминанта – *g-moll*. Фактура – гамфонно-гармоническая, ведущий голос – сопрано, последующее развитие строится по принципу фонического наложения голосов, образуя простые, но в то же время сложные гармонии, лучащиеся аскетичным аккордовым пятном: «Свиридов не боится быть до крайности простым и ясным». [Там же, с. 14] Важную драматургическую роль играют динамические контрасты, по-своему выстраивающие общую архитектуру произведения, позволяя автору подчеркивать кульминационные точки, сопоставляя регистры, выполняющие роль главных лиц части: вопросительные фразы на *p* «Ты скажи за что, молодой купец, полюбил меня дочь крестьянскую...», выделяя на *ff* с последующим *diminuendo* «оправдание» главной героини «Я не в серебре, я не в золоте, жемчугами я не украшена». Партия мужского хора звучит глубже и настойчивее, будто пытаюсь доказать, что «...серебро – чистота твоя, красно золото – красота твоя.» Перед взором возникает собирательный образ русской женщины – чистой, целомудренной, страдающей.

Последняя реплика-гармония «Песни» размытым субдоминантовым пятном на четырёх *p* контрастирует с началом инструментальной части «Колокола и рожки». Все выразительные средства третьей части «Весенней кантаты» направлены на создание ощущения пустоты, уходящего ввысь пространства, ощущения безысходной тоски: квинтовые последовательности в остигатном сопровождении виброфона, монотонное восхождение по трезвучиям в партии арф, скупой выбор инструментов. Несмотря на то, что вокальной партии нет, её роль выполняют два гобоя (позже к ним добавлен кларнет), поющие своим гнусавым голосом заунывную мелодию (начинающуюся той же пустой квинтой: можно вспомнить «Шарманщика» Ф. Шуберта), под похоронный «перезвон» нисходящих терций колоколов (далее с добавлением челесты).

Узловой интервал чистой квинты будто «выпал» из излюбленной лейтгармонии Свиридова, которой он дал название «аккорд синевы» (минорный ундецимаккорд). Именно здесь он звучит в своём обнажённом, хотя и неполном виде. В данном случае не только «лад», то есть звуковысотное начало, но и тембры виброфона, челесты, колоколов и арф своей звонностью, колокольностью, эффектом эха составляют особое образно-конкретное и одновременно символическое содержание. «Синий» – символ неба, вечности, Родины. Символично и название «Колокола и рожки»: пастушеский рожок и колокол – два музыкальных символа России. Будет уместно вспомнить метафору С. Есенина: «Небо – как колокол».

Завершает кантату монументальный финал – «Матушка-Русь» – образ поэтический и музыкальный охвачен силой русского народа, мощью и непобедимостью великой Руси. В финале маленькой кантаты композитор использует весь арсенал оркестра, полнозвучный хор, тем самым усиливая краеугольный образ. Динамические акценты, фактурные и тональные (*cis-moll* – *E-dur*) сопоставления рельефно выделяют разделы, образуя куплетную

форму. Ритм подчёркивает медленное, степенное течение времени, выражает незыблемость мира.

Припев (*cis-moll*) повторяется 3 раза, на динамике *f*, *tutti* оркестра и хора, аскетичная Т-D гармония усилена удвоениями голосов. В мелодико-интонационном плане выделяется нисходящая секунда – интонация плача. Всё перечисленное имеет двойкий облик: никнущие, «страждущие» тоны сопоставимы с оркестровой мощью, восходящим движением в мелодии. Противоречие таится и в словах, раскрывающих многоликий образ Руси: «Ты и убогая, ты и обильная, ты и могучая, ты и бессильная...» На словах «Ты и могучая» появляется восходящая ч4, а на «Ты и бессильная» секундовое кружение, но последующая фраза «Матушка-Русь» звучит утверждающе (гармоническая D, унисоны).

Контрастные куплеты (E-dur) имеют более прозрачное звучание (хоровое одноголосие, сопровождающееся светлым аккомпанементом арф, деревянных духовых), возвышенный характер, динамику *pp*, секундовый акцент сменяется мягким терцовым. Такая динамическая и фактурная диминуция заставляет сосредоточить внимание слушателя на словах: «Сила с неправдою не уживается, жертва неправдою не вызывается». При этом, интересно расширение диапазона от кварты на словах «Русь не шелохнется, Русь как убитая», до символической квинты на «...но загорится в ней искра сокрытая».

Посредством расширения партии смешанного хора (8 голосов), добавления тембров малого барабана, деревянного бруска, выделяется фраза «Рать поднимается неисчислимая...» в конце 2 куплета (ц. 33). Последний припев (ц. 34) обрушивается несокрушимой силой колокольного звучания как зримого образа и символа Родины. В кульминации «Матушка-Русь!» вновь возникает «аккорд синевы», но уже в полном его виде. И наконец, в коде, откликающееся душевными вибрациями, не несущее ладовой нагрузки просветлённо и чисто звучит, кварто-квинтовое подчёркнутое «Русь!».

Не смотря на камерные масштабы, музыка поражает своим космическим размахом: в этом маленьком произведении заключены большие символы. «Весенняя кантата» – многоплановое произведение, разворачивающее широкую панораму жизни русского народа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей / А. Леман [и др.]; сост. А. Белоненко. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
2. Сохор, А. Георгий Свиридов / А. Сохор. – М.: Сов. композитор, 1972. – 318 с.

УДК 784.3

А. С. Еремчук,  
г. Луганск, ЛНР

### ВАРИАНТНОСТЬ КАК ДОМИНИРУЮЩИЙ ФАКТОР ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ЦИКЛА «ЧЕТЫРЕ РУССКИЕ ПЕСНИ ДЛЯ ГОЛОСА, ФЛЕЙТЫ, АРФЫ И ГИТАРЫ» И. СТРАВИНСКОГО

Стравинский и фольклор – это тема самостоятельного научного труда, широко представленная в работах музыковедов разных поколений. Прежде всего, русский мелос у

композитора есть проявление его мышления, выраженного в музыкальных высказываниях разных жанров, на что указывает И. Воробьев: «Стремление найти золотую середину между фольклорным прообразом и техникой композиции, а точнее сделать композиторский язык адекватным фольклорному оригиналу – становится основным вектором неофольклоризма 1910–20-х годов» [2, с. 67]. Именно в этот период создавались «Гуси-лебеди», «Тилим-бом» из Трёх историй для детей для голоса и фортепиано (1915–1917) и «Селезень», «Русская запевная» из Четырёх русских песен для голоса и фортепиано (1918–1920). И. Стравинский обратился к ним в 1954 году, объединив в цикле Четыре русские песни для голоса, флейты, арфы и гитары. В сочинениях, написанных на народные стихи, наблюдается ярко выраженное фольклорное начало.

Следует констатировать, что в русской речи И. Стравинского привлекала своеобразная «инструментовка» стиха. Имеются в виду аллитерации с повторением согласных звуков и как антипод ассонансы, где доминируют гласные, анафоры и характер артикуляции, а также ритмика, о чём говорит сам автор [4].

Цикл Четыре песни для голоса, флейты, арфы и гитары, созданный в поздний период творчества, можно рассматривать как своеобразную сюиту из разножанровых песен (хороводная, волочѣбная и две хороводно-игровых). «Селезень» – хороводная песня-игра, где селезень догоняет уточку. Девушка стоит внутри круга-хоровода, а парень за его пределами. Он стремится её поймать и поцеловать, а весь хоровод мешает ему. Опираясь на особенности текста, композитор создает песню в куплетной форме. Уже в начале цикла прослеживается вариантность в области мелодии, ритма, лада, гармонии, фактуры и тембрового освещения.

Во вступлении изложен центральный гармонический комплекс. На тоническое трезвучие *H-dur* в партии гитары, дублируемой флейтой накладываются «чужие» акцентированные звуки арфы ( $c^1 - d^2$ ). Возвращаясь к структуре аккорда, сочетающего в себе звончатую русско-народную пентатонику в партии флейты и гитары, движущихся в унисон, и резко диссонирующее остигатное сонорно-ударное двузвучие в партии арфы следует подчеркнуть его полифункциональность, названную Ю. Холоповым «полигармонией» [6]. Его появление в гармоническом собранном звучании в конце т. 6, готовящее вступление сопрано и неоднократно повторяющееся на протяжении трёх куплетов песни, позволяет назвать его «лейтаккордом», что также обусловлено использованием его отдельных звуков и мотивов из гармонической фигурации в дальнейшем развитии. Из этого своеобразного симбиоза мотивов гармонической вертикали вырастут основные попевок начального раздела каждого куплета.

Уже во вступлении следует отметить присущую творчеству Стравинского в целом и данному сочинению в частности вариантность ритмики. Чередование  ${}^2_4$  с  ${}^3_8$  позволяет сразу же её обнаружить: секунды арфы попадают на относительно сильные и слабые доли, нарушая установленный стереотип в акцентировке.

I куплет состоит из двух предложений: *a* (т. 7–13) и *b* (т. 17–28), разделённых проигрышем на тематическом материале вступления. В попевках его мелодии чётко разграничивается деление на два голоса: в верхнем удерживается в качестве основного тона звук  $d^2$ , а в нижнем появляются  $c^2$  и  $h^1$  с возвратом к истоку в т. 11. Раскачки на терции в т. 9–10 являются своего рода предтечей их появления в т. 12 с обрисовкой контура тоники *b-moll*, и возвращением движения по звукам трезвучия *H-dur* в проигрыше. 13 остигатных

звуков  $d^2$  в верхнем голосе, вдалбливаемых в слуховое поле в сочетании с арфовым остинато – типичный для Стравинского приём, заимствованный из русских звонов с перебивкой главного колокольного удара в т. 10 (ц. 1). «„Звонность“, „ударность“ всегда интересовали композитора, особенно звон струнных инструментов – балалаек и гуслей» [5, с. 19]. Их ближайшими тембровыми «родственниками» являются арфа и гитара. Вариантность прослеживается в изложении партии арфы в проигрыше.

Второе предложение куплета контрастирует первому устойчивостью метра и тональностью *As-dur*, с которой диссонирует настойчиво «внедряемый» гитарой *C-dur*, продолжая политональное сочетание, заявленное в первом предложении. Однако, начиная с т. 24, в *pizzicato* гитары снова возвращается *H-dur*, что подчёркивается динамикой *f*. Здесь же арфовые остинато на звуках  $as^1 - b^1$ , обозначающие тональность *As-dur*, сменяются на прежние (нона  $c^1 - d^2$ ), образуя своеобразную гармоническую репризность. В т. 24–25 возникает кульминация первого куплета, выделенная движением к вершине  $as^2$  и соответствующей динамикой *f*. Вызывает интерес партия флейты с хроматическим кружением вокруг заявленного ранее в мелодии первого предложения основного звука *d*. Всё это вместе с проигрышем ц. 5 готовит появление второго куплета в ц. 6. Здесь партия гитары на *ff* позиционирует новый вариант мелодии первого предложения второго куплета в ц. 6, экспонирующего её тоном ниже, пытаясь утвердить тонику *C-dur* в т. 29–32. Кроме всего прочего, композитор меняет последовательность звуков в расслоении на два голоса. Основной тон  $c^1$ , так же, как и в инварианте, уходит сначала на секунду, затем на терцию. Всё это исполняется на *staccato* и подхватывается двойным *staccato* флейты в т. 33, переводящим музыкальную ткань сопровождения в уже знакомую полигармонию лейтаккорда в ц. 6.

Во втором куплете у сопрано в расслаивающемся двухголосии в нижнем голосе в отличие от инварианта сначала появляется терция, а потом секунда. Кроме отмеченной вариантности в чередовании секундных и терцовых интонаций у сопрано, отталкивающихся от основного тона  $d^2$ , первое предложение укорачивается на один такт. Появление в его мелодии сначала терции, а затем секунды со второго предложения второго куплета и в третьем делает её доминирующим интервалом мелодического развития. Наряду с этим есть основания говорить о вариантности фактуры. В нижнем регистре у гитары появляются ноты из партии арфы, которая паузирует за исключением появления полиаккорда в начале ц. 6 на сильной доле и т. 37 на слабой. Выдержанный звук  $d^2$  у флейты, поддерживающий его в статусе основного тона, сменяется взлетающим пассажем на двойном *staccato* в т. 36–37 с последующей остановкой на  $d^2$ . Разбросанные в противоположном направлении большие интервалы  $\text{♯}$  в т. 39 на *f* подводит к началу второго предложения в тональности *H dur* (ц. 7).

Здесь наблюдается структурное «разногласие» с первым – вместо 12 тактов – 10, также имеет место фактурная, гармоническая, тембровая вариантность, а, начиная с ц. 8, мелодическая и ритмическая. В ц. 7 в партии гитары устанавливается синкопированное остинатное движение между секстой  $fis - dis^1$  и септимой  $dis - cis^1$ , органично вписывающихся в тонику *H-dur* и её доминанты. Опаздывая на одну  $\text{♩}$  с учётом переменного размера, они образуют своё равномерное движение  $\text{♩}$ , вступая в полиритмию с рисунком арфы. Кажется, что изобретательности композитора нет предела, если посмотреть на партию

флейты, интонирующей сначала нисходящую септиму  $h^2 - cis^2$ , а затем сексту  $dis^3 - fis^2$ . На этой музыкальной ткани солистка поёт мелодию второго предложения. В ц. 7 преобладают нисходящие напевные терции, а далее в ц. 8 следует отметить интонационное варьирование. Окончание второго куплета сопровождается тематическим материалом проигрыша перед ним, когда на фоне секстоли гитары, флейта дубль *staccato* снова взлетает по аккордовым звукам к лейтаккорду в т. 49 с полифункциональным сочетанием тоник *H-dur* и *C-dur*.

Внедрённый в фактуру второго предложения проигрыш словно сжимает тематический материал, укорачивая его на 2 такта. К тому же в т. 49 в мелодии с акцентом появляется звук  $d^2$ , как бы напоминая о своём основном назначении, из-за такта начиная третий куплет и способствуя непрерывности развития. На *p*, *legato* вокалистка поёт мелодию второго предложения в тональности *B-dur*, унаследовав у предыдущего проведения преобладание мягкой нисходящей терции  $f^2 - d^2$ . В этом покачивании угадывается характерность походки утки, согласно сюжету свободно передвигающейся по полям, по горам, по избам. Будучи мастером вариантного развития, Стравинский возвращает арфе её остинатную нону ( $c^1 - d^2$ ), сопрягая её с остинатными трёхзвучными фигурами гитары ( $es^1 - b - d$ ). Она образует нисходящее сочетание кварты и сексты, начальный звук гитары попадает на новую ритмическую долю в переменном размере. Стремительное восходящее движение септим флейты в т. 53–55 в сопровождении мечущейся квартами на *staccato* партии арфы вместе с остинатным голосом гитары завершается ударом лейтаккорда. Далее наступает новая фаза развития второй фразы (т. 57).


После очередного секстольного взлёта партии гитары, устремлённого к лейтаккорду в т. 60, появившемуся как бы «невовремя» до окончания фразы и утратившему свою полифункциональность в сочетании *C-dur* и *H-dur* с заменой последнего на трезвучие параллельного минора, звучит последняя фраза. Она основана на повторах мягких терций тоники с неожиданным возвращением в тональность *H-dur*. Мелодия сопрано в сопровождении бликов арфы останавливается на тонике. Флейта, имитирующая начальный мотив первой фразы в варьированном облике, завершает свою партию на  $h^3$ . Нисходящие секунды трансформируются сначала в нону, затем в октаву. И, наконец, заключительный аккорд на  $f$  в *D-dur* с признаками *e-moll* напоминает о лейтаккорде, фиксирующем начало каждого нового построения куплетной формы.


Таким образом, мелодическое, ритмическое, фактурное, тембровое и гармоническое варьирование динамизирует куплетную форму в полном соответствии с развитием сюжета. Музыкальная ткань пульсирует постоянным обновлением интонационных и ритмических формул, вызывая аллюзию на импровизационность архаичных фольклорных пластов, реставрированных современным мастером.

Вторая песня «Русская запевная» в цикле 1919 года называется «Сектантская» и относится к жанру волочёбных, исполняющихся обычно в первые дни Пасхи. Она традиционно выдержана в трёхчастной форме с зачином (а), развернутой серединой величально-благожелательного склада (b) и заключением, восхваляющим Господа (a<sup>1</sup>). Поражает её интонационное богатство, вместе с импровизационной ритмикой погружающее слушателя в седую архаику. «В музыке Стравинского здесь не впервые слышен мелос, связанный с уходящим былым миром раскольничьих и сектантских напевов, не в смысле заимствования этих напевов, а в смысле отражения и преломления в художественном

творчестве выразительного богатства интонаций, возникающих в связи с мелодическим образованием, порождёнными древнерусской религиозной культурой» [3, с. 103].


Песня возникает из вокального запева в тональности *a-moll*, на которую указывает тонический органнй пункт в партии арфы (на *A* опираются звуки *ces*<sup>2</sup> и *es*<sup>1</sup> верхнего голоса). Начиная с основного тона и возвращаясь к нему в т. 2, в мелодии наблюдается поиск устоя между первой и второй ступенями (*a*<sup>1</sup> и *h*<sup>1</sup>), а затем первой и второй низкой фригийского лада от *a*. В пользу этой версии говорят остановки движения на звуках *h*<sup>1</sup> и *b*<sup>1</sup>, где каждый звук длится в общей сложности  $\frac{7}{8}$ . Органнй пункт *A* подчёркивает основной тон, образуя большую и малую секунду с удержанными звуками мелодии, что создаёт определённое напряжение концентрацией диссонансов. Начиная с т. 4, устанавливается размер  $\frac{7}{8}$  с группировкой 3+4, с паузами то на первой, то на последней восьмой. Удержанный *b*<sup>1</sup> становится своеобразной опорой для поворота мелодического развития в сторону фригийского лада от *g*. Вращающиеся триоли в объёме терции сначала замирают на второй пониженной ступени (*as*<sup>1</sup>), а затем в т. 5 на VI# основной тональности. Эти непривычные тональные, в большей степени ладовые «зигзаги» поддерживаются голосом гитары, повторяющей отдельные мотивы партии сопрано. Синкопированный ритм, переменный метр, триольность при сохранении оstinатности в партии арфы и небольшого диапазона поступенной мелодии в объёме ум. 4 соответствует семантике текста. Он повествует о метелице, укывшей все пути и дороги, как правило сопровождающейся завыванием ветра.

В ц. 1 у сопрано появляется вариант предыдущего распева как в интонационном, так и в ритмическом отношении с остановкой на звуке *h* в т. 8. Композитор максимально насыщает фактуру инструментального ансамбля: взвизгивание  на *staccato* в высоком регистре квинтоли флейты *sf* с захватом *b*<sup>3</sup>; как будто напоминающее порыв ветра, сменяется чередованием диссонирующих б. 7 и б. 9. Здесь же триольное кварто-квинтовое движение мелодии арфы сначала останавливается на *b*<sup>1</sup>, а затем, согласуясь с мелодией сопрано, на *h*<sup>1</sup> (т. 7–8). Всё это двухголосие сдерживается размеренным оstinато арфы, рождая новые стремительные взлёты флейты в т. 9–10, которые завершаются трелью на *des*<sup>2</sup> и *b*<sup>1</sup>, соответствуя словам «нельзя пройти и проехать», и дополняется тревожными септолями гитары в нижнем регистре. Они готовят ц. 2, где появление *fis*<sup>2</sup> значительно расширяет диапазон предыдущего музыкального повествования. Звучание высокого регистра приобретает резюмирующее значение. Выясняется, что метелица не даёт «пройти и проехать к радимому батюшке». Начало этой фразы схоже с предыдущей, благодаря троекратному повторению звуку *fis*<sup>2</sup>. Его можно рассматривать как временное явление, учитывая оstinатную фигуру флейты. А затем появляется второе звено нисходящей секвенции в объёме ч. 4, с возвращением к *h*<sup>1</sup> (т. 13–14). Обращаясь к переменному размеру  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$ , композитор оставляет неизменными оstinатную фигуру на восходящих нонах у флейты и пульсирующий фложолет арфы на *fis*<sup>2</sup>, размечающий своё мерное движение вне указанного метра. Здесь на небольшом отрезке наглядно представлены разные ритмические и мелодические планы, образуя полиритмию самостоятельных интонационных комплексов, что присуще музыкальной лексике композитора XX века.

Заключительная фраза первой части предваряется восходящим разбегом  по звукам ундецимаккорда у флейты (секстоль) и нонаккорда у гитары (квинтоль) в тональности *f moll*.

Она опять поменяла свой облик как в ритмике, так и в мотивном развитии. В отличие от предыдущей у сопрано звучит нисходящий тетракорд в объёме кварты. Поступенный нисходящий мотив в рамках терции останавливается на  $c^2$ , претендующего на роль основного тона, сползая в конце на уже знакомый устой  $h^1$ . В этом убеждает органнй пункт  $c^1$  в партии флейты, где верхние звуки скрытого двухголосия отчасти дублируют мелодию солистки. Здесь снова присутствуют остигатные звуки «чужой» тональности ( $ges^1 - as^1$ ) в то время, как остигатный фон у арфы опирается на сексту  $d^1 - b^1$ . Этот приём политоникальности, характерный для музыки XX века, найдет широкое распространение в творчестве Шостаковича и никак не соотносится с народным творчеством близких к нашему времени столетий.

Середина  $b$  развивающего характера заявляет о себе более размеренным плавным движением с укрупнением длительностей, с преобладанием  $\downarrow$  и  $\uparrow$ . Безостановочное остигатное развитие в партии гитары на звуках  $ges^1 - as^1$ , а также переход на *legato* с  $h^1$  в  $b^1$  способствует непрерывности развития. Архаичные квартовые зовы у сопрано завершаются мотивами нисходящей терции в тональности  $b\ moll$ , что подтверждает органнй пункт  $b$  в партии арфы. Её остигатные флажолеты вступают в диалог с размашистыми восходящими септимами и нисходящими октавами голоса флейты, двигающегося по звукам тональности  $h\ moll$ , и согласующегося благодаря энгармонизму с верхними флажолетами арфы ( $ces = h$ ). Сдвиг тональности на полутон вверх освежает звучание второй фразы, где получают развитие уже знакомые поступенные попежки в объёме терции (ц. 3). Волнообразное, акцентированное плавное унисонное движение арфы и гитары с параллельными квинтами на *ff* вносит элемент торжественности, готовя главный смысловой тезис: «У Господа все сестры и братья духовные».

Ц. 4 повторяет начало середины, и после знакомого проигрыша гитары и арфы дважды проходит с небольшим интонационным варьированием вторая фраза в т. 32–39. Подобно песни «Селезень» за третьим разом проигрыш неожиданно вступает на два такта раньше, сопровождая окончание фразы и, мотивируя появление нового мотива у флейты, изложенного  на *staccato*. Нечто похожее встречалось в первой части, вызывающие аллюзии на порывы ветра. Однако сходство заключается только в штрихе и длительностях. Новый мотив короче и охватывает диапазон тетракорда. Он приобретает значение остигато, появляясь в каждом такте т. 37–44, объединяя середину с третьей частью, основанной на распевах в духе церковных юбилейных.

Начиная с ц. 3, остигатные септимовые флажолеты арфы напоминают приглушенный звон колоколов, прерывающийся октавно-квинтовыми ходами. Они воспроизводят звучание большого колокола. Периодически появляясь, оно обуславливает звучание последнего остигато у флейты, ассоциирующееся со звоном высоких колокольчиков на словах «все любовные братья духовные, святым богом избранные». Всё это подготавливает третий раздел, прославляющий Господа.

Слава неразделима с колокольными перезвонами, что подтверждается в кульминации. Именно с неё начинается третья часть  $a_1$  в ц. 6, где имеет место вариантность мотивов и ритмики первого раздела. Реприза динамизирована, тонально устойчива с чётким обозначением *A-dur*. Здесь уже нет поиска устоя. Несмотря на появление лидийского лада и

повышенной V ступени, она является кульминационной вершиной. Тематический материал проигрыша, напоминающего колокольный звон, повторяется без изменения в партиях гитары и арфы. Вместе с мелодией флейты, где появляется звук *ais*<sup>3</sup>, здесь можно обнаружить контуры тональности *Fis-dur*, образующей политональное сочетание с *A-dur*. Неоднократно встречающееся переченье (*a – ais*) относится к числу характерных особенностей письма Стравинского.

Ц. 7 отличается динамическим спадом. Вновь ощущается политональное сочетание, где партия сопрано, не смотря на постоянный возврат к звуку *gis*<sup>1</sup>, вместе с флейтой очерчивают контуры *Fis dur'a*, мелодия гитары вращается по звукам фригийского лада от *e*. Звучание колокольчиков в верхнем регистре у флейты сменяется устойчивой трелью на звуке *es*<sup>1</sup>, которая чередуется с остинатными триольными мотивами в тональности *es-moll*. Они передают отдалённый перезвон колокольчиков, гармонично дополняющих состояние умиротворения. Ритмическая вариантность в партии арфы представлена в нестабильности пульсирования секунд в сочетании с переменным метром, звучащих то на сильных, то на слабых долях. В целом заключительный раздел близок к христианским юбилеям, вызывая аллюзию на древние лирические импровизации в концовках, реконструированные композитором XX века.

Ц. 8 возникает как продолжение ц. 7 с опозданием первого звука на одну восьмую. Это оправдано продолжением текста одного предложения «Богу слава ва веки веков». За счёт распева слога «*ва*» в т. 50 диапазон расширяется до *cis*<sup>2</sup> и окончание фразы звучит в обращении в т. 52, после чего следуют повторы мотивов в объёме тетрахорда *fis*<sup>1</sup> – *h*<sup>1</sup>, напоминающие архаическую медитацию. Её сопровождают остинатные триоли с трелями флейты, мягкие секунды арфы, появляющиеся на разных долях каждого такта и скачкообразные ходы гитары с повторением *E* в нижнем регистре. Он выполняет функцию органного пункта, образуя колокольную «звонность», что характерно для прославления Господа.

На основании анализа музыкального материала песни «Русская запевная» следует отметить кроме мелодической, ритмической, тембровой вариантности наличие полиостинатности в сочетании инструментальных партий ансамбля, представляющих несколько фактурных пластов, ладовые соскальзывания, что характерно для письма Стравинского, а также присущее ему отсутствие кадансовых точек, на что указывает Б. Асафьев [1].

Третья песня «**Гуси и лебеди**» как уже указывалось ранее относится к хороводным-игровым и представлена двумя куплетами.

Первый куплет из двух равнодлительных предложений по 6 тактов вводит слушателя в случившуюся в бане историю, адресованную детям. Её действующие лица – «гуси, лебеди, воробей, таракан, мышка и вошка». Мелодия первого предложения изложена в дорийском ладу от *d*. Её первая фраза, представляющая гусей и лебедей, основана на поступенном плавном движении в быстром темпе на *f* в диапазоне нисходящей квинты. Направление мелодии к нижнему устью характерно для народно-песенного творчества и находит продолжение в двух последующих фразах (т. 1–6). Словно подтверждая этот постулат в партии флейты в первых трёх тактах акцентируется звук *d* в разных октавах, дублированный арфой. Однако, начиная с т. 4, прыгающий в разных регистрах звук *d* переходят в

выразительный контрапункт на звуках пентатоники с варьированным ритмом при повторении. Это можно отнести к подголосочности русского фольклора. Если в двух предыдущих песнях композитор реконструирует архаику, то здесь очевидно обращение к более поздним фольклорным пластам с позиционированием ярко выраженной диатоники, использования народных ладов. Особняком стоит фактура гитары. Его гудящее остинато на секунде *cis – d*, охватывающее диапазон более двух октав, выдерживается до конца сочинения, напоминая бречание гусель или балалайки. Цикл написан в период увлечения додекафонной техникой. В данной песне автор даёт пример использования двенадцатитоновой системы начиная с т. 4, когда в партию арфы включаются звуки *Es, f, d<sup>2</sup>, B*, образуя в итоге 9 тонов.

В ц. 1 мелодия первого предложения варьируется интонационно и ритмически, наполняясь новым контрапунктом у флейты, образующей с партией певицы пример подголосочной полифонии, начинаясь, однако, с канона в увеличении. Это происходит в полном соответствии с развитием сюжета, где «воробей дрова колол, таракан баню топил, мышка водушку носила... и т. д.».

Во втором куплете (ц. 2), в начале которого возвращается знакомая мелодия и акцентированная октава на *d* у арфы, первое предложение укорочено на два такта, а во втором удлиняется нижний устой *d<sup>1</sup>* с эффектным окончанием на  $\text{♯}$ , поддержанной *sf* арфы.


В песне «Гуси и лебеди», так же как и в 2 первых, музыкальная ткань складывается из перечисленных ранее видов вариантности с применением ударных и неударных долей, равномерного и размерного движения, акцентного варьирования.

Четвертая песня «Тилим-бом» также относится к жанру детских хороводно-игровых песен, с элементами образительности, непосредственно связанной с сюжетом – пожаром в козьем доме. Б. Асафьев определяет её структуру как рондо с четырехтактовым повторяющимся без изменения рефреном и четырьмя эпизодами. Тем не менее интонационное и структурное сходство эпизодов по 12 тактов, за исключением последнего (8 тактов), дают основание предположить, что это куплетная форма с перестановкой припева и запева. В припеве-рефрене, с которого начинается песня, при неизменной мелодии с каждым повторением появляется новый текст, продвигающий «действие» к успешному завершению сюжета, когда «потушили козий дом».

Припев-рефрен, основанный на повторении трихордовой попевки в миксолидийском ладу от *d*, воспринимается как призыв к действию. Этому способствуют гармонические фигурации в партии флейты  $\text{♯}$  в высоком регистре с сопоставлением параллельным кварт секстаккорда I и VII ступеней, звучащих у гитары в аккордовом изложении. Её мелодия образует своеобразную учащенную ритмическую пульсацию, нагнетающую обстановку. Остинатный фактурный пласт арфы выдержан в таком же гармоническом соотношении. Появляющийся в басу звук *F* благодаря сонорному эффекту вступает в перечень с *fis* во второй и третьих октавах, неоднократно встречающегося в данном цикле.

Первый эпизод, состоящий из трёх предложений по 4 такта, также основан на повторности мотивов, изложен в натуральном *a-moll*. В начальной фразе, основанной на терцовой попевке, он буквально повторяется три раза с остановкой на *g<sup>1</sup>*. Тремоло у гитары на основном тоне *a moll*, поддерживая тональность солистки, не вступает в конфликт с партией арфы, являясь в тоже время квинтовым звуком лидийского лада от *f*. Его признаки

обнаруживаются в арфовом пласте фактуры. Здесь, так же как в рефрене, сопоставляются тоники лидийского лада от *g* и миксолидийского от *f*. Диатоника, использование народных ладов, повторность мотивов песни-игры, чёткие квадратные структуры позволяют отнести её к более позднему фольклору.

Второе и третье предложения первого эпизода-запева опирается на секундовые интонации. После каденции на доминанте в т. 8, повторенной в первом такте ц. 2 в партии гитары появляется напряженное остинато. Нечто подобное наблюдается в партии флейты с секундовым движением в увеличении по отношению к мелодии. Композитор насыщает фактуру септимами и нонами в сочетании с ускоренной пульсацией *frulato* у флейты и  у гитары, нагнетающими напряжение. Всё это находится в полном соответствии с сюжетом, где людей зовут на пожар. В ц. 4 в буквальном повторении рефрена-припева текст призывает спасти козий дом.

Эпизод-куплет (ц. 5–7) повествует о конкретном действии – тушении пожара. По мере развития ужасной истории повышается tessitura солистки. Её поддерживает тремоло гитары на  $g^2$  и флейты на  $d^3$ , двигающийся большими секундами  $G - F$  бас остинатной партии арфы. Начиная с ц. 6, снова появляется опевание тоники, а в ц. 7 возникает «спор» за устой, поддержанный форшлагом и терцовым тоном  $g^1$ , он словно соревнуется с тонической терцией (т. 29–30). Это наблюдается в мелодической фигурации в партии гитары.

Рефрен-припев в ц. 8 выражает уверенность в победе над стихией при неизменности пластов фактуры и мелодии сопрано. Третий запев-эпизод буквально повторяет первый, что ещё раз убеждает в определении формы как куплетная с припевом и запевом.

Рефрен в ц. 12, рассказывающий о тушении пожара, сменяется следующим эпизодом запева. Он сокращается до восьми тактов и основан на тематическом материале предыдущего третьего эпизода с небольшим варьированием мелодии, устраняющим форшлага. Здесь те же персонажи: курица с петухом вместе с козой и котиком громко поют о потушенном пожаре. Триольный взлёт флейты к  $e^3$ , дублированный гаммообразным движением в партии гитары и дополненный в партии арфы, приводят к последнему проведению рефрена-припева.

Песня-игра обрывается на  $c^2$ . Заключительный *C-dur* ещё раз подтверждает благополучное завершение трагической истории в жизни козы.

В результате анализа цикла, сложившегося из 4 русских песен на народные стихи, следует констатировать, что ведущим принципом развития всех элементов музыкального языка Стравинского является вариантность, определяющая в сопряжении с жанровыми особенностями каждой песни её форму.

Так, хороводная «Селезень» образует 3 куплета, где крайние структурно уравновешивающие друг друга, обрамляют сокращённый средний. Причём третий полностью построен на вариантном развёртывании второго предложения. Существенную роль в движении музыкальной ткани играет диссонирующий лейтаккорд, именуемый Б. Асафьевым «аккордом-толчком», названный Ю. Холоповым в контексте гармонического обличия «полиаккордом».

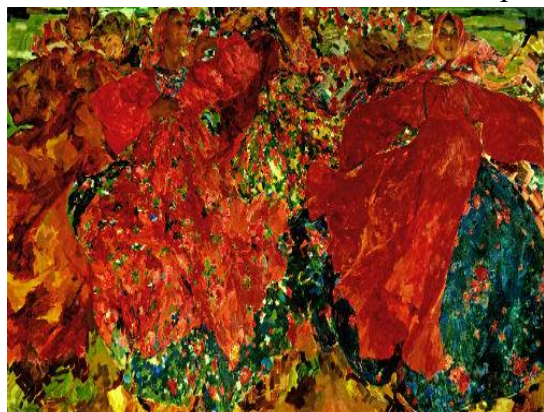
«Запевная», в соответствии с жанром волочёбных песен, написана в простой трехчастной форме, где середина с величанием «радимого батюшки» Господа на 6 тактов превышает запевную первую и восхваляющую Бога в духе старинных юбилейных третью.

В отличие от предыдущей детской песни «Гуси и лебеди» «Тилим-бом» представляет собой театрализованную сценку с тушением пожара. Здесь наблюдается неизменная (за исключением последнего проведения) чёткость структур 4 + 12. Рассматриваемая Б. Асафьевым форма рондо может в силу повторности тематизма эпизодов трактоваться как куплетная с перестановкой запева и припева.

В каждой песне основополагающим приёмом формирования музыкальной ткани является многообразие вариантности развития. Переливающаяся разными оттенками интонационная масса управляется ритмом. Игра акцентов, свойственная народному творчеству, приобрела рафинированный облик в музыкальном языке композитора. Акцентное варьирование образует ассиметричную музыкальную ткань с многообразной ритмической и метрической пульсацией. Это нагляднее всего представлено в 2 первых песнях с реконструкцией черт архаичного фольклора.

Особую функцию выполняет фактура, где вариантность тембровая, дополненная мелодической и ритмической, а также полиладовостью, сочетается с разными видами остинатности, образуя экспрессивную звучность. Это подтверждается в песнях «Селезнь» и особенно в крайних частях «Русской запевной» со сменой остинатных формул в фактуре арфы и гитары, в эпизодах-запевах детской песни «Тилим-бом».

Композитор на примере анализируемого цикла убеждает в избранном им приоритете в музыке минувшего столетия – симбиозе ударного и неударного, равномерного и неравномерного, пришедшего на смену устойчивому и неустойчивому. Все избранные им приёмы в реконструируемых русских песнях, включая «звонность» и колокольность проецируются на национальную почвенность его искусства и просматриваются в живописи начала XX века. Симфония ярких красок, стихия танца русских девушек, отстраняющих их горе и нищету, на картине «Вихрь» Ф. Малявина сродни буйству и непредсказуемости ритмических формул И. Стравинского; пересечение линий на полотне основоположника лучизма М. Ларионова «Петух и курица», образующих их контуры среди множества штрихов и линий, близки смешению мотивов, ладов и тембровых красок сочинений композитора; нарочито подчёркнутое национальное начало в «огрублённых» образах женщин, танцующих хоровод, и сценография оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» Н. Гончаровой, переносящая в сказочную атмосферу А. Пушкина, вызывают аллюзию на реконструированный мастером фольклор цикла Четырёх русских песен и обращение к сказочным сюжетам в его творчестве.



Ф. Малявина. Вихрь



М. Ларионов. Петух и курица



Н. Гончарова. Эскиз декорации к опере  
Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок»



Н. Гончарова. Хоровод

В целом цикл Четыре русские песни для сопрано, флейты, арфы и гитары следует отнести к числу самых оригинальных произведений русского гения, постоянно совершенствующего свою самобытную манеру письма с опорой на национальные традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 277 с.
2. Воробьев, И. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве / И. Воробьев // Фольклор и композиторское творчество. – СПб.: Композитор, 2018. – С. 65–70.
3. Гливинский, В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского / В. Гливинский. – Д.: Донетчина, 1995. – 192 с.
4. Друскин, М. Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1987. – 300 с.
5. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И Стравинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 273 с.
6. Хадеева, Е. Об одном конструктивном принципе И. Стравинского / Е. Хадеева // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории. – 2016. – № 1 (13). – С. 18–25.
7. Холопов, Ю. Гармонический анализ. Ч. 2 / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 2001. – 193 с.

УДК 792.5

*И. В. Ефремова,  
г. Минск, Беларусь*

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР А. Г. РУБИНШТЕЙНА В АСПЕКТЕ ВОССОЗДАНИЯ БАЛЬНОЙ ТЕМЫ

Обращаясь к определению музыкального театра, сталкиваешься с очевидной проблемой. В музыковедении под данной категорией понимались и продолжают пониматься исключительно те музыкальные жанры, которые не мыслятся вне постановочного контекста и, соответственно, режиссерской работы – опера, балет, оперетта, мюзикл. Однако, если посмотреть на обозначенное понятие более широко, опираясь прежде всего на его семантику, объединяющую в единое целое два совершенно самостоятельных феномена, становится очевидной определенная узость предлагаемой трактовки. Ведь, по сути, любая музыка апеллирует к образным ассоциациям, визуализирующим ее в нашем воображении, а значит музыкальное произведение любого жанра потенциально обладает зрелищностью и, как следствие этого, возможностью театрально-сценического решения. Кроме того, дефиниция театра предполагает деление пространства, в котором исполняется то или иное сочинение, на сцену и зрительный зал, а заполняющий это пространство социум – на артистов-

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

исполнителей и зрителей-слушателей. С этой точки зрения также нет разницы между концертным исполнением музыкально-театральных и чисто музыкальных опусов.

Однако остается открытым вопрос о синтезе искусств в рамках музыкального театра. Да, действительно, театр, как некое зрелище, предполагает художественную комплексность, выступающую в качестве одного из его концептов. Тем не менее в случае с оперой, балетом, опереттой и мюзиклом художественный синтез является очевидным, изначально предопределенным жанровыми характеристиками. В иных случаях (инструментальная и оркестровая музыка) – потенциальным, «скрытым» в рамках исключительно музыкального текста. При этом необходимо отметить, что попытки визуализировать инструментальные (в том числе и оркестровые) жанры, привели к возникновению в сфере музыковедения прошлого столетия понятия инструментального театра, которое, увы, рассматривалось обособленно от категории театра музыкального.

Инструментальный театр как специфический жанр музыкального искусства был впервые определен в 1960-х гг. американским искусствоведом Р. Костеланцем, последователи которого (Б. Гавронска, И. Ковач, В. Ерохин, Д. Житомирский, Т. Чередниченко, В. Холоповой и др.) в своих работах утверждали самостоятельность данного жанрового направления [3, с. 3]. В том же XX столетии появилось и понятие хорового театра, предполагающее театрализацию всех видов хоровой музыки (ключевое слово – музыка) и, опять-таки, трактуемое обособленно от театра музыкального. По мнению автора статьи, подобный подход не совсем корректен, ибо пласты как инструментальной, так и хоровой музыки являются жанровыми разновидностями музыкального искусства в целом, а театральность, с присущим ей зрелищным элементом, как было указано выше, в очевидной либо потенциальной форме присуща всем музыкальным произведениям без исключения.

Исходя из этого, предлагается интерпретировать категорию музыкального театра двояко: в узком (традиционном, подразумевающим исключительно сценические жанры) и в широком смысле, который будет распространяться в том числе и на жанры со «скрытым» постановочным контекстом, в частности, на фортепианную музыку. В подобной трактовке инструментальный и хоровой театр, наряду с театром оперным и балетным, будут рассматриваться как специфические разновидности театра музыкального.

Главная задача собственно инструментального театра заключается в выявлении зрелищного (а значит сценического) потенциала у изначально несценических музыкальных жанров и его практической реализации в виде визуализации исполнительского процесса. При этом следует понимать, что степень заложенного в инструментальных произведениях обозначенного нами зрелищного потенциала разная. Во многом она зависит от наличия или отсутствия программы сочинения. Безусловно, программная музыка обладает значительно большими постановочными возможностями, гораздо ближе соприкасается с понятиями сценичности и театральности, чем музыка непрограммная. Очевидным является и тот факт, что инструментальные сочинения композиторов, творивших в том числе и в традиционных жанрах музыкального театра (оперы, балета, оперетты, мюзикла), обладают гораздо большей зрелищностью, нежели сочинения авторов, которые в этих жанрах не работали (в этой связи уместно вспомнить фортепианные сонаты В. А. Моцарта, в которых «отзеркаливались» образы его опер). Среди «полижанровых» композиторов XIX в. в ракурсе проблематики

данной работы интерес представляет фигура А. Г. Рубинштейна – одного из выдающихся музыкантов романтической эпохи.

В настоящее время, когда, с одной стороны, театрализация проникает во все сферы общественной жизни, превращаясь в своеобразное знамение времени, с другой – наблюдается тенденция актуализации бальной традиции в современном социуме, избранный нами ракурс является интересным и перспективным. При этом на сегодняшний день он представляет собой недостаточно изученную область музыковедения. Однако составляющие его проблемное поле вопросы, связанные с, одной стороны, с рассмотрением фортепианного творчества А. Г. Рубинштейна, с другой – с изучением бальной традиции, с третьей – с исследованием сферы музыкального театра, получили аналитическое осмысление в разной степени. Так, композиторская деятельность Антона Григорьевича, в том числе и в фортепианном жанре, по настоящее время является недостаточно изученной. Исключения составляют: монография в двух томах Л. Баренбойма, литературное наследие самого А. Рубинштейна, диссертация А. Скирдовой, а также немногочисленные работы Б. Асафьева, А. Алексеева, Л. Корабельниковой, Е. Зинкевич, Р. Глазуновой, И. Ефремовой.

Область музыкального театра, в целом, и инструментального театра, в частности, равно, как и композиторское творчество А. Рубинштейна, требует большего освещения. В числе исследований в данной сфере следует выделить статью И. Баженовой и ряд современных диссертационных исследований по проблемам музыкального театра (в том числе И. Горюновой, О. Ивановой Н. Зыковой и др.), а также фундаментальный диссертационный труд В. Петрова и ряд работ по инструментальному театру Ф. Караева, О. Берак, Е. Станиславской, М. Высоцкой, Д. Муединова и др.

Вопросы бала, напротив, исследованы достаточно полно (Ю. Лотман, Е. Дуков, О. Захарова, А. Колесникова, В. Бокова, Е. Келлер, В. Мильчина, А. Леонавичус и др.). При этом аспектам художественного воплощения данного явления (целостно либо фрагментарно) в композиторских текстах, а также анализа музыкальной составляющей балльных мероприятий посвящены малочисленные работы, в числе которых следует назвать диссертации И. Ефремовой и А. Гадецкой, работы Н. Рыжковой, статьи А. Лебедевой-Емелиной.

Цель работы заключается в репрезентации фортепианного цикла А. Г. Рубинштейна «Бал» (ор. 14, 1854) с точки зрения музыкального театра, как содержащего в себе очевидный потенциал для сценического воплощения балльного феномена.

Ко второй половине XIX века – времени, когда был создан рассматриваемый рубинштейновский цикл – в Европе и в Российской империи балы представляли собой полностью сформировавшееся социохудожественное явление, которое было распространено в различных слоях общества (балы придворные, великосветские, купеческие, мещанские, помещичьи, публичные), существовало в разных формах (традиционные классические балы, костюмированные балы, балы-маскарады), и организовывались по различным поводам (государственным и частным) для публики разного возраста (взрослые и детские балы), с различными целями (здесь выделяются филантропические балы, выполняющие благородную миссию).

А. Г. Рубинштейн, будучи личностью публичной и широко известной в России и Европе, часто бывал на подобных мероприятиях. Причем для него участие в балах не было

обременительным, ибо, как отмечает Л. Баренбойм, Антон Григорьевич в молодости «страстно любил танцы, переодевания и карнавалы шутки» [1, с. 207]. Также известно, что знакомство композитора со своей супругой В. А. Чекуановой состоялось на одном из костюмированных балов. Поэтому естественным представляется интерес А. Г. Рубинштейна к бальной теме, которая, будучи перенесенной рукой мастера из жизненной реальности в реальность художественную, приобретает значение важного артефакта искусства. Воссоздавая одну из важных сторон жизни наших предков, рубинштейновский опус может рассматриваться как ценный музыкально-исторический документ минувшей эпохи.

Перед рассмотрением обозначенного сочинения А. Рубинштейна в контексте музыкального театра, необходимо «ввести» понятия, непосредственно связанные как с бальной практикой, так и с ее художественным воссозданием. Речь идет о бальной фабуле и бальном сюжете. Понятие бальной фабулы включает в себя совокупность различных элементов, из которых состоит бал. Бальный сюжет представляет собой определенную последовательность элементов бальной фабулы, то есть собственно композицию бала, его своеобразный «сценарный план» [2, с. 5].

В музыкальных сочинениях полноценная бальная фабула и до конца «прописанный» бальный сюжет одновременно присутствуют очень редко. К такого рода произведениям как раз относится «Бал» А. Рубинштейна. В нем сюжет «выписан» композитором достаточно однозначно и не предполагает вариантов. Логически оформленный композитором, он (бальный сюжет) вполне соответствует общепринятой во второй половине XIX в. форме проведения подобных мероприятий. В данном сочинении Антон Григорьевич воссоздает облик не строго регламентированного придворного бала, а один из вариантов многочисленных великосветских бальных вечеров. На это указывает наличие среди танцев *польки*, которая, хоть и была признана в России официально, но в силу определенной фривольности исполнения (во время танца кавалеры и дамы клали руки на бедра друг друга), «прописки» на придворных балах так и не получила.

Кроме того, именно *полька* (с начала 40-х гг. XIX в.), а также одна из ее разновидностей – *полька-мазурка* (возникла несколько позже – в середине XIX в.) вместе с *галопом* (с 30-х гг. XIX в.) и особым видом *контрданса*, представленном в рубинштейновском «Бале» в виде *французской кадрили*, – способствовали во второй половине XIX в. исчезновению чопорности и строгости официального танца. На смену им приходит веселое игровое начало с элементами неожиданности и сюрпризности – все это свидетельствует о желании А. Рубинштейна не просто воссоздать обобщенный облик русской бальной практики XIX в., а воплотить бал конкретного исторического этапа романтического века – начала его второй половины.

В чередовании составляющих цикла десяти номеров прослеживается типичная для русских балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции (№ 1, 5, 10). Так, № 2 («Полонез») торжественно открывает бальный вечер, № 4 («Вальс») развивает танцевальную стихию; № 7 («Полька-мазурка») выполняет функцию предкульминационной зоны, естественно подготавливающей вершину бального торжества – мазурку. Если № 8 («Мазурка») олицетворяет собой кульминацию бала, то № 9 («Галоп») составляет его

заключительную часть. Музыка каждого из танцев содержит в себе жанрово-структурные черты своего бального «оригинала».

Анализ танцевальных номеров «Бала» позволяет говорить не только о жанровом соответствии номеров их бальным аналогам, но и об их подчиненности структурной логике бального сюжета. Количество танцевальных номеров в цикле (7 из 10) выводят первую, *жанрово-бытовую линию* драматургии целого на первый план.

Вторая, *субъективно-лирическая линия*, раскрывающая воспоминания романтического героя, представлена всего тремя номерами (№ 1, 5 и 10). Так, № 1 «Impatience» («Нетерпение») передает чувство внутреннего волнения и трепетного ожидания в предвкушении начала бального вечера. № 5 («Интермеццо») олицетворяет момент любовного уединения героя с дамой, его пылкие признания и объяснения в своих чувствах и может рассматриваться как своеобразное отступление в рамках бального вечера. В заключительном № 10 «Le Reve» («Сновидение»), в соответствии с функциями синтеза цикла в целом, присутствует не только лирико-психологическая линия, олицетворяющая особое эмоциональное состояние героя, все еще погруженного в атмосферу бала (реминисценции темы вальса из № 1 «Нетерпение»), но и жанрово-бытовая линия, проявляющаяся в реминисценции темы из заключительного эпизода «Галопа». Здесь же зарождается и третья, *мистическая линия*, связанная с переносом картин бала в мир сновидений героя. Таким образом, номера, воплощающие лирическую линию цикла, неоднозначны и сложны по своей драматургической функции. В двух из них переплетается несколько драматургических линий бала (две в № 1 и три в № 10).

Говоря о проявлении концертности в фортепианной фантазии «Бал», необходимо оттолкнуться от понимания композитором назначения музыкального искусства. А. Рубинштейн считал, что оно должно быть «...отголоском времени, событий и культурного состояния общества» [4, с. 11], объективно отражать явления общественно-культурной жизни. Подтверждением этому является стремление А. Рубинштейна к созданию масштабных художественных концепций, ярким примером которых являются анализируемые фортепианные произведения. В них средствами фортепианного письма композитор воссоздает «...известное душевное настроение, то есть программу (картина бала)... с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» [Там же, с. 14].

*Заключение.* Таким образом, проанализировав фортепианный цикл А. Г. Рубинштейна «Бал», можно сделать следующие выводы:

1. Бал – это совершенно особое, созданное средствами искусства игровое пространство, на котором происходит «игра по правилам», где в качестве игроков выступают участники бального действия. Эта игра (а игра – это всегда зрелище), собственно, как и любая другая, предполагает реализацию трех важных стадий: подготовительной, связанной с подготовкой участников к балу; основной, собственно игровой (пребывание на балу); и заключительной, происходящей постфактум – после завершения бала.

2. Все вышеобозначенные нами стадии бальной игры получили отображение в композиции цикла «Бал». Так, № 1 («Нетерпение»), № 5 («Интермеццо») и № 10 («Сновидение») связаны с передачей определенных психологических состояний героев до, во время и после бала. В пьесе «Нетерпение» композитор воплотил чувство томительного волнения и внутреннего трепета героя, находящегося в состоянии «предвкушения бала». В

музыке «Интермеццо» – романтическую «паузу» в перерыве между танцами (возможно, это момент любовного признания героя даме сердца). В «Сновидении» передано состояние «бального послевкусия» – своеобразной рефлексии героя по поводу прошедшего торжества.

3. Номера, составляющие основу цикла, представляют собой популярное для балов второй половины XIX в. «танцевальное меню» с характерной последовательностью танцев, выявляющих логику драматургического развития – от торжественного начала («Полонез», № 2) через лирический центр («Вальс», № 4) к безудержному веселью финала («Галоп», № 9). Доминирование танцевальных пьес в рубинштейновской сюите реалистично отображает их роль на балах. Как известно, именно танцы, реализующие на своем уровне игровую семантику, являлись системообразующим смысловым остовом бала, его главным структурным компонентом.

4. А. Г. Рубинштейн соединяет в танцевальных пьесах цикла свойственную им прикладную функцию с чертами концертности. Как верно отмечает Л. Баренбойм, рубинштейновский «Бал» – это «эффектные, изложенные в блестящем концертном стиле танцы» [1, с. 207]. В сочетании с масштабностью и программностью концертности, со свойственными ей технической сложностью, оркестровой трактовкой фортепиано и зрелищностью (бал – танцы – игра – зрелище; зрелищность предполагает визуализацию посредством театральности), способствует созданию празднично-приподнятой атмосферы бала, а также усиливает эффект презентабельности мероприятия, в целом, и его участников, в частности.

Таким образом, театрально-сценический потенциал рубинштейновского «Бала» заложен в следующих особенностях данного сочинения:

1. В его программности, определяющей границы образной ассоциативности слушателя.
2. В наличии «бальной фабулы» и «бального сюжета», конкретизирующих программный замысел композитора и выявляющих особенности драматургического развития произведения.
3. В присущих циклу свойствах концертности и масштабности, соответствующих публичной природе бальной практики со свойственным ей «размахом».

Вышеобозначенные черты фортепианной фантазии «Бал» дают основание причислить данное сочинение к категории музыкального театра и высказать предположение о том, что со временем оно привлечет к себе внимание:

а) современных композиторов (аранжировщиков), которые подарят ему новую жизнь, облекая в формы иных, изначально сценических, музыкальных жанров (прежде всего, балетного);

б) современных режиссеров, нетривиальный взгляд которых позволит визуализировать рубинштейновское сочинение посредством его сценической реализации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм, Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность (1867-1894) / Л. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1962. – Т. 2. – 492 с.
2. Єфремова, І. В. Російський бал та його відтворення в музичному мистецтві XIX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Єфремова Ірина Володимирівна. – Х., 2013. – 12 с.
3. Петров, В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. – Саратов, 2014. – 47 с.

4. Рубинштейн, А. Г. Литературное наследие: в 3 т. / А. Г. Рубинштейн. – М.: Музыка, 1983. – Т. 1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи / сост., текстологич. подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. – 215 с.

УДК 78.071.1

*И. А. Каменева,  
ш. Бихар, г. Патна, Республика Индия*

## АМПЛИТУДА ВЛИЯНИЯ И. СТРАВИНСКОГО

Влияние творчества выдающегося русского гения И. Стравинского в России, равно как и в Западной Европе, очевидно и не требует доказательств. Что же касается таких стран, как Египет, Пакистан, Монголия и, наконец, Индия, то здесь необходимо расширение информационного поля. Литература, касающаяся данного вопроса, на просторах Всемирной сети отсутствует, проследить по средствам массовой информации, театральным анонсам и публицистическим изданиям также не представляется возможным. Остается единственный путь – личное присутствие в конкретной географической точке. В связи с этим представленный очерк актуален прежде всего тем, что автор на данный момент проживает в Индии и имеет возможность пролить информационный свет на вопрос амплитуды влияния творчества И. Стравинского в указанной стране.

Автор музыки, о которой пойдет речь, – известный американский композитор и блестящий пианист Виджай Айер был вдохновлен архаикой «Весны священной», которая стала жанровой и композиционной основой его собственного сочинения. По просьбе индийского режиссера Прашантома Бхаргавы была написана музыка к кинофильму *Radhe, Radhe: Rites of Holi* («Радхе, Радхе: обряды Холи»). Ее исполнителем стал известный во всем мире коллектив *International Contemporary Ensemble* (Международный современный ансамбль).

Сезон 2012–2013 гг. в Университете Северной Каролины был посвящен празднованию 100-летия со дня постановки балета И. Стравинского «Весна священная». На протяжении года проходили разного рода научные форумы, где детально и скрупулезно исследовалось творчество И. Стравинского. «Радхе, Радхе: обряды Холи» стала одной из праздничных акций фестиваля (премьерный показ состоялся в марте 2013 г.).

Американского композитора вдохновил гений «тысяча и одного стиля», показавшего Древнюю Русь, ее исконно русские языческие таинства, напрямую связанные с весенним обновлением. Так, в сознании В. Айера возникла определенная параллель сходства обрядов полярных ментальных культур, в частности, общность между фольклорными традициями встречи весны. Необходимо подчеркнуть, что некоторые священнодействия напрямую дают отсылку к конкретным культурным кодам.

Индийский праздник Холи, или Фестиваль Красок, – один из самых красочных и ярких праздников в мире. Праздник красок Холи упоминается в древних санскритских текстах и детально описывается в Ведах (сборник самых древних священных писаний индуизма на санскрите). О его проведении свидетельствует и надпись на камне, сделанная за 300 лет до нашей эры. Холи – старейший праздник, который символизирует наступление весны, возрождение жизни и изгнание зла.

Согласно народным легендам, царь Южной Индии по имени Хираньякашипу, как и многие демоны и асуры (низшие божества), страстно желал стать бессмертным. Дабы воплотить это желание, он исполнял требуемые аскезы (методика достижения духовных целей через упражнения, молитвы и т. п.), пока Брахма (творит вселенную в начале времени) не даровал ему милость. Дар предоставил Хираньякашипу пять особых способностей: он не мог быть убит ни человеком, ни животным, ни в помещении, ни на улице, ни днем, ни ночью, ни астрой (метательное оружие), ни какой-либо шастрой (ручное оружие), и ни на суше, ни в воде, ни в воздухе. Когда это желание было исполнено, Хираньякашипу почувствовал себя непобедимым и возгордился, приравняв себя к божеству. Отныне все должны были поклоняться именно ему, но Прахлад ослушался отца, продолжая почитать Вишну (хранитель мироздания). За непослушание царь заточил своего сына вместе с ядовитыми змеями, после чего бросил его тело в реку, но мальчик был спасен Вишну. Однако на этом легенда не завершается.

Ничего не добившись своими страшными действиями, царь обратился за помощью к своей сестре Холике – обладательнице защищающего от огня плаща. Согласно преступному замыслу, посадив Прахлада на колени, Холика, завернувшись в защитный плащ, села с ним в костер, но Вишну вновь защитил мальчика: в образе получеловека-полульва он схватил царя на пороге (то есть в пограничном месте: ни в помещении, ни на улице) и растерзав его, достал все ранее дарованные способности. Так, пропущенные через очистительный огонь, Прахлад вышел из него покрытым разноцветным пеплом от искрящегося восхода солнца, покрывший собой всю землю, обновленную и освобожденную весной. Именно поэтому весна в Индии, так же как и у наших предков, считается временем рождения новой жизни.

Праздник красок Холи не имеет определенной даты – торжество ежегодно отмечают во время полнолуния месяца Пхальгуна (12-й месяц в Едином индийском календаре, своего рода новый год, конец февраля или март), то есть на следующий день.

Что касается первой части названия фильма «Радхе, Радхе», то оно напрямую связано с Кришной – восьмым воплощением Вишну на земле, который очень любил всевозможные игры.

Когда Кришна был юношей, он часто спрашивал у своей приемной матери, почему у его возлюбленной Радхи, в отличие от него самого, светлая кожа. Яшодде посоветовала нанести краску на лицо будущей супруги, на что Радха разозлилась и вместе со своими подругами, которых в индийских легендах именуются «гопи», набросилась на Кришну с палками, выплескивая все обиды за его шалости, в игровой форме, что и вошло в традицию, до сих пор распространенную в Индии. В Барсане в день фестиваля Холи женщины, вооружившись палками, наказывают мужчин за неповиновение, а те, в свою очередь, посыпают прекрасную половину яркими красками.

В день праздника индийцы надевают белую одежду и осыпают друг друга гулалом (неоновый порошок), олицетворяющим энергию, саму жизнь, радость и начало весны. Накануне Холи также принято разжигать огромные костры, чтобы отпугнуть злых духов и ознаменовать победу добра над злом. В этот день люди, которые по каким-либо причинам оказались в конфликте, обязательно должны простить друг друга, нанося краску друг другу на лица.

Сходство между балетом И. Стравинского и работой В. Айера представляет собой аллюзию. Возможно, что если бы не авторские пояснения, то эти виртуальные отсылки не были бы обнаружены. Кроме того, что и русский и индийский обряды посвящены весеннему обновлению, музыка В. Айера так же, как и балет, имеет четкую двухчастную композицию, а «втаптывание земли» В. Нижинского сродни экстатическим движениям празднующих.

В балете И. Стравинского драматургия базируется на двух полярных образах – старейшины как воплощения трансцендентного в объективном мире и сфера обрядов, совершавшихся мужчинами и женщинами – как движение жизни и воплощение таинств. В работе В. Айера первая часть носит название «Поклонение» и раскрывает внутреннюю чувственность праздника. Вторая часть «Трансцендентность» раскрывает трансмогрификацию обряда. В ней наиболее ярко раскрыл себя колористический талант американского композитора. В целом же партитура написана для необычного инструментального состава – струнных и тростниковых тростей.

Так же, как и в балете, в произведении В. Айера основным средством музыкальной выразительности выступает ритм, поскольку именно ритмическая сторона как первоначало самой музыки восходит к глубинным свойствам человеческой природы. Что касается техники композиции, то она произрастает из партитуры И. Стравинского – серия, алеаторные приемы при монтажной драматургии. Ладово-гармоническая организация сосредоточена внутри расширенной тональности, сегментарность мелодики порождает архаическую сигнальность и нетождественность интонаций.

«Радхе, Радхе» – достаточно редкий пример синтеза двух основополагающих культурных традиций, где краеугольным камнем явился гений русской музыки И. Стравинский. В фильме показан постепенно разворачивающийся праздничный день, где ослабляются общественные ограничения, что впоследствии представляет реальную угрозу для женской половины социума, погружая зрителя в головокружительный хаос разбушевавшегося общественного трансa.

УДК 78.01:398.8

*Н. В. Крохмаль,  
г. Луганск, ЛНР*

### **«ВОРОНА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО В ИСПОЛНЕНИИ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО АНСАМБЛЯ**

«В русской народно-музыкальной практике, а также, возможно, в народной речи он сумел подслушать и преломить то, что до него так не слышали и не перевоплощали другие композиторы» [1, с. 5]. Действительно, отношение к фольклору, а особенно к детскому, у Игоря Стравинского приобрело совершенно оригинальный и уникальный характер. Среди самых известных сочинений композитора на русские народные тексты «Три истории для детей», «Прибаутки», «Кошачьи колыбельные», «Подблюдные», Четыре русские песни и др., многие из которых он посвящает собственным детям. В их числе и «Три песенки» (из воспоминаний юношеских годов) для меццо-сопрано и фортепиано. Интерес автора статьи к этому сочинению аргументирован практической направленностью творческой деятельности,

а именно работой с детским фольклорным ансамблем, в репертуаре которого присутствует «Ворона» из указанного цикла.

Объектом статьи является «Ворона» И. Стравинского из «Трех песенок». Предмет – особенности подготовки песенки «Ворона» детским фольклорным ансамблем.

Работая с фольклорным текстом, обращаясь к народным темам в своей детской музыке, И. Стравинский не раскрывает перед нами внутренний мир ребенка, не касается его переживаний и психологии, не рисует картины игр или повседневных занятий. Композитор не рассказывает о детях, а разговаривает с ними: читает сказки, иногда очень страшные, одновременно пугающие и притягивающие юного слушателя. Кроме того, И. Стравинский не упрощает музыкальный язык: он насыщает его интересными острыми и ярко-характерными тембрально-ладовыми и ритмическими оборотами. Даже в детской музыке композитор ищет, пробует и открывает новое.

Обработки народных песен И. Стравинского относят к раннему «русскому» периоду творчества композитора. В основном, это лаконичные произведения на детские сюжеты, взятые из народного творчества: считалки и игры. Три песенки – «Сороченька», «Ворона» и «Чичер-Ячер», И. Стравинский нашел в своих юношеских набросках. Мелодии их очень просты и, сохранив их, он сочинил довольно оригинальный аккомпанемент. Как правило, инструмент звучит, словно в противовес вокальной партии, но комментирует происходящее.

Работа с детским фольклорным коллективом над песней «Ворона», написанной на текст А. С. Пушкина, осуществлялась в нескольких направлениях: 1) вокально-интонационная составляющая произведения; 2) манера исполнения; 3) художественный образ.

1. Начав работу над вокально-интонационной составляющей произведения, детям было предложено прослушать аудиозапись традиционного исполнения «Вороны» под аккомпанемент фортепиано. Затем последовало исполнение мелодической линии педагогом, исполнение мелодии вместе с инструментом, многократное исполнение и повторение отдельных составляющих мелодии педагогом и детьми для достижения интонационной точности и чистоты. Работа над ритмом включала в себя простукивание ритмического рисунка скорлупой орехов, ложками, ладонями, что способствовало не только четкому запоминанию ритма, но и пониманию фольклорной сущности произведения.

Для становления большей вокальной уверенности и интонационной точности использовался прием скороговорочного исполнения мелодии и отдельных ее частей. Скороговорочная техника развивает дикцию, способствует выработке четкого проговаривания текста при изучении. Благодаря ей в конечном результате исполнители не только верно и четко произносят текст, но и с большей точностью доносят его до слушателя, т.к. сами осознают его смысл [2]. Сам текст «Вороны» напоминает поговорку. Поэтому упражняться можно как на различных традиционных учебных примерах («Проворонила ворона вороненка», «С мышами во ржи подружились ежи» и т. д.), так и на оригинальном тексте, «превратив» его в скороговорку, проговаривая строчки, постепенно наращивая темп их произношения:

Еду как-то я на мост,  
Под мостом ворона мокнет.  
Взял ворону я за хвост,

Положил на мост,  
Пусть ворона сохнет...

Проработав текст в скороговорочной технике, можно переходить к непосредственному вокализированию. Необходимо объяснить детям, что во время разговора, т.е. при речи вне пения, длительность звуков во власти говорящего, а во время пения исполнитель подчиняется другим законам, которые отводят каждому звуку определенное время звучания. Одни гласные распевают, а другие «прячут». Поможет при этом работа с зеркалом: можно наблюдать как именно и в каком месте нужно выделить гласную, пропевая ее, и как открыть при этом рот, добиваясь естественного произношения слов при пении. Важно акцентировать внимание детей также на произношении согласных. Согласные тоже содержат яркие звуковые возможности. Задача состоит в озвучивании согласного так, чтобы он не мешал, а помогал гласным. Например, в первой строке текста «Еду как-то я на мост, под мостом ворона мокнет» часто встречается звук «м» – губной сонорный согласный. Если не обратить внимание на четкое его произношение во время пения, то он будет скорее всего произнесен вяло из-за того, что мышцы губ у детей развиты слабо, и текст будет «съеден». После работы над гласными и согласными по отдельности, необходимо прорабатывать их произношение в комплексе.

Точность интонирования является важной составляющей в работе над любым вокальным произведением. Чтобы добиться правильной интонации детей необходимо научить анализировать свое пение с разных точек зрения (высоты, протяженности, силы звука, динамических оттенков и др.), а также внимательно слушать себя при пении. Эффективными могут быть следующее упражнение: пропевание мелодии или отдельных ее элементов *legato/staccato, forte/piano*.

2. Соотношение речевого и вокального элементов изменяется в зависимости от жанра песни, которые исполняются различными типами артикулирования: говорком, скороговоркой, повествованием, причетом, заклинанием и др. Разговорная речь и пение требуют ясного выразительного произнесения слова. Понимая эту задачу, было принято решение исполнять «Ворону» *a'capella* в народной манере.

Как указывают многие фольклористы, песню в старину не пели, а «играли», частушки – «кричали», «пели важненько», «за следом пели», «брали шибше». Все это также касается исполнения *a'capella*. Хорошо звучащая речь всегда певучая, звучная и мягкая. В ней есть тот элемент распевности, который при упражнении и развитии может вплотную подойти к пению. Основной задачей мы видим сохранение непринужденности и естественности говорения во время пения. Основным признаком народного исполнения является речевая манера звуковедения. Поэтому очень важно научить детей петь не мелодию со словами, а говорить нараспев, т.е. проговаривать мелодию по нотам. Ведь характерной особенностью исполнения в народной манере является речевая манера звукоподачи, при которой пение это «озвученная речь», а не пение со словами – «речь нараспев» [2]. Как пишет Н. Мешко: «Учить можно, только учась у народа» [2, с. 11].

Отдельного внимания заслуживает выработка единой манеры звукообразования и звуковедения у всех участников, что усложняется при работе с детским коллективом. Это необходимо, чтобы ансамбль звучал как единый организм, один голос. Добиться этого нелегко. Ведь фольклорный ансамбль – это прежде всего коллектив сольных исполнителей,

где у каждого свой тембр. Занимаясь ансамблевым пением с детьми важно понимать, что приоритетным становится выстраивание вокальных партий таким образом, чтобы каждый голос прозвучал ярко, красочно и, вместе с тем, дополнял другие голоса. Для достижения этой цели используются следующие приемы: 1) добавление возгласов солиста на фоне звучания ансамбля и сольных запевов; 2) работа над звучанием унисонов, пропеванием гласных звуков.

Кроме того, вокально-интонационная работа связана с певческим дыханием. Дыхательные упражнения для детей проходят в игровой форме. Например, такие упражнения: «Ф.Ш.Ч» или «ежик», «свеча», «выдыхаю, не теряю», «веселый счет» и др. Важно учить детей диафрагмальному дыханию, следить, чтобы оно не было поверхностным, подключичным. Данные упражнения правильно выстраивают процесс вокального вдоха и выдоха. После этого можно приступать к работе над дыханием непосредственно в песне «Ворона», предварительно разобрать нотный текст на вокальные фразы.

3. Отдельно коснемся работы над формированием художественного образа при исполнении произведения «Ворона» И. Стравинского. Для начала детям необходимо понять: о чем эта песня? Текст на первый взгляд незамысловат, но в нем есть скрытый смысл. Бесконечная история про ворону и мост – история обо всех делах человеческих. Это превосходная наглядная поучительная метафора, автором которой является А. С. Пушкин. Отрицать фольклорную составляющую текста не имеет смысла. Нам всем известно насколько А. Пушкин был близок в своем творчестве к фольклору. Текст повествует: что бы ни делал человек, в конце концов окажется, что он посвятил свою жизнь просушке вороны, которую сам перед этим намочил. Это все на что способны люди. И, еще – спорить друг с другом о том, какой путь является истинным: сушить или мочить? А если и то и другое, то в какой последовательности?

Дети могут не понять столь глубокой, философской мысли, поэтому я сосредоточила их внимание на том, как важно выбрать себе занятие и следовать своей цели. Таким образом, исполняя это произведение, дети, как бы высмеивают вечный человеческий спор: кто прав, кто виноват и что лучше? Ведь каждый должен выбрать свою дорогу и уважать выбор других. Исходя из этого, была выбрана форма исполнения произведения «Ворона» – инсценировка песни.

Во время исполнения на сцене появляются две группы детей. Первая одета в крестьянский бытовой костюм начала XX века – сарафан, рубаху и косынку, а в их руках корзины с ягодами и грибами. Вторая группа детей одета в мещанские платья начала XX века, головной убор – шляпки, украшенные цветами. Во время исполнения мелодия сначала звучит поочередно, потом в унисон, в некоторых частях методической линии звучит двухголосье. «Ворона» И. Ф. Стравинского исполняется и звучит как спор, который не имеет смысла. Это подчеркивает финал инсценировки, когда дети берутся за руки.

Замысел исполнения песни «Ворона» фольклорным детским ансамблем – это свидетельство неординарного подхода к изучению материала, в котором задействованы все сферы творческого процесса – пение и речь, театрализация и импровизация. Конечно, во время вокальных занятий невозможно обойтись без позитивного настроения, без создания ситуаций, в которых каждый ребенок может почувствовать себя артистом, а также частью дружного коллектива.

Изучение подобных произведений способствует всестороннему развитию детских коллективов, исполняющих народную песню. Работа над произведением «Ворона» И. Ф. Стравинского открыла возможности для импровизации, развития творческой мысли, дальнейшего формирования вокальных навыков у детей, развитию актерского мастерства. Произведение несет поистине глубокий смысл и народную мудрость, языком искусства выражает отношение к жизни.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин, М. С. Очерки, статьи, заметки / М. С. Друскин. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1987. – 299 с.
2. Мешко, Н. К. Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения: учебное пособие для педагогов и студентов средних и высших учебных заведений, руководителей и артистов народных хоров и ансамблей / Н. К. Мешко. – М., 1996. – Ч. 1. – 42 с.

УДК 78.072

*Т. С. Липко,  
г. Луганск, ЛНР*

### ПОНЯТИЕ «МИКРОТЕМАТИЗМ» В РАМКАХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

Рахманиноведение – область музыкознания, специально занимающаяся изучением композитора, прошло длительную и сложную эволюцию. Как отрасль музыковедческого знания оно зародилось в советскую эпоху. В свете официальных идеологических позиций и эстетических ориентиров советского искусства, осмысление художественного облика С.В. Рахманинова редуцировалось к восприятию этого художника как традиционалиста, апологета эстетики народничества, что значительно сужало спектр искусствоведческого анализа находящегося в традиционалистско-романтической системе координат. Среди советских рахманиноведов можно выделить имена Б.В. Асафьева, Д.В. Житомирского, А.А. Соловцова, В.В. Протопопова, О.И. Соколовой, Н.Д. Бажанова, В.Н. Брянцевой, Е.Г. Сорокиной, Ю.В. Келдыша. Поздний этап творчества композитора был ознаменован сменой эстетической парадигмы, выходящей за рамки эстетики позднего Романтизма, метаморфозой авторского мышления и сознания, обогащения системы выразительных средств, расширением и усложнением структурного и семантического аспекта музыкальной ткани.

Современное музыкознание подчеркивает связь творчества Рахманинова с религиозным культом и символизмом. Такой взгляд декларируют исследования А.И. Кандинского-Рыбникова, Н.В. Сарафанниковой, В.В. Медушевского, Г.Е. Калошиной и О.В. Шапарчук. Музыковед, профессор Санкт-Петербургской консерватории Е.О. Ручьевская принадлежит важнейшее открытие в области интонационного мышления Рахманинова на позднем этапе творчества, связанного с концентрацией автономных интонационно-смысловых образований вшитых в музыкальную ткань произведений, которые исследователь назвала микротемами. Дальнейшая разработка проблемы рахманиновского микротематизма привела к переходу от структурных аспектов к смыслообразующим, содержательным, так родилось понятие мотивная символика.

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

Микротемы стали трактоваться, анализироваться, классифицироваться и типологизироваться музыковедами в качестве знаковой системы композиторской тайнописи, скрывающей глубинный пласт содержания музыки Рахманинова. Цикл романсов оп. 38 представляет интерес с точки зрения осмысления эстетико-философской панорамы композитора, символического пространства (единственный у Рахманинова написан на стихи русских поэтов-символистов), объема духовного содержания, специфики интонационного мышления на материале именно вокального творчества, так как инструментальная музыка в этом разрезе была освещена в литературе. Ввиду вышесказанного тема исследования является остроактуальной.

Объект исследования – композиторское творчество Рахманинова, предмет – микротематизм и символизм в позднем камерно-вокальном творчестве С. Рахманинова.

Цель статьи – провести комплексный анализ мотивной символики в позднем камерно-вокальном творчестве С. Рахманинова.

Задачи:

1. Раскрыть понятие «микротематизм».
2. Изучить мотивную символику в ее специфике и дать терминологическую справку.
3. Выявить и проанализировать микротематизм и символизм в камерно-вокальном творчестве Рахманинова.
4. Провести целостный анализ мотивной символики опуса 38 Рахманинова.

Научная новизна статьи заключается в:

- 1) определении роли интонационно-смысловых комплексов (микротем) в выстраивании музыкальной драматургии опуса 38 С. Рахманинова, а также формировании смыслового пространства сочинений, их символической контекстуальности;
- 2) раскрытии текстологических коннотаций сочинений на основе дешифровки мотивной символики в контексте смысловых взаимодействий вербального и музыкального текстов, а также средств музыкальной выразительности.

В современное российское музыкознание понятие «микротематизм» вошло достаточно давно и встречается в основном в анализах музыки XX века. За пределами России те же явления анализируются, как правило, без применения термина «микротематизм»: рассматриваются особые функции мотива в отдельных музыкальных образцах. При этом специфика подобных случаев не получает отражения в самостоятельной научной категории. Вместе с тем в зарубежном музыкознании накоплен огромный опыт наблюдений над различными видами и аспектами сквозных мотивных построений и их взаимосвязей. В российской науке сложились свои традиции анализа кратких построений в музыкальной форме.

Опыт использования понятия «микротематизм» обобщен в учебном пособии В. Н. Холоповой. «К мотивно-составному тематизму <...> иногда применяют термин „микротематизм“, показывающий первичность и самостоятельное функционирование мотивов <...>» [6, с. 205]. И далее делает важное замечание: «Многозначность смыслов, вкладываемых в настоящее время разными теоретиками в слово “микротематизм”, делает его не структурно конкретным, а весьма общим понятием, охватывающим функционирование в музыке каких-либо малых тематических образований» [Там же, с. 309].

Понятие «микротематизм» было введено и первоначально разработано в узкоспециальных целях прежде всего для обозначения особого качества музыки С. В. Рахманинова. Причем трактовки понятия в работах разных авторов существенно отличаются друг от друга.

Впервые этот термин был предложен Е. А. Ручьевской в 1966 году как инструмент анализа русской камерной вокальной музыки начала XX века, и в качестве наиболее показательного образца исследователь сразу указывает на романсы Рахманинова. Ручьевская пишет: «Но иногда в романсе отсутствует то, что называется музыкальной темой в общепринятом смысле, то есть конструктивно оформленная музыкальная мысль, которая потом повторяется, варьируется и т. д. Мелодия воспринимается как непрерывно льющаяся кантилена. Так часто бывает у Рахманинова. Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля явлением микротематизма. Тематическими элементами оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы. Они-то и обуславливают сцепление, сопряженность мотивов и фраз, их внутреннюю связь» [2, с. 107].

Концентрируя свое внимание на микротематизме в романсах Рахманинова, Ручьевская предполагает наличие подобного приема и в музыке других композиторов, в частности С. С. Прокофьева: «Микротематизм, осуществление непрерывной связи посредством мельчайших элементов мелодии, весьма типичен и для Прокофьева» [Там же, с. 103].

Ручьевская приводит весьма убедительные образцы микротематизма в известных романсах Рахманинова. Она описывает следующие случаи: «<...> микротемой в „Сирени“ является трихордовая попеvка; в романсе „Здесь хорошо“ восходящий мотив из четырех звуков; в романсе „Я опять одинок“ субмотив из трех звуков восходящее поступенное движение» [Там же, с. 100].

Концепция микротематизма, предложенная Ручьевской, содержит в себе некое «поле неопределенности».

В отличие от работы Ручьевской, где новое понятие использовалось только по отношению к романсам Рахманинова, здесь поле его применения расширилось до закономерностей мелодического стиля композитора в целом.

Скафтымова отмечает попевочную природу мелодики Рахманинова и народно-песенные ее истоки [4, с. 105]. Другой тип мелодии, в котором начальный мотивный импульс не обособлен, а слит с мелодическим движением, естественно вплетен в него, Скафтымова называет «тема-волна».

В качестве примеров «темы-волны» приводятся начальные мелодические построения Второй симфонии и Третьего концерта Рахманинова. Образцы «микротематизма» связываются прежде всего с откликом композитора на поиски символистов, а также с новыми тенденциями в его произведениях 1910-х годов и позднего, зарубежного периода «Острове мертвых», «Колоколах», Третьей симфонии и «Симфонических танцах».

И. А. Барсова в своей монографии о симфониях Г. Малера, впервые вышедшей в 1975 году, обосновывая новые принципы формообразования, подчеркивает роль мотивного развития уже на уровне построения темы

В. П. Бобровский в книге 1978 года обращает специальное внимание на новую роль кратких мотивов в музыке XX века. Он делает вывод о тематической функции краткого

мотивного ядра темы: «Вагнеровская система кратких лейтмотивов оказала значительное влияние на многие стилистические направления XX века, в которых заметно возрастает роль ядра в функции темы <...>» [1, с. 129].

Мотивному развитию в 1960–70-е годы уделяется специальное внимание в работах Ю. Н. В последующие десятилетия понятие «микротематизм» остается на периферии внимания музыковедов. Новая волна интереса к нему и к микропроцессам в музыке возникает лишь в 2000-е годы и вновь в связи с музыкой С. В. Рахманинова. Инициировала этот интерес публикация Н. В. Сарафанниковой 2009 года, и подхвачен он был в работах А. В. Ляховича, С. В. Фролова и других.

Сарафанникова, ссылаясь на работы Скафтымовой, предлагает свою интерпретацию рахманиновского микротематизма и его разновидностей. При этом представления о подобных явлениях, разработанные Ручьевской и Скафтымовой, существенно и весьма трансформируются. Более специфичным для Рахманинова Сарафанникова считает «нераздельное, взаимосвязанное» [5, с. 147] выращивание мелодии из микротемы, приводя в качестве примеров мелодии широкого дыхания главные темы Второго и Третьего концертов и других его сочинений. «Здесь, разъясняет автор, в прямом и переносном смысле, „одно вытекает из другого“, а именно: истоком мелодии широкого дыхания, опирающейся на значительный диапазон (мелодизм), оказывается микротема (тематическое ядро) с ее последующей деривацией <...>» [Там же].

Расширенное понимание термина «микротематизм» в применении к творчеству Рахманинова было стихийно подхвачено в упомянутых выше работах А. В. Ляховича и С. В. Фролова. Об изначальном, более узком понимании термина в их работах уже не упоминается.

Особый ресурс понятия заключается в том, что оно фиксирует внимание не на мотивном составе исходного построения, как в случае «сложной составной темы» или «тематического комплекса» (по Бобровскому), а на реальной самостоятельной жизни в музыкальной форме отдельных мельчайших ее единиц.

Самостоятельная роль мелких интонационных ячеек (своего рода «эмансипация мотива») стала одной из примет обновления музыкального мышления в конце XIX – начале XX века.

Новая роль мотива в музыке XX века отражена во многих исследованиях. В отличие от мотивной разработки в музыкальной форме прошлых эпох, когда развитие строилось на вычленившихся из главных тем мотивах, в новом формообразовании начала XX века мотив оказывается изначально включен в незамкнутое целое, как правило, не опирающееся на классико-романтические музыкально-синтаксические структуры. В этих условиях входящий в тему мотив не подчиняется столь строго, как раньше, традиционной внутренней логике соотношения «строительных единиц» темы мотивов, фраз, предложений. Он не закрепляется жестко внутри более крупного тематического построения, приобретая особую смысловую нагруженность и предрасположенность к самостоятельному развитию.

Эти процессы нашли свое яркое продолжение и в следующем столетии. В музыке начала XX века наиболее новыми и специфичными становятся такие случаи, когда произведение строится на основе целого ряда связанных друг с другом мотивов (микротем), образующих некое подвижное и неповторимо выразительное целое.

Подводя итоги, обозначим основные выводы: понятие «микротематизм», как видно из вышесказанного, может иметь, несмотря на свою сравнительно скромную историю, собственную, вполне определенную сферу применения. При своем появлении представление о микротематизме заключало в себе некие специальные возможности, заставляя задуматься над уникальными свойствами музыки С. В. Рахманинова. Однако смысловое поле понятия гораздо шире. Давая одному кругу явлений единое наименование, термин «микротематизм» фиксирует реальную и важную особенность музыкального мышления XX века: новую роль кратких мотивных ячеек в построении формы, что, в свою очередь, свидетельствует об особом внимании композиторов к микропроцессам в музыке.

О «тотальном микротематизме» в музыке Рахманинова говорит А. В. Ляхович, отмечая, что в ряде произведений (начиная с Первой симфонии, и особенно в сочинениях, созданных после 1907 года) композитор «не только последовательно применяет технику микротематизма, но и доводит ее до некоего абсолюта» [3, с. 81]. Автор статьи делает вывод о том, что «тотальная регламентация тематизма в этих произведениях дает основания приписать их к совершенно неожиданному для Рахманинова авангардному поиску альтернативных способов организации музыкального материала...» [Там же].

Мотивная система Рахманинова, единая для всех периодов творчества композитора, представляет собой конструктивное и семантическое единство всего материала, использованного Рахманиновым во всех основных произведениях. Единство мотивной системы Рахманинова определяет трактовку всего его творчества в целом как макроцикла. Эта система конструктивно восходит к модальной вариантности и представляет собой гибкую, текучую среду аллюзий и смыслов. Каждый элемент этой системы, таким образом, неизбежно наделяется суггестивным значением.

Мотивный символизм является доминирующим принципом художественного мышления автора на позднем этапе творчества. Этот принцип воплощен на уровне, принципиально несводимом к программности в романтическом (литературном) понимании этого слова, поскольку почти каждый элемент символики Рахманинова дается в непрерывном становлении, а не в статично-аллегорической форме. Смысловый потенциал произведений позднего Рахманинова огромен и многомерен. Его символическая ось осмысление Человека-во-времени. В музыкальном аспекте его специфика наиболее ярко явлена в работе с традицией, во множественном стилевом пространстве поздних произведений. В образном аспекте его специфика наиболее ярко явлена в этико-экзистенциальных сферах. В мифопоэтическом аспекте его специфика наиболее ярко явлена в моделировании христианских мифологем. В философском аспекте его специфика наиболее ярко явлена в осмыслении истории и места в ней Человека-во-времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
2. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 65–110.
3. Ляхович, А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова / А. В. Ляхович. – Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. – 184 с.

4. Скафтымова, Л. А. О мелодике Рахманинова / Л. А. Скафтымова // Страницы истории русской музыки: статьи молодых музыковедов / общ. ред. и сост. Е. М. Орловой и Е. А. Ручьевской. – Л.: Музыка, 1973. – С. 105–109.
5. Сарафанникова, Н. В. Р. С. О микротематизме / Н. В. Сарафанникова // Музыкальная академия. – 2009. – № 3. – С. 146–149.
6. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 366 с.: ноты..

**УДК 784.5**

**Т. П. Максимова,  
г. Луганск, ЛНР**

## **ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА М. ТАРИВЕРДИЕВА**

Микаэл Таривердиев занимает особое место среди авторов песен. Г. Свиридов как-то сказал: «Главными, неотъемлемыми чертами в музыкальном искусстве являются современность и простота. Эту новую простоту музыкального языка можно найти только в живом творческом процессе» [1, с. 36]. Простота и ясность музыкального мышления и музыкального языка достигаются различными средствами. Пути демократизации вокального жанра очень сложны, и песня здесь занимает не последнее место. Главное, чтобы не произошел срыв в банальность и примитивность, особенно в тех случаях, когда явно прослеживается влияние жанров массовой музыки современных эстрадных жанров. Этому явлению невозможно противостоять, да и не нужно. Важно не перейти границу хорошего вкуса. Этот экзамен с успехом выдержал Микаэл Таривердиев.

В этом смысле творчество М. Таривердиева является примером. В самом начале творческого пути его критиковали за эстрадную манеру, за пение в интимно-шепчущем стиле, за однообразие интонаций. Однако для Таривердиева эстрадность никогда не была синонимом развлекательности: «эстрадная песня отличается чутким отношением ко времени, к новым музыкальным формам и веяниям. Сегодняшний день требует от нее в первую очередь мысли, без которой нет настоящего музыкального произведения. Лирическая ли это песня, политическая, народная или любая другая, в соединении с оригинальной, неповторимой подачей она может стать явлением настоящего искусства. Строгие его критерии применимы и к эстраде, которую ошибочно считают легким жанром» [8, с. 17].

Подобный взгляд на массовое искусство отвечал требованиям времени, запросам аудитории, был продиктован верой в высокую духовность советских слушателей, в их интеллектуализм. Поэтому музыка Таривердиева получила широкое признание. Его песни рассчитаны на хорошо воспитанные слух, вкус и исполнительскую манеру. При более широком взгляде на песенный жанр, нам придется признать, что Таривердиев композитор не совсем песенный. Массовых песен у него нет вообще, а что касается эстрадной лирической песни, то он редко пользуется ее обычными средствами. В песнях Таривердиева широко проявляется индивидуальность композитора.

Мы обратимся к вокальному творчеству, а именно, его песням и романсам, написанным для исполнения на эстраде. Его всегда интересовала сложная поэзия – с богатством рифм, свободой ритмики, с определенными трудностями. Так, Таривердиев – автор вокальных циклов на стихи советских поэтов В. Маяковского, М. Цветаевой,

С. Кирсанова, Б. Ахмадулиной, М. Светлова, Л. Мартынова, А. Вознесенского. Им создано двенадцать песен-речитативов на стихи Хемингуэя. Его циклы – образец профессионализма, творческого подхода к синтезу классического романса с современной эстрадной музыкой. Именно это создает неповторимость и особую ауру всех произведений, и этот путь по-своему перспективен. В романсах Таривердиева, как правило, доминирует особый тип отношений между вокальной партией с использованием различных видов речевой интонации и сопровождением.

Обратим внимание на особое соотношение вокальной партии и партии сопровождения. Дело в том, что партия фортепиано у Таривердиева весьма необычна и разнообразна. Во многих случаях она полифонична, похожа на полифоничность Баха. Также она может включать в себя элементы классицизма, может быть строфичной, вариационной, «прелюдиеобразной» [6, с. 18]. Все эти приемы придают поэтическим текстам романсов возвышенно отрешенный характер.

Таким примером освоения композитором «немузыкальных поэтов» являются два цикла на слова М. Цветаевой и В. Маяковского. «Две песни» на стихи Цветаевой композитор создал более двадцати лет назад. Позже он напишет еще два романса для телефильма «Ирония судьбы, или с Легким паром». Это романсы «Хочу у зеркала, где муть» и «Мне нравится, что вы больны не мной». Он выбрал два наиболее откровенных и горьких стихотворения ранней Цветаевой: «Вчера еще в глаза глядел» и «Попытка ревности» [4, с. 24].

Острую эмоциональную напряженность, незащищенность лирической героини, и в то же время искреннюю исповедальность стихов, композитор стремится передать в бесхитростной, доверительной, интимной манере, которая максимально приближает слушателя к привычному представлению о любовных стихах. В аккомпанементе используются романсовые гитарные переборы и синкопированный ритм фокстрота в джазовых гармониях. Все эти приемы композиторского письма Таривердиев умело пронизывает полифоничностью изложения. В этом проступают черты песенного и эстрадного стиля Таривердиева. Но героиня стихов Цветаевой, страстных и трагических, где боль и отчаяние одной женщины возводится в «трагедию женщин всех времен», иная, чем у Таривердиева. Она гораздо масштабней. Таривердиев сталкивается со сложной проблемой воплощения в музыке стихов Маяковского. Некоторые композиторы с успехом решают ее в крупномасштабных жанрах, таких как оратория, кантата. Например, «Патетическая оратория» Г. Свиридова, «Ленин с нами» А. Эшпая и целый ряд других. На пути композиторов, работающих в камерном жанре, поэзия Маяковского воздвигает труднопреодолимые преграды.

Но Таривердиева именно это и привлекает. Он обратился к ранней лирике Маяковского. И это было очень смелым поступком, так как для Таривердиева стояла сложная задача – соединить поэзию Маяковского и эстрадную песню 60-х годов. И ему это удается. В его цикле пять стихотворений: «А вы могли бы?», «Кое-что про Петербург», «Тучкины штучки», «Послушайте» и «Вместо письма» [5, с. 16].

Исследователи не раз отмечали отсутствие в этом сочинении внутреннего единства и даже ставили под сомнение его принадлежность к циклу. «Романсы на слова Маяковского не образуют цикла в точном смысле слова, между отдельными эпизодами трудно обнаружить

какие-либо музыкальные связи. Нет единства и в поэтическом содержании. Стихи носят любовно-лирический характер, и только одно из стихотворений для детей, написанное в иной манере «Тучки», контрастирует с предыдущими [3, с. 281]. На первый взгляд, действительно, стихотворения избраны совершенно разные, открытые интонационные связи между частями редки. Однако, если пристальней всмотреться в поэтическую драматургию цикла, то увидим, что открытому тематическому единству композитор предпочитает скрытые контакты. Эти контакты возникают в результате образной многозначности избранных стихов, которые при их объединении в одном произведении вступают в сложные взаимоотношения и обнаруживают отсутствовавшие связи.

Заявка на концепцию всего цикла дается в первой части «А вы могли бы?». Именно здесь противопоставляется романтическое сугубо прозаическому. Именно здесь полет фантазии превращает будничную жизнь в яркий, безбрежный мир. Герой цикла бросает бунтарский вызов всем тем, кто не способен это увидеть. Во второй части вновь противопоставляется друг другу обыденное и поэтическое. Композитор рисует мрачный, тусклый городской пейзаж. Но в воображении художника он рождает яркие и смелые ассоциации («Кое-что про Петербург»). Здесь, как и в первой части используются метафоры – серые трубы домов становятся «каменными сосками», воткнувшиеся «в неба свисшие губы». А медленно текущая река Нева становится «двугорбым верблюдом» [8, с. 66].

И не так уж важно, что это детские стихи Маяковского, ведь в них продолжает свой свободный полет поэтическое воображение, превращающее плывущие по небу тучки в людей, верблюда, слоников, а в заключение возникает шутивное и одновременно вполне серьезное прославление солнца. В последнем романсе лейтмотив-лейттема солнца оборачивается символом огромной любви «Кроме любви твоей, мне нету солнца». Четвертая часть «Послушайте» – переключается с первой. В ней опять звучит протест против «беззвездной жизни» и призыв к поиску высокого в буднях, в «метелях полуденной пыли». Цикл заканчивается монологом «Вместо письма». Он являет собой лирическую исповедь поэта. В ней выражено яркое, страстное, одновременно испепеляющее чувство. Не случайно, будучи высоко поднятым над повседневностью, оно ассоциируется с солнцем [Там же, с. 68].

Разумеется, мы слышим знакомый таривердиевский голос, с его проникновенными мелодическими ходами. Сочетая в одном романсе приемы мелодекламации и вокализации, композитор придает музыке особую доверительность, интимность. Таривердиеву нужно было воплотить образ лирического героя ранних стихов Маяковского – крупного, угловатого, неудобного и неукладывающегося в привычные представления. Таким герой предстает в поэмах «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник».

Определенные успехи достигаются Таривердиевым в сближении романсов с жанром бытовой и массовой песни, с жанром эстрады. В некоторой мере это происходит путем привнесения в вокальную музыку элементов современных танцевальных ритмов. Вопросы интерпретации продолжают стоять очень остро. В камерно-вокальной музыке Таривердиева мы видим разные подходы к созданию фактически нового произведения искусства. Так, Таривердиеву удается перевести на язык музыки такого сложного, немзыкального поэта, как Андрей Вознесенский. Он очень уважительно подошел к его поэзии, ставя своей задачей создание эстрадной музыки.

В трех романсах на слова Вознесенского Таривердиев сочетает прием мелодекламации и разговорной речи, переходя порой даже на шепот. В первом романсе «Не исчезай» слышатся интонации и мелодические обороты музыки к кинофильму «Семнадцать мгновений весны». Нервно-напряженную и острую поэзию в романсе «Тишины хочу, тишины» Таривердиев сглаживает проникновенной шепчущей мелодекламацией. «Загляжусь ли я на поезд» написан в форме вальса. Текст поется и проговаривается на фоне трехдольного аккомпанемента. Извилистые ходы фортепиано поддерживаются строгими гармониями контрабаса, похожие на стиль Баха.

Это прекрасный пример, когда высокие образцы поэзии становились импульсом для создания композиторами замечательных песен. Творчество Таривердиева сплошь синтетично, и это проявляется на самых разных уровнях. Это проявляется в тематике, драматургии, музыкальном языке. Романс у Таривердиева строится как театральная сцена, подразумевающая определенных персонажей с их пластикой и мимикой. Например, в вокальной сюите «Скирли», на стихи М.Малишевского видны элементы музыки барокко. Таривердиев снова подражает музыке Баха, использует так называемые «бахизмы», которые сплавляются с интонациями современной эстрадной песни. Эстрадная песня, в свою очередь, вбирает в себя черты различных камерно-инструментальных форм, таких как оперный монолог, русский бытовой романс, самодеятельная гитарная песни. Также Таривердиев часто использует в своем творчестве драматургию кино. Жанровая диффузия в музыке Таривердиева настолько сильна, взаимодействия столь активны, что, не разобравшись в специфике одного из жанров, трудно себе представить особенности другого.

Без сомнения, Таривердиев особым, только ему присущим образом использует сой талант композитора, который по-особому проявляется в камерном жанре. Он обусловлен двумя причинами. Первая состоит в камерной природе дарования композитора, которая является частью его художественного темперамента. Она проявляется в эмоционально-образном строе произведений, в манере авторского высказывания – негромкой, эмоционально открытой и доверительной, в поэтичном, очень личностном характере чувствования. Также ему свойственны тяготение к миниатюре, тонкой детализации всех элементов музыкальной речи, выбор, как правило, малого состава исполнителей, концентрированность в изложении и развитии материала. Словом, творчество Таривердиева позволяет говорить о камерности в самом широком смысле слова как о способе музыкального мышления.

Вторую причину мы можем увидеть в поэтических пристрастиях композитора. Его привлекает в вокальной музыке, будь то песня или романс – сложная поэзия. Сложная, прежде всего, с точки зрения содержания, заключающая в себе некое глубинное течение, философский, психологический, шире – духовный подтекст. Поэзия сложная по форме, то есть отмеченная непростой, метафорически насыщенной лексикой, наполненная подвижной, напряженной ритмикой, часто порывающая с классическим стихосложением, обладающая свободной рифмовкой, а подчас лишенная ее, приближающаяся к прозаической речи. Подобная поэзия, естественно, требует от композитора соответствующих ее природе музыкальных средств и приемов, утонченной интонационной, ритмической выразительности, разнообразных типов вокализации, гибкого композиционного решения, словом, всего того, что составляет прерогативу камерно-вокальной музыки [7, с. 193].

Результатом взаимодействия такой поэзии и музыки стало рождение своеобразных жанровых микстов с усложненной образностью и стилистикой в песенном творчестве Таривердиева. Это и песни-речитативы, песни-монологи, песни-баллады, песни-романсы. Более того, возникали новые формы, принадлежность которых к песенному или камерному жанру определить однозначно не представляется возможным. В конечном счете, все решает исполнительский фактор. Примером этому могут служить песни на стихи М. Цветаевой, А. Вознесенского, Д. Самойлова, С. Кирсанова.

И все же, при всей синтетичности песня сохраняет в себе собственные, специфические признаки, при этом не растворяется в закономерностях других вокальных жанров. Таривердиев виртуозно владеет композиторской техникой, когда усложнение одних компонентов музыкальной ткани уравнивается простотой и узнаваемостью других. Этот прием можно назвать «законом взаимной компенсации», в котором Таривердиев всякий раз заново находит нужные приемы, добиваясь органичности. Композитор сам признавался в этом в одной из своих публикаций: «Комплекс простоты и сложности, как золотой самородок, – писал он. Чтобы добыть его, надо быть настоящим старателем в музыке» [8, с. 66].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104–117.
2. Васина-Гроссман, В. О песнях Микаэла Таривердиева / В. Васина-Гроссман // Мастера советской песни. – М.: Сов. композитор, 1977. – Вып. 1. – С. 125–149.
3. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы муз. форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–310.
4. Таривердиев, М. Л. Фильм – это музыка / М. Л. Таривердиев // Советский экран. – 1968. – № 14. – С. 24.
5. Таривердиев, М. Л. Неопубликованное интервью композитора с Инессой Гуманян / М. Л. Таривердиев // Общая газета. – 1996. – № 30. – С. 16.
6. Таривердиев, М. Л. Беседы «Музыкальной жизни» / М. Л. Таривердиев // Музыкальная жизнь. – 1978. – № 18. – С. 18–19.
7. Таривердиева, В. Я ловил ощущения / В. Таривердиева // Процессы музыкального творчества. Вып. восьмой. Сборник трудов № 166. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – С. 191–218.
8. Цукер, А. Микаэл Таривердиев / А. Цукер. – М.: Сов. композитор, 1985. – 286 с.

УДК 78.01:784

*В. В. Мезенцев,  
г. Луганск, ЛНР*

#### МЕНТАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В АВТОРСКОМ МЫШЛЕНИИ Г. СВИРИДОВА

Творчество Г. Свиридова можно смело отнести к числу наиболее значительных событий в истории мировой и, в частности, русской музыкальной культуры прошлого столетия. Родившись в среде радикальной смены культурных моделей, музыка Г. Свиридова с самого начала отличалась особой смысловой чистотой и ярко выраженными национальными корнями. Композитор необычайно чутко реагировал на тематику, связанную с любовью к родине и нравственной стороной человеческой души. Избирая для своих вокальных сочинений тексты иностранных поэтов, Г. Свиридов чрезвычайно бережно

подходил к выбору перевода, зачастую внося в него собственные коррективы. В связи с этим представляет собой интерес сравнительный анализ авторской трактовки литературного первоисточника в переводе С. Маршака в вокальном цикле «Песни на стихи Р. Бёрнса», в чём и состоит актуальность данной избранной темы.

Цель статьи – обозначить поле авторского осознания текста шотландского поэта Р. Бёрнса в контексте семантического и семиотического анализа вокального цикла Г. Свиридова «Песни на стихи Р. Бёрнса».

Г. Свиридов использовал перевод С. Маршака для своего цикла, при этом создав новый, второй вариант так называемого «свободного перевода»: он изменял, сокращал, корректировал текст. Р. Бёрнс у Свиридова – это живой человек, поскольку композитор делает акцент на эмоционально-психологической стороне образа, расставляя при этом семантическую пунктуацию. Во многих романсах Г. Свиридов сглаживает противоречия, возникшие между поэтическим оригиналом и переводом: в авторском решении слышны отзвуки образности шотландского поэта. Известно, что композитор был знаком с оригиналом, ведь цикл Р. Бёрнса был издан в Москве в 1961 году на двух языках: английском и русском. Немаловажным является факт дружбы Г. Свиридова и С. Маршака.

Г. Свиридова исследователи называют «русским Шубертом XX века», подчёркивая особую вокальность его творчества. Он неоднократно достаточно свободно обращается со стихотворным текстом: заменяя слова, сокращая, меняя местами строки и куплеты, но делая это всегда очень осторожно и тактично, обязательно сохраняя стиль поэта с целью максимального раскрытия художественного образа в музыке.

Цикл «Песни на слова Р. Бёрнса» был написан в 1955 г., состоит из девяти песен и отображает мироощущение «парня с гор», Героя-поэта, солдата. Главный герой раскрыт в двух периодах своей жизни – юности и старости, что показано на протяжении всего цикла.

Интерес представляет собой путь следования авторской мысли в процессе движения за оригиналом или переводом. В песне «Осень» композитор неоднократно воспроизводит вопросительную интонацию, заложенную в оригинале. У С. Маршака эти строки звучат как утверждение: «...и дважды в год к нам не придёт счастливая весна», тогда как у Р. Бёрнса: «золотое время юношеского рассвета, почему оно не придет снова?».

В песне «Возвращение солдата» Г. Свиридов, как и Р. Бёрнс подчеркивает игровой момент, тогда как С. Маршак лишает её шутливости. Следует отметить, что в своём переводе он опускает упоминание о Шотландии.

В песне «Джон Андерсен» Г. Свиридов заменяет слова С. Маршака «мой лысый друг» на более приветливые «мой верный друг», что соответствует оригиналу, а с помощью музыкальной семиотики подчеркивает аллгорию Р. Бёрнса: жизнь как путь вверх, закат жизни – спуск с горы, а смерть – остановка у её подножия. Как и шотландский поэт Г. Свиридов завершает этот номер в светлом мажорном тоне.

В песне «Горский парень» Г. Свиридов не использует последний куплет с прославлением родины, сосредотачивая своё внимание на образной характеристике.

Песня «Робин» представляет собой стилизацию шотландской солдатской песни с чертами танцевальности и имитированием волынки.

Образы Шотландии возникают на уровне отдельных средств выразительности.

В песне «Всю землю тьмой заволокло» ритм в припеве напоминает ломбардский напев – острую синкопу, в основе которой лежит короткий ударный звук и долгий безударный (пунктирный ритм в обращении), что является типичной чертой шотландской народной музыки.

Иногда Г. Свиридов привносит элементы рефлексии. Так, в песне «Всю землю тьмой заволокло» он добавляет куплет из другой застольной песни Р. Бёрнса, объединяя тем самым смыслы двух стихотворений и создавая дополнительную внутреннюю сюжетную линию – драматизм раздумья и бесшабашного веселья. На фоне тяжелого движения в партии фортепиано в низком регистре звучит совершенно не веселая мелодия застольной песни, которая приводит к отчаянному возгласу «Ещё вина!»

В последней песне «Честная бедность» очевидно наличие хорнпайпа – шотландского народного танца. Очевидна семантическая нагрузка последней песни цикла. Здесь композитор воссоздает дух песен французской революции, опираясь на жанры марша и гимна (известно, что Р. Бёрнс написал её в поддержку Великой французской революции).

Хочется отметить, что Г. Свиридову была созвучна одна из основных тем творчества Р. Бёрнса – движение как символ жизни, её непрерывность, поэтому музыкальная лексика композитора скреплена моторикой, внутренней пульсацией маршевого движения.

Таким образом, камерно-вокальный цикл «Песни на стихи Р. Бёрнса – это яркий пример уникального поэтического дарования композитора, что подтверждается словами В. Гаврилина: «он блестящий поэт, Свиридов. Есть у нас прекрасные композиторы – трагики, драматурги, романисты, а поэт, я думаю, он один» [1, с. 192].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Хотунцов, Н. Композиторы. Век XX / Краткие биографические сведения о композиторах / Н. Хотунцов; сост. Н. Хотунцов. – СПб.: Союз композиторов, 2001. – 192 с.

УДК 784.5:27-1

*И. А. Нестерова,  
г. Луганск, ЛНР*

### РЕЛИГИОЗНЫЕ ОРИЕНТИРЫ В КАНТАТАХ И. СТРАВИНСКОГО (на примере кантаты «Звездоликий»)

К жанру кантаты И. Ф. Стравинский обращался в разные периоды жизни. Однако обращения к этому жанру в творчестве композитора были достаточно редкими. Всего Стравинским было создано пять кантат: «Звездоликий» (1911), «Вавилон» (1944), Кантата на стихи неизвестных английских поэтов (1952), «Проповедь притча и молитва» (A Sermon, a Narrative, and a Prayer, 1960–61), кантата-аллегория «Потоп» (1962). Как видно из времени создания, они соответствуют трем периодам творчества, название которым дал сам композитор: написание «Звездоликого» соответствует раннему, «русскому» периоду творчества, «Вавилона» и Кантаты на стихи неизвестных английских поэтов – «неоклассическому», «Проповеди, притчи и молитвы» и кантаты-аллегории «Потоп» – позднему, «додекафонному».

В отечественном музыкознании данная область творчества композитора недостаточно исследована. В частности, лаконичный обзор кантаты «Звездоликий» содержится в монографии М. Друскина «Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды». Подобный обзор этого сочинения Стравинского есть и в монографии С. Савенко «Игорь Стравинский». К детальному анализу этого произведения С. Савенко обращалась ранее в своей книге по материалам докторской диссертации «Мир Стравинского», опираясь на аналитический разбор этого произведения И. Вершининой в ее статье «Бальмонт и Стравинский» в журнале «Музыкальная академия» [1]. Однако И. Вершининой не раскрывается связь с религиозными мотивами в стихотворении К. Бальмонта и музыке И. Стравинского (она лишь отмечает, к каким главам «Откровения» Св. апостола Иоанна нас отсылает К. Бальмонт), которую затрагивает в своем анализе С. Савенко. Этот факт определил актуальность данной работы.

Объектом исследования в данной статье является жанр кантаты в творчестве И. Ф. Стравинского. Предмет исследования – кантата И. Ф. Стравинского «Звездоликий».

Кантату «Звездоликий», написанную в 1911 г. для мужского хора и симфонического оркестра на текст одноименного стихотворения Константина Бальмонта, композитор посвятил Клоду Дебюсси. Выбор состава исполнителей (в частности, именно мужского хора), вполне возможно, продиктован опорой на православную традицию церковного пения, которая, по свидетельству М. Друскина оказала влияние на жанрово-интонационную основу его музыки «русского» периода творчества [2].

«В стилистическом отношении это один из самых радикальных опытов молодого Стравинского, не меркнувший даже рядом с законченной год спустя „Весной священной“, пусть „Звездоликому“ и недостает абсолютной стилистической убедительности великого шедевра», – свидетельствует С. Савина, отмечая стилистические особенности этого произведения Стравинского [3, с. 168]. Говоря о кантате «Звездоликий», М. Друскин отмечает: «Стравинский отдал дань и модной поэзии Константина Бальмонта: на его стихи были написаны два романса и кантата „Звездоликий“» [2, с. 84]. Само стихотворение Бальмонта было вдохновлено, как свидетельствует филолог, литературовед и исследователь творчества поэта Г. Цыкунова, «грозными ... событиями» Первой Русской революции. При этом Бальмонт переосмысливает их сквозь призму библейских мотивов, а именно – Апокалипсиса. Г. Цыкунова отмечает: «Согласно апокалиптическому преданию, Бальмонт описывает величественный и грозный образ воскресшего Христа, пришедшего на Землю, чтобы судить человечество, поэтому и нагнетается ощущение приближающейся расплаты за грехи» [5]. И далее: «Нарисованная поэтом картина крайне энергична и эмоциональна, здесь все пронизано различными природными, человеческими и божественными звуками, красным цветом горения. Она подготавливает читателя к судным словам Христа о том, что пришел страшный для людей „час жатвы“» [Там же]. Стравинский, несомненно, будучи чутким художником, не мог не выявить этих скрытых религиозных мотивов и отразить их в музыке кантаты.

Кантата Стравинского делится на три больших раздела со вступлением согласно смысловому членению поэтического текста, что отчасти отражено в партитуре сочинения двойными тактовыми чертами: ц. 1–6 – первый раздел, ц. 7–9 – второй раздел, кульминационный, ц. 10–12 – третий раздел, quasi-репризный. Цезуры внутри каждого

раздела совпадают с окончанием строк текста. Таким образом, поэтический текст определяет музыкальную драматургию кантаты.

Произведение начинается со скандирования мужским хором а *capella*, разделенным на шесть партий, его названия. Это ядро, зерно произведения, своеобразный музыкальный «эпиграф» кантаты, тема-*motto*, в которой композитор концентрирует основной гармонический и интонационный комплекс произведения. Так, интонационный ход, заложенный в этом музыкальном «эпиграфе», повторяется в своем почти неизменном виде как в партии хора, так и в партии оркестра, в моментах описания Звездоликого и в репликах хора от его имени («глаза его были как звёзды» в ц. 1, «[одеяний,] в которых он снова воскрес» в ц. 3, «„Храните ли слово?“ – Он молвил» в ц. 7 и последующие реплики Звездоликого). Трезвучие с расщеплённой терцией, обогащённое введением дополнительных тонов, становится лейтгармонией Звездоликого. Впервые этот аккорд появляется на словах «пред тем, как сорваться с небес» (ц. 1). Он появляется вновь в ц. 7 у деревянных и медных духовых, знаменуя собой появление Звездоликого. В последующих репликах хора от имени Звездоликого в сопровождении лейттемы сохраняются эта гармония и оркестровка, заданные в ц. 7. Избранная композитором оркестровка (деревянные и медные духовые инструменты) создаёт эффект органного звучания, олицетворяющего вспышку ослепительного света, в которой появляется Звездоликий.

Музыка первого раздела (ц. 1–6), непосредственно следующая за изложением темы-*motto* у хора а *capella*, открывается восходящей вопросительно-повествовательной интонацией у засурдиненных струнных *pp* (вторые скрипки и альты *divisi, sul tasto*) перед первой цифрой. Эта интонация воспринимается как вступительная и сразу настраивает слушателя на повествовательный лад. На педальном фоне засурдиненных скрипок и застопоренных валторн вступает хор: размеренное, неторопливое триольное движение хоровой партии вводит в повествование. Размеренность, неспешность движения, разреженность оркестровой фактуры сохраняются почти на протяжении всего раздела, что позволяет нам говорить о его функции как пролога.

На словах «глаза его были как звезды» в оркестре в высоком регистре у флейт, кларнетов, скрипок и альтов появляется восходящая хроматическая интонация – символ стремления к свету. Она приводит к яркой вспышке – лейтаккорду Звездоликого *mf* у деревянных и медных духовых на тремолирующем басу у струнных, арфы и литавр в конце первой цифры. Так впервые в первом разделе нарушается на мгновение предельно тихая звучность.

С этого момента движение активизируется, оркестровая фактура уплотняется, расширяется диапазон хоровой партии. Композитор прибегает здесь и к звукоизобразительным эффектам: в ц. 5 на словах «семь золотых семизвездий» появляются глиссандирующие пассажи у арф, которые затем переходят к флейтам и кларнетам, изображая «гроздь пылающих молний».

Второй центральный раздел (ц. 7–9) открывается лейтаккордом Звездоликого (трезвучие с расщепленной терцией у медных и деревянных духовых) и полностью построен на теме-*motto*. Это кульминация произведения. Здесь впервые достигается максимальная звучность, оркестровая фактура приобретает наибольшую ясность (хоральный склад у деревянных и медных духовых), а хоровая партия наиболее отчетливо проявляет здесь свою

тенденцию к псалмодированию. Создается ощущение пространства, залитого ярким светом: Звездоликий появляется перед учениками в сиянии своей славы. Так композитором выявляются религиозные мотивы, скрытые в стихотворении Бальмонта. Аккорды у деревянных и медных духовых, гармонирующие тему-motto на протяжении всего раздела и сопровождающие реплики Звездоликого, подчеркивают значимость, весомость каждого произносимого им слова и воспринимаются как суровый и окончательный приговор, вынесенный человечеству свыше. Этим объясняется избранный композитором комплекс выразительных средств: тяжелая поступь аккордов у деревянных и медных духовых и псалмодирование в партии хора. Особенно отчетливо это ощущается на словах «час жатвы», являющихся ключевыми как для стихотворения К. Бальмонта, так и для кантаты: композитор выделяет эту реплику, «поднимая» на полтона выше общее звучание оркестра и хора, которое до сих пор было сконцентрировано вокруг центрального тона *c*. Таким образом, подчеркивается ключевое значение этой реплики Звездоликого. Это и есть момент вынесения «приговора» свыше всему человечеству.

Ещё один из важных концептов, воплощающих в кантате религиозные мотивы, содержится в т. 33 (ц. 9) на словах «Аминь!» Это кульминационная точка всего произведения. Очень показательно, что этот момент падает именно на точку золотого сечения кантаты, поскольку он, таким образом, представляется как сгусток, концентрат религиозного смысла, подтекста, содержащегося в стихотворении К. Бальмонта. Это узловым моментом произведения, в который стягивается и в котором вскрывается религиозный смысл сочинения.

Третий заключительный раздел (ц. 10–12) начинается почти так же, как и первый: та же повествовательная интонация у первых и вторых скрипок *divisi*, но секундой выше. Возвращается первоначальная динамика *pp*, оркестровая фактура становится разреженной, как и в первом разделе. Возвращаются интонационные ходы и некоторые фактурные элементы, которые были в первом разделе. Так композитор достигает композиционной целостности, создавая арочное обрамление. Заключительный раздел воспринимается как эпилог. События, описываемые здесь, воспринимаются как происходящие *postfactum*. Само действие, или, точнее событие, заключено в центральном разделе кантаты, его кульминации.

Отметим особенности оркестровки и тембровой драматургии в кантате Стравинского. В частности, интересна работа Стравинского с оркестром: композитор использует довольно массивный состав – четвертной с восемью валторнами и видовыми инструментами в деревянной духовой группе. При этом в партитуре кантаты практически нет ни одного момента оркестрового тугти. Однако композитору с выдающимся мастерством удается избежать ощущения «неполноты» звучания. Даже в моментах более разреженной оркестровой фактуры, когда звучит лишь несколько инструментов из общего оркестрового массива, звучание достигает ощущения «наполненности» и «насыщенности», что свидетельствует о достигнутом высоком мастерстве композитора в области оркестрового письма.

И. Стравинский прибегает к четкой тембровой дифференциации, что позволяет нам определять это как основной принцип тембровой драматургии. Так, для композитора оказывается значимой роль высоких деревянных духовых инструментов. Именно им поручает он восходящий хроматизированный мотив (т. 6–7, 9–11, 40–41), символизирующий

стремление к свету. Интересно, также, отметить, что в начале кантаты на фоне засурдиненных тремолирующих струнных в высоком регистре звучат засурдиненные валторны, которые в сложившейся оркестровой практике ассоциируются с отдаленным звучанием колокола. У Стравинского этот отдаленно звучащий «колокол», в соответствии с православной церковной традицией, зовет к слушанию «проповеди» – речи Звездоликого в центральном разделе кантаты. Это еще один ключ к раскрытию композитором религиозного подтекста стихотворения К. Бальмонта. Отголоски этого оркестрового приема содержатся и в заключительном эпизоде кантаты. Немаловажно также, что плотная оркестровая фактура в ее хоральном складе, употребление лишь духовых инструментов используются только в кульминационный для всей кантаты момент речи Звездоликого, напоминая, как уже отмечалось выше, звучание органа, что, опять же, помогает композитору раскрыть религиозный смысл поэтического текста.

Несмотря на членение сочинения на разделы, структурную завершенность, кантата тяготеет к сквозному развитию. Этому способствует проведение лейтмотива Звездоликого в оркестровой и хоровой партиях на протяжении произведения. Преобладание оркестровой партии над хоровой, многократное проведение в оркестре лейтмотива Звездоликого в известном смысле позволяет говорить о симфонизации кантаты. Ритмическое и интонационное строение хоровой партии напоминает псалмодирование. Особенно отчетливо псалмодийность проступает в репликах от имени Звездоликого. Именно здесь хор впервые в кантате получает ясное унисонное звучание без ведения партий в интервалы и расщепления тонов, что является еще одним приемом автора для выражения сакрального начала. Все это позволяет нам говорить о наличии черт поэчности в кантате И. Стравинского.

В заключение отметим, что кантата «Звездоликий» принадлежит к числу произведений, отражающих духовное – а конкретно в данном случае православное – мировосприятие, мироощущение композитора. Об этом говорит выбор выразительных средств, что было отмечено нами выше. Таким образом, в творчестве Стравинского происходит «сакрализация светского жанра» [4], которая найдет свое продолжение в кантатах последующих лет, таких как «Вавилон», «Потоп», «Проповедь, притча и молитва». «Звездоликий» – первая кантата Стравинского – открывает собой линию духовных кантат, приобретших особенно важное для композитора значение в последний период творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинина, И. Я. Бальмонт и Стравинский / И. Я. Вершинина // Музыкальная академия. – М.: Композитор, 1992. – Вып. 4. – С. 130–135.
2. Друскин, М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. Игорь Стравинский / М. С. Друскин; ред.-сост. Л. Г. Конновацкая. – СПб.: Композитор, 2009. – 584 с.
3. Савенко, С. И. Мир Стравинского / С. И. Савенко. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
4. Лукашова, Е. Н. Жанровая панорама произведений И. Стравинского / Е. Н. Лукашова // Научные исследования и разработки молодых ученых. – Новосибирск: ООО «Центр развития научного сотрудничества», 2015. – № 5. – С. 23–29.
5. Цыкунова, Г. В. Религиозные и философские идеи, мотивы, образы в художественном мире К. Д. Бальмонта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Цыкунова Галина Владимировна. – М., 2005. – 28 с.

## ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ЭСТРАДНОМУ ПЕНИЮ

Музыка эстрады занимает сегодня одно из ведущих мест в массовой культуре. Популяризации во всех современных средствах массовой информации, интерес и влияние на слушательскую аудиторию – факторы которые игнорировать и предавать сомнению практически невозможно.

Эстрадный вокал вырос из бытового пения различных культур, а профессиональным импульсом и выходу на большую сцену послужило рождение джаза и массовой культуры развлечений в начале XX века. А. Поляков считает: «Существует точка зрения, что именно джазовая культура сформировала эстетику эстрадного вокала. Спорить с этим трудно, так как афроамериканская музыка и возникший из нее эстрадный джаз действительно оказали огромное влияние на всю культуру двадцатого века. Многие стили и направления популярной музыки возникли на основе блюза и до сих пор пользуются его музыкальными выразительными средствами, но все-таки понятие эстрадное пение гораздо шире, чем пение, возникшее из джаза. Пение поэтических баллад в англо-кельтской культуре, французский шансон, русский городской и цыганский романс, итальянские серенады и многое другое существовали задолго до появления джаза» [6, с. 20].

Детская эстрада является достаточно новым направлением вокального творчества. Яркость, артистизм, «взрослые» аранжировки песен и «взрослый» репертуар, современный стиль в образах, насыщенность вокального мастерства и возможность проявить свои смелые творческие способности – привлекает современных детей учиться именно этому направлению. Также, интересом является широкий спектр музыкальных стилей, направлений и жанров, позволяющий певцу познакомиться с «разной музыкой». Высокий уровень вокального мастерства у детей в исполнении эстрадных композиций очень высок. Доказательством этому можно увидеть на известных телешоу и вокальных конкурсах, таких как «Синяя Птица», «Детский Триумф Джаза», «Новая звезда», «Ну-ка все вместе! Дети», «Голос. Дети», «Детская Новая Волна», проект «Джаз-детям» и т. д. Главными задачами учебно-образовательного процесса выступают приобщение детей к мировой музыкальной культуре, развитие у учащихся художественно-эстетического вкуса, формирование исполнительских умений и навыков эстрадно-джазового пения.

В отечественной и зарубежной методической, педагогической и научной литературе содержится большое количество материалов и исследований, направленных на анализ противоречий и проблем традиционных и инновационных методик эстрадного вокала. Но вопросы теоретико-методического процесса формирования навыков эстрадного пения у детей остаются актуальным и недостаточно разработанными.

Знание традиционных и инновационных методик выступает одной из главных задач в педагогической деятельности. Компетентные знания всего методического материала, позволяет грамотно определить исполнительский путь ученика, составить индивидуальный подход к каждому ребенку. Важно отметить, что вся эстрадно-джазовая музыка является

синтетическим искусством, объединяющим в себе этническую культуру и профессиональные вокальные традиции. Исходя из этого, сложно определить и сформировать единую концепцию обучения эстраднему вокалу.

Методику обучения детей эстрадно-джазовому пению можно разделить на три равноценные части: *постановка голоса (развитие вокальной техники), стилистика и импровизация, разножанровые средства музыкально-художественной выразительности (саунд)*.

Процесс *постановки голоса*, подразумевает непрерывное совершенствование своего певческого аппарата. Основу этой методической системы составляет комплекс вокальных упражнений, которые можно разделить на две группы: 1) развивающие вокальные возможности голосового аппарата ученика; 2) формирующие специфические навыки эстрадно-джазового пения.

Традиционные методики вокала основываются на классических профессиональных певческих традициях. Как известно, развитие вокального искусства имеет многовековую историю, богатую традициями, вокальными школами, практическими и теоретическими наработками. С течением времени менялась музыка и исполнительские задачи. В соответствии с ними менялась и вокальная техника. Безусловно, основные базовые понятия методик как эстрадных, так и академических совпадают. Это можно объяснить единой физиологией голосового аппарата певца. Также, традиционные методики опираются на детально научно-экспериментальные изучения процесса голосообразования, на опыте других, собственные ощущения, работу воображение своих учеников. Это отражено в работах А. Иванова, В. Морозова, С. Юдина, В. Юшманова, описывающих принципы постановки «певческого дыхания», «опоры», «резонансного пения». Рекомендации по воспитанию певческого голоса и формированию навыков свободного голосообразования также представлены в работах Л. Дмитриева, В. Емельянова, Р. Юссона, Ю. Ковнера. Работа над певческой интонацией представлена в трудах отечественных педагогов А. Варламова, М. Глинки, Н. Ладухина, В. Кирюшена. Исследования и упражнения по развитию артикуляции аппарата в процессе пения приставлены в трудах В. Аракина, Н. Жидкина, М. Кузнецовой. «В настоящее время вряд ли кто-то будет сопоставлять академическую и эстрадную музыку только как серьезную и развлекательную. В современной культуре эти качества скорее объединяют разные виды искусств, чем противопоставляют. Немало примеров исполнения джазовой, эстрадной музыки симфоническими оркестрами и певцами с классической постановкой голоса. Огромное количество произведений Д. Гершвина в джазовом стиле написано для академического хора» [7, с. 12].

В инновационных методиках важной особенностью в развитии вокальной техники выступают научные исследования по анатомии, физиологии и акустике с более новейшими научными доказательствами, где каждый процесс вокализации имеет свои «фигуры». Estill Voice Training (EVT) – вокальный тренинг певицы Джо Эстилл, включающий в себя четкую теоретическую базу, «фигур для голоса» - связь между анатомией и извлечением звука (speech, фальцет, nasal twang, oral twang, sob, опера и мн.др.) [1]. Техника вокала Complete Vocal Technique (CVT), основоположником которого стала оперная певица, педагог по вокалу Кэтрин Садолин совместно с исследователями рассматривает 4 типа пения: нейтральное, сдержанное, овердрайв и бэлтинг и их отличия между собой, так называемому

количеству «металла» в голосе. Каждая из этих методик используется при работе как со взрослыми, так и с совсем юными вокалистами.

Инновационные методики учитывают современные условия выступлений, использующие мощную акустическую систему. Работа со звукоусилением позволяет голосу иметь разные краски (мягкость, гибкость, ровность и стабильность по всему диапазону). Тем самым, перед вокалистом открываются новые задачи звукоизвлечения, возможность использования разных приемов вокала.

Из-за многожанровости, данный вид вокального искусства требует изучения владения современными техниками вокала, характерные для исполнения вокальной музыки различных стилей (поп, рок, джаз и т. д.). Следовательно, для исполнения материала, юному вокалисту необходимо овладеть: 1) способами звукоизвлечения: тонкое, толстое смыкание, субтон, придыхание, штробас (он же vocal fry), rattle, вибрато, филировка звука, орнаментами – всевозможные мелодические фигуры (форшлаг, группетто, морденте, трель, мелизмы), подвижность гортани (ее три положения – низкое, среднее, высокое), владение техниками (belt, twang, speech, sob, rattle и т. д.), контролю и работе ложных связок; 2) спецификой приемом интонирования: глиссандо, бэндинг, дёрти-тонс, заниженное интонирование в блюзе, завышенное в босса-нове и модальном джазе; 3) ощущение метро-ритма – свинга; 4) владением английской фонетикой; 5) изучение элементарной теории музыки, джазовой гармонии и импровизации, без которых не может существовать практическая деятельность. Все это, невозможно оставить без внимания и изучения на практике с детьми, так как это является составляющими компонентами эстрадного пения. С выше сказанным можно ознакомиться в методических рекомендациях, курсах, теоретико-практических пособиях зарубежных вокальных педагогов А. Пэкхэм, Дж. Митчелл, В. Ровнэр, Э. Ховард и Х. Остина, С. Риггса, Джуди Нимак, Шерил Портер и мн. др., а также отечественных педагогов В. Юшмановой, А. Полякова, О. Донской А. Карягиной Г. Стуловой, К. Плаксиной, А. Балевой, А. Ростоцкая и мн. др.

Профессор вокального отделения колледжа Беркли, Анна Пэкхэм, в своем практическом пособии предлагает изучить приемы – вибрато, регистры, бэлтинг, йодль [8]. Джонни Митчелл предлагает упражнения для улучшения гармонического слуха. За основу упражнений Митчелл берет верх ходящую и нисходящую пентатонику. Техника пения Элизабет Ховард и Ховард Остин, разработанная в учебном заведении Лос-Анджелеса Vocal Power Institute включает в себя примеры и упражнения по контролю над динамикой, вибрато, «нижнего и верхнего микса», артикуляция и мн.др. Сет Риггс – автор методики «Пения в речевой позиции» [9]. Вокальный коуч Шерил Портер в своем курсе предлагает авторские упражнения на дыхание, вибрато, бэлтингу, развитие вокальных регистров (Шерил выделяет 6 регистров – штробас (fry), грудной (chest), смешанный (mix), головной, фальцет, свистковый регистр и т.д). Ольга Донская в своем труде «Свобода и воля» предлагает свою методику. Практическое пособие Арианды Карягиной предназначено для тех, кто начинает осваивать приемы джазовой стилистики [5]. Также важными и актуальными являются курсы А. Балевой, А. Ростоцкой, Т. Балакирской и многих других преподавателей [4].

*Стилистическими особенностями* выступают индивидуально-эстетические и практически-приобретенные навыки. Голос человека чрезвычайно уникален по своему тембровому окрасу и способен изменяться в силу возрастных особенностей, придавая

множество оттенков. В процессе обучения важно изучать особенности музыкальных стилей (блюза, баллады, ритм-энд-блюза, фанк, латино, этнику, рок, поп и мн. др.), а также овладеть принципами взаимодействия с ними и способами осознанного «смешивания» их стилистически. Следовательно, для каждого стиля определены свои стилевые задачи: искусство джазовой ритмики – воспитание «внутреннего грува», ознакомление с синкопами, свингом, босса-новы, правилами джазовых акцентов, основами *импровизации* (на основе темы и на основе скэт-импровизации), способы видоизменение темы и мн.др. В пособии Б. Столоффа есть рекомендации и этюды по импровизации, ритмике – свинга [10]. Также искусству исполнения джазовых баллад, импровизации можно научиться у Джей Ди Уолтера [3].

*Средства музыкально-художественной выразительности* выстраиваются из так называемых музыкально-образных сфер. Это подбор многожанрового репертуара, его анализ и наслушанность, а также «первые шаги» в исполнении данных композиций. Выбор репертуара осуществляется по таким принципам: художественно-эстетической ценности и значимости музыкального произведения; доступность для исполнения; педагогическая целесообразность; тематическое, стилевое и жанровое разнообразие. Для эстрадного искусства сформирована устойчивая система лучших образцов эстрадно-джазовой музыки, а также развитие мышление «критики» и анализа услышанного, умение определить истинное искусство в музыкальном «хаосе». Важно отметить мнение В. Коробки, в котором автор подчеркивает важность следующих трех пунктах: 1) нельзя отрицать никакую музыку, ее необходимо слушать в большом количестве, разностилевую и разнохарактерную, стараться ее прочувствовать и понять; 2) необходимо познавать эмоционально-чувственный мир разных стилей, его природу; 3) нужно стремиться к тому, чтобы не просто знать особенности жанра и его музыкального языка, но и освоить этот язык, включить его в «арсенал» собственного музыкального самовыражения; 4) важно учиться окрашивать звук эмоционально, наполнять чувственностью, а голосовые краски и способ звукоизвлечения подчинить естественной потребности донести до слушателей текущие чувства и эмоциональное состояние [6]. Также, важно отметить, что современные композиторы учитывают интерес юных музыкантов и многожанровость музыкального материала зарубежной музыки. Тем самым, выпускают сборники композиций, учитывающие все аспекты данного направления вокала. Такими композиторами являются А. Ольханский, А. Ермолов, А. Петряшева, А. Иевлев, Е. Плотникова, Т. Бурцева и мн. др. Следующим, и также важным, является исторически-теоретическая составляющая (история эстрадной музыки, джаза, знания стилей, терминологии и т. д.).

Благодаря этому, юный артист ищет свой «саунд» который зависит от музыкально-вокального кругозора. Слова «Саунд» – одно из важных стилевых категорий в джазе, которое определяет индивидуальное качество звучания музыканта, ансамбля, певца.

По сколько эстрадное пение – это синтез вокала, хореографии и актерского мастерства, любой артист эстрады должен овладеть этими навыками. Выделяются внешние и внутренние средства выразительности: жест, мимика, шаг, элементы танцевальных движения; проникновенные чувства и переживания сквозь призму голоса и музыки. Это подробно изучено в труде И. Богданова [3]. Существуют так же и особенности в постановке и форме исполнения репертуара на сцене, несколько основных форм. Концертный номер –

сценическое представление на одну композицию, ревю – зрелищные театральные постановки, сочетавшие в себе музыку, танец и сценические миниатюры. Сейчас все чаще их называют «концертно шоу», или «шоу-программа».

Все это невозможно без эстетического становления ученика, формирования его мировоззренческих позиций, развития необходимой для любой профессиональной деятельности эмоционально-волевой сферы и моральных качеств. Психологические и физиологические состояния ученика непосредственно влияют на голос, выражающийся в так называемых «зажимах», мешающих естественной работе певческого аппарата. «Подготовка к публичному выступлению должна начинаться в классе, и ее качество полностью является зоной ответственности педагога. С самого начала вокальных занятий ученик испытывает ряд внешних и внутренних раздражителей, ликвидировать которые ему должен помочь педагог», – пишет И. Бархатова [2, с. 45].

Все чаще учебно-образовательные программы музыкальных школ и студий вокала учитывают инновационные методики, основываются на открытости актуальным тенденциям современного образования, расширяют репертуарный список (песни советских композиторов, песни современной отечественной эстрады, джазовые стандарты (блюзы, спиричуэлы, песни из мюзиклов, баллады, босса-новы, самбы), вокальную музыку западноевропейской эстрады (песни на английском, французском, испанском языках)). Примерами являются Детская Музыкальная Школа им. А. Лядова (г. Москва), Московская городская детская музыкальная школа им. И. Дунаевского, Детская школа искусств «Гутти» (г. Москва), Школа Гнесиных и мн. др.

Таким образом, к традиционным методикам обучения вокалу относим: многовековые культурно-исторические традиции вокальных школ, а к инновационным: новые научные исследования, современные авторские, исполнительские тенденции.

Традиционные и инновационные методики обучения детей эстраднему пению выступают важными художественными, техническими и эстетическими составляющими развития вокальных навыков ученика. Анализ многолетней музыкальной теории и практики (традиций), анализ «нового» (инноваций), дает возможность поэтапного и последовательного формирования навыков детского эстрадного творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Estill Voice Training: Voice Training for Speakers & Singers [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.estillvoice.com>
2. Бархатова, И. Постановка голоса эстрадного вокалиста: методические рекомендации для руководителей и педагогов студии эстрадного вокала / И. Б. Бархатова. – Тюмень: РИЦТГАКИ, 2008. – 64 с.
3. Богданов, И. Постановка эстрадного номера: учеб. пособие / И. Богданов. – СПб.: Чистый лист, 2004. – 317 с.
4. Институт музыки «Lanote» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://lanotemusic.ru/courses?event\\_tag=Вокал](https://lanotemusic.ru/courses?event_tag=Вокал)
5. Карягина, А. Джазовый вокал: учеб. пособие / А. В. Карягина. – СПб.: Планета музыки, 2008. – 48 с.
6. Коробка, В. Вокал в популярной музыке: метод. пособие самодеятельных эстрадно-музыкальных коллективов / В. И. Коробка. – М.: Студия «Рекорд», 1989. – 46 с.
7. Поляков, А. Методика преподавания эстрадного пения: экспресс-курс / А. С. Поляков. – М.: ООО «Издательство «Согласие», 2015. – 248 с.
8. Пэкхэм, А. Постановка современного вокала: практическое пособие / А. Пэкхэм. – Boston: Berklee Press, 2006. – 128 с.

9. Риггз, С. Пойте как звезды / С. Риггз; сост. и ред. Дж. Д. Каррателло; пер. с англ. О. Н. Ильиной и А. Н. Ильиной; худож. Е. Дьяченко. – СПб.: Питер, 2007. – 120 с.: ил.
10. Stoloff, B. Vocal Improvisation Techniques / B. Stoloff. – Gerard and Sarzin Publishing Co., Brooklyn, New York, 2003. – 130 p.

УДК 782.1:316.334.56

Д. А. Пшихачев,  
г. Луганск, ЛНР

## ОПЕРА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Опера XIX – начала XXI в. заявила о себе как мощнейшая ветвь европейской культуры, значимость которой сопоставима с великими творениями литературы, живописи и философии. В творчестве многих русских композиторов-классиков именно жанр оперы имел первостепенное значение. Можно сказать, что «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. Римского-Корсакова в определенной степени сопоставимо с «Троицей» А. Рублева и картиной «Явление Христа народу» А. Иванова, оперы М. Мусоргского – с произведениями И. Репина, В. Сурикова и романами Ф. Достоевского, эпико-сказочные оперы Н. Римского-Корсакова – с работами В. Васнецова и М. Врубеля. Эти аналогии можно продолжать бесконечно.

Актуальность настоящей статьи состоит, прежде всего, в теоретическом осмыслении закономерностей оперы как синтетического жанра, а именно, с учетом симбиоза сюжетно-фабульных и непосредственно музыкальных свойств, что должно помочь в раскрытии индивидуального композиторского замысла. А также, необходимое осмысление жанровой стороны сочинения.

За более чем четыреста лет внутри жанра сложилось множество его типов, в формировании которых важную роль играли несколько факторов, а именно: исторический, родовой, фактор синтеза, исполнительский, слушательский, специфика материала. Первый говорит сам за себя, второй связан с поэтикой того или иного рода искусства и сосредоточен в названии жанрового типа. Третий свидетельствует о связи оперы с иными формами (опера-балет, радио-опера. Телеопера и пр.). Последний направлена на сценическое воплощение в конкретном театре (большая опера камерная, моноопера), последний является побуждающим композитора создавать произведение с учетом аудитории (детские оперы, оперы для церкви). Важным фактором для определения жанрового типа оперы является специфика материала (балладные оперы, песенные, оперы-мюзиклы).

Отталкиваясь от изложенных моментов, необходимо указать основные жанровые типы по хронологии: *dramma per musica* (итал. «драма на музыке»), *favola in musica* (итал. «музыкальная сказка»), опера-буффа (итал. «смешная опера»), комическая опера, *commedia per musica* (итал. «комедия на музыке»), комедия с ариеттами, *dramma giocoso* (итал. «веселая драма»), балладная опера, зингшпиль (нем. «игра с пением»), бурлеска (франц., нем., итал. «шутка», «насмешка»), комедия-балет, опера-серия (итал. «серьезная опера»), опера-семисерия (итал. «полусерьезная опера»), лирическая трагедия, опера-балет, кукольная опера, опера спасения (или «опера спасения и ужасов»), большая опера (или большая парижская опера), *grand opera buffa* (итал. «большая комическая опера»), лирическая опера (в

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

некоторых источниках фигурирует как лирическая драма), музыкальная драма, камерная опера, песенная опера, опера-оратория, моноопера, монодрама.

В XX в. развитие киноиндустрии, радио, массовых музыкальных жанров, джаза, рока приводит к естественному смешению различных симбиотических образований, что, в свою очередь, размывает жанровые границы и рождает новые типы. Так, жанровый гибрид практически полностью вытесняет оперу в ее традиционном понимании. Следует сказать, что эти тенденции являлись общими для всей жанровой палитры искусства.

В композиторском творчестве оформляются принципиально новые оперные жанры, не свойственные культуре прошлого времени: рок-опера, телеопера, радиоопера, поп-опера, опера-концерт, ансамблевая опера, опера на сцене драматического театра, опера политического памфлета, опера-пантомима, детская опера, опера, сочиненная для церкви.

Независимо от художественного уровня, ни одно произведение искусства не существует без связи с тем, что предшествовало ему. Даже самые новаторские композиции были бы невозможны, если бы искусство, музыка, литература не имели прочного фундамента. Так, Л. Воротынцева пишет: «Типичная черта искусства XX в. – это смешение стилей, художественных языков, автоцитирование и, как результат, порождение интертекстуальности. Внутри одного произведения могут соединяться стили, образные системы и приемы, порожденные различными эпохами, отстоящими порой друг от друга на огромном историческом расстоянии, а также использование составляющих различных культур и субкультур» [2, с. 166]. Интертекстуальность касается того, как соотносятся произведения искусства, литературы, истории и массовой культуры для создания более глубоких смысловых уровней. В сочетании с вышеупомянутыми соображениями о взаимосвязи классических и популярных стилей, интертекстуальность в опере XXI в. привела к появлению современного поджанра оперы, называемого киноопера. Этот термин относится к операм, которые имеют значительную связь с фильмом либо через композитора, оригинального продюсера, либо через исходный материал. Более того, некоторые оперы можно считать кинооперой непосредственно из-за априорной текстовой открытости. Появление кинооперы является прямым результатом транстекстуальных отношений кинокартины и оперы.

Кроме того, авторский философский концепт творчества также вносит свои коррективы. Они чаще всего помещены на титульный лист и являются весьма существенными. Например, «Мавра» И. Стравинского – комическая опера, «Соловей» – лирическая сказка. Необходимо также учитывать наличие символического, то есть виртуального слоя музыкальной композиции.

Сложная жанрово-стилевая картина прошлого столетия, обусловленная возникновением разнообразных, порой противоречиво-полярных явлений, получила свое отражение абсолютно во всех музыкальных жанрах, и опера не стала исключением. Театральные жанры в целом испытали сильнейшее воздействие авангардизма, направленного на освоение радикальных композиционных техник, где экспрессивные символы хаоса были непосредственно связаны с атональностью, недефференцированной сонористикой, темброво-шумовыми эффектами, алеаторными принципами и т. д. Все это спокойно уживалось с новой космической образностью, к которой можно отнести такие

средства, как расширенная тональность, неомодалность, серийность, сериальность, при чем, зачастую внутри одного музыкального произведения.

Кроме вышеперечисленного, в оперных жанрах обнаруживается влияние неоклассицизма, как, впрочем, и необарокко, что связано уже с неким композиционным канонем, выдвинутым полистилистикой, как открытое прошлое, реализованное через культурный диалог. То есть, наличие устремленности к бессмертным шедеврам, стилям, жанрам, техникам и приемам музыкальной композиции. Невозможно было пройти и антиромантические тенденции, в некоторой степени снижающие эстетическую ценность музыкального искусства, как отрицание предшествующих достижений в оперной культуре XIX в. Так, произведения русского и западно-европейского искусства в своих классических образцах (П. Чайковский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, Дж. Верди, Р. Вагнер и др.) представляли собой «театр переживаний» с жизненной реалистичностью, где наблюдается утрированный показ драматических перипетий.

Эволюционное движение оперы имеет многовековую историю и всегда складывалось из противостояния нового и консервативного, элитарного и демократического, при этом опера смогла вобрать в себя «интонационный словарь конкретной эпохи» и остаться жизнеспособной.

Жанрово-стилевые характеристики отечественной оперной культуры, опираясь на классическую академическую традицию, обозначили сложную культурологическую ситуацию, в которой слилось воедино «старое» и «новое». Новационные явления представляют собой некую разгерметизацию жанра, приводя к музыкально-сценическим парадоксам. Отныне, под оперой можно понимать бескрайнее поле, охватывающее весь музыкальный театр в целом, а также за его рамками. Сюда можно относить и хэппенинг, шоу, театр абсурда, которые можно назвать антиоперами. Вливаясь в неукротимый поток современных философско-эстетических течений, обогащаясь новыми концептуальными решениями и композиционными техниками, опера подвергается в настоящий момент колоссальным изменениям. Некоторые ученые даже ставят под сомнение ее актуальность, называя ее устаревшим и отжившим жанром. В частности, Т. Адорно утверждал, что опера – это место пристанища потребителей низкопробной культуры. Он пишет: «Идея оперы в том виде, в каком она приносит публике наслаждение, не соединима со средствами Новой музыки» [1, с. 37].

Под влиянием постмодернизма оперные модели подвергаются дроблению, а иногда и уничтожению, что приводит к гибридности иного уровня. В этой новой ситуации режиссер имеет приоритет не только в сценическом представлении оперной партитуры, но и в развитии оперы как вида искусства и, наконец, в общении со зрителем. В современном оперном театре зрители могут быть напуганы, возмущены или восхищены новыми постановками, но никогда равнодушны. Эта новая оперная эра началась в последней четверти прошлого столетия. Она связана с так называемым «оперным бумом» на Западе и резким повышением интереса к опере как к открытому жанру. Чтобы определить подход к этому вопросу в немецкоязычной критике, начал использоваться термин Виланда Вагнера *Regieoper* («опера режиссера»). В европейском культурном контексте она довольно часто используется в негативном смысле, подчеркивая нежелательный радикализм нового поколения режиссеров, провокационный характер работы и воспринимаемую вольность в их

обращении с классическим наследием, которое часто не соответствует традиционным ожиданиям публики.

Примечательно, что концепция режиссерской оперы подразумевает определенный исторический разрыв. Хотя серьезная режиссура пришла в оперу более 100 лет назад (например, в постановках В. Мейерхоolda в Мариинском театре в начале XX в.), современный этап в развитии оперной режиссуры начался менее 50 лет назад.

На сегодняшний день накоплен огромный опыт критического анализа и оценки постмодернистских театральных постановок (в том числе резко подрывных, которые получили несколько театральное название Eurotrash). Поэтому нетрудно найти их общие черты: перенос времени и места действия или отказ от их конкретизации (феномен транскультуры, новый постмодернистский хронотоп); стилистическая эклектика со смешением типов и жанров театрального представления; ироническое отношение к первоисточнику, сюжет и персонажи; широкое использование гротеска, клоунады, карикатуры и буффонады; сочетание перформативного классицизма с элементами массовой культуры; повышенное внимание к “низким” темам, таким как низменная чувственность, преступность, маргинальный образ жизни и девиантное поведение (особенно среди молодежи); объединение постановки с коллажными или киномонтажными техниками; сосуществование и сочетание традиционных декораций с достижениями высоких технологий; минимализм, крайняя избирательность и лаконичность как в языковом выражении, так и в условиях сценического действия; смещение занавесей и закулисной зоны закрытыми павильонами; огромная роль видеопроекций и технических устройств в целом.

Оперные критики должны были не только расширить свои знания о театре, но и изменить взгляд на его перформативное содержание, декодировать новые смыслы, изучать новые интерпретационные техники. В 1980-х и 1990-х гг. критики, в частности российские, поддерживали самые радикальные, свободные интерпретации классических партитур и эксперименты режиссеров со сценическим хронотопом. Новые методы рассматривались как попытка модернизировать традиционные сюжеты, ставшие затемненными стереотипами, и приблизить их к сегодняшнему зрителю или раскрыть их вневременную сущность. Фактически, эти критики предложили привычную идеологическую поддержку новым постановкам.

Появление новых направлений, форм и моделей в искусстве обусловлено изменением в сознании человека, его осознании себя в социуме, психологическими факторами, влияющими на жизнь в целом. Как пишут многие культурологи, во второй половине XX в. наступила эпоха «телевизионного сознания» (которая в конце XX в. трансформировалась в «виртуальное сознание»), возникающая в результате непрерывного воздействия на людей средств массовой информации и коммуникации. Фактически происходит сепарация информационно-культурного поля, в котором искусственно повышается ценность одной идеи при этом нивелируется ценность другой. Таким образом, все, что не попадает в информационный поток практически не оказывает влияния на развитие общества. Отсюда происходят новые зрительские и слушательские потребности, и, как результат, средства выразительности. В петле обратной связи, аудиовизуальная индустрия все чаще используется в искусстве и ставит другие мультимедийные задачи, которые направлены на

взаимодействие со слушателями и зрителями. Все это происходит одновременно с консолидацией интернета как «образа реальности». В результате оперное искусство становится более доступным. Популяризация социальных сетей дала почву для трансляции различных постановок, которые теперь можно увидеть в любой точке планеты, т.е. сейчас происходит процесс становления оперы как коммуникации в поле медиаграмотности.

Когда художественный жанр становится субъектом медиаграмотности, он принимает прототипический образ, характерный для средства коммуникации. В случае с оперой это может быть трудно, если рассматривать жанр с консервативной и анахроничной точки зрения, но, если принять, что все искусство развилось в своем существе и своей форме, мы должны признать, что опера в XXI в. как кросс-культурная универсалия приобретает черты мультимедиа. В этом контексте опера – искусство синтеза классического и нового восприятия.

В настоящее время опера – это гибридный, микстовый жанр, который в совокупности с современными технологиями, средствами исполнения и интерпретации создает новые контексты музыкального выражения, темпоральности и воображаемого пространства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления: учеб. пособие / Г. Григорьева // Теория современной композиции: – М.: Музыка, 2005. – С. 23–40.
2. Капичина, Е. А. Метаморфозы интертекстуальности в музыкальном искусстве XX – XXI века: стиль – полистилистика – метастиль: монография / Е. А. Капичина, Л. А. Воротынцева. – Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2021. – 284 с.

УДК 792.5

*Н. В. Растворова,  
г. Челябинск, РФ*

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР ВЛАДИМИРА КОБЕКИНА XXI ВЕКА

«Есть у театра свойство, не всеми замечаемое, – быть проекцией мира иного – трансцендентного, „другой реальности“. Свойство, встречающееся в современных спектаклях достаточно редко, но именно в этом – в проекции трансцендентного соль сценического искусства» [5, с. 28]. Приведенное высказывание принадлежит крупнейшему, по всеобщему признанию, оперному композитору современной России и обладателю «Золотой маски», трижды присужденной ему в новом, третьем тысячелетии. В 2008, 2010 и 2014 годах его оперы «Маргарита» (по фаустовскому сюжету), «Гамлет» (по трагедии Шекспира) и «Холстомер» (по повести Толстого) были отмечены в номинации «Работа композитора в музыкальном театре». Владимир Кобекин (1947 г. р.) – коренной уралец, уроженец города Березники Пермского области, более чем сорокалетний творческой путь которого тесно связан с Екатеринбургом. С недавнего времени композитор живет в Москве.

Автор двадцати двух опер, двадцать из которых были поставлены в разных театрах страны, за рубежом (в Германии), и балета, увидевшего свет в Саратове в 2018 году, на страницах журнала «Советская музыка» – «Музыкальная академия» неоднократно делился своими размышлениями о специфике творческого процесса и об опере как искусстве

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

«истинно театральной магии». Несколько интереснейших, написанных живым литературным языком статей Владимира Кобекина приведены в списке литературы в конце статьи, для нас же важно обратить внимание на две из них, вышедшие с перерывом более чем в четверть века под одним и тем же заголовком «Кое-что об опере» [5; 6]. Читателя не должна обманывать непритязательность данного названия, поскольку сами тексты обеих статей, по сути, представляют собой изложение авторской философско-эстетической концепции оперного жанра и глубокие наблюдения композитора, восходящие к античным мистериальным корням театра и выводящие к феноменологии театрального действия.

Оперной эстетике Кобекина в отечественной гуманитарной традиции отвечают идеи М. Мамардашвили и Г. Гачева, утверждавшего, что «само мироздание театра выносит человека в иное измерение» [1, с. 215]. Особенно это ощутимо в опере, и потому здесь уместно предоставить слово Л. Кириллиной: «Театр всегда оставался окном в особый мир, который иногда лишь притворялся похожим на наш. Но музыкальный театр даже не притворялся: он с самого начала обращался к той реальности, которую, как говорится, ни в сказке сказать, ни пером описать» [3, с. 10]. Вместе с тем кобекинская «проекция мира иного» подразумевает не совсем то, что имеет в виду автор эссе «Драма – опера – роман». «Другая реальность» композитора отнюдь не связана напрямую с неопишуемой, с точки зрения житейской логики и обыденного здравого смысла, оперной парадигмой мифологических и сказочно-фантастических сюжетов. В первую очередь она обусловлена глубинным внетекстовым пространством сочинений и той исходящей из него духовной субстанцией («проекцией трансцендентного» – Кобекин), обнаружению которой призван послужить весь потенциал жанрово-выразительных средств оперной магии, вырывающей зрителя из рутины повседневности, увлекающей его в мир высоких духовных истин и вызывающей ощущение катарсиса. Начиная от выбора сюжетов, особенностей построения либретто и музыкально-драматургических планов произведений и вплоть до мельчайших интонационных деталей нотного текста, – в конечном итоге все подчиняется решению высшей художественной задачи.

Этой задачей просветления и возвышения человеческой души определяется обращение композитора к вечным темам искусства – о смысле бытия и подлинных ценностях. Символическая духовная вертикаль является глубинным смысловым мотивом музыкального театра Кобекина, в связи с чем необходимо отметить «Пророк» (1983) в постановке Свердловского театра оперы и балета (1984). За свой «Пушкинский триптих» (подзаголовок сочинения) композитор был удостоен Государственной премии СССР. Ставшая ярким культурным событием в жизни страны опера вошла в историю отечественной музыкальной культуры XX века как одно из ее выдающихся достижений. В воплощении пушкинской темы кобекинский «Пророк» демонстрирует подлинную творческую оригинальность, связанную с претворением композитором (он же автор либретто, как и в ряде других случаев) принципов ассоциативной поэтики, типичной для современного художественного мышления.

В основе двух первых частей «Пророка» лежат две «маленькие трагедии» – «Каменный гость» (у Кобекина «Интермедия о Дон Гуане») и «Пир во время чумы». Третья часть произведения представляет собой сценическую кантату, в которой осуществляется своеобразная драматургическая модуляция из сферы драмы в область эпоса. Финал оперы

объединяет два параллельных сюжетных плана. Первый – повествование о дуэли и смерти Пушкина, включающее воспоминания его друзей и современников. Второй план – дневниковые записи поэта и творческое пространство гениальных пушкинских стихотворений, словно останавливающее неумолимое время большой человеческой трагедии. В первой части триптиха примечательно введение в ткань литературного первоисточника стихов Ф. Г. Лорки, что способствует выявлению подтекста изображаемого – вечной «игры» жизни и смерти. Как ее следующий акт воспринимается «Пир во время чумы», в котором пушкинский текст дополняется латинскими фрагментами католической мессы. Они используются в тройной теме-рефрене, сплетающей шествие смерти (сарабанда и заукояная в этом образном контексте *Curie eleison*) с неистовым порывом к жизни (яростно-темпераментная, витальная жига). И наконец, в финале оперы трагическая хроника последних земных часов великого поэта чередуется с реальностью вечной жизни его творческого духа. Поэтому завершающей генеральной кульминацией триптиха становится яркое музыкальное «прочтение» знаменитого стихотворения «Пророк», которое в ассоциативно-метафорическом контексте целого выступает в качестве символического образа творческого бессмертия.

Впечатляющая жанровая панорама кобекинского оперного творчества включает большие и камерные оперы, а также одноактные произведения, относящиеся к типу опер «малых форм», т. е. драматургически разработанных по канонам больших. Примерами могут послужить примечательная, с точки зрения нетрадиционных форм бытования жанра, телеопера «Сапожки» (по новелле Шукшина – 1981) и «Н.Ф.Б.» (инициалы главной героини романа Достоевского «Идиот» Настасьи Филипповны Барашковой – 1995), отмеченная свободным претворением минималистической идеи «новой простоты» в контексте авторской концепции «Мелопеи» [4; 7]. Это древнегреческое название обусловлено поисками Кобекиным звукообразов нового мелодизма, наделенного тем качеством интонационной самодостаточности, каким обладали монодийные культуры далекого прошлого – не только античная мелопея, но и знаменитый распев, а также фольклор различных национальных музыкальных культур, и в первую очередь русской. Отсюда направленность на выявление собственной энергетической силы воздействия (суггестии) мелодии путем ограничения остальных выразительных средств. Этим, в свою очередь, обусловлено разнообразие репетитивных рисунков искусно разработанного фонового плана музыкальной ткани. Немаловажное значение имеет и тембровая сторона. В «Н.Ф.Б.», как и в следующей, большой (двухактной) минималистической опере «Молодой Давид» (по Ветхому Завету – 1997), мы встречаемся с «насквозь прозрачными», «не от мира сего» персонажами – с Князем Мышкиным и Ионафаном. Их партии написаны для мужского сопрано и обращают на себя внимание парящими «бестелесными» мелодиями, словно независимыми от «земного притяжения» тонко прорисованных фоновых линий.

Музыкальный театр Кобекина осознается как открытая и развивающаяся художественная система, обогащающаяся индивидуально преломляемыми идеями своего времени. В их числе звукообразы «новой простоты», отнюдь не ставшей на рубеже веков магистральным направлением оперного творчества композитора. Вместе с тем принципы «мини-музыки» вошли в арсенал его выразительных средств, необходимых там, где того требует решение определенной художественной задачи. В XXI веке Кобекиным написаны

девять опер и единственный на сегодняшний день балет «Вешние воды», ознаменовавший первое воплощение тургеневской темы в этом жанре.

Произведение покоряет мелодической щедростью и выразительной пластикой музыкальных образов, предающих характеры героев и их внутренний душевный строй. Удивительно схвачена здесь поэтическая атмосфера творчества певца русской усадебной культуры и ее дворянских гнезд, хотя события повести о первой любви и предательстве, об искушении и утраченном счастье разворачиваются на чужбине и сама главная героиня – итальянка. Однако она как истинно «тургеневская девушка» и как пушкинская Татьяна – «русская душой». Ее лейттема представляет собой собирательный образ юных героинь русской литературы, охарактеризованных композитором посредством обобщения через жанр вальса. Вальс Джеммы, словно окрыленный и окрыляющий, заряжающий энергией молодости и одаряющий окружающих ощущением радости и полноты жизни, характером своих устремленных мотивов и общим мелодическим контуром отсылает к полетно-романтической теме побочной партии первой части Пятой симфонии Чайковского. Своего рода обрамлением этого музыкального портрета обворожительной девушки служит итальянский народно-жанровый пласт балета – зажигательные тарантелла и сальтарелла и безмятежно-пасторальная сицилиана.

Ощущением переполняющего Джемму и Дмитрия светлого искреннего чувства дышит тема любви героев, а венчает финальную сцену балета «Поток сознания» тема, снабженная ремаркой автора «Гимн любви. Вешние воды». В этой заключительной сцене завершается сквозная линия эпизодов под названием «Образ-время», олицетворяющих пространство памяти героя, и разворачивается потрясающая по психологической глубине симфоническая картина, в которую вплетаются все интонационно-тематические нити истории любви без счастливого конца. Но по прошествии многих лет весенняя музыка первой и единственной любви вернулась к Санину ярким воспоминанием, чтобы, точно солнечным светом, озарить его безрадостное существование (в саратовской постановочной версии эта сцена отсутствует, и герой остается погруженным в состояние уныния и душевной опустошенности).

Премьера балета триумфально прошла в Саратовском оперном театре, где ранее, в 2007 году, была поставлена уже упоминавшаяся «Маргарита». В ее основе лежит один из образцов отечественной фаустианы XX века – пьеса С. Алешина «Мефистофель», адаптированная к условиям оперного жанра либреттистом Е. Фридманом. Суть сюжетно-смысловой инверсии заключается здесь в том, Фауст и Мефистофель меняются ролями: первый, мечтая покончить с мировым злом и руководствуясь теми благими намерениями, которыми, как известно, вымощена дорога в ад, предлагает снедаемому скукой и уставшему от бремени бессмертия второму испытать человеческое счастье любви. Жертвой этой сделки с дьяволом по-прежнему оказывается Маргарита. Обманутая и покинутая скрывшим свою истинную сущность и имя Мефистофелем, она вынуждена присоединиться к сообществу обитательниц квартала красных фонарей. Но опустившаяся на социальное дно портового Гамбурга Маргарита преодолит отчаяние поруганной любви и сохранит свою бессмертную душу, а помогут ей в этом не утратившие человечности представители того самого дна – девицы легкого поведения и матросы. Дружный хор портового народа, провожая шхуну, носящую имя героини, и отправляя ее в символическое плавание по житейскому морю, где

«те же соблазны, заботы и люди», озвучит главную мысль финала оперы: «Ты, как парус, всем ветрам открыта! Все дурное, все чужое будет позабыто, Маргарита, Маргарита!». Штормовой градус эмоций хоровой песни задается обрамляющей ее и проходящей через все сочинение лейттемой рока с ее жанровой семантикой зловещего танго и ночной звуковой аурой трагедийно-драматического звучания тональности e-moll.

«Маргарита» (2005) – первое сочинение, в котором обнаруживается стремление композитора к поиску новых путей развития жанра в области его демократизации. Яркий песенный тематизм, сочная жанровая палитра музыки быта разных эпох и мастерски доносимый средствами симфонического оркестра ритмический *modus vivendi* современности с ее всепроникающим напором рок-музыки явились отличительными чертами последовавших за «Маргаритой» и также созданных «под знаком мюзикла» произведений. Это детская опера «Ах, наш милый Андерсен, Андерсен, Андерсен» (по сказкам датского писателя – 2008) и музыкальная драма «Белая гвардия» (по Булгакову – 2012). Демократичность песенного языка, широкое использование куплетно-строфических форм и оркестрово-симфонических планов, обладающих богатым хореографическим потенциалом, характерны и для других кобекинских оперных сочинений XXI века, что отнюдь не является упрощением или прямолинейным и повсеместным обращением к традиционной жанровой лексике массовой музыкальной культуры.

Задача возвращения опере потерянной ею в наше время аудитории решается композитором более тонко – путем опосредования выразительных ресурсов «третьего направления» в сфере самобытной авторской интонации. То же самое относится и к музыкально-стилевому контексту произведений, задаваемому условиями времени и места их сюжетов. В связи с этим можно процитировать слова самого композитора о «Холстомере», созданном в 2003 году и поставленном спустя почти десятилетие: «Задача была такая: сделать музыкальный материал, который имел бы вокруг себя определенную интонационную ауру. Мне очень важно было ее разгадать и передать. Поскольку это Толстой и XIX век, то хотелось зацепить те интонации. Прокофьев в „Войне и мире” тоже шел таким путем, но, правда, у него это сделано оригинально, он мелодии по-своему „выкручивает”. А я старался так сильно их не деформировать, создать ощущение „подлинности” той эпохи» [2]. В развернувшейся недавно на страницах журнала «Музыкальная академия» дискуссии о роли мелодии в современной композиторской практике была представлена и позиция Кобекина, у которого направленность на аудиторию является качеством, изначально отличающим его работу во всех жанрах творчества: «Среди современных композиторов (не всех) мелодия находится в забвении. Уверен: это заблуждение у одних, немочь у других, и со временем ситуация изменится. Подлинность помимо мелодии невозможна!» [8, с. 12].

И еще одно принципиально значимое высказывание театрально мыслящего композитора: «Не является тайной, что самым магическим элементом оперы является мелодия. Канцоны, каватины, кабалетты, арии и ариозо, песни и баллады в классических операх притягивают внимание, запоминаются, создают сильное лирическое поле» [6, с. 101]. Один из таких ярких образцов в «Холстомере» – поэтичный ноктюрн «В лунном сиянии», отсылающий в таинственную глубину e-moll'ной тональной сферы «Майской ночи» Римского-Корсакова и погружающий в атмосферу ночной поэзии Фета. Любовный

дуэт Князя и его подруги, завораживающий проникновенной романсовой мелодией и окружающими ее целотонно окрашенными «серебристо-лунными» фигурациями, заставляет забыть обо всем происходящем. Словно выключается процессуально-драматургическое время сюжета и открывается «окно в иной мир» – в пространство лирической магии остановленного времени.

«Холстомер» – шестая по счету опера Кобекина на сцене Камерного музыкального театра им. Б. А. Покровского, с которым композитора связывает плодотворное сотрудничество, насчитывающее более четырех десятилетий. В этом театре в 1980 году состоялся творческий дебют автора двух камерных сочинений: чеховской дуооперы «Лебединая песня» и монооперы «Дневник сумасшедшего» по повести китайского писателя Лу Синя (обе – 1978). Следующей стала опера-хоровод по «Сказу про Макса-Емельяна, Алену и Ивана» С. Кирсанова, превратившаяся у Кобекина в «Игру» с участием вышеупомянутых персонажей (1984, постановка – 1989). В финале хоровой оперы-игры примечательна свадебная величальная песня «У голубя золотая голова, у голубки вся униженная», которую можно атрибутировать как подлинно народную. Таковы и авторские мелодии на фольклорные тексты в «Холстомере». «Перепелочка», «Масленица» и «У ворот, ворот», связанные с народным образным планом оперы, органично вписываются в общий песенно-романсовый контекст музыкально-театральной истории лошади по повести Толстого. Следует отметить, что уже в «Лебединой песне» (первой опере Кобекина) в качестве фундамента сугубо современной авторской музыкальной речи явственно ощущается интонационный строй русской романсовой лирики. Это образно-смысловое начало выходит на первый план в драматургически-узловых сценах сочинения. На грани двух разделов одноактной оперы оно выливается в гибкую инструментальную кантилену «лебединой песни» оркестра. А в финале сочинения из уст старого актера, уже исполнившего на сцене пустого театра свои лучшие роли и таким образом символически прожившего в последнем ночном представлении этапы своей жизни, прозвучит проникнутая пушкинско-глинкинским духом изумительная элегическая мелодия «Пора, мой друг, пора».

Главенством песенного начала в закругленных и в не вычленимых из общего развития вокальных формах примечательны якутский оперный диптих. Одноактные оперы «Александр Македонский» (2006) и «Кудангса Великий» (2007) по одноименным рассказам основоположника профессиональной якутской литературы Платона Ойунского написаны композитором для оперного театра республики Саха. Обусловленный сюжетным планом «условный» (Слонимский) этнографический колорит первой оперы опирается на использование композитором древнегреческих ритмических и ладовых моделей. В совокупности с употреблением тончайших тембровых красок это призвано подчеркнуть изысканную красоту звучания античной мелопеи, которая связана с лирической драматургической линией и воплощением образа главной героини оперы. Вместе с тем сочинение проникнуто поистине шаманской языческой энергетикой ударных и магической силой остигнато-архаических попевок, пронизывающих музыкальную ткань эпического повествования о легендарном полководце доисторических времен. Вне буквальных заимствований воссоздается аутентично-фольклорная звуковая среда во второй части диптиха, где герой якутского эпоса Олонхо Великий Кудангса спасает свой народ от смертельной стужи. Ее олицетворением выступает ледяная звезда Чолбон, партия которой

написана для этнической певицы Степаниды Борисовой, мастерски владеющей секретами горлового пения. Фольклорный голос этой звезды вписывается в тембровую палитру академического вокала и оперного симфонического оркестра подобно тому, как в бескрайнем мифологическом пространстве зимнего якутского пейзажа сосуществуют персонажи темных космических глубин и представители земного мира.

Осуществляя связь времен, музыкальный театр композитора вбирает сюжеты Востока и Запада, открывает широкую панораму отечественной литературы, воплощает библейские и античные образы. И как бы далеко не отстояли от нас первоисточники произведений композитора, они по-настоящему волнуют, прочно остаются в памяти, а порой звучание вечных тем в творчестве Кобекина не просто наполняется дыханием современности, но становится остро актуальным. Такова моноопера «Дневник сумасшедшего», в которой Кобекин вслед Лу Синем вывел на сцену безумца, а на самом деле единственное разумное существо, обличающее окружающих его людоедов. Мог ли представить китайский писатель, что художественный образ, который в его повести, написанной в начале XX века, олицетворял бездуховный мир наживы и жестокости, спустя столетие приобретет вполне узнаваемые в нашей реальности черты? Совсем недавно вряд ли кому-либо могло прийти в голову, что в западном мире будут править бал идеология «гендера», узаконившая немыслимое количество разновидностей особей «третьего пола», и толерантность, означающая ущемление прав большинства в пользу различных маргинальных меньшинств. Сон западного разума породил такое чудовище как «культура отмены» и множество других людоедских угроз человечеству. А для противостоящего коллективному безумию Запада русского мира особо злободневными окажутся коллизии «Белой гвардии» Булгакова и музыкальной драмы Кобекина, написанной по мотивам романа писателя.

Воссоздавая булгаковский образ войны и мира и переплетая семейную и историческую линии романа, композитор помещает в кульминационные точки своей оперы картины киевской жизни на рубеже 1918–1919 годов. Одна из них представляет коллективный портрет толпы, приветствующей восшествие Петлюры на престол правителя Украины. Как это напоминает майданную эйфорию и пляски незалежности совсем недавнего времени! В вызывающей ассоциации с днем сегодняшним другой картине обрисована пестрая орава петлюровских боевиков, которые без лишних разбирательств пускают в расход попавших в их поле зрения ни в чем не повинных горожан. Но не этим персонажам прошлого и настоящего дано определять ход истории. Как вечные музыкальные символы выступают в опере Кобекина две лейттемы: проникновенно-лирическая инструментальная кантилена первой олицетворяет звукообраз России, на протяжении столетий являющейся общим домом многонационального народа. Вторая – поистине достойная преемница «Прощания славянки» – вписывается в контекст жанровой традиции походных маршей, овеянных славой русских воинских подвигов.

Интересные музыкальные находки, оригинальные драматургические решения и яркие театральные художественные открытия Кобекина характеризуют разнообразие возможностей обновления жанра «изнутри» – композитор умеет обнаруживать новые выразительные резервы оперы, не прибегая к радикальным решениям и экстраординарным приемам. При этом органичность воплощения в его музыкальном театре исконно жанровой идеи *drama*

per musica служит залогом неослабевающего интереса постановщиков к творчеству композитора.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика, Театр) / Г. Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
2. Все мы немножко лошади... Композитор Владимир Кобекин о своей опере «Холстомер», лошадиных заботах и магии музыкального театра. Интервью с Н. Сурниной от 25.09.2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://opera-pokrovsky.livejournal.com/59613.html>. – Загл. с экрана.
3. Кириллина, Л. В. Драма – опера – роман / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. – 1997. – № 3. – С. 3–15.
4. Кобекин, В. А. Загадка Орфея / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 11–13.
5. Кобекин, В. А. Кое-что об опере / В. А. Кобекин // Советская музыка. – 1987. – № 7. – С. 28–31.
6. Кобекин, В. А. Кое-что об опере / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. – 2013. – № 1. – С. 99–102.
7. Кобекин, В. А. Мелодизм – развитие – суггестия. Беседы с композитором / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 22–25.
8. Кобекин, В. А. О мелодии / В. А. Кобекин // Музыкальная академия. – 2019. – № 2. – С. 7–12.

УДК78.071.1

*Е. В. Симоненко,  
г. Луганск, ЛНР*

### О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА РАННЕГО А. БЕРГА

Альбана Берга нередко называют «романтиком додекафонии». В этом, на первый взгляд, парадоксальном определении, сочетавшем два, казалось бы, диаметрально противоположных понятия, тем не менее верно и тонко схвачена та доля истины, что личности Берга, его творческой натуре свойственны сильно выраженные романтические черты, которые постоянно вступали в противоречие с требованиями и запретами шёнберговской системы.

Наиболее ярко эта романтическая устремленность Берга проявилась в ранних вокальных сочинениях, в число которых входят пять песен на слова немецких поэтов-романтиков второй половины XIX века – Гауптмана, Шторма, Гартлебена и Гогенберга. Эти произведения представляют значительный интерес, особенно как выражение эстетики позднего романтизма, отчетливо тяготеющего в своем развитии к экспрессионизму. Как происходило взаимопроникновение этих тенденций в области музыкального языка, в чём оно конкретно выразилось, мы попытаемся показать на примере гармонического анализа пяти песен Берга. В песнях проявились оба полюса натуры композитора – острая экспрессивность и спокойная, светлая лирика. То, что Берг гораздо более здесь романтик, чем экспрессионист, не вызывает сомнения – здесь нет ещё крайней меры гипертрофии чувств, характерной для произведений экспрессионистского плана.

Скорее тихое созерцание умиротворенной природы, щемящая тоска, картины любви составляют полюсы настроений цикла. Бергу присуща чисто романтическая утонченность, чуткость в передаче различных нюансов настроений и эмоций, замечательная

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

выразительность и образность языка, то есть романтическая поэтичность как проявление тонко восприимчивой натуры. Вместе с тем Берг – сын своего времени, начала нового столетия – времени бурного, во многом переломного, эпохи катаклизмов XX века, а индивидуальные качества художника самым теснейшим образом связаны с той исторической обстановкой, в которой он жил и творил, и влияния своей эпохи избежать не мог.

К началу 10-х годов, когда творчество Берга первично оформилось, мировой опыт экспрессионистического искусства был уже значителен, а в Австрии движение к экспрессионизму заметно усилилось (творчество Кафки, Кубина, Кокошки). Понятен поэтому тот сумрак, который окутывал мироощущение и мировоззрение Берга. С самой юности – болезни века – разочарованность, тоска, преследуют его, и именно они постепенно формируют сущность его творчества. Талантливый художник, Берг вместе с тем очень предрасположен к выражению сумеречных усталых эмоций.

И даже в ранних произведениях поражает одна особенность: в песнях «Ода любви», «Летний день» ощущается полнее противоречие между светлым эмоциональным тоном стихов и его сгущенно драматическим музыкальным воплощением.

Светло, воодушевленно звучат стихи «Ода любви» Гартлебена:

*В объятьях неги спали мы сладким сном,  
И вдруг повеял ласковый ветерок  
Он нам принес с собой свежесть трепетной лунной ночи.  
А из аллеи розы струили нежный аромат,  
Облив колыбель любви очаровательными снами,  
С нами блаженства и упоенья.*

Этот совершенно безоблачный по настроению текст воплощен в музыке, главная черта которой – надломленность, неустойчивость, грустная печаль.

Так и любовь – грусть для Берга. Ещё более показателен в этом плане романс «Летний день» на слова Гогенберга, поэтический текст которого представляет светлый, восторженный гимн жизни, бытию («О, сердце! Дай мне светлых дней, пославших мир душе моей»), а музыка остро драматична по настроению, экспрессивно-выразительна по музыкальным средствам. Здесь противоречие с текстом достигает апогея. Вот где в своеобразной «вертикали» соединяются романтические и зарождающиеся экспрессионистические тенденции стиля Берга в виде зримых, ощутимых даже на первый взгляд пластов.

Взаимопроникновения романтизма и экспрессионизма ощутимо и в сфере музыкальных средств, они предстают в сложном переплетении, взаимодействии. Преобладание, однако, той или иной тенденции ощущается, более того можно говорить о неровности и стилистическом разном, если рассматривать песни как единое циклическое произведение. Объясняется ли это разным временем создания песен или же отражает «болезни роста» индивидуальности композитора, становление его музыкального мышления, сказать трудно, так как опусы сочинений не указаны. Судя по песням, в мышлении композитора этого периода происходит своеобразная борьба с одной стороны устоявшихся классико-романтических формул языка, с тенденциями к усложнению, нередко столь разрастающемуся, что ясно намечается путь к атональности, как одной из логических основ экспрессионизма. Цикл интересен именно тем, что порог тональности Берг ещё не

переступил. Отсюда, содержания данной работы определяется разбором каждой из этих тенденций.

Ведущая линия гармонического языка определяется стремлением композитора к развитию динамической стороны гармонии, проявляющейся в различных формах – в усилении альтерационности и хроматики, расширении тональности, обилии эллиптических оборотов и прерванных каденций, усиленном внимании к фонической стороне и структуре гармонической вертикали. Роль и удельный вес альтерации, как ступени на пути хроматизации тональности в музыкальном языке песен весьма значительна.

Ярким примером данной тенденции является целотоновый комплекс, открывающий песню «Ночь» и играющий важную роль в её тематическом содержании. Характер использования его Бергом перекликается с многими явлениями гармонического языка рубежа XIX–XX веков.

Романс начинается причудливым, таинственным, тающим в своей неопределенности звучанием целотонного созвучия ( $e_1 - d_2$ ), создающим образ ночи, полной тишины и покоя. В основе – увеличенное трезвучие, постепенно разрастающееся до полного целотонного звукоряда. Этот звуковой комплекс является источником мелодического и гармонического содержания песни, проявляясь и по горизонтали, и по вертикали. Мелодическая тема, основанная на сцеплении двух увеличенных трезвучий. В репризе эта же тема дана в обращении и в виде постепенного целотонного движения.

Данный комплекс, обладая эмоциональной полнотой и точностью, становится интонационно-гармоническим зерном романса. Целотонное созвучие в силу своей ладовой неопределенности как бы растворяет все тяготения и никуда не разрешаясь создает эффект особого эмоционального состояния, связанного с образом ночи. В *A-dur'e* это целотонное звено от «е» является до предела развитой и насыщенной D – доминантовым нонаккордом с расщепленной квинтой, который по своему звуковому составу полностью совпадает с целотонной гаммой (тенденция «свертывания» мелодического оборота в созвучие).

Таким образом, основа данного явления лежит в альтерационности – качестве, которое в музыке начала XX века начинает приобретать доминирующую роль, порождая новые явления в музыкальном мышлении. Целотонный ряд приобретает существенное значение в творчестве Римского-Корсакова, Скрябина, раннего Шёнберга, хотя и достигается разными средствами: путем терцового сопоставления в рамках мажоро-минорных систем или же на основе альтерации. Для Берга, как мы видим, специфичен именно альтерационный путь (аналогично ладогармоническим явлениям в произведениях Скрябина и Шёнберга). И хотя тональные устои в песне сохраняются, отчетливо проступает стремление композитора раздвинуть рамки мажоро-минорной системы.

В песнях встречаются и более традиционные виды альтераций в виде известных форм ( $D_7^{b5}$ ,  $D_7^{\#5}$ ), но характерная их черта – освобождение альтерированных созвучий от диатонического основания.

В тональном мышлении Берга нередко наблюдается весьма далекий отход от классической тональности. В песнях мы встречаем сложные тональные отношения, в развитие вовлекается все более широкий круг тональностей. Особенно характерен для Берга такой путь тонального движения, когда две тональности, находящиеся друг с другом в элементарных функциональных взаимоотношениях, связываются друг с другом через

далекую тональную сферу. Например, в песне «Ночь» движение от *A-dur* к *D-dur* совершается через сферу бемольных тональностей тритонового соотношения – через  $\text{II}^b$ ,  $\text{VI}^b$  ступеней будущей тональности. Проникновение далеких модуляций и отклонений в самые мелкие построения – период, предложение – часты у Берга и являются средством расширения тональности (см. «Ночь»).

Особая роль принадлежит в песнях соотношению однотерцовых тональностей. Так, в песне «Ода любви» тональное движение основано на сопоставлении двух равноправных однотерцовых сфер *fis-moll* и *F-dur*, каждая из которых представлена своими функциями. Благодаря подголоску-задержанию возникает мажоро-минорная вариантность этих ступеней. Сферы *fis-moll* и *F-dur* отличаются известным равноправием и соединяются только через один аккорд –  $E_7$ , а преобладающее значение *fis-moll* заключается в его роли тонального контура, оправы, объединяющей это сложное функциональное единство.

Приведенные примеры показывают, что тенденция к децентрализации лада, свойственная многим поздним романтикам (Лист, Вагнер), присуща и Бергу, и роль ее весьма значительна.

С децентрализацией лада связана и такая характерная особенность гармонического мышления Берга, как длительное отсутствие тоники с одновременным усилением ладовой периферии. В тональном развитии эта черта проявляется в обилии всевозможных доминантообразных «цепочек», эллиптических оборотов. Одна из тонально неустойчивых фраз романа «Ночь», заключающая в себе движение от *fis-moll* к *B-dur* представляет эллиптический оборот, где нет ни одной тоники, а в процессе развития обрисовываются весьма далекие друг от друга тональности, а звеньями которых являются нонаккорды и альтерированные септаккорды.

Прерванные обороты, способствующие текучести, непрерывности гармонического движения облюбованы Бергом и в романсе «Летний день», где на месте ожидаемой тоники часто возникают септ- или нонаккорды как  $D$ , так и  $S$  окраски и даже политональные сочетания.

Значительно обогащаются и сами способы модулирования, подобно развитию других сторон гармонического языка композитора: модулирование через средства мажоро-минора, увеличенные трезвучия, альтерированные аккорды. Часто модуляционные моменты на слух даже трудно уловить, настолько близкими и равноправными становятся у Берга далекие тональности. В песне «Ночь» широко представлены модуляции через увеличенное трезвучие как часть целотонального комплекса. Интересны модуляционные переходы в песне «Летний день», в которой связываются тональности с *moll* и *as-moll* и *G-dur* – *Ges-dur*. Переход из одной тональной сферы в другую совершается через полифункциональный комплекс.

Напряженность гармонического языка песен Берга связана с усложненностью сферы функциональных отношений, которые существенно развиваются вместе с усложнением аккордики и активизацией мелодических связей. Последние при «режиссирующей» роли функциональности приобретают доминирующую роль, предопределяя гармоническое развитие. Особенно ярко это представлено в романсе «Летний день», где при крайней усложненности гармонического языка с большой степенью диссонантности, при возрастающей роли мелодических связей, функциональные соотношения цементируют

логику гармонического развития произведения, выступая как вехи на пути сложного тонального развития.

Мелодические связи в песнях Берга приобретают, как видим, существенное значение, являясь результатом усиления роли неаккордовых звуков, преимущественно хроматических. В песне «Летний день» все гармонии окутаны густой сетью неаккордики различного свойства: не только неаккордовых звуков, но и целых неаккордовых комплексов. Гармонии обрастают задержаниями, которые маскируют реальное звучание аккордов, образуя новые и необычные созвучия. Усиливается стремление проходящих звуков и созвучий к аккордообразованию, благодаря чему стирается в значительной мере грань между аккордовым и неаккордовым звуком, возникает тональная неопределенность.

Признаки функциональной децентрализации, проявляющиеся в гармоническом языке Берга, находят свое выражение и в длительном отсутствии тоники. В песне «Ночь», основная тональность которой – *A-dur*, тоника появляется только два раза – т. 10 и т. 17 – как чистый мазок в моменты лирических кульминаций. А целотоновое созвучие, обладающее в песне лейтгармоничностью, претендует на роль вторичной функции тоники и действительно играет её, ибо до самого конца песни тоника уже не появляется (песня начинается и заканчивается увеличенным трезвучием). Неопределенность окончания в данном случае является эстетически оправданной.

Необходимо отметить, что наряду с усилением динамического напряжения для Берга характерно внимание к краске гармонической вертикали, к её фонической стороне. Роль фонизма и гармонической красочности, возрастающая в XIX и начале XX веков, у Берга отнюдь не отступает на задний план и имеет большое выразительное значение. При сохранении в песнях исключительно терцовой структуры наблюдаются активные поиски выразительности гармонической вертикали. Берг применяет все виды трезвучий: мажорные, минорные уменьшенные, особая роль увеличенного трезвучия; трезвучия с расщепленной терцией (как сплав мажора и минора), аккорды с побочными тонами; все виды септаккордов использует композитор (даже самый диссонирующий по характеру звучания большой септаккорд с уменьшенным трезвучием, почти не встречающийся в классической гармонии). В песне «Летний день» этот аккорд появляется в кульминационные моменты развития и является наиболее характерной гармонической краской песни. Наконец, упоминавшийся целотоновый комплекс, появление которого в начале песни «Ночь» впечатляет именно благодаря тому, что этот аккорд воспринимается первоначально вне функциональных связей, вследствие чего его фонические свойства выступают на первый план.

Обогащение фонической стороны гармонии связано у Берга не только с красочностью отдельных созвучий, но и с эффектом сопоставления созвучий и тональностей. В песне «Ода любви» гармонии не случайно изложены в виде сопоставления трезвучий – внимание акцентируется не на тяготениях аккорда, а на его фонической окраске. Причем все трезвучия благодаря хроматическому подголоску, образующему расщепление терции, представлены в ладово-дуалистическом, мажорно-минорном виде. Этот эффект, который следует назвать ладофоническим, является главным создателем щемящего, грустно-печального настроения романса, вызывая ассоциации с нежным, грустным звоном надтреснутого хрусталя.

Проявление романтической струи в цикле мы рассмотрим на примере анализа романса «Соловей», относящегося к ранним произведениям автора. Связь Берга с раннеромантической традицией проявляется здесь в чистоте лирики, четкости формы, ясности музыкального языка. Здесь композитор выступил как одаренный продолжатель достижений Шуберта, Шумана, Листа: совершенно ясно ощущается опора на классические принципы музыкального мышления, а в стилистическом отношении песня скорее принадлежит XIX веку – золотому веку романтизма.

Образ романса – идиллически-пасторальная картинка, рисующая красоту и прелесть жизни, природы, окружающей человека. Этот романс-пастораль – образец тихой и светлой берговской лирики. Миниатюру отличает тонкое ощущение пластики песенной мелодики, умения подчеркнуть ее изгибы в функциональной фактуре, создающей ощущение чистоты и пространственности.

Рассмотренная выше тенденция к усложнению гармонического языка, проявившаяся в песнях столь многообразно, уравнивается другой тенденцией – привязанностью к классическому образу мышления, из которого Берг исходил в своем становлении. Не случайно это связано и с более светлой, эмоционально положительной образностью, вызывающей ассоциации с творчеством ранних романтиков.

Итак, в цикле взаимодействуют две тенденции: с одной стороны – романтическая, выразившаяся в явлениях более традиционного, классико-романтического плана, с другой – экспрессионистическая, нашедшая свое выражение в качественно новых явлениях, связанных с крайним усложнением гармонического языка. Этот «борющийся» синтез, ощущаемый в гармоническом мышлении композитора, возник на основе глубокой преемственности новых явлений с породившей их традицией в процессе исторического развития музыкальных средств в целом и гармонического мышления Берга в частности.

Эти две струи в данном цикле нельзя назвать равноправными, хотя они, безусловно, переплетаются между собой. Совершенно ясно, что в этот период в музыке Берга было больше устремленности в будущее, чем привязанности к прошлому. Для его стиля более показательна та линия, которая впоследствии приведёт к кардинальным изменениям в системе музыкального мышления композитора. Путь Берга в этом процессе – в дальнейшем развитии хроматико-альтерационной сферы гармонии.

УДК 785.5

*Е. Е. Смирнова,  
г. Луганск, ЛНР*

### **ФЕДОР ИГНАТЬЕВИЧ СТРАВИНСКИЙ – МАСТЕР-РЕАЛИСТ ОПЕРНОЙ СЦЕНЫ**

Талантливый артист, художник высокой культуры и особого вокального дарования Федор Игнатьевич Стравинский в большей мере был известен как отец выдающегося композитора XX века Игоря Фёдоровича Стравинского. И всё же среди плеяды великолепных мастеров русской оперной сцены имя Фёдора Игнатьевича Стравинского занимает особое место. История сохранила немало отзывов об этом исполнителе. Зритель

очень ценил артиста за человеческие и артистические качества, за созданные им сценические образы, за бесконечную преданность любимому делу. В. Стасов писал, что Ф. И. Стравинский был одним из «самых крупных, замечательных и оригинальных художников, являвшихся на подмостках русского оперного театра...» [1, с. 8].

Внешне жизнь русского певца, отдавшего более четверти века оперной сцене, не отличалась яркими событиями. Детство Федора Игнатьевича Стравинского нельзя назвать «безоблачным». Отец служил агрономом, но в делах не был удачлив, а поэтому его большая семья испытывала постоянную нужду. Некоторое время мальчик даже жил в доме родного дяди, Станислава Игнатьевича, семейство которого было более обеспеченным. Певческие способности, а также большой дар к рисованию у Ф. И. Стравинского проявились рано. Во время учёбы в гимназии он буквально не выпускал карандаш из рук. Ему одинаково удавалось рисовать и уличные пейзажи, и четкие графические линии портретных зарисовок. Поэтому, выбирая свой путь в искусстве, молодой человек стал перед выбором - быть ли ему музыкантом или стать художником. Окончательный выбор был за поступлением в консерваторию, но и рисование до конца жизни останется любимым увлечением. Диапазон Стравинского-художника достаточно разнообразен и широк: это и рисунки в примитивно детской манере и тонко очерченные пейзажи, забавные шаржи и яркие иллюстрации. Немало сохранилось автопортретов – своего рода карандашных зарисовок сценической биографии артиста. Работам Стравинского-художника по праву принадлежит важное место в развитии актёрского рисунка и автопортрета XIX – начала XX века. Сохранившиеся изобразительные труды Ф. И. Стравинского демонстрирует особую наблюдательность актера, умеющего тонко подметить и запечатлеть увиденное. «За каждым портретным рисунком Стравинского-художника стоит Стравинский-актер, стремящийся обобщить виденное в типичных «сценических» образах», – писал А. Раскин в статье «Многогранность таланта. О рисунках Ф. И. Стравинского» [Там же, с. 53]. Известно, что среди четырёх сыновей Федора Игнатьевича двое унаследовали от отца склонность к изобразительному творчеству. Сын Игорь – будущий знаменитый композитор – как и отец любил делать художественные зарисовки во время своих путешествий, а сын Юрий и вовсе стал художником-архитектором. Младший же сын, Гурий, пойдет по стопам отца-артиста. Он будет петь на оперной сцене Мариинского театра, но, к сожалению, рано уйдет из жизни, погибнет во время Первой мировой войны на румынском фронте.

По воспоминаниям членов семьи Стравинских и современников артиста, Федор Игнатьевич был человеком очень порядочным и работоспособным. Врожденная аккуратность, добросовестность Ф. И. Стравинского будут проявляться в особой внутренней организованности и пунктуальности. Материальные стеснения научили его трудолюбию и бережливости. Еще во время учёбы в Петербургской консерватории ему приходилось зарабатывать на жизнь переписыванием нот. А с 1864 года, Ф. И. Стравинский начал вести записи своих хозяйственных расходов, описывая детали и подробности всего приобретенного. Сюда же вписывались и самые ценные приобретения – книги! Фёдор Игнатьевич Стравинский был страстным книголюбом и библиофилом. За свою жизнь он собрал огромную библиотеку, покупая всё, что выходило из печати. Стеллажи с книгами были в его доме повсюду. Была собрана также и большая нотная коллекция (свыше двухсот опер, оратории, камерно-инструментальные ансамбли, песни и романсы, фортепианные

произведения разных авторов), которую вдова Анна Кирилловна бережно хранила после смерти супруга и в 1918 году передала в дар консерватории.

Ф. И. Стравинский получил серьезное образование. Он обучался в Нежинском лицее юридических наук, год в Новороссийском и два года в Киевском университетах, в совершенстве владел латинским, французским, немецким, итальянским и польским языками. Поступив в Петербургскую консерваторию, обучался у мастеров вокальной школы – Луизы Эрит-Виардо, Камилло Эверарди и др. На выпускном экзамене были отмечены сила, свежесть, звучность голоса певца и вполне сознательное, с пониманием и вкусом исполнение. В годы учебы Стравинский пел в ряде публичных концертов. Первый настоящий артистический дебют состоялся на сцене Киевского оперного театра в 1873 году. В 1876 году Ф. И. Стравинский переезжает в Петербург и поступает на службу в Мариинский театр, где проработает 25 лет. Он был тем артистом, которого ценили зрители, но часто недооценивали чиновники театральной администрации. Он не был человеком особенно публичным, находился в стороне от закулисных театральных интриг. Внешне многим казавшийся сухим и рассудочно холодным, на самом же деле

Ф. И. Стравинский был личностью с тонкой душевной организацией, добрым и ранимым, страстно оберегавшим устои своей семьи, с болью и горечью воспринимавшим чужие беды.

В последней четверти XIX века отечественная музыкальная сцена испытывала плодотворное воздействие русского искусства. Всё чаще на театральных подмостках ставились оперы на основе произведений отечественных литераторов и драматургов. В репертуаре оперного певца Фёдора Игнатьевича Стравинского большую половину ролей будут составлять герои опер русских композиторов. Реализм опер М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова требовал от артиста особого умения в раскрытии душевного мира героев, целостности вокального и сценического мастерства. Именно таким талантом, по свидетельству современников, и обладал Ф. И. Стравинский. Он одинаково серьезно относился как к ведущим ролям, так и к партиям второго и третьего плана. Немало сохранилось рецензий на выступления певца, в которых отмечались мастерство создания целостного вокально-сценического образа и драматическая сторона его актерского дарования (особая мимика, умеренная жестикация, требовательное отношение к гриму и костюмам). «Богатство психологического содержания партии, духовный мир героя раскрывались Стравинским средствами выразительного, музыкально произнесенного, спетого слова, контрапунктически сочетавшегося с мимикой, жестом, движением», – так писал А. Гозенпуд в работе «Ф. И. Стравинский – человек и художник» [1, с. 15].

Ф. И. Стравинский был артистом, глубоко преданным своему любимому делу. Кроме нескольких лет службы в провинции, выступал только в Мариинском театре. При этом он не ездил на гастроли и не устраивал сольных концертов, хотя охотно сотни раз участвовал в благотворительных концертах и в концертах Бесплатной музыкальной школы. С молодости Ф. И. Стравинский был превосходным камерным исполнителем, в репертуаре которого были романсы и песни М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, Ф. Шуберта, Р. Шумана и многих других композиторов. В работе над романсами постепенно совершенствовался будущий оперный артист – мастер правдивого музыкального

искусства. Бессменным аккомпаниатором, советчиком и критиком Ф. И. Стравинского была его супруга – Анна Кирилловна (урожденная Холодковская).

Ф. И. Стравинский создал на сцене целый ряд ярко колоритных образов, умело подчеркивая характерные и бытовые черты своих персонажей. Среди ролей артиста были Сусанин в «Жизни за царя» и Руслан в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, Сват и Мельник в «Русалке» А. С. Даргомыжского, Варлаам в опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, Еремка из «Вражьей силы» А. Н. Серова и мн. др. История сохранила немало рассказов о том, как артист добивался желаемого результата. По темпераменту и мастерству воплощения на сцене русских образов Ф. И. Стравинский был близок своему предшественнику – отечественному басу Осипу Петрову. В печати того времени было немало заметок об артистической манере Ф. И. Стравинского. Так, например, сохранились воспоминания о том, как артист воплотил в жизнь роль Варлаама в опере М. П. Мусоргского. В сцене прихода приставов в корчму на литовской границе одним придуманным жестом артисту удалось образ Варлаама раскрыть до самой его глубины. Подвыпивший дремлющий Варлаам в момент своего неожиданного пробуждения приставами резко, как бы замахиваясь, поднимает кулак вверх, угрожая ударом, но тут же разжимает кулак и складывает персты для совершения крестного знамения. И в этом движении вся суть этой фигуры, как персонажа, далекого от смирения иноков. Но то, что ценили в артисте зрители, многими критиками расценивалось как нарочито грубое стремление к реализму в изображении характеров героев. Так, далеко не всеми был по достоинству оценен созданный Ф. И. Стравинским образ Скулы в опере «Князь Игорь» А. П. Бородина. Сохранилась фотография Ф. И. Стравинского в роли Скулы, на основании которой можно представить, какие детали характера и поведения своего персонажа подметил и подчеркнул актёр. Кольчуга и шлем надеты были небрежно, взгляд был хитрым, реденькая бородка сразу выдавали трусость и лукавство образа, созданного артистом. Зрители, видевшие Ф. И. Стравинского в образе Скулы, рассказывали, как с огромным мастерством он изображал этого героя в последнем действии, в сцене раздумий о том, как тому спастись, как буквально на глазах у зрителей постепенно «созревала» изворотливая мысль в голове Скулы. Зрители вспоминали, как Ф. И. Стравинский, глубоко проникал в характерные и национальные черты создаваемого им образа. Среди поклонников таланта Ф. И. Стравинского были преимущественно представители русской интеллигенции – музыканты, писатели, художники.

Ф. И. Стравинский был художником нового, демократического склада, идейно близким А. П. Бородину, М. П. Мусоргскому, Н. А. Римскому-Корсакову. Он был первым исполнителем произведений М. П. Мусоргского, песни Владимира Галицкого и арии Кончака из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, некоторых сцен «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова. Всякий раз, начиная работать над ролью, Ф. И. Стравинский детально изучал эпоху, к которой относилось действие, затем погружался в произведение, желая понять систему взаимных отношений героев. Следуя примеру А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского, певец стремился к точному соответствию слова и музыкальной интонации. Именно в стремлении к реализму Ф. И. Стравинский видел главную цель оперного артиста. Он был одним из тех русских мастеров, кто утвердил в оперном искусстве реалистическое направление. Он не был сторонником оперной лирики и изысканности, а

потому нарочито пренебрегал законами «красоты» для достижения правдивости на оперной сцене.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кутателадзе, Л. М. Ф. Стравинский: Статьи, письма, воспоминания / Л. М. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1972. – 207 с.

УДК 78.071.2:784

Д. А. Соколенко,  
г. Луганск, ЛНР

### ИЗМЕРЕНИЕ МЕЛАНХОЛИИ. К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Музыка – первый пласт культуры, в который проникает метамодерн. В ответ на усталость от бесконечных новаций послевоенного авангарда в 1970-х гг. появляется «новая простота», к которой относят творчество В. Рима, А. Пярта, С. Хольта, В. Сильвестрова, Л. Десятникова и др.

Музыкальный генезис метамодерна следует искать в отстраненной сентиментальности Э. Сати (1866–1925), чья «Гимнопедия № 1» – внешне простая, романтическая музыка – при этом полная необъяснимой странности. «Забытые мотивы» Н. Метнера представляют собой внешне непритязательные пьесы, в которых многократно повторен интонационный сегмент, словно припоминаемый как не что-то конкретное, а некогда небывалое, и в то же время необъяснимо знакомое. Формированию метамодернизма способствовал минимализм 60-х гг. прошлого столетия, явившийся альтернативой серийной музыке и техникоцентризму послевоенного авангарда. Именно он в свое время срифмовал восточную ритуальную практику повторения с повторяемостью паттернов повседневной жизни общества потребления.

В эпоху четвертой промышленной революции минимализм становится основной стратегией, противостоящей информационной травме и одновременно рефлексирующей ей. Поэтому минимализм сегодня актуализируется – как в академической, так и в неакадемической музыке, а также в многочисленных немusикальных формах проявления. Более того, репетитивную технику можно смело назвать главной техникой метамодернистов.

С точки зрения метамодерна, минимализм можно разделить на две волны. Первая включает творчество «отцов» минимализма – Райли, Райха, Ла Монте Янга и Гласса, и их продолжателей. В это время в минималистическом стиле формируются основные принципы метамодернизма: возвращение к тональной музыке, переосмысление категорий массового и элитарного, «обнуление» автора за счет обращения к надличному, к архетипическим формулам, замещение нарративной драматургии одним продолжительным аффектом, бесконечная простота.

В полном смысле к метамодерну можно отнести только произведения, в которых присутствует модус сентиментальности – произведения второй волны минимализма: многочисленные опусы С. Хольта, В. Мартынова. Именно эта сентиментальность

«подключает» другие свойства нового состояния культуры: постиронию, песенность, простоту.

Кризис авангарда рождает «Новую простоту» – союз советских композиторов, осознавших этот кризис. К ним относятся В. Сильвестров, А. Пярт, В. Мартынов, А. Караманов, А. Рабинович- Бараковский, Э. Артемьев и Г. Пелецис. Разделяя идею смерти авангарда, они пришли не к буквальному возвращению в поздний романтизм, а к постиронической, по своей сути, рефлексии над самой категорией романтического в музыке. В творчестве названных композиторов новая простота выходит на новый уровень.

О появлении метамодерна в движении «новой простоты» заставляют говорить родившиеся и закрепившиеся в творчестве участников движения метамодерные аффекты, а именно – новая, отстраненная сентиментальность. Один из опусов Рабиновича-Бараковского с названием «Почему я так сентиментален?» получает ответ на этот вопрос в творчестве коллег композитора. Сильвестров формулировал свой принцип через приставку «мета»: он говорит о метамузыкальном сознании [3, с. 160–161].

Место идеи развития занимает универсальное – своеобразный музыкальный метанарратив, который растворяет в себе индивидуальное. Таким образом, музыкальный метамодерн являет собой поиск новой универсальности во всем, что может выполнять универсальную функцию. Для В. Мартынова такую функцию выполняет фольклор, новая сакральность, минимализм. Для В. Сильвестрова – пространство русского классического романса. С. Хольт нашел универсальное в обобщенной романтической интонации, минималистичности. Л. Десятников универсализовал романтическую Lied, советский код.

Для большинства композиторов таким метанарративом становится музыка XIX в., как целый дискурс, разворачивающийся и трансформирующийся в ракурсе стилистической динамики. В частности, Х. Цендер переосмысливает «Зимний путь» Ф. Шуберта, оркеструя и «переносит действие в наши дни». Французский композитор и представитель спектрализма Ж. Гризе создает метамодернистский аффект на основе «Четырех песен» Г. Вольфа.

Не смотря на однозначно всеобщую универсализацию, творческие пути композиторов «новой простоты» оказались разными. С. Хольт приходит к фундаментальному *Canto ostinato*. Стилистика Г. Пелециса кристаллизуется уже в ранний период его творчества и практически не претерпевает эволюционных изменений. В. Мартынов, прежде чем прийти к своему зрелому стилю, пережил довольно сложное становление, которое подробно описал в автобиографических книгах. А. Пярт прошел через сериализм и коллажную технику к *tintinnabuli*, а его известность – единственного из всей группы – достигла мирового масштаба. Рабинович-Бараковский начинал как авангардист, но переезд в Европу в 1970-х гг. поспособствовал смене курса на антиавангардный: с этого момента он занимается репетитивной техникой с романтическими паттернами.

«Все, что пишется А. Рабиновичем с конца 1970-х, представляет собой один бесконечный «Экспромт» Шуберта, тонко варьированный, напоенный лирическим восторгом, излучающий тихое и ясное сияние интимной гимничности, характеризующей высокую песенность Шуберта. Надо добавить, что «Шуберт» у А. Рабиновича абсолютно таинственен, при всей его знаковости и “знакомости”» [5, с. 471]. Фигура Шуберта становится важной для вышеперечисленных авторов: позднее Мартынов напишет «Шуберт-квнтет», Шубертом наполнены и «Тихие песни» Сильвестрова. Будучи современником Бетховена, первый

романтик находился в историческом пространстве классицизма, вследствие чего его романтический порыв был в некотором смысле «заземлен», укоренен влиянием классицистской системы, и казался внешне статичным. В своих Lied Шуберт предлагает вниманию слушателя доходящую до предела простоту усредненного, обобщенного и, главное, статичного образа. Именно Шуберт в большей степени работает со статичным аффектом, а также с простотой, доходящей до банальности – и этими качествами он резонирует с метамодерном.

Главенствующим и важнейшим аффектом эпохи метамодерна явилась меланхолия, которая имеет давнюю традицию и активно осмысливается не только культурологами, музыковедами, но и философами. Меланхолия становится очевидной еще в эпоху барокко. Последовавшие за романтизмом, модернизм и постмодернизм ненадолго смогли сместить некоторые акценты, но уже к концу XX в. метамодерн возвращает многое из того, что казалось безвозвратно ушедшим. Таким образом, XXI ст. становится эпохой нового обращения к прошлому.

В постантичном музыкальном искусстве меланхолию можно усмотреть уже в песнях трубадуров, в их культе прекрасной дамы. Идея куртуазной любви покоилась на недостижимости и, одновременно, непреодолимости, на страстной и возвышенной тоске по недоступному. Это напряжение чувства должно было породить – и породило – идею мелодии, воплощающей бесконечность (и, как правило, неисполнимость) желания; именно такое впечатление оставляют реконструированные средневековые песни. Опера К. Саариахо «Любовь издалека», в основе которой лежит сюжет легенды о трубадуре Жофре Рюделе, провозгласившем свою любовь к той, которую никогда не видел, отвечает этим настроениям. Монологи главного героя – признания в любви к Клеманс, сочетают в себе черты средневековых распевов и протяжных романтических песен. В сюжете композитора привлекает коллосальная тоска по чувству, родившаяся от невозможности материализации диалога между влюбленными. Герои встречаются единожды, когда Жофре Рюдель отправляется в морское плавание, чтобы встретиться с Клеманс, и умирает на ее руках от неизвестной болезни, полученной в пути. На протяжении пяти актов оперы общение персонажей происходит даже не в письмах, за него отвечает Паломник (Пилигрим), который по памяти излагает любовные послания адресатам. Странность этого диалога – в его виртуальности, ирреальности, и это подчеркивает образ Пилигрима, чья вокальная партия поручена меццо-сопрано, а личность не определена полом, отчего грань между реальным и несуществующим стирается еще сильнее.

В книге «Чернила меланхолии» Ж. Старобинский пишет о том, что как бы мы не стремились достичь реальности прошлого, мы можем это реализовать исключительно языком своего времени, то есть, через реконструирование материала. Таким образом, язык меланхолии формируется временем.

Какая образность находится в эпицентре меланхолии? Печаль, покинутость, утрата, ностальгия, обостренное переживание неизбежности. Наблюдается повышенный интерес к угасающей звучности, утрированным *ritardando*, направленным на эффект растворения в тишине, отсюда особая роль пауз, тяготение к обратному течению времени, что отражается в превалировании сверхмедленных темпов. Именно в этом и проявляется состояние меланхолии в исполнительстве.

Меланхолический аффект двойственен: он одновременно патетически открыт, но и погружен внутрь самого себя, в этом смятенном «Я» далеко не все отмечено звуковыми метафорами бесплотных полетов мечтаний, поскольку болезненно переживаемое двоemiрие само по себе не что иное, как душевный раскол. Здесь и тоска по Иному, ностальгия по нездешнему, глубина сумерек, как самого неопределенного времени суток, где все приобретает многозначность и эфемерность. Все это представляет собой меланхолическое ощущение мирочувствования художника/исполнителя/слушателя, погруженного в сладостные и в то же время тягостные грезы.

У Ш. Бодлера тоска по недостижимому идеалу, изгнание и угасание, забвение в смерти являются основными мотивами творчества. Не это ли мы находим в музыке Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Вагнера или Ф. Листа?

С. Кьеркегор пишет словно о музыке Ф. Шуберта следующие строки: «Что если все в мире – одно лишь недоразумение, и смех – это по сути плач! <...> Что такое поэт? Несчастный человек, таящий в сердце тоску; уста его устроены так, что исходящие из них крики и стоны превращаются в дивную музыку» [2, с. 41, 43]. На страницах дневником первого романтика в музыке написано: «мои произведения существуют благодаря моим страданиям» [6, с. 100]. Именно эти скорби стали неизбывным источником вдохновения Ф. Шуберта.

Начиная с этого исторического периода печаль в музыке всегда была сопряжена с тихой динамикой, как символом угасания голоса души. «Я не знаю других композиторов, – пишет В. Афанасьев, – которые были бы настолько привязаны к продолжительному *pianissimo*» [1, с. 56].

Следующая черта – смысловая двойственность. В многочисленных лендлерах, вальсах, экспромтах, музыкальных моментах Ф. Шуберт будто бы предстает иным. Зачастую в помпезно-эффектной фактуре скрыта объективная и безликая данность, где траур – общее место, а банальный марш – концертная условность. Маршеобразный натиск поворачивается наваждением похоронной эйфории, а подлинный трагизм проявляет себя только в моменты внезапного молчания.

«Зимний путь» Ф. Шуберта – это истина авторской рефлексии. Угасающий изгнанник-странник, «одиноким и не привечаемый», блуждающий «среди снега, ночи и страха» в «холодном мраке ночей» – образный краеугольный камень. В исполнении М. Герне и К. Эшенбаха партия фортепиано создает контрапункт поэтической выразительности ведущей линии – все это нацелено на неподвижность, застылость мертвого безвременья.

Эталонные интерпретации шубертовских сочинений направлены на раскрытие состояния тихого отчаяния, тоски, печали. Благодаря медленному разворачиванию создается особая внутренняя экспрессия, что является типичным для исполнительства метамодерна. Оно должно полностью исключать надрыв, демонстративную агогику и любого рода пафос.

Если обратиться к исполнительству М. Плетнева, то можно заметить, что в его творчестве последних лет основными являются мотивы отчаяния, тоски, внутреннего надлома. Все это достигается сверхгибкими *rubato*, замирающими *pianissimo*, словно растворяющимися в вечности.

Совершенно новой творческой волной меланхоличности и погружением в медитативность освящено вокальное творчество В. Сильвестрова. Его цикл для голоса и фортепиано «Тихие песни» (1977) – это новый виток в вокальном исполнительстве, это новоявленное отношение к самой сути пения, это так называемая музыка поэзии. Н. Хрущева отмечает, что «“Тихие песни” – это предварительная, устремленная в будущее хрестоматия музыкального метамодерна, его Ветхий завет» [4, с. 349].

Вокальный цикл написан на стихи поэтов-классиков: А. Пушкина, С. Есенина, М. Лермонтова, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, В. Жуковского, О. Мандельштама и т.д. Причем стоит отметить, что под выбор попадают не только редкие стихотворные экземпляры, а в большей степени хрестоматийные образцы, знакомство с которыми произошло еще в школьные годы. Среди «забронзовевших» текстов «Зимней дороги» Пушкина, «Горных вершин» Лермонтова, стихотворения Баратынского следом окрашиваются хрестоматийностью, а подобного рода превращения – совсем нередки для метамодерна. Сам выбор литературных первоисточников тоже не является случайностью. Этот выбор продиктован меланхоличностью: музыка метамодерна – другая, она не выбирает манифестирующие авангардистские тексты, она тоскует по прошлому, возвращая к жизни, а вернее, деконструируя пушкинские тексты, заставляя звучать их с первоизданной, и в то же время совершенно новой прямоотой. Это рождает ощущение, как будто бы стихи сами создали эту музыку: «Поскольку автор словно и не придумал никакой музыки, то получается, что стихи сами сочинили ее для себя. А поскольку “непридуманная” музыка еще и радикально чужда аффектации, тщательно сторонится первого плана, то она не заслоняет слово, и стихи, сами положившие себя на музыку, сами же ее и исполняют, сами себя поют – своим собственным голосом» [5, с. 343]. Таким образом, к хрестоматийным стихотворным строчкам возвращается первосказанность. Эта черта – первосказанность – свойство обращения с текстом в вокальной музыке метамодерна: любой условно взятый литературный источник звучит в этой музыке как будто впервые.

Чего требуют «Тихие песни» от их исполнителя? Первое, – это по сути отсутствия исполнителя: тембрального, личностно-музыкального. Вокальная партия больше не несет в себе главенствующую роль, ансамбль голоса и фортепиано должны поддерживать взмывающий над ними поэтический текст, выводя его на авансцену. Сама музыка больше не имеет прямого характера, она – это поющая память: то внезапно вспыхивающая, то мгновенно отдаляющаяся. Память не кричит, она позволяет незримо вернуться, ненадолго стать счастливым, но возможность счастья покрыта густым туманом. Именно этим объяснимы обязательные *sotto voce*, не снимаемые даже при малейшем внутреннем напряжении. Все песни исполняются тихим *sprechstimme*, который буквально уравнивает гласные и согласные, используя первые лишь в качестве трамплина (интересно, что в данном случае, в разрез с привычными вокальными установками, согласные не следует сглаживать, а следует делать их органичной частью кантиленного пения).

«Тихие песни» требуют от вокалиста тонкого градуирования в пределах тихой динамики: от *mp* до *ppp*. В таком контексте привычные кульминации не имеют места быть – они меланхоличны, в некотором смысле, расслаблены, пастельны, словно нацелены на погружение в собственную тоску, рассмотрение ее со всех ракурсов, с целью не подчинить себе это состояние через бесконечное переживание, а стать его частью.

Возникает вопрос: определенные средства музыкальной выразительности вызывают к жизни исполнительское состояние или оно является первопричиной? На наш взгляд, одно не исключает другое. Закономерно, что вокальная партия построена по принципу мерцания и вспышки: мелодические фразы складываются из сегментов, где основной опорный звук не тянется, как в привычном *belcanto*, а сразу гаснет в *diminuendo*. Известно, что композитор сам называет свое вокальное письмо мерцающим пением. С технической стороны, вокалист отмечает гласную звуком, но при этом освобождает пространство для согласной, создавая эффект речитативного пения. Сигнал дается и мгновенно стихает, но даже при его отсутствии, он подразумевается. Это своего рода азбука Морзе в музыке, некая пульсация, позволяющая расшифровывать знаки, открывать новые горизонты в прочтении и восприятии музыки метамодерна.

Также необходимо отметить важность паузирования. Паузы для В. Сильвестрова – это не физическое отсутствие звука, а естественное его дление: звучащие паузы, как бы парадоксально это не звучало, а для метамодерна, парадокс – это естественная норма, паузы сопровождают пение, являются полноценными участниками тихого пространства.

Это напрочь отрицает возможность «шарманочного» исполнения, отменяет «моторность», присущую вокальному исполнительству XIX в., в ней живет дышащая строфа, статика идеально воплощающая эффект меланхолической эйфории.

Вероятно, мы стоим на пороге новой эпохи. Значит ли это, что настроения меланхолии канут в Лету? Не было бы более верным сказать, что меланхолия вечна, меняются лишь ее исторические лики? Если это так – очередной виток меланхолического мироощущения актуализирует то, что пока лишь только предощущается...

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, В. Что такое музыка?: Эссе. Мемуары. Стихи / В. Афанасьев. – М.: Аграф, 2007. – 336 с.
2. Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни. В 2 частях / С. Кьеркегор; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, Амфора, 2011. – 823 с.
3. Сильвестров, В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. – Киев, 2004. – 265 с.
4. Хрущева, Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. Хрущева. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 392 с.
5. Чердниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чердниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 572 с.

УДК 78.01:78.036.9

*Н. В. Степанова,  
г. Челябинск, РФ*

### ДЖАЗ В ПРИЗМЕ НЕПОВТОРИМОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И. Ф. СТРАВИНСКОГО

Игорь Фёдорович Стравинский является одним из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры XX века. Русский композитор оставил для потомков колоссальное творческое наследие, отличающееся необычайным многообразием и

неповторимым индивидуальным авторским почерком. Композитором создано около ста различных опусов: четыре оперы, девять балетов, пять симфоний, вокально-хореографические и хоровые произведения, оркестровые и камерно-инструментальные сочинения для различных составов, произведения для фортепиано, романсы и песни.

Природа творческого дарования И.Ф. Стравинского подчёркивает его принадлежность, с одной стороны, к музыкантам, прошедшим серьёзную композиторскую школу, опирающуюся на прочные академические музыкальные традиции (как известно, композитор обучался оркестровке и композиции у Н.А. Римского-Корсакова), с другой – к художникам нового XX столетия. Ещё при жизни И.Ф. Стравинского называли «композитором тысяча и одного стилей», чьи творческие парадоксально контрастные интересы простирались от неоклассицизма до додекафонии и сериальной техники. По словам Л.Е. Гаккеля, «никто из композиторов XX века не обладал такой подвижностью стиля, таким многообразием стилевых моделей, какими обладал Стравинский» [2, с. 170]. Композиторский гений И.Ф. Стравинского поражал необычайной способностью свободно творить в разных художественных системах, с лёгкостью переходя от ярких и живописных партитур музыкально-театральных жанров к строгому, скупому и сдержанному колориту инструментальных произведений. Такой, по выражению Б.В. Асафьева, стилистический и жанровый «универсализм» позволял композитору реализовываться в любом музыкальном материале [1, с. 7]. При этом исследователи творчества И.Ф. Стравинского подчёркивают узнаваемость его композиторского почерка, как в сфере использования технических приёмов (поразительная энергия ритмической организация музыкальной ткани, особый лаконичный склад тематизма, отличительные черты ладовых и гармонических приёмов, оригинальная манера оркестровки), так и характера музыкально-художественных образов.

Биографические аспекты и анализ творческого наследия И.Ф. Стравинского широко освещены в музыковедческих трудах Б.В. Асафьева, И.Я. Вершининой, Л.Е. Гаккеля, М.С. Друскина, В.Д. Конен, С.И. Савенко, В.Н. Холоповой, Б.М. Ярустовского и др. Ценный фактический материал мы можем почерпнуть в «Диалогах» с легендарным биографом композитора Р. Крафтом и в литературном наследии композитора – «Музыкальной поэтике» и автобиографических записках «Хроника моей жизни».

Творческие достижения И.Ф. Стравинского в сфере джазовой стилистики неоспоримы. Джаз, будучи уникальным явлением XX века, открывает для композитора принципиально новые художественные возможности для расширения образных границ и обновления арсенала музыкально-выразительных средств. Сам он признавался: «Джаз – в широком понимании, время от времени воздействовал на мою музыку, и следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в моих самых „серьёзных” вещах» [3, с. 209]. Органичное взаимодействие традиций академической музыки и стилистических особенностей джаза окрашивает музыкальный язык И.Ф. Стравинского особым личностным своеобразием и неповторимостью.

К джазу композитор обращался неоднократно на протяжении своего творческого пути: Регтайм для 11 музыкальных инструментов (существует авторское фортепианное переложение Регтайма, представляющее концертную пьесу), Танго и Регтайм из оперы-балета «Истории солдата» (1918), Piano Rag Music (1919), Танго из № 8 «Pesante» из фортепианного цикла «Пять пальцев» (1921), Каприччио для фортепиано (1929). Также

джазовые интонации слышны в «Симфонии псалмов» (1930), «Цирковой польке» (1942), «Русском скерцо» (1944), «Симфонии в трёх движениях» (1945). Особняком стоит «Чёрный концерт», или «Ebony concerto», написанный композитором в 1945 году для кларнета соло и инструментального ансамбля.

«Чёрный концерт» часто называют «самым американским» среди джазовых сочинений композитора. Это произведение представляет собой уже новый тип воплощения джазовой идеи, которая нашла своё выражение не только в использовании «ритмических атрибутов» джазового стиля, но и в глубоком проникновении в сущность джазового мышления, выражающуюся в свободе творческого самовыражения и импровизационности. Стилистика джаза с его импровизационностью, непредсказуемостью, вариативностью, придающими этому стилю неповторимое обаяние и притягательную силу, рассматривалась И.Ф. Стравинским как источник новых идей, как эксперимент, позволяющий создавать новые музыкальные модели. Можно сказать, что композиторское творчество И.Ф. Стравинского в поле джазовой стилистики представляло собой своеобразную творческую лабораторию, а в своих музыкальных экспериментах, по словам Л.Е. Гаккеля, композитор был «нов, изобретателен, смел» [2, с. 190].

Следует отметить, что И.Ф. Стравинского и как человека, и как художника отличало рационалистическое восприятие действительности, преобладание интеллектуального начала и склонность к математическому мышлению. «Идея порядка и дисциплины», как характеризовал мировоззрение композитора Б.М. Ярустовский, становится ключевой концептуальной идеей в его творчестве [5, с. 235]. Сам И.Ф. Стравинский собственный взгляд на искусство определил следующим образом: «Искусство по преимуществу конструктивно... Оно противоположно хаосу...» [Цит. по: 5, с. 78], что подчёркивает мысль о том, что «конструктивное начало у Стравинского... всегда было главным и определяющим» [Там же, с. 205].

Можно сказать, что характерные элементы, присущие джазовой стилистике, сродни композиторской технике самого И.Ф. Стравинского, что обусловлено ведущей ролью ударных инструментов в джазе. Также джазовой стилистике присущи композиционная стройность (квадраты-периоды – chorus), тематическая лапидарность, подчёркнуто графичная организация упругой метроритмической пульсации при полиритмии и сложной системе синкопирования. Именно эта диалектика взаимодействия различной временной организации составляет принцип джазовой полиритмии, который и позволяет композитору реализовать идею импровизационности, так характерную для стилистики джаза. Повышенный градус эмоционального заряда музыки И.Ф. Стравинского также является не просто одним из составляющих элементов джазовой стилистики, а его движущей силой – то, что называется драйвом (от англ. drive – движение, преследование, гонка, спешка). В джазовой музыке это своеобразная манера исполнения, передающая её необычайную энергетику и особый нерв. Сам композитор это состояние описывает так: «В моей музыке не нужно делать оттенков. Нужно повернуть рычаг и дать энергию две тысячи вольт...» [3, с. 248].

Мы кратко рассмотрим некоторые джазовые произведения И.Ф. Стравинского, написанные им в разные годы, чтобы проследить, как композитором реализуются художественно-стилистические особенности джазового направления. В первую очередь

обратимся к фортепианному творчеству композитора, которое, как было отмечено выше, представлено весьма немногочисленными опусами. По словам Л.Е. Гаккеля, в своём фортепианном творчестве И.Ф. Стравинский открывает «новую ветвь пианизма» [2, с. 231]. Это обусловлено находками автора в области переосмысления жанра, метроритмической и артикуляционной составляющих, гибкой импровизационностью изложения музыкального материала.

В фортепианном цикле «Пять пальцев» особый интерес в рассматриваемом нами ракурсе джазовых тенденций представляет № 8 Pesante, где автор синтезирует жанровую основу танго и ударную технику рэгтайма. Композитор ярко заявляет об ударной природе инструмента, используя обостренную артикуляцию в ударном, ритмизирующем фортепианном туше и беспедальном звучании инструмента. «Проблема стиля в исполнении моей музыки – это проблема артикуляции и ритмической дикции» [3, с. 247]. Гармоническая диссонантная конструкция, оформленная в хлесткие «аккорды-удары», оголяет ударную природу фортепиано. Эти музыкально-выразительные средства рисуют угловатый, гротескный, эксцентричный и экстравагантный образ.

Принципиально новая идея Рэгтайма и Кек-уока ещё более ярко воплощена композитором в фортепианном сочинении Piano Rag-music. «Сочиняя эту музыку, – писал автор, – я вдохновлялся теми же мыслями и преследовал ту же цель, что и в Рэгтайме, но в данном случае используя ударные возможности рояля» [4, с. 134]. Автор создает незнакомую, обновленную форму новому танцевальному жанру, выступая как «смелый конструктор и сильный знанием своего ремесла цеховой мастер» [1, с. 6]. У композитора формируется новое инструментальное мышление, созвучное джазу, которое он сам определил как «стиль инструментального соло» [3, с. 267]. На формирование стилистики фактурного изложения «инструментального соло» композитора оказала непосредственное влияние инструментальная техника Джаз-бэнд (Jazz band), основанная на структурно-композиционном принципе индивидуального движения каждого инструмента в ансамбле. В фортепианной партитуре эта аналогия представлена дифференциацией всех фактурных пластов-линий, а трехстрочное её изложение в тексте дает ясное, зримое представление о рельефе вертикали.

Как упоминалось выше, существует авторское фортепианное переложение оркестровой версии Рэгтайма. Сравнивая фортепианные партитуры двух сочинений – Рэгтайма и Piano-Rag-Music, следует заметить, что «конструктивно-ритмическое начало» у них разное. Если в Рэгтайме композитор актуализирует жанрово-танцевальное начало, когда синкопированный рисунок опирается на прочную, метрически незыблемую четырехдольную структуру или, как говорил сам автор, «вместо ритма есть счет» [3, с. 267], то в Piano-Rag-Music уже нарушена метроритмическая закономерность, обусловленная постоянной сменой метра (полиметрией) и одновременным звучанием в параллели нескольких ритмических формул (полиритмией), придающих пьесе импровизационную свободу и непринужденность высказывания. Данный аспект подчеркивает неисчерпаемую фантазию композитора в области метроритма: «Он объявляет войну традиционному такту одной ритмической структуры, характерному для музыки XIX века, породив поразительное вариационное разнообразие исходных тактов. Всё это превратило метроритм в активнейший элемент

музыкальной конструкции сквозного развития, необычайно динамизировало музыкальную ткань, создало ощущение непрерывного течения музыки [5, с. 244].

Следует отметить необычайную масштабность, сложность, комбинационность и виртуозность фортепианной фактуры, состоящей из сложных, дерзких, графичных аккордовых конструктов. Вообще, нужно сказать, что подобная фактура под силу исполнителю с основательной пианистической подготовкой. Важно отметить, что И.Ф. Стравинский требовал от исполнителя-интерпретатора определенной дисциплины и неукоснительного выполнения всех авторских ремарок, особенно в вопросах темпа, ритма и использования *rubato*, что минимизирует «исполнительский произвол», «точное выполнение авторских намерений – вот его идеал» [Там же, с. 233].

Таким образом, И.Ф. Стравинский заложил ясный стилистический ориентир, который определил перспективы развития современного фортепианного искусства. Это коснулось аспектов расширения диапазона фортепианного звукоизвлечения, динамического потенциала музыкально-выразительных средств, проникновения оркестральности в фортепианную природу, обновления ресурса виртуозно-технических средств; иными словами, как подчеркивал К. Дебюсси, И.Ф. Стравинский «намного расширил границы дозволенного в царстве звуков» [3, с. 93].

Наиболее ярким джазовым произведением И.Ф. Стравинского является «Чёрный концерт», или «Ebony Concerto», написанный композитором для популярного джаз-оркестра Вуди Германа в 1945 году. Этот концерт для кларнета и джаз-бэнда композитор написал по заказу одного из самых успешных джазовых исполнителей того времени и одновременно фаната И.Ф. Стравинского – Вуди Германа. Композитор, увлекшийся идеей смелого эксперимента, отмечал, что «чёрный» (*ebony* – ценная древесина черного цвета, из которой изготавливались кларнеты) означает совсем не «кларнетный», а «африканский», поскольку рассматривал джаз как принадлежность исключительно африканской культуре. Сам автор говорил: «Блюз для меня был синонимом африканской культуры» [3, с. 209]; именно особым, неподражаемым блюзовым колоритом окрашена вторая часть концерта. Третья же часть находится под воздействием джазового свинга, который с его акцентной слабой долей создает характерный эффект ритмического раскачивания. Представляет интерес сочетание в концерте классического построения формы и джазового наполнения музыкального материала. Так, первая часть имеет сонатную форму с каденцией вместо разработки, что весьма характерно для классического инструментального концерта; вторая часть выдержана в трехчастной форме; третья часть – вариационная форма с каденцией. Очевидно, что форма «Ebony Concerto» имеет прочный классический фундамент.

Однако привычного и традиционного джаза в этой музыке нет. Стилиевые признаки джазового направления, а также характерные для того времени мелодии и ритмы американских кек-уоков, регтаймов, фокстротов были отражены через призму неповторимого языка И.Ф. Стравинского. Интерес представляет выбор композитором инструментов в «Ebony Concerto»: 3 кларнета, 2 альтовых саксофона, 2 теноровых саксофона, баритоновый саксофон, бас-кларнет, 5 труб, 3 тромбона, фортепиано, арфа, гитара, контрабас и группа ударных. Состав, типичный для джаз-бэнда с некоторыми дополнениями и организацией так называемых ритм-секций, которые противопоставляются солисту, хотя это деление условно. В ритм-группу композитор ввел инструменты согласно

структуре традиционного джазового ансамбля: гитара, контрабас, а также ударные – малый и большой барабаны, тарелки и 3 том-тома. Сюда же автор отнес и арфу, которая способна имитировать звучание гитары и контрабаса, о чем свидетельствует авторская ремарка «щипком и сразу заглушить».

Для группы духовых И.Ф. Стравинский использует традиционные для джаза приемы звукоизвлечения: *frullato* (жужжащий эффект тремоло), *wa-wa* (сурдинный прием открытого или раскрытого раструба), *glissando* (скользящий переход от звука к звуку). Такого рода приемы звукоизвлечения характерны для джанг-стиля (*Jungle style*), основоположником которого был Д. Эллингтон. К характерным приемам джангл-стиля относятся: необычные комбинации инструментальных тембров, обилие кластеров и остро диссонирующих звучаний, разнообразие сурдинных и звукоподражательных эффектов и др. Многие выразительные средства джангл-стиля нашли применение в современном джазе.

И.Ф. Стравинский использует целый блок всевозможных барабанов в сочетании с литаврами, а также соединение эклектичных тембров – кларнет с ударными, струнные соло с ударными, высокие валторны с фортепиано и т. д.); фортепиано вписано в ансамбль как один из его полноправных участников. Оркестровая партитура концерта, как, собственно, и партия солиста, была невероятно сложна, что отмечали музыканты оркестра Вуди Германа. Исследователи творчества И.Ф. Стравинского высказывают мысль о влиянии музыки композитора не только на всю современную музыку, но и, в частности, на джазовую культуру. А именно на появление такого направления, как би-боп, отличающегося импровизационностью, темповой стремительностью и технической сложностью. В Америке музыку И.Ф. Стравинского называют «Библией би-бопа».

Итак, художественная концепция «*Ebony Concerto*» такова, что используя синтез различных элементов джазовой стилистики, композитор предлагает самостоятельную концепцию жанра, являющую собой яркий пример синтеза академической и джазовой музыки.

Резюмируем вышеизложенное. Эволюция неповторимого музыкального языка И.Ф. Стравинского обусловлена обращением композитора к различным стилевым истокам. Джаз легко вошел в музыкально-художественное пространство композитора. В его произведениях, несмотря на разность жанровых концепций, можно выявить общие закономерные черты элементов джазовой музыки, обусловленные самобытным почерком и смелостью в реализации музыкальных идей. По собственному выражению композитора, он всегда стремился жить «*con tempo – „вместе со временем”*», отсюда берет начало стилистическая и художественная «многоликость» его творчества.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). – Л.: Тритон, 1929 (тип ЛСПО). – 399 с.: нот. ил.
2. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Е. Гаккель. – 2-е изд. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1990. – 286 с.: нот. ил.
3. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Ф. Стравинский; пер. с англ.; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина; коммент. И. Белецкого. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1971. – 414 с.
4. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский; пер. с фр. Л.В. Яковлевой-Шапориной. – Л.: Музгиз, 1963. – 271 с.
5. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский: Краткий очерк жизни и творчества / Б. М. Ярустовский. – Л.: Музыка, 1982. – 288 с.

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«*Я всю жизнь по-русски говорю...*» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

## МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ» С. ПРОКОФЬЕВА

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) является одним из крупнейших представителей русской и советской музыки XX века. Эпоха, в которой он жил и творил, была необычайно трагичной, сложной, насыщенной политическими, общественными, художественными событиями. Расцвет его творчества пришелся на трудное для страны и всего мира время: революция 1917 года, вследствие которой произошло крушение идеологических и политических устоев; первая, а затем вторая мировые войны. В своем творчестве он воплотил противоречивость и сложность того времени – ироничность, гротеск, надвигающуюся механистичность жизни, трагичность, и одновременно бурную жизнерадостность, стремление к свету и радости. При этом творчество С. С. Прокофьева глубоко тяготеет к русским традициям, его музыка наполнена настоящим русским лиризмом, народностью.

Многогранное дарование С. С. Прокофьева проявилось в разных жанрах, и яркой страницей его творчества стала опера. Одной из вершин оперного наследия композитора является «Огненный ангел» – опера, которая выделяется своеобразием драматургического решения и музыкально-стилистического воплощения. Для «Огненного ангела» характерны сложность сюжетных коллизий, яркость музыкальных характеристик персонажей, многогранность смыслов произведения. Все это отражает не только путь развития творчества самого С. С. Прокофьева, который в этой опере достиг одной из вершин, но и музыкально-стилистические тенденции западно-европейской музыки начала XX века.

Его яркий талант театрального драматурга привели к созданию в 1920-е годы таких неординарных, ярких произведений, как «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный Ангел». С. С. Прокофьев: «Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатления по сравнению с тем, если бы это была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено, чтобы никакой случайной музыки» [1, с. 36]. Данные произведения отличаются новаторским музыкальным языком и, вместе с тем, отсылают к романтическим истокам. Опера «Огненный ангел» в советский период была практически неизвестна в России, однако, получила большую популярность за границей. В последние десятилетия «Огненный ангел» привлекает внимание как исполнителей, так и исследователей, которые обращаются к разным проблемам, связанными с аналитическими и сценическими моментами произведения. Особую область интересов представляют музыкально драматургические особенности оперы «Огненный ангел». М. Сабина отмечает стремление С. Прокофьева «Предать произведению, высшую синтетичность всех элементов» [4, с. 57]. Обращением к данной теме и обусловлена актуальность исследования.

Объект исследования – опера «Огненный ангел» С. С. Прокофьева.

Предмет исследования – музыкально-драматургические особенности оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева.

Цель работы – изучить музыкально-драматургические особенности оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева, связанные с вокальным стилем и оркестровыми средствами.

Для решения данной цели потребовалось решить следующие задачи:

- дать общую характеристику оперного наследия С. С. Прокофьева;
- рассмотреть историю создания оперы «Огненный ангел» и особенности либретто;
- проанализировать особенности вокального стиля оперы «Огненный ангел» как средства драматургии;
- выявить драматургические средства оркестра, используемые в опере.

Опера «Огненный ангел» С. С. Прокофьева ставит перед исследователями множество проблем, связанных как с ее содержанием, так и с собственно музыкальными особенностями воплощения, что отражено в ряде исследований, посвященных этому произведению. Так, несомненный интерес представляет стилистика оперы, которая сильно отличается как от стиля произведений раннего, «скифского», периода творчества С. С. Прокофьева, так и от более поздних произведений. Исследованию этой темы посвящены отдельные главы в монографиях М. Сабининой ««Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева», И. Нестьева «Жизнь Сергея Прокофьева», М. Тараканова «Ранние оперы Прокофьева». Особенности вокального стиля оперы исследуются в Третьей главе кандидатской диссертации О. Девятовой «Оперное творчество Прокофьева 1910–1920 годов», в статье М. Арановского «О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева». А. И. Волков написал: «Соединения эпических и драматических событий, энергичный темпо-ритм развития, занимательность сюжета вкупе с острой и порой непредсказуемостью развязки – все эти компоненты, то есть виртуознейшей комбинаторики, которая в первую очередь свойственна музыкальному творчеству композитора. Именно здесь он интересно соединял изображения событий и действующих лиц разных эпох со средствами выразительности и искусства своего времени» [2, с.135]. Сравнению оперы и ее литературного первоисточника посвящена статья Л. Кириллиной ««Огненный ангел»: роман Брюсова и опера Прокофьева». Несомненный интерес представляют метафизические проблемы, связанные как с вопросами мировоззрения композитора (статья М. Рахмановой «Прокофьев и Cristian Science»), так и с вопросами, которые типичны для русской философской мысли начала XX века (работа Л. Никитиной «Опера «Огненный ангел» Прокофьева как метафора русского эроса»). Непосредственное отношение к теме настоящей работы имеет диссертация В. Гавриловой «Стилевые и драматургические особенности оперы С. С. Прокофьева «Огненный ангел»» и монография Н. Савкиной «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева: к истории создания», в которых дан подробный анализ произведения, приведены многочисленные исторические факты, касающиеся непростой судьбы оперы.

Разнообразие сюжетов обусловило широту жанрового диапазона прокофьевских опер. Е. Дурандина, анализируя основные черты оперного наследия композитора, выделяют такие группы опер, которые можно объединить типом музыкально-сценической драматургии:

- 1) опера-пародия («Любовь к трём апельсинам»);
- 2) бытовые, лирические сцены («Семен Котко»);
- 3) конфликтно-драматическая («Игрок», «Война и мир»);
- 4) героико-патриотическая эпопея («Война и мир»);
- 5) комедия положений («Дуэнья»);

б) камерно-психологическая («Повесть...»).

Первые произведения композитора в оперном жанре появились в тот период, когда и европейская, и русская опера переживала период острого кризиса. Достигнув своей кульминации в творчестве Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, западноевропейская опера испытывала кризис, так как симфонизация, которую можно наблюдать в их произведениях, способствовала ослаблению музыкально-сценического действия. С другой стороны, в Европе формировались новые типы композиторские стили и техники, наиболее яркими из которых является додекафонная и серийная техника, которые в большей степени соответствовали воплощению музыкальных идей в области инструментальных жанров. Наиболее сбалансированная с точки зрения соотношения музыкального языка и сценической драматургии опера А. Берга «Воццек» появилась только в 1922 году и была одним из немногих образцов жанра.

Первые значительные оперы молодого С. Прокофьева «Маддалена» и «Игрок» появились в период, когда оперный жанр утратил свою непопулярность. Противостоя многим современным ему веяниям, композитор отмечал, что «величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть самым ярким и могущественным из сценических искусств».

Такая эстетическая установка определила направленность творческих поисков композитора. М. Сабина, характеризуя черты оперного наследия С. Прокофьева, отмечает, что «он хочет добиться не только новой действенности языка и композиционных приёмов, лаконизма и меткой характеристичности, речевой выразительности вокальной декламации, преодоления надоевших штампов романтической и постромантической оперы. Он хочет большего. Прокофьев говорит о необходимости обновить весь постановочный арсенал, технику сцены музыкального театра, он считает, что опере обязательно нужны выдающиеся режиссеры – создатели синтетического оперного представления» [3, с. 29]. Найдя идеал такого режиссера в лице В. Мейерхольда, С. С. Прокофьев долгое время сотрудничал с режиссером, под влиянием которого появились такие шедевры, как опера «Любовь к трем апельсинам», музыка к спектаклю «Борис Годунов», а в совместной работе – опера «Семен Котко».

Оперные принципы С. Прокофьева эволюционировали, можно выделить несколько основополагающих моментов, характерных для всего этого пласта творчества композитора.

1. Внимание к музыкально-сценическому воплощению образа, режиссерский подход. Оно определяет множественные ремарки композитора, которые касаются жестикуляции, мизансцен в синтезе с распеваемым словом. Единство слова, музыки и драматического действия.

2. Использование монтажной техники при создании музыкально-сценического ритма. Этот приём, заимствованный в киноискусстве, стал одним из излюбленных в сценических сочинениях.

3. Скрупулезность при создании либретто. Очень детальная проработка первоначального текста, связанная с потребностью подчинения музыки действию: «Писать надо так, чтобы музыка всё время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это

была простая драма без музыки. Либретто должно быть составлено так, чтобы никакой служебной музыки не было». Многие либретто выправлялись композитором на протяжении всей жизни, в них, как и в музыкальных текст, вносились поправки и дополнения, помогающие достичь нужного композитору воздействия.

4. Основные качественные характеристики опер: действенность и событийная плотность, зрелищность, тесные эмоциональные связи героев.

Отметим стилевые ориентиры оперного творчества С. С. Прокофьева, которые обозначились в указанных произведениях. Это осмысленная мелодия декламационного плана, насыщение оркестровых партий тематической экспрессией. Композитор опирается на структуру сквозных сцен с многокадровым принципом, который заменяет традиционные отдельные номера. Основная кульминация отодвигается к финалу оперы, а развязка спектакля часто является непредсказуемой.

Характерной чертой оперного наследия С. С. Прокофьева является эволюция образных и музыкально-выразительных средств. В первую очередь – это расширение образного диапазона, сознательный поворот к демократизации музыкального языка, от экспериментального в ранних до глубинного постижения национальных традиций в поздних. Для оперного наследия мастера характерно неистощимое мелодическое богатство, жанровая изобретательность, многообразие музыкально-драматургических приёмов.

Опера «Огненный ангел» стала одной из кульминационных точек зарубежного периода творчества С. С. Прокофьева. Процесс ее создания занял около 12 лет: такой длительный срок являлся для композитора скорее исключением из правил. Работу над «Огненным ангелом» С. С. Прокофьев начал в 1919 году, и в 1928 году произведение было дописано. Однако в течение двух последующих лет композитор постоянно возвращался к опере, внося в нее определенные коррективы. По-видимому, произведение, являясь новаторским во многих чертах, долго «не отпускало» автора, что свидетельствует об особой значимости оперы для творчества композитора.

На создание оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева вдохновил одноименный роман В. Брюсова. В основе произведения В. Брюсова лежит история мистико-романтического характера о взаимоотношениях ландскнехта Рупрехта и Ренаты.

Опера для С. С. Прокофьева является одним из определяющих жанров его творчества. Восемь опер композитора поднимают разные темы, включают сюжеты из русской и зарубежной литературной классики, сюжеты, связанные с русской историей и современной композитору советской действительностью. Для оперного наследия С. С. Прокофьева свойственны характеристическая декламационность, неистощимое мелодическое богатство, жанровая изобретательность, многообразие музыкально-драматургических приёмов, динамизм действия. С. С. Прокофьев с равным успехом обращается и к психологическим, лирическим образам, и к сатире, иронии, гротеску, с убедительной силой показывает и трагические, героические образы.

Одним из поворотных произведений творчества С. С. Прокофьева с точки зрения стиля, эволюции жанра и музыкального языка стала опера «Огненный ангел». Работа С. С. Прокофьева над оперой растянулась на 12 лет. За это время было создано две редакции оперы. К каждой из них С. С. Прокофьев писал либретто сам. По сравнению с текстом романа В. Брюсова, С. С. Прокофьев усилил в либретто действенные мотивы, устранил

описательность. Текст либретто С. С. Прокофьева направлен на создание динамизма, на становление и показ чувств героев в каждый конкретный момент действия. В процессе создания оперы композитор выработал особый механизм работы. Первый раз сочиняя либретто, он обдумывал одновременно сценарий, структуру оперы, драматургию действия, характеристику персонажей, сценические моменты. А после этого композитор создавал музыкальный текст. Во второй редакции «Огненного ангела» С. С. Прокофьев одновременно редактировал либретто и пересочинял музыку. В результате, центральным персонажем у С. С. Прокофьев стала Рената: вся опера сконцентрирована на раскрытие психологических, эмоциональных характеристик образа Ренаты. Основным конфликтом оперы выражается в противоречии реального и кажущегося, что находит яркое воплощение в образе Ренаты. Внутренний конфликт героини определяется раскрытием двух направлений: «экстраординарного поведения» и лирических чувств. Драматургия оперы во многом выстраивается за счет насыщения сценического пространства оперы событийностью, за счет введения контрастных событий. Динамика основного конфликта оперы проходит путь от психологической драмы Ренаты к общечеловеческой трагедии, заключающейся в кризисе веры.

Одной из важных составляющих драматургии оперы «Огненный ангел» является система лейтмотивов. Развитие и взаимодействие лейтмотивов показывает движение идей, на основе которых выстраивается концепция сочинения. В опере «Огненный ангел» насчитывается более 20 лейтмотивов, которые можно разделить на две группы:

1. Лейтмотивы, которые проходят через всю оперу. Они выражают главные драматургические идеи произведения. К этой группе относятся: лейтмотив Рупрехта-Рыцаря, лейтмотив Рупрехта-влюбленного, лейтмотив Любви Ренаты, лейтмотив галлюцинаций Ренаты, лейтмотив волшебства. Ряд лейтмотивов появляется через большие промежутки музыкального действия, среди них лейтмотив сна (1 и 5 акты), лейтмотив угрозы Мефистофеля (4 и 5 акты).

2. Лейтмотивы, которые возникают и длятся в пределах сцены или одного действия. Они носят другую функцию, заключающуюся в характеристике персонажей и сценических ситуаций. Это лейтмотив Хозяйки гостиницы (1 акт), лейтмотивы Агриппы (антракт и 2 картина 2 акта), лейтмотивы Поединка, «голоса судьбы» Рупрехта, Лекаря (3 акт), лейтмотивы Фауста, Мефистофеля (4 акт), лейтмотивы Настоятельницы монастыря, Инквизитора (5 акт).

Инструментальная природа тематизма характерна для тем, которые отражают иррациональный пласт оперной драматургии. Темы иррациональной сферы характеризуются высокой ролью ритма, обилием острых акцентов, механистичностью.

В опере «Огненный ангел» С. С. Прокофьев выстраивает тембровую драматургию. Тембр скрипки представлен в разных функциях. Это выражение лирических эмоциональных состояний, человека, например, в первоначальном лейтмотиве Любви Ренаты к Огненному ангелу. В то же время, скрипки являются в опере ярким выразителем напряженных психических состояний и иррациональной сферы. Например, в лейтмотиве Волшебства тремоло струнных становится знаком присутствия иррациональных сил. Данный прием в аналогичном ключе появляется в сцене гаданий и в ряде других эпизодов оперы.

Центральный конфликт оперы выдвигает на первый план психологическое начало, подсознательный аспект, а само оперное действие при этом оказывается на втором плане. Поэтому одной из особенностей драматургии оперы оказываются постоянные переходы с внутреннего плана драматургии на внешний и наоборот. Можно говорить о двух основных функциях оркестра в опере:

- психологическая, эмоциональная функция оркестра;
- функции внешнего изображения, которая иллюстрирует действия и события, сопровождает их речь.

При этом оркестр дает слушателю какие-то подсказки, помогающие понять мотивацию героев. Наоборот, средства оркестра часто вносят дополнительный смысл в происходящее оперное действие. Качества иллюзорности и реальности мира часто сопоставляются. Так, в самом начале оперы дается лейтмотив Рупрехта-Рыцаря, который тут же нивелируется приглушенными звуками флейт и кларнетов, исполняющих трезвучие ля минора, погружая слушателя в таинственную атмосферу ночи, о чем свидетельствует авторская ремарка. «Грязная каморка в мансарде придорожной гостиницы. Вход по лестнице с нижнего этажа. В стене, что напротив, заколоченная дверь. Ночь», – данную ремарку композитор сопровождает такими оркестровыми средствами, которые направлены на создание атмосферы неизведанного, эффекта ожидания.

В оркестре экспонируется и разрабатывается весь главный тематизм «Огненного ангела». Самостоятельная роль оркестра позволяет уравновесить его значение для произведения с вокальным началом. Для драматургии оперы «Огненный ангел» большую роль имеет принцип динамизма. Поэтому лейтмотивы преобразовываются, трансформируются, сопоставляются, выступая фактором развития действия. Все лейтмотивы имеют определенную семантику, выступают важным фактором сценического действия, раскрывают внутренний смысл событий. Одну группу лейтмотивов образуют мелодии вокальной природы, которые выражают чувства и эмоции героев, становятся носителями драматургического действия. А другую – инструментальный тематизм, связанный с иррациональной сферой. В работе композитора с лейтмотивами проступает симфоничность музыкальной концепции произведения. Театральная концепция сочинения создается с помощью симфонических средств. Яркими примерами создания театральных ситуаций становятся антракты, сцена «стуков». Оркестр выполняет в опере важную драматургическую функцию: он помогает раскрыть духовный мир персонажей.

Таким образом, в опере «Огненный ангел» развернуто представлена как кантилена, так и декламационность. Однако развернутые мелодические построения все же главенствуют: они представлены там, где музыка всецело отражает переживания и эмоции героев. В то же время различные речевые ситуации обеспечивают непрерывность действия, плавное перетекание друг в друга монологов, ариозо, диалогов. Сквозная драматургия оперы реализуется в форме непрерывных диалогов, главными из которых являются «дуэт-собеседование», «дуэт-поединок». При этом партии героев в диалогах всегда различаются и отличаются высокой интонационной характеристичностью и изобразительностью. Диалоги в «Огненном ангеле» очень развиты. Если в ариях композитор показывает главным образом кристаллизацию чувств героев, то в диалогах выявляется становление характеров и образов. В плане развития формы диалога опера «Огненный ангел» С. С. Прокофьева продолжает

традиции «Каменного гостя» С. Даргомыжского, «Хованщины» и «Женитьбы» М. Мусоргского. С. С. Прокофьев делает много ремарок, которые относятся к характеристике речи героев, их портрета, а также отражают психологическую мотивацию героев при совершении ими определенных поступков. В основу характеристики героев положены речевые, бытовые, жанровые (часто культовые) интонации. Основу вокального стиля оперы «Огненный ангел» С. С. Прокофьева составляет сочетание переосмысления традиций русской музыки с новаторскими чертами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М. Г. Мелодика С. Прокофьева: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л.: Музыка, 1969. – 231 с.
2. Волков, А. «Война и Мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы / А. И. Волков. – М.: Музыка, 1976. – 135 с.
3. Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М.: Сов. композитор, 1979. – 319 с.
4. Сабина, М. Д. Об оперном стиле Прокофьева / М. Д. Сабина // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы / сост. И. В. Нестьев и Г. Я. Эдельман. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1965. – С. 549.

УДК 78.01:78.083.1

*А. В. Цыганова,  
г. Луганск, ЛНР*

### НЕОКЛАССИЦИЗМ КАК ОДНО ИЗ СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ ТВОРЧЕСТВА И. СТРАВИНСКОГО

(на примере Итальянской сюиты № 2 для скрипки с оркестром)

Ушедший XX век с его конфликтами и социальными катастрофами нашёл отражение в творчестве каждого творца, будь то композитор или живописец, скульптор или писатель. Знаменем инновационных открытий мятежного времени стал И. Стравинский, за которым пошло не одно поколение музыкантов. Русский гений не был последователем какого-то одного художественного направления, каждый стиль у него наполняется оригинальностью, преображается его индивидуальным видением будь то неофольклоризм, неоклассицизм или работа в авангардной технике. Почти все сочинения мастера имеют ярко выраженное национальное обличье. При большом количестве исследований произведений, принадлежащих к неоклассицизму, Итальянская сюита № 2 для скрипки и фортепиано, созданная на основе музыки балета «Пульчинелла», не рассмотрена в данном ракурсе, что делает данную статью актуальной, определяет её научную новизну и позволит использовать данный материал в курсе современной музыки. а также в классе по специальности.

Если обратиться к первым балетам начала XX столетия «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», а также хореографической сцене «Свадебка», то везде чувствуются «русскость» музыканта, связь с фольклором, обрядами, ритуалами. В этот период формируются принципы музыкальной эстетики композитора и его творчество устремляется от русской архаики, с её ритмическим и динамическим началом к «прохладному» неоклассицизму, вплоть до начала 50-х годов создаются яркие, оригинальные сочинения, осваиваются различные приёмы, стилевые векторы.

И. Стравинский вступил на путь неоклассицистских исканий вместе с П. Пикассо, написав в 1915 году шуточную Польку для рояля в три руки. Стихийный размах музыки

первых балетов сдерживается, нагромождение ритмических формул и мотивов подменяется отточенностью рисунков в «Истории солдата» и особенно в балете «Пульчинелла», завершённом в 1920 году. В это время композитор опирается на разные модели, в музыке – на барочные, в выборе сюжетов – античные. Отсюда пристальное внимание к искусству Дж. Перголези, предложенного ему Дягилевым для нового балета.

Данная работа вызвала нападки критиков, упрекавших первого модерниста в стилизации, дезертирстве из новаторских рядов. «Разумеется, опыт пересоздания музыки Перголези был, да и теперь ещё остаётся явлением спорным – известное “препарирование” мелоса великого итальянского мастера отрицать было всё же невозможно. Однако осуществлено это рукой крупного мастера действительно с любовью и вкусом; с большим тактом музыка освобождена от архаизмов, при сохранении характерных инструментальных формул сюиты начала XVIII века (серенада, тарантелла, токката, гавот с вариациями, менуэт) и скромных средств камерного оркестра» [3, с. 144]. Кроме всего прочего, следует отметить отношение композитора к традиции как к живой силе, неразрывно связанной с настоящим, одухотворяющим его [2].

Балет «Пульчинелла», повествующий в духе комедии *dell'arte* о любовных приключениях персонажа испанских и итальянских карнавалов, написан для струнного оркестра с включением сопрано. Его музыка ожила в Итальянской сюите № 2 для скрипки и фортепиано в 1933 году. Согласно утверждению Б. Асафьева «Когда время от времени, тот или иной композитор какой-либо страны соприкасается с источником солнца, радости, тепла и здоровья – мелосом Италии и превращает таящуюся в нём энергию в актуальную силу, черпая там попросту жизнеощущения, – рождаются солнечные произведения» [1, с. 197].

В Итальянской сюите № 2 шесть частей: торжественная Интродукция сменяется меланхоличной напевной Серенадой. Стремительная, вовлекающая в водоворот праздничного гулянья, Тарантелла соседствует с галантными поклонами, приседаниями Гавота и двумя вариациями на его тему, а дивертисментного характера Скерцино приводит слушателя к помпезному Менуэту и радостному Финалу. Контраст между частями играет основополагающую роль в драматургии цикла, следуя традиции барочных сюит И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана и других композиторов.

И. Стравинский сохраняет не только драматургию, жанровость частей, но и форму каждой из них, распространённую в XVII–XVIII веках. Чаще всего это период и, не смотря на преобладание танцевальных жанров, с расширением второго предложения за счёт секвенционного развития или дополнения. Так уже Интродукция основана на теме, повторяющейся три раза. Своим торжественным, величавым характером она вызывает аллюзию на музыку Генделя, в частности на начало увертюры к оратории «Самсон», отдельные номера «Музыки на воде». Тема – период повторного строения с неравноточными предложениями 4+11. Сразу же в первом предложении в её облике проступают маршевые черты, выраженные в обострённых пунктирах, восходящих квинтовых и октавных скачках в тональности *G-dur*, строгой аккордовой фактуре. Вместе с тем, её мелодии свойственны приметы барочного стиля в наличии мелизмов, чётком делении основной темы на симметричные фразы, а также в дальнейшем секвенционном развитии.

Серенада, написанная в куплетной форме, опирается на период протяжённостью в 9,5 такта. Она пленяет своей кантиленностью, вдохновенной мелодией, искренностью

лирического чувства. Тема разворачивается в темпе *Larghetto* в размере  $12_8$ , в сопровождении лютни или гитары, имитируемых фортепианной партией. Нюанс *p*, изящные форшлагги, преобладание поступенного движения соответствуют сокровенному высказыванию влюблённого своей избраннице.

Тарантелла, буквально сметающая всё на своём пути, также представляет период повторного строения из 2 предложений по 16 тактов, структурно преображающийся в процессе его пятикратного повторения.

Иное в Гавоте, где период единого строения состоит из двух несходных по тематическому материалу предложений, причём, второе расширено до 22 тактов по сравнению с десятитактовым первым благодаря секвенциям и дополнениям. Галантная четырёхтактовая тема в умеренном темпе на *p*, строится по типу танца, где каждые два такта образуют одну группу, оканчивающуюся сильной долей. Группетто вокруг основного тона  $d^2$ , напевная нисходящая секста с мягким секундовым задержанием к основному тону придают особую нежность и грацию мелодии.

Скерцино – небольшая пьеса шуточного характера – также как и предыдущие части кроме Гавота, основана на повторности тематических элементов с преобладанием плавного движения. Оно нарушается только на грани секвенций или в кадансах. Это отчётливо проявляется уже в начале периода из 2 предложений, повторенного четыре раза с расширением его границ во втором и четвёртом (15 + 19 + 14 + 20).

Торжественный Менуэт композитор излагает в простой 3-х частной форме с повторенной серединой и репризой, всякий раз при повторении демонстрируя неограниченные возможности вариационного развития. Его основная тема помещена в рамки квадратного периода повторной структуры из 2-х предложений по 8 тактов.


И, наконец, Финал с тематизмом, переносимым из Италии в Россию, имеет соответствующую структуру с переставленными в обратном порядке лирическим запевом в форме квадратного периода и припевом, помещённым в период единого строения из 14 тактов.


Почти в каждой части с музыкой Перголези присутствует характерная примета барочного стиля – мелизмы в виде трелей преимущественно в Интродукции, форшлаггов – в Серенаде и Тарантелле, группетто – в Гавоте. Также следует отметить диатонику, секвенционное развитие как основополагающее нередко с переходом одной секвенции в другую с более лаконичным звеном. Например, в Интродукции т. 5–9, два звена с шагом на восходящую кварту сменяются мотивом с оттенком лёгкой грусти в партии солиста с доминантой нисходящего движения, расцвеченного трелями. Двигаясь поступенно вниз на протяжении 3 тактов, он захватывает минорные тональности побочных трезвучий. Подобное явление наблюдается в Тарантелле в т. 40–49, в Гавоте в т. 19–23, в Скерцино в т. 9–12 и 15–17, в Финале в т. 16–21.

Однако композитор существенным образом обогащает традицию прошлого своими поисками в области музыкального языка, не отказываясь от богатства выразительных средств и композиторских приёмов искусства XX века, что и составляет суть неоклассики. Прежде всего, константой выступает варьирование всех типов: интонационное, ритмическое, фактурное, ладовое, тональное преобразование инварианта и т. д. Почти в каждом номере он использует резкие динамические контрасты *f* – *p*, органичные пункты с объединением

различных ступеней тональности, остинато, линейную или имитационную полифонию, нередко сопрягая оба вида развития.

Мелодическое и метрическое варьирование наглядно представлено в первой вариации Гавота, интонационное почти во всех частях при повторении периодов, к примеру, во втором проведении темы Менуэта в т. 25–39 (где, к тому же, штрих *legato* меняется на *staccato*). Как правило, новые интонации появляются в последнем звене секвенции.

Отдельно необходимо отметить вариантность ритмики с возникновением перекрёстных ударений как во вступлении к Тарантелле, синкоп как в завершении темы Интродукции на мотивах «притопов» (т. 10–11). Сюда же относится ускорение ритмического движения в гармонической фигурации во второй вариации Гавота, в третьем проведении темы Скерцино в фортепианной фактуре. Огромную роль играют остинато, что характерно для стилистики композитора. Они нередко сменяют друг друга как, например, в первом проведении темы Тарантеллы в т. 6–8 и 11–16 или в Скерцино убегающие на *staccato* в объёме восходящей кварты  среднего голоса фортепиано в т. 37–38 и скачки баса нонами в т. 51–53.

К числу многообразных способов преобразования тематизма относится варьирование фактуры в виде обращения её составляющих, обогащения новыми голосами, сменой регистров с расширением диапазона. При этом варьируются мотивы темы, её ритмика, динамические оттенки и т. д. В этом отношении показательна Интродукция. Второе проведение темы в доминантовой тональности в высокой тесситуре на *f* звучит ещё более торжественно. В отличие от инварианта во втором такте изменяется нюансировка и на *p* в фортепианной партии, появляются осторожные синкопы, а у солиста  звучит варьированный мотив в духе народных наигрышей и вместо благополучного кадансового завершения на *f* в т. 19, возвращается главная тональность.



Дважды повторенный тематизм с «мотивами притопа» варьируется не только фактурно, но и ритмически, интонационно, появляясь вначале у солиста (тт. 28 – 29). Вместо двух трёхтактовых построений у композитора три двухтактных. Во втором из них знакомый мотив появляется в нижнем голосе солирующей скрипки, а в третьем варианте двойными нотами, украшенными трелями, и его мелодия переходит к верхнему голосу фортепиано. Таким образом, неоклассические черты заявляют о себе с помощью интонационного, ритмического, полифонического и структурного варьирования (вместо 4 + 11, 5 + 13).

Черты неоклассицизма находят яркое выражение в гармонии в виде многочисленных органичных пунктов в самых необычных сочетаниях. Кроме традиционных тонико-доминантовых встречаются чередующиеся в размеренном движении выдержанные звуки двух тональностей *C-dur* и *G-dur* в т. 47–54 Тарантеллы. Там же своей диссонантностью «режет» слух остинатное повторение нон в т. 29–40. Серенада выдержана в традициях барочного стиля как в жанровом, так и в тематическом отношении, на что указывает куплетная форма, строгая диатоника. Подчёркивая последовательность главных трезвучий тональности *c-moll* в басу, композитор в верхних голосах фортепианной партии в т. 2–4, удерживает *T – D* органичный пункт, диссонирующий с *S* гармонией, что явно указывает на черты музыки XX века. Политоникальность, в виде сопряжения нескольких тоник также

присуща письму Стравинского и проявляется в самых неожиданных местах формы в чём убеждают фрагменты Тарантеллы, Финала.

Полифония – один из основных приёмов модернизации музыкального материала Перголези в совокупности с вариантносью всех типов. В Интродукции, двигаясь поступенно вниз, хроматическая секвенция насыщается полифоническим развитием, волнообразным рисунком среднего голоса фортепианной партии, имитирующей партию солиста (т. 7–9). И как бы приостанавливая ход мелодии, появляется заключительное построение с повтором мотива с ритмом танцевального притопа, пикантными синкопами, переменным метром, осуществляя модуляцию в тональность *D-dur* (т. 10–12). В Тарантелле настоящий мастер преобразования материала Стравинский делит фактуру на четыре пласта, сочетая линейную полифонию с имитационной при общем секвенционном движении. У солиста верхний голос звонкой квинты, повторенной три раза (её звучание ассоциируется с ударами бубна, тамбурина и гитары импровизированного народного ансамбля), прыгает на октаву вниз, образуя с нижним тритон. Нисходящее движение второго голоса в объёме терции имитирует верхний голос фортепианной партии. Кроме того, нижняя линия партии солиста образует три звена хроматической секвенции в т. 21–23, а триольное движение фортепиано высвечивает как искорки в третьей октаве  $a^3 - g^3 - f^3$ , завершая тетрахорд на  $e^2$ . Здесь же в басу фортепиано рождается новое гаммообразное нисходящее движение от  $e^1$  к  $g$  в т. 25, давая импульс следующему построению. Изобретательность композитора поистине неисчерпаема. Верхняя линия скрытого двухголосия партии скрипки подобно фортепиано из предшествующего фрагмента образует мелодию, скатывающуюся в объёме доудецимы к последнему заключительному построению темы у фортепиано (т. 31–36). Круговое триольное движение выплёскивается в диатоническую секвенцию из 3 звеньев в *F-dur* и уже знакомое восхождение параллельными квинтами у солиста приводит ко второму проведению темы в т. 37–71. Этот раздел – наглядное подтверждение приёмов неоклассического письма с применением полифонии, вариантности, полифункциональности в традиционном барочном жанре музыки XVII–XVIII веков.

Симбиоз всех составляющих неоклассики имеет место в каждой части, но особенно ярко представлен в Финале, следующем без перерыва за Менуэтом. Это картина народного праздника с определением его географии. Уже с первых звуков автор уходит из галантного XVIII века западноевропейского искусства с его барочной стилистикой в русскую музыкальную «почвенность». Данная модуляция отчётливо проявляется и в структуре, характере тематизма, и в приёмах его развития. Здесь прослеживается куплетная форма с перестановкой песенного запева и танцевального припева, который, обрамляя номер, и определяет характер части в целом. Начало с разбегом параллельных трезвучий и троекратным повтором мотива на *ff* вызывает аллюзию на «Русскую» из «Петрушки».

Эффектный бросок октавы скрипки на терцдециму с последующим взлётом  к  $g^2$  завершается закруглённым мотивом под аккомпанемент двигающихся в противоположном направлении аккордов верхнего слоя фактуры фортепиано и его басовых квинт. Всё это напоминает задорную плясовую, вовлекающую в стихию танцевальности разных участников. Тут же возникает новый повторяющийся мотив в сопровождении пульсирующего остинато  на звуке  $a^1$ , нарочитой политональностью тонического

органного пункта, сопряжённого со II ступенью. Создаётся впечатление, что в пляску включилась следующая группа танцоров.

Раздел b вносит контраст своей лирической напевностью. Кажется, будто после энергичной мужской пляски вступают девушки. Это выражено в мотиве верхнего голоса фортепиано, образующем 3 звена диатонической секвенции с мягкой внутритактовой синкопой под аккомпанемент гармонической фигурации параллельных трезвучий и секвенции октав солиста с плавным рисунком мелодии и трелями в нижнем голосе. В двух последних тактах первого предложения трели переходят к фортепиано, а гаммообразный пассаж скрипки на *staccato* устремляется к изложению мелодии в верхнем регистре своей партии (т. 15–22).

Во втором предложении периода тема варьируется: нижние голоса фортепианной фактуры словно застывают на слигovaných половинных поступенно спускающихся терций, а в верхнем контрапункт с трелями на каждом звуке образует волнообразную линию, завершаясь аккордовой каденцией с разрешением в следующий припев  $a_1$  (т. 23–31).

Его второе проведение – пример уникальной техники варьирования Стравинского. Музыкальная ткань постоянно обогащается новыми мотивами, ритмами, фактурными приёмами, что приводит к его значительному расширению до 32 тактов вместо 14 в инварианте. Начиная с т. 36, основной мотив образует остинатную секунду в партии солиста, сопровождающей его повторение в нижнем голосе фортепиано. Имитируя ритм третьего проведения, у дуэта появляются тархтящие аккорды с хроматическим спуском среднего голоса от  $gis^1$  к  $e^1$  и, как это часто встречается у композитора, в басу звучат разнонаправленные ноты, обостряя звучание диссонансами (т. 41–45). Основной мотив звучит трижды в *D-dur*, за третьим разом разделяя мелодию между скрипкой и фортепиано. Применение политоникальности, вызывающей напряжение в т. 51–54, приводит к остинатному повторению второго мотива в тональности *a-moll* с подчёркиванием каждой доли в голосах фактуры на тонико-доминантовом органном пункте *D-dur*. Нарастающая напряжённость буквально взрывается в кульминации на *ff* грохочущими аккордами доминантовой гармонии у скрипки и фортепиано, напоминая *tutti* народного оркестра из гармошек, домп, балалаек и ударных (т. 60–62).

Заключительное проведение припева в главной тональности *C dur* не что иное, как задорный массовый танец, где объединяются все участники. В коде основной мотив залихватской плясовой безостановочно повторяется в партии солиста двойными нотами, подхватываемый фортепиано. Полифоническое мастерство композитора рождает картину всеобщего ликования, не имеющего границ. Так использовав темы Дж. Перголези, И. Стравинский с истинно русским размахом завершает Итальянскую сюиту № 2 для скрипки и фортепиано – одно из самых ярких сочинений неоклассицизма.

Работая с тематическим материалом Перголези, композитор вдохнул в него черты музыки своего времени, одухотворяя их особенностями собственного стиля. «Ритмически капризные, грациозные танцевальные формулы итальянского мастера, преломляясь через новое гармонического мышление, подчас становились рельефнее и эстетически богаче. Внедрение ассиметричных тактовых построений, казалось бы чуждых танцевальным структурам Перголези, также в ряде случаев вполне себя оправдывало, например, в блестящем *C-dur*'ном финале балета. То же можно сказать и об импульсивных сменах

ритмики, о появлении в аккомпанементе цепочек секунд или даже септим: хотя это был уже не Перголези, тем не менее, неоклассицистический опыт обрёл неоспоримую эстетическую ценность» [1, с. 145].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
2. Друскин, М. Игорь Стравинский / М. Друскин. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 229 с.
3. Ярустовский, Б. Игорь Стравинский / Б. Ярустовский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 320 с.

УДК 785.11

*С. В. Черникова,  
г. Луганск, ЛНР*

### ПОЛИЛОГ КУЛЬТУР В «СИМФОНИИ ПСАЛМОВ» И. СТРАВИНСКОГО

Игорь Стравинский – один из крупнейших композиторов XX века. На протяжении более чем шестидесятилетнего творческого пути он оставил наследие, поразительное по широте замыслов и разнообразию жанров. Это были сочинения, в которых воссоздаются картины Древней Руси, сочинения, вдохновленные античными мифами и библейскими текстами, народными сказками. В его наследии есть сочинения в традициях Римского-Корсакова, как дань своему учителю и современные неоклассические и додекафонные. Недаром современники, порою с оттенком осуждения, называли его хамелеоном.

Жанры, в которых работал композитор, разнообразны – оперы, балеты, симфонии, вокальные и камерно-инструментальные сочинения, хоры, кантаты. Его перу подвластны и совершенно новые формы, например «Свадебка» – русские хореографические сцены с пением и музыкой, мелодрама «Персефона», которая представляет собой балет с хорами, опера-оратория «Царь Эдип» и др. Стравинский осваивает додекафонную технику. На ее основе, своеобразно претворенной, созданы последние сочинения: балет «Агон», кантата «Трени», опера-балет «Потоп», «три песни из Уильяма Шекспира», Траурная музыка памяти Дилана Томаса и др.

На протяжении всего творческого пути Стравинский уделял большое внимание культовым жанрам. Он был воспитан в религиозном духе и поэтому он чувствовал необходимость писать духовную музыку. Им была написана кантата «Отче наш» для хора без сопровождения, «Верую» и «Богородице, Дево, радуйся», которые исполнялись в русской церкви в Париже. Позднее, когда произошло сближение Стравинского с католицизмом, эти сочинения были несколько переработаны им и стали известны уже с латинским текстом: «Pater noster», «Credo» и «Ave Maria». С годами все большее место занимают духовные сочинения, такие как «Canticum sakrum» («Священное песнопение» в честь святого Марка, 1956), «Von Himmel hoch» (хоральные вариации по Баху, 1956), «Threni» (кантата на библейский текст плача пророка Иеремии, 1959), кантата «Проповедь, Притча и Молитва» (1961), кантата-аллегория «Потоп» (1962) по заказу нью-йоркского телевидения, «Авраам и Исаак», определенный как священная баллада для баритона и камерного оркестра и посвященная «народу государства Израиль» (1963), и, наконец, «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и оркестра. Все эти

произведения отвечают высокой внутренней потребности композитора, подчеркивают его положение в музыкальном мире, его безграничный авторитет.

В Симфонии псалмов Стравинский использовал необычный состав оркестра: 5 флейт-пикколо, 4 гобоя, английский рожок, 3 фагота, контрафагот, 4 валторны, 4 трубы, труба-пикколо, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, арфа, 2 фортепиано, виолончели, контрабасы, хор мальчиков и мужской хор. Мы видим, что в оркестре полностью отсутствуют скрипки, альты и кларнеты. Это придает произведению необычайный мистический колорит.

Несколько слов скажем об истории написания симфонии. Симфония псалмов была написана Стравинским по заказу к 50-летию Бостонского симфонического оркестра. Торжественная дата отмечалась серией фестивалей, на которых, должны были исполняться произведения, написанные специально для этих торжеств. Руководитель оркестра Сергей Кусевицкий обратился с заказами к крупнейшим композиторам мира: Стравинскому, Прокофьеву, Онеггеру и Хиндемиту. Стравинскому захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем. В итоге он остановился на хоровом и инструментальном ансамбле. Стравинский желал, чтобы оба элемента – хоровой и инструментальный, были бы равноценны и ни один не преобладал над другим. Что же касается слов, то Стравинский их искал среди текстов, написанных специально для пения. И он обратился к псалтырю. Псалмы Давида, на которых он остановился, являются редкостными образцами древней поэзии. В них повествуется о душевном страдании, скорби, молитве, восторге.

В симфонии использованы тексты трех псалмов – фрагменты XXVIII и XXXIX псалмов и целиком CL псалом. Тексты даны на латинском языке, но весьма примечательно, что слова «Laudate Dominum» изначально звучали для Стравинского как «Господи, помилуй». Отметим, что автор часть своей хоровой симфонии сперва сочинил на славянский текст.

Стравинский начал свою работу над симфонией с третьей части «Laudate Dominum». Сразу определился ее тематический комплекс, основанный на интервалах, звучащих в быстром темпе. Это стало характерной чертой всей симфонии. Композитор писал части этого произведения в обратном порядке, сначала третью часть, затем вторую, затем первую. Вначале он намеревался сочинять Симфонию для мужского хора и оркестра духовых, но в итоге его замысел реализовался для исполнения монастырским хором, состава мальчиков и мужчин, и оркестра без скрипок и альтов, но с двумя роялями и арфой [1, с. 17].

В первом псалме мы видим обращение грешника к Господу, его милосердию, он просит о спасении. Второй псалом – благодарность Богу за полученную милость. Третий – Аллилуйя – гимн хвалы и славы Всевышнему. Здесь отобразились ранние воспоминания о церковной музыке, полученные Стравинским в Киеве и Полтаве. Создавая Симфонию псалмов, композитор исходил именно из православного, а не католического богослужения, поэтому он начал сочинять на славянские тексты, и только лишь позднее перешел на латынь. Состав исполнителей необычен. Из оркестра Стравинский убрал наиболее эмоционально открытые инструменты – скрипки, альты и кларнеты. Партии сопрано и альтов с этой же целью поручены не женским, а детским голосам с их чистым холодноватым тембром.

Впервые симфония псалмов прозвучала почти одновременно в Брюсселе под управлением Э. Ансерме 13 декабря 1939 года и в Бостоне 19 декабря под управлением С. Кусевицкого.

Первая часть «Прелюдия». Первая тема «Услышь мою молитву, о Господи!» начинается с драматичного звучания и резких возгласов оркестра, которые чередуются с ровным, немного беспокойным бегом шестнадцатых у гобоя, фагота, а затем фортепиано. Появлению темы предшествуют острые, акцентированные, отрывистые аккорды и инструментальные наигрыши, жесткость которым придают диссонирующие «мерцания» тонов *b-h*, *b-a*. Хоральная григорианская тема звучит у хора После вступления хора инструментальное сопровождение составляет остинатную фигуру. Здесь прослеживается драматический контраст хоровой кантилены, молящих интонаций, и неумолимой моторики остро стаккатированного движения. Прослеживается связь ее с токкатой или прелюдией. Ее токкатные эпизоды сродни первой части Симфонии в трех частях. В этих двух симфониях сходны роли двух роялей и арфы. Они трактуются Стравинским как ударные инструменты, что окрашивает григорианскую кантилену вполне современной тревогой [2, с. 182].

Вторая часть представляет собой двойную фугу с отдельной экспозицией тем. В первом случае тема звучит инструментально, во втором она поручена хору. Экспозиция начинается со звучания двух гобоев и пяти флейт. Она звучит холодно и прозрачно. Во второй теме поочередно вступают сопрано, альты, тенора и басы. Эта тема контрастирует с первой. Музыка носит светлый, лирический характер. Об этом говорил и сам Стравинский, об инструментальной и вокальной фугах, идущих одна за другой, а затем сочетающихся. Тематизм первой инструментальной фуги основывается на интервальном абрисе фигураций из первой части. Стравинский использует технику мотивных «перемещений», обыгрывая их интонационно и ритмически. Интонационный контур обыгрывания септими идет от композиций баховской эпохи. Однако Стравинский осовременивает ее, используя не уменьшенную септиму (характерную для Баха и Генделя), а большую, а затем сексту, равновеликую уменьшенной септими [Там же, с. 187].

Далее вступает гобой, он играет тему, а поддерживающие его флейты имитируют звучание высокого регистра органа. Тему подхватывает хор (цифра 5). В основе темы лежит риторическая фигура кварты, которая напоминает распевные, со славянским колоритом, темы фуг Баха *es-moll* и *b-moll* из первого тома «ХТК». Инструментальная фуга при проведении темы продолжает свое развитие, контрапунктируя вокальной. На момент стретты вокальной фуги остается только хор, который звучит *a cappella*, завоевывая низкие регистры. С этого момента начнется свободная реприза фуги, которую проводят тромбоны, фагот, валторны, виолончели и контрабасы. В ней прослеживается и вокальное и инструментальное начала (ц. 14), они остаются абсолютно равноправными, образуют сложнейшую контрапунктическую ткань. Завершает вторую часть псалмодирование хора в унисон.

Третья часть симфонии открывается медленным вступлением. Она самая большая в Симфонии псалмов. В ней особенно рельефно вырисовываются тематические связи всей симфонии. Медленная интродукция «*Laudate Dominum*», была изначально задумана Стравинским на слова «Господи, помилуй». Этот раздел являет собой молитву перед русской иконой младенца Христа с державой и скипетром.

Открывает ее хор возгласом «Alleluia». Ракоход этого возгласа станет источником тематизма коды. Постоянно звучит призыв «Laudate Dominum». В нем соединяются полутон и кварта из первой и второй частей. У фортепиано и арфы намечается оstinатная басовая фигура в сопровождении «Laudate Dominum». Роль этого призыва – передать восторг и ликование, посредством имитации «звонности». Далее идет быстрый раздел инструментального характера. Стравинский опирается на многослойную музыкальную конструкцию, которую составляет повторяющаяся ритмическая формула, тема у арфы и трубы, хроматические ходы у струнных, аккорды у духовых. Тематические пласты развиваются по принципу оstinато, достигая грандиозного нарастания.

Дважды повторяется чередование просьбы «Laudate Dominum» и инструментального эпизода. Вторая фаза Allegro становится еще динамичнее. Движение становится более активным, композитор вспоминает об аллегро третьей части: «Никогда я раньше не писал чего-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и колеснице». Это символизирует Илью-пророка, возносящегося на небеса. В нем есть нечто языческое, стихийное. Стравинский писал Псалом CL как песню для танца, поясняя, что «Давид плясал перед ковчегом». Отсюда в Allegro буйство ритмов, тембров, ударности.

Итак, плясание библейского царя Давида перед ковчегом выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоло-жертвенной пляски. А русский православный перезвон – та же плясовая инструментальная музыка. Так, в Allegro Стравинского возникают параллели с разнообразными русскими звонами. Например, из увертюры Римского-Корсакова или из хора «Славься» М. Глинки. Далее Allegro переходит в тихую юбилейную – миротворящую коду, в благовесте которой вновь слышатся отголоски культовых сочинений Глинки «Иже херувимы» и С. Рахманинова «Шестипсаломие» из Всенощного бдения [3, с. 203].

Достигается кульминация, после которой наступает момент сосредоточенности. После пронзительного «Аллилуйя» начинается новое восхождение, которое стремится к еще более мощной кульминации. После кульминации наступает контраст – тихими аккордами открывается величественная кода. Постепенно звучность нарастает и приводит к оstinатной теме. Эту тему хор интонирует на фоне мерных колокольных звонов. Заключительный хвалебный гимн, по мнению Стравинского, должен казаться как бы нисходящим с небес. Завершает симфонию арка, перекликающаяся с началом третьей части. Медленно звучат «Аллилуйя» и «Laudate Dominum». На просветленном до-мажорном аккорде затухает последнее слово хора [Там же, с. 204].

Таким образом, Стравинский, избрав отправной точкой псалмы, насыщает свою симфонию высочайшей духовностью, идущей от многовековых традиций западно-европейской и русской культуры. В ней сочетаются и григорианский хорал и православные песнопения, вокальное и инструментальное письмо баховской эпохи. Также в третьей части композитор опирается на культовую музыку и симфонизм Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова. Использует русские звоны, русские пляски. Этот полилог культур композитор приводит к поразительному единству на основе своего индивидуального стиля.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко, А. И. Творчество И. Ф. Стравинского / А. И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. – 17 с.

2. Друскин, М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Исследование / М. С. Друскин. – 3-е изд. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 208 с.
3. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

УДК 782.1

*Н. А. Черноморец,  
г. Краснодар, РФ*

## МЕДИЙНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ И. СТРАВИНСКОГО «СОЛОВЕЙ»

И. Стравинский – русский композитор XX века, музыка которого наделена стилистическим многообразием, а также влиянием неоклассицизма и додекафонии новой Венской школы. О себе композитор говорил: «Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я – в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием» [8, с. 120]. Подобные слова явно отражают суть музыкального творчества композитора, о чем свидетельствует проработанность всех его произведений. По мнению Б. Ярустовского композитор был представителем чистого искусства, придерживаясь догмы, что искусство должно существовать только для искусства [11].

На творчество композитора оказали большое влияние такие течения как импрессионизм, неоклассицизм, серийная система. Такой диапазон течений говорит о экспериментальном характере его творчества, что не мешало композитору быть верным своему собственному стилю. Размышляя о композиторской технике Стравинского, В. Смирнов отмечает: «Композитор виртуозно и гибко совершает переходы из диатоники в хроматику. Диатоническую серию он может развить в двенадцатитоновую последовательность. Стравинский свободно применяет терцовые и секстовые "утолщения" звуковой линии. Не забывает он и гетерофонию, идущую от русской подголосочной манеры. Опора на жанры прошедших веков (месса, старинные танцы –бранль, гальярда и т. п.), трактованные на современный лад, дополнительно расширяет возможности его подлинно универсальной техники: она и серийная, и гармоническая, и тональная, и додекафоническая, и диатоническая, и ультрахроматическая» [9, с. 214]. Все выше сказанное способствовало нарастанию исследовательского интереса к музыке композитора. К анализу его творчества обращались многие исследователи, в числе которых А. Баева [1], Глебов И. (Б. Асафьев) [4], И. Вершинина [3], М. Друскин [5], Б. Ярустовский [11] и др. О себе писал и сам композитор в книгах «Диалоги», «Хроники моей жизни», «Музыка и поэтика», «Воспоминания».

Почти в каждой работе затрагивалась проблема периодизации творчества композитора. Подобное количество работ послужило поводом к созданию нескольких подходов к этапам творческой деятельности Стравинского, среди которых выделим:

1. Географический – русский, швейцарский, парижский, американский периоды. (Э. Уайт) [9, с. 206].
2. Стилиевой – импрессионистический, неоклассический, авангардный. (Р. Влад, С. Уолш) [Там же, с. 206].
3. Синтезирующий: русский или ранний (1903–1923), неоклассический (1923–1953), поздний (1953–1968).

Синтезирующий подход был выдвинут М. Друскиным [5]. Он также призывает учитывать смену юных, зрелых и поздних лет мастерства. Именно этой периодизации творчества Стравинского следуют многие исследователи, среди которых Б. Ярустовский [11], С. Савенко [10] и другие. Однако, несмотря на это в данной периодизации используются термины из разных логических рядов, что подтверждено и словами В. Смирнова. «Определение "русский период" указывает на национальную принадлежность и творческую природу композитора. ... определение "неоклассицистский период" содержит указание на стилевую манеру. Вводя же определение "поздний период", Друскин имеет в виду "осень жизни" композитора, без указаний на стиль этого этапа» [9, с. 207]. Подобное высказывание заставило нас обратиться к периодизации В. Смирнова, который проводя анализ многих из упоминающихся работ, излагает свою: неофольклоризм (1902–1923), новая классика или классика XX в. (1923–1966) [Там же, с. 215].

Такой разброс в периодизации творчества Стравинского говорит о обилии жанров, в которых он работал. Среди них были оперы, балеты, произведения для солистов, хора и оркестра, кантаты, произведения для камерно-инструментальных ансамблей, для оркестра, пьесы для фортепиано и различные обработки произведений других композиторов.

Данная работа посвящена операм И. Стравинского, которых насчитывается четыре: «Соловей» (1908–1914), «Мавра» (1922), «Царь Эдипт» (1927), «Похождение повесы» (1951). Интерес к операм Стравинского достаточно велик. Например, опера «Соловей» ставилась в Париже (1914, «Гранд-опера» под упр. П. Монте), Лондоне (1914, «Ковен-Гарден» под упр. Э. Купера), Петрограде (1918, Мариинский театр под упр. А. Коутса), Ленинграде (1962, Мариинский театр под упр. А. Коутса), Франции (2009, оперный фестиваль «Экс-ан-Провансе» под упр. Р. Лепажа).

Цель данной работы – сравнительный анализ двух медийных интерпретаций данной оперы: анимационный фильм «Соловей» (СССР, 1991, реж. И. Доужа, М. Бузинова) и одноименная фильм-опера (Франция, 2004, реж. К. Шаде).

Обратимся к истории создания этого произведения. Опера писалась во время развивающегося интереса к ориентализму, усилившемся в XX веке. Развитию интереса к Восточной Азии послужил резонанс, вызванный катастрофой позднее названной «Боксерским восстанием». Это восстание длилось с 1899 по 1901 год. Основной его причиной было вмешательство иностранцев во внутреннюю политику, экономику и религиозную жизнь Китая. После этого события увеличилось число композиторов, увлекающихся Востоком. Уже имеющийся образ волшебного и загадочного Китая дополнился мрачными, brutальными оттенками. Здесь проявили себя такие композиторы как К. Дебюсси, М. Равель, Г. Малер, А. Веберн, Ф. Бузони, Б. Барток, Д. Пуччини, И. Стравинский. По-видимому, замысел оперы «...зародился на почве русского модерна по соседству с поэтическими миниатюрами Н. Гумилева «Китайская девушка» (1910), живописными «Китаесками» (1908–1910) Н. Гончаровой, изысканными иллюстрациями Г. Нарбута к изданию андерсеновского «Соловья» 1912 года» [2, с. 147].

«Соловей» – трёхактная опера, созданная по сюжету одноименной сказки Г. Х. Андерсена в 1908–1914 годах. Работа над оперой разделена на два периода. Первый начался в 1908 году. Здесь был написан первый акт, в котором прослеживалось влияние Н. Римского-Корсакова («Золотой петушок») и К. Дебюсси («Облака»). Однако написание

оперы прерывается из-за заказанных С. Дягилевым трех балетов: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна Священная» (1913). В 1914 году возобновляется работа над оперой. Пишутся второй и третий акты, но здесь уже преобладает собственный композиторский стиль, и особенно выделяются творческие искания, перешедшие из балетного жанра. В опере игнорируется андерсоновская мысль «...истинное начало жизни несет с собой только естественная, живая природа; вдохновенное и чистое искусство заключено в пении невзрачного, но чудодейственного лесного соловья» [11, с. 82].

По мнению О. Мизюркиной, опера является «вариацией на дальневосточный стиль». Она предполагает искусственное воспроизведение необычных и экзотических для западного слушателя элементов. Из этого понятия следует что «... закономерности театра представления, эстетика японской гравюры и музыкальный материал нашли в ней органичное сочетание» [7, с. 21]. Специфика японской гравюры как жанра связана с стилевым и синтетическим многообразием, а также принципами эстетики условного театра.

Опера построена по принципу контрастно-эпической драматургии, для которой характерно сопоставление нескольких образных сфер, действенность замененная описательностью, картинность повествования, частая повторяемость музыкального текста. Последняя тенденция прослеживается уже в песне рыбака, которая появляется в опере четыре раза и тем самым предает ей черты рондальности. Косвенно рыбак выступает как рассказчик, что так же характерно для данного вида драматургии. Сцены поиска соловья, прибытия птицы к императору, появления японских послов, пропажа соловья, его битва со смертью и торжественное шествие вельмож является событиями, запечатленными по принципу картинности. В ариях соловья он оказывается «... не лесной, а салонный, фарфоровый, но производства русского, так-как характер мелоса и сопровождения ... указывает на стиль романсов и ариозо русских опер, претворенный в атмосфере французского влияния...» [4, с. 87]. Это становится возможным из-за интереса композитора к творчеству Римского-Корсакова и Дебюсси.

Первым из рассмотренных примеров медийной интерпретации музыки данной оперы становится анимационный фильм «Соловей» (СССР, 1991, реж. И. Доукша, М. Бузинова), повторяющий сюжет оперы и берущий за основу фрагменты музыки из данного произведения, что отражено в следующей таблице (см. табл. 1).

Таблица 1

Музыкальный фрагмент	Видеоряд	Хронометраж	Функция музыки
Интродукция из 1 акта	Разговор о соловье в императорском дворце	00.04	Вступление
Сцена поиска соловья из 1 сцена	Поиски кухарки	02.45	Иллюстративная
Ария соловья из 1 акта	Вельможи нашли соловья	04.33	Характеристичная
Интродукция из 1 действия	Разговоры придворных о соловье	05.12	Иллюстративная

Ария соловья из 1 акта	Соловей поет для императора и придворных	05.44	Характеристичная
Песня рыбака	Поимка соловья	07.09	Кульминация
Ария соловья из 1 акта	Соловей поет для императора	08.35	Характеристичная
Шествие послов из 2 акта	Прибытие японских послов	09.00	Иллюстративная
Пение искусственного соловья из 2 акта	Императору дарят искусственного соловья	09.56	Характеристичная
Пение искусственного соловья из 2 акта	Искусственный соловей поет для императора	10.21	Характеристичная
Пение искусственного соловья из 2 акта	Император сам заводит искусственного соловья	10.58	Характеристичная
Пение искусственного соловья из 2 акта	Император слушает искусственного соловья	12.05	Характеристичная
Антракт из 3 акта	Появление смерти в покоях императора	13.11	Иллюстративная
Ария соловья из 3 акта	Соловей спасает императора	15.45	Кульминация
Торжественное шествие из 3 акта	Придворные зашли к императору	16.56	Иллюстративная
Песня рыбака	Титры	17.25	Заключение

Обратим внимание на тот факт, что в мультфильме песня рыбака дается дважды в инструментальном изложении, без вокального голоса. Фильм берет за основу лишь музыку наиболее известных фрагментов оперы. Они звучат за кадром, что позволяет говорить о перенесении музыки на прикладной уровень. Подобное решение мультфильма не удивительно ведь здесь применяются элементы цитирования, а один из главных принципов цитирования музыкального материала является узнаваемость этих элементов. Среди них: интродукция из 1 акта, ария Соловья, песня рыбака, шествие послов, пение искусственного соловья, а также сцена поиска соловья. Все это делает анимационный фильм довольно целостным и эмоционально оформленным.

Следующий пример постановочной интерпретации данной оперы был создан во Франции (2004, реж. К. Шаде). Отметим, что сюрреалистическое решение фильма-оперы позволяет обострить конфликт, затронутый в сказке Андерсена, но не проявившийся в опере Стравинского. «Режиссерское прочтение оперной партитуры поднимает один из краеугольных вопросов современности, давая яркое противопоставление бездушной урбанистической цивилизации и подлинности, безыскусности природы как органического начала, отраженного в искусстве» [6, с. 99].

В фильме-опере наблюдается противопоставление двух сфер – дворец императора и пение соловья, органично находящего свое отражение в видеоряде. Сфера природы выполнена в сине-серых тонах с использованием китайской утвари, зонтиков, а также образов неба и моря. Особую роль тут играет ребенок, наблюдающий историю соловья через медленно вращающуюся вазу и повествование рыбака, который воспринимается только в контексте моря, тем самым переносящийся в не временной и отстраненный план, становясь сторонним наблюдателем. В фильме соловей воплощен в двух образа – призрачного человека и живой птицы. «Образ Соловья-человека – зыбкий и призрачный, как сама идея высокого искусства. Согласно принципу разъединения элементов, персонажа сопровождает живой соловей – птица, которая всегда находится в кадре и визуальным контрапунктом символизирует элемент природы, естественности» [7, с. 19].

Японский соловей и императорский дворец, образ смерти – символы цивилизации. «Сцена с вельможами в лесу врезается в пантеистический первый акт по принципу монтажа. В контрасте со старинными фарфоровыми вазами в визуальном ряду внезапно возникает компьютерный зал. Неслучайно в фильме К. Шаде резко меняется цветовая гамма: с сине-серой переходит на агрессивную красную. Такой эффект реализует заданный в музыкальном ряду межчувственный "ключ": резкое изменение окраски звучания» [6, с. 100]. Тем самым обостряя конфликт между миром искусства и миром цивилизации. Таблица-партитура фильма представлена в следующей таблице (см. табл. 2).

Таблица 2

Видеоряд	Музыкальный фрагмент	Хронометраж
Оркестр, изображение деревни, ребенок приходит в хижину	Интродукция 1 акт	00.16
В вазе ребенок видит рыбака	Песня рыбака	04.01
Появляется соловей	Дуэт соловья и рыбака	07.40
Появление компьютерного зала	Сцена поиска соловья	10.13
Появляется хижина с вазой и спящим ребенком	Песня рыбака	15.42
Появляющиеся в воздухе инструменты и руки, и техника	Сцена прибытия соловья	17.12
Меняется цветовая гамма появляются вельможи	Марш вельмож	19.25
Соловей поет для императора	Песня соловья	23.02
Император разговаривает с соловьем	Дуэт соловья и императора	26.16
Прибывают японские послы	Сцена с японскими послами	27.30
Фигура поп певца поет, то уменьшаясь, то увеличиваясь	Пение искусственного соловья	28.56
Император рассердился на соловья	Сцена с пропажей соловья	29.51
На фоне заснувшего города появляется ваза с рыбаком	Песня рыбака	31.32
На фоне темноты появляются летающие в небе музыкальные инструменты	Антракт 3 акт	32.28

На фоне мрачного неба появляются призраки прошлых деяний императора	Хор привидений	35.22
Появляется соловей	3 песня соловья	36.32
Появляется смерть-кассирша	Дуэт смерти и соловья	38.48
Смерть-кассирша удаляется, и император выздоравливает	Дуэт соловья и императора	42.33
Вельможи идут проверить императора	Торжественное шествие	44.16
Император слушает песню на телефоне	Песня рыбака	45.41

Фильм берет за основу музыку оперы И. Стравинского полностью повторяя весь музыкальный материал. Два мира показаны разными элементами и соединяются посредством монтажа, тем самым автор фильма делает возможным синтез идейного замысла Андерсена с музыкой Стравинского.

Подводя итог, заметим, что творческая деятельность композитора изучена довольно хорошо, это прослеживается в научных работах, диссертациях и статьях, посвящённых как личности самого Стравинского, его творческой деятельности, так и изучению различных постановок и интерпретаций произведений данного автора.

«Соловей» трёхактная опера, созданная по сюжету одноименной сказки Г. Х. Андерсена в 1908–1914 годах и построенная по принципу контрастно-эпической драматургии. Писалась во время развивающегося интереса к ориентализму усилившемся в XX веке. Примерами постановочной интерпретации оперы служат анимационный фильм «Соловей» (СССР, 1991, реж. И. Доукша, М. Бузинова) и одноименный фильм-опера (Франция, 2004, реж. К. Шаде). Притом в мультфильме берется за основу лишь музыка наиболее известных фрагментов оперы. Это указывает на применение в постановочной интерпретации элементов цитирования, как хорошо узнаваемых фрагментов, в числе которых: ария Соловья, песня рыбака, шествие послдов, пение искусственного соловья, а также сцена поиска соловья и интродукция из 1 акта. Все это делает мультфильм довольно целостным, эмоционально оформленным и доступным для детского восприятия.

Фильм-опера является интерпретацией оперы И. Стравинского, показывающей влияние современного мира и технологий на сферу искусства и природы. Сам фильм, ради подчеркивания различий между этими мирами, сделан контрастно с элементами сюрреализма в видеоряде, а также с помощью цветовой гаммы поделен на несколько сфер. Все это делает фильм гармоничным, наиболее полным, и эмоционально насыщенным, а также интересным для молодого поколения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баева, А. А. Слышать музыку глазами: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского / А. А. Баева. – М.: Государственный институт искусствознания, 2015. – 134 с.
2. Брагинская, Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» / Н. А. Брагинская // Искусство музыки: теория и история. – 2011. – № 1–2. – С. 146–153.
3. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского / И. Я. Вершинина. – М.: Наука, 1967. – 224 с.
4. Глебов, И. Книга о Стравинском [Текст] / И. Глебов. – Л.: Тритон, 1929. – 399 с.
5. Друскин, М. С. Игорь Стравинский / М. С. Друскин. – СПб.: Композитор, 2009. – 573 с.
6. Коляденко, Н. П. Синестетичность постановочных интерпретаций оперы И. Стравинского «Соловей» / Н. П. Коляденко, О. В. Мизюркина // Исторические, философские, политические и юридические

науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 12 (86). – Тамбов: Грамота, 2017. – С. 98–101.

7. Мизюркина, О. В. Синестетичность в творчестве И. Стравинского: ранний период / О. В. Мизюркина. – Новосибирск: ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», 2018. – 28 с.

8. Стравинский, И. Хроники моей жизни / И. Стравинский. – Л.: Музгиз, 1963. – 272 с.

9. Смирнов, В. В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) / В. В. Смирнов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 5 (40). – С. 206–215.

10. Савенко, С. И. Игорь Стравинский / С. И. Савенко. – Челябинск: Аркаим, 2004. – 288 с.

11. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. – 3-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Аверина Анна Константиновна**, студентка 2 курса, группа МП-АП-II, ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Колесникова Людмила Анатольевна**, заслуженная артистка Украины, профессор, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Антонюк Андрей Владимирович**, преподаватель фортепиано Emperor internation Music School, Lead Teacher (г. Ханджоу, КНР)

**Бабенко Екатерина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева» (г. Донецк, ДНР)

**Безверхая Анна Евгеньевна**, магистрант 2 курса, группа МП-АП-II, направление подготовки 53.04.02 «Вокальное искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Воеводина Лариса Петровна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Богайчук Марина Николаевна**, студентка 4 курса, направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Михалева Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Воротынцева Лилия Анатольевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Грибоедова Ирина Юрьевна**, преподаватель высшей категории ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Губарь Елена Владимировна**, преподаватель-методист высшей категории ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Деба Светлана Владимировна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова», профессор, главный научный сотрудник, руководитель Международного центра комплексных художественных исследований (г. Саратов, РФ)

**Доценко Алина Владимировна**, преподаватель Колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Еремчук Анастасия Сергеевна**, студентка 2 курса, направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Михалева Евгения Яковлевна**, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Ефремова Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (г. Минск, Беларусь)

**Залеская Мария Кирилловна**, заместитель главного редактора издательства «Молодая гвардия» (г. Москва, РФ)

**Каменева Ирина Александровна**, магистр, преподаватель отдела вокально-хорового мастерства Tansen School Of Music (и. Бихар, г. Патна, Республика Индия)

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

**Капичина Елена Алексеевна**, доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Климов Владимир Игоревич**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой музыкального образования ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина» (г. Елец, РФ)

**Крохмаль Наталья Владимировна**, магистрант 1 курса, специальность «Сольное народное пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Липко Татьяна Сергеевна**, студентка 4 курса, группа МАП, специальность «Академическое пение», направление «Вокальное искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Колесникова Людмила Анатольевна**, заслуженная артистка Украины, профессор, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Максимова Татьяна Петровна**, магистрант 2 курса, специализация «Эстрадно-джазовое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Матусевич Александр Петрович**, музыкальный критик, искусствовед, заместитель главного редактора журнала «Опера+», член жюри региональных театральных фестивалей России, автор газеты «Культура», журнала «Музыкальная жизнь» (г. Москва, РФ)

**Мезенцев Валерий Владимирович**, магистрант 2 курса, группа МП-АП-II, кафедра вокала, «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Воротынцева Лилия Анатольевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Нестерова Юлиания Андреевна**, магистрант 1 курса, группа МП-ММ-I, направление подготовки 53.03.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Деба Светлана Владимировна**, старший преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Проценко Алина Андреевна**, магистрант 2 курса, специализация «Вокальное искусство», профиль «Эстрадно-джазовое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – **Филатьева Татьяна Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры культурологии ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Пшихачев Дмитрий Александрович**, преподаватель кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Растворова Наталья Валерьевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории, теории музыки и композиции ГБОУ ВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского» (г. Челябинск, РФ)

**Симоненко Елена Валентиновна**, старший преподаватель музыкального отделения Колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Смирнова Екатерина Евгеньевна**, студентка 4 курса, группа ОМТ-4, специальность

---

Материалы Международной научно-практической конференции

«Я всю жизнь по-русски говорю...» в рамках одноименного фестиваля симфонической, камерной и хоровой музыки, посвященного 140-летию со дня рождения И. Стравинского

53.02.07 «Теория музыки», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);  
научный руководитель – *Губарь Елена Владимировна*, преподаватель-методист высшей категории Колледжа ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Соколенко Дарья Анатольевна**, магистрант 2 курса, группа МП-АП-2, 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – *Воротынцева Лилия Анатольевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Степанова Наталья Викторовна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фортепиано, ГБОУВО «Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского» (г. Челябинск, РФ)

**Фоменко Олег Александрович**, магистрант 2 курса, группа МП-АП-П, 53.04.02 «Вокальное искусство», профиль «Академическое пение», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – *Колесникова Людмила Анатольевна*, заслуженная артистка Украины, профессор, профессор кафедры вокала ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Цыганова Алина Васильевна**, студентка 2 курса, специализация «Музыковедение», направление подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР);

научный руководитель – *Михалева Евгения Яковлевна*, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Черникова Светлана Валентиновна**, кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета музыкального искусства ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского» (г. Луганск, ЛНР)

**Черноморец Надежда Александровна**, магистрант 1 курса, направление подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыковедение», ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, РФ);

научный руководитель – *Шак Татьяна Федоровна*, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар, РФ)

**МАТЕРИАЛЫ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ  
КОНФЕРЕНЦИИ**

*«Я всю жизнь по-русски говорю...»*

в рамках одноименного фестиваля  
симфонической, камерной и хоровой музыки,  
посвященного 140-летию со дня рождения  
И. Стравинского

20 апреля 2022 г.

**Ответственные за выпуск:**

Е. Я. Михалева, Н. В. Колотовкина

**Технический редактор – Н. В. Колотовкина**

**Компьютерный макет – Л. А. Рыбальченко**

**За достоверность изложенных фактов, цитат  
и других сведений несет ответственность автор**

Подп. к печати 27.04.2022. Формат 60x84 1/16. Бумага офсет.  
Гарнитура Times New Roman. Печать RISO. Усл. печ. л. 10,7.  
Тираж 200 экз. Заказ № 439

Издательство

ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского»

Красная площадь, 7, г. Луганск, 91055.

Тел.: (0642) 59-02-62

Свидетельство о внесении субъекта издательского дела  
в Государственный реестр издателей, изготовителей  
и распространителей издательской продукции  
ДК № 4574 от 27.06.2013 г.